

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a dissertation written by Sandra Daniela da Silva Esteves Soares entitled “L’humour féminin subtil et raffiné dans le théâtre de Yasmina Reza.” I have examined the final electronic copy of this dissertation for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, with a major in Modern Foreign Languages and Literatures.

Les Essif , Major Professor

We have read this dissertation
and recommend its acceptance:

Mary McAlpin

Euridice Silva

Stanton Garner

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges
Vice Provost and Dean of the Graduate School

L'humour féminin subtil et raffiné dans le théâtre de Yasmina Reza

A Dissertation
Presented for the
Doctor of philosophy
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Sandra Daniela da Silva Esteves Soares
May 2010

Copyright © 2010 by Sandra Daniela da Silva Esteves Soares
All rights reserved.

Dedication

To Lara and Levi, who patiently endured this journey with me, constantly showing me love and without losing their wonderful sense of humor. It is a privilege to be your mom!

To my parents, Daniel and Edite, I am grateful for your constant support, unconditional love and encouragement in pursuing my dreams.

Acknowledgments

I feel privileged to have been inspired and encouraged by so many people that crossed my path as my interest for French language, literature, theatre and culture took sail. I'd like to acknowledge the *Alliance Française* for seeding this love in my heart. To all my professors at the *Faculdade de letras de Lisboa* at the University in Portugal my sincere thank you for guiding me to finish my undergraduate degree. I must also show my gratitude to all the teenagers that were my students throughout my years of teaching in Portugal. You helped me to discover my true passion: to teach French.

Now on American soil, I must start by acknowledging Dr. Van Grit at Southern Adventist University for setting the vision for me. My sincere gratitude also goes to the entire department of Modern Foreign Languages and Literatures at the University of Tennessee. I would like to mention in particular my gratitude to Ingrid McMillen, Doug Canfield and Sumarni Kemala for your constant encouragement and tremendous help. To Asmaa Alaouii, Claire Niedzwiedzki and Pauline Beauruel my sincere gratitude for editing this text in French. To all of the French faculty, your inspiration and contribution to my development as a French student was immeasurable. I must mention in particular Dr. Karen Levy, Dr. John Romeiser, Dr. Mary McAlpin and Dr. Euridice Silva: your classes were stimulating and an invaluable experience. Professor Patrice Pavis, thank you for the gift of your insight on my project. Dr. Stanton Garner, it was an honor to have worked with you on this project. To all of my committee members, thank you for your willingness to read my text in French, for your constructive criticism and for guiding this dissertation to its completion. Dr. Les Essif, I enjoyed all the classes I took with you. For your patience, time and invaluable direction in this project I am forever grateful.

Thank you to the University of Tennessee at Knoxville for granting me the opportunity of teaching while completing my studies. It was enriching to improve my teaching skills with Dr. Peggy Beauvois and Dr. Sébastien Dubreil. I am also grateful for the scholarships awarded to me: the Women's Ministries of SDA Student Aid Fund and the Elsie L. Crenshaw Student Aid Fund.

This list would not be complete without thanking: Roger Esteves, Nichole Jordan and Olga Almeida, Cristina and John Grys for our many stimulating and thought provoking conversations and for your constant interest in the progress of this work. Christine Senior, and many other friends, thank you for your incredible sense of humor and continuous support. To all my family, I extend a grateful heart for your constant encouragement and always believing in me. Above all I thank God for giving me the privilege, strength, encouragement and all the resources to grow intellectually, to learn about humor and for the opportunity to share my love for Yasmina Reza's work with others.

Abstract

Yasmina Reza is a contemporary French playwright who is not indifferent to the richness of humor. Her award-winning plays are portfolios of humorous situations that have attracted the attention of crowds composed of the general public and of academics. Reza turns discussions of art, parenting, existentialism, solitude and tragedy into comedies that distill a feminine humor. The public loves it, laughs and applauds.

Inspired by Hélène Cixous's call to laugh as 'medusas' (« A feminine text cannot fail to . . break up the truth with laughter », and « laughs at the very idea of pronouncing the word *silence* »), I elaborate on the subtle presence of a feminine voice in Reza's humor. I also consider the fact that Reza has inherited a Jewish humor. The combination of this ancient humor with a feminine voice contributes to Reza's original imprint upon French theater. Applying selected theories of humor (mainly Bergson and Freud), to the textual analysis of five of her plays, I provide examples of how Reza's humor transcends the old dichotomies of masculine/feminine and superior/inferior to inscribe a laughter that is particularly *feminine*.

This project is organized in three chapters. The first chapter provides an introduction to the discussion of feminine humor, setting forth Cixous's, among others, theoretical framework. Selected passages from the play « Art » provide examples of specific strategies of Reza's feminine humor. The second chapter analyzes passages from the plays Le dieu du carnage and Trois versions de la vie. In the third chapter, the discussion is enlarged to include a short study of Jewish humor and its traces in the plays La traversée de l'hiver and Conversations après un enterrement. The conclusion takes a brief look at how the play L'homme du hasard also contributes to Reza's feminine manifestation of humor. Reza's theater is a fun, thought provoking, reenergizing experience that can shed new light on our daily struggles in life and in relationships. Reza's feminine humor introduces a new way of relating to reality. This project reflects my desire to share this with the readers. Have fun!

Préambule

Sur le choix du thème

J'ai fait la connaissance du théâtre de Yasmina Reza il y a sept ans. Dans la classe de théâtre français que je suivais à ce moment-là on a discuté la pièce « Art », de Reza. La lecture de cette pièce m'a plongée dans des heures de rire et de réflexion d'une façon tout à fait nouvelle. Quand le moment de choisir le thème de cette dissertation est alors arrivé, je n'ai eu aucun doute sur qui je voulais écrire. Le choix d'étudier l'humour de Reza a, ainsi, correspondu à mon intérêt de comprendre un peu mieux pourquoi l'humour de cet auteur m'avait parlé d'une façon si intime. J'ai eu l'impression très forte que le théâtre de Yasmina Reza révèle un humour particulièrement féminin. Je remercie les professeurs membres de mon jury pour le privilège de pouvoir ancrer ce travail dans ma passion pour l'humour de Yasmina Reza, révélé dans son théâtre.

A partir de l'analyse textuelle de passages sélectionnés de cinq des pièces de Reza, j'ai exploré les stratégies de l'auteur à produire un humour qui reflète une sensibilité féminine. Au fur et à mesure que j'avancais dans la recherche pour ce travail, je me suis rendue compte que cette dissertation me ramenait souvent dans un monde dit 'subjectif'. On comprend facilement que traiter l'humour c'est, encore de nos jours, rentrer dans un domaine assez subjectif, dans la mesure où ce domaine demeure encore mystérieux et, en plus, vu que l'humour touche plutôt la dimension émotionnelle. Dans sa base et, en dépit de la profusion de recherches sur l'humour, il y a encore une certaine difficulté à arriver à une définition de ce terme. On se bat avec une définition de l'humour qui puisse conceptualiser dans son intégralité plusieurs nuances qui lui

sont particulières. C'est un terme énormément passionnant à cause de plusieurs 'fenêtres' vers des dimensions de la vie que, possiblement, personne n'a encore ouvertes.

Comme étudiante de littérature, influencée par la tradition académique où je m'intègre, il m'a paru évident que j'aborderais l'humour de Reza à partir de l'analyse du texte dramatique. Quand je parle de théâtre, je me réfère au théâtre dans sa concrétisation de base, c'est-à-dire du texte dramatique. De là, un deuxième défi naîtrait. L'analyse textuelle que je fais correspond à ma lecture. Je vous présente ma lecture, ma sélection des passages qui m'ont fait rire et, bien sûr, mes réflexions sur ce que je perçois comme les stratégies employées par l'auteur.

Sur les critiques et la méthodologie

Cette thèse s'inspire parfois de domaines qui ne correspondent pas à ma formation académique. Je me suis aventurée dans des domaines tels que l'anthropologie, la psychologie, la physique, la sociologie et les études culturelles, juives et féministes. Le point de départ était toujours le théâtre de Reza, soit des références directes à l'auteur, soit des suggestions que tel ou tel passage gérait dans mon esprit. J'ai essayé de rester toujours dans le thème de ma recherche. Donc, dans mes (apparentes) digressions dans ces autres domaines d'étude j'ai été très stricte dans la sélection de concepts, ou de citations des différents penseurs et critiques.

Cette dissertation se concrétise d'abord comme un reflet de ma passion pour l'humour de Reza. Lorsque l'humour est devenu le contexte de mon analyse il a été essentiel de puiser dans les conceptions d'Henri Bergson. A partir du moment où j'ai remarqué qu'il y avait un caractère essentiellement féminin dans l'humour de Reza, le texte « Le rire de la Méduse » d'Hélène Cixous est devenu central pour ma thèse. Ensuite, en devinant une inspiration juive dans

l'humour de Reza, j'ai dû me plonger dans l'étude sur ce type d'humour. Dans le côté ethnique de ce type d'humour, les conclusions de Marvin Koller ont été très importantes pour l'orientation de mon travail. Dans l'étude de l'humour juif, les recherches de Sarah Cohen, Henri Spalding et Avner Ziv, se sont révélées essentielles. Finalement je veux mentionner Sigmund Freud qui s'est révélé très pertinent au niveau de la discussion de l'humour en général, du féminin ainsi que de l'humour juif. Vu que ma thèse est le résultat d'une lecture du texte dramatique de Reza, les définitions et les orientations de grands noms de critiques du théâtre comme Patrice Pavis, Michel Pruner et Michel Vinaver ont déterminé la méthodologie à suivre. C'est toujours en partant de passages sélectionnées des pièces de Reza que je rentre dans des domaines d'étude, à la fois différents et complémentaires.

Dû à son aspect subjectif, et fugitif, l'humour des passages sélectionnés peut sembler s'effacer progressivement à mesure qu'on le dissèque dans l'analyse textuelle. Je n'ai pas la prétention d'arriver à la formule de l'humour féminin. Je remarque les stratégies les plus évidentes, selon mon propre sens de l'humour, dans le texte dramatique de Reza. Mais je suspecte ne pas les avoir toutes remarquées, car un des délices de l'humour, ainsi que de l'analyse textuelle, est leur habilité à nous surprendre à chaque nouvelle lecture. La fontaine de l'humour de Reza continuera, sûrement et heureusement, à inviter à des découvertes.

Sommaire / Table of Contents

Chapitre 1 --- L'« Art » comique de la gorgone	1
Introduction – Humour féminin – définitions	1
Le monologue d'Yvan – moment privilégié d'humour féminin	7
Faire de l'humour – privilège masculin ou féminin ?	15
Reza – un humour féminin ou féministe ?	26
Catherine – Les exigences de la Gorgone	33
Paula – Le silence mystérieux	39
Françoise – La revendication d'une mère	43
Conclusion – L'humour d'une femme qui traverse un espace avant de disparaître	50
Chapitre 2 --- La supériorité et le chaos dans l'humour de Reza	57
Introduction – Le rire de la femme-gorgone	57
<u>Le dieu du carnage</u> – le domaine de l'individualité	62
La relation liberté/pouvoir comme stratégie d'humour	72
La relation espace familial/étranger comme stratégie d'humour	76
Jane Fonda et le Ku Klux Klan	79
John Wayne et Spiderman	83
Oskar Kokoschka et Paolo Conte	89
Le carnage comme expérience humaine	96
<u>Trois versions de la vie</u> – le jeu avec les possibilités de la répétition	98
Hubert – le ridicule de la supériorité	102
Le chaos comme le projet de Reza	108
La théorie du chaos et l'humour de Reza	111
Conclusion – « un théâtre de nerfs »	115
Chapitre 3 --- L'ethnos et le juif dans l'humour de Reza	119
Introduction – l'ethnicité de l'humour juif	119
<u>La traversée de l'hiver</u> – le domaine du délassement	127
Une traversée marquée par l'ethnique	129
Avner – le véhicule d'un humour boomerang	131
L'humour juif – le miroir des origines	136
Emma – la gardienne des mémoires	138
Tante Caroline – l'humour dans la tragédie	141
<u>Conversations après un enterrement</u> – le domaine du Juif	147
Le père – l'excentrique	148
Julienne – la victorieuse	155
Pierre – un vieux extraordinaire	159
Conclusion – Reza - l'humour féminin associé à l'humour juif	166
Conclusion --- L'humour de Reza : une toile et un voyage inter-dimensionnel	172
Bibliographie	183

Vita.....	195
-----------	-----

Chapitre 1 - L' « Art » comique de la gorgone

Humour féminin – définitions

Dans son œuvre la plus connue, « Art », Yasmina Reza offre un amalgame de situations comiques qui semblent faire l'écho d'un humour féminin. Par *féminin* je me réfère à une attitude et une sensibilité inhérentes à la femme, ancrées dans un contexte traditionnellement masculin. Il est intéressant de noter que, malgré l'effervescente recherche de nouvelles définitions toujours plus synchroniques avec les changements sociaux, les mots *femme* ou *féminin* sont encore aujourd'hui définis par opposition aux mots *homme* et *masculin*. Juste comme illustration, dans le Dictionnaire encyclopédie Larousse, on trouve la définition suivante : « une femme est une personne du sexe féminin par opposition à l'homme ». Par contre, le mot *homme* est défini tout simplement comme « un individu de sexe masculin de l'espèce Homo sapiens ou être humain ». Ces deux définitions montrent clairement la prévalence d'un contexte où l'homme apparaît comme étant le premier, le point de référence et le représentant de l'espèce humaine. Une telle importance est accordée uniquement à l'homme. La femme, quant à elle, est définie comme une extension, voire même une variation de l'espèce humaine, autrement dit de l'homme. La détermination de la femme est toujours concrétisée par référence à l'homme. L'inverse ne se produit pas.

Cependant, plusieurs changements sociaux ont pris place dans notre société occidentale ce qui a engendré de nouvelles discussions concernant les définitions du féminin et du masculin au niveau universitaire. Récemment, en 2006, Helga Kotthoff, professeur de pédagogie, a remarqué que les études des comportements humoristiques masculin et féminin sont devenus

plus sophistiquées dans le sens où « the theoretical conception of gender has changed in social and cultural studies » (132). À présent, on envisage la possibilité de définir le genre (masculin ou féminin) plutôt comme un verbe et non comme un nom. C'est-à-dire, on commence à considérer le genre comme une entité dynamique qui se construit dans un certain contexte. Le genre gagne l'identité d'un organisme variable et actif. Il devient le résultat d'une construction et non d'une essence prédéterminée. Cette conception souvent appelée 'construction sociale' élargit la perspective d'un tel sujet qui ne cesse d'être valorisé. Selon Kotthoff : « the constructivist potential in gender theories has become much more prominent in recent years » (6). Ainsi, en 2006, la recherche de Catherine Davies, professeur de pédagogie, suit cette nouvelle tendance et s'y inscrit. Son étude « examines gendered sense of humor not from an essentialist perspective, but rather from a socialization perspective » (97). Mary Crawford s'intéresse également à ce phénomène ; elle remarque « an essentialist approach views gender as a fundamental, essential part of the individual. Some examples of essentialist claims are the belief that women as a group lack a sense of humor or value cooperative, intimacy-enhancing speech styles. These essentialist views portray women's speech as relatively uniform across situations. They imply that women speak in particular ways because they are women. The supposedly fundamental attributes of women and men (which define masculinity and femininity) are believed to determine gendered roles and actions » (1416). A fin d'achever cette myriade de commentaires sur la définition du genre selon la perspective constructiviste, analysons l'explication de Candace West et de ses collaborateurs: « that which we think of as “womanly” or “manly” behavior is not dictated by biology, but rather is socially constructed. And a fundamental domain in which gender is constructed is language use... Language does not merely reflect a preexisting sexist world;

instead, it actively constructs gender asymmetries within specific sociohistorical contexts » (119-20). Cet effort pour définir le genre féminin ou masculin dans sa source (prédéterminé ou neutre) rend à la fois la tâche de cataloguer les produits comportementaux visibles de chaque genre très difficile, puisqu'un nombre de possibilités doit être considéré. Néanmoins, l'existence d'une énorme variété d'expressions et de sensibilités individuelles qui sont souvent erronément groupées sous les étiquettes du genre féminin ou masculin; ainsi que la validation du phénomène de construction permanente et dynamique de l'identité féminine ou masculine enrichissent considérablement les débats contemporains.

Dans un effort de fidélité au thème de notre discussion sur l'humour féminin de Yasmina Reza, et malgré la pertinence de cette autre discussion, le terme 'féminin' sera appréhendé dans une valeur traditionnelle, c'est-à-dire dans une valeur immédiatement reconnue par le grand public en général. Plutôt que de renfoncer des stéréotypes, je veux tenter établir le point de départ de cette discussion dans une plateforme facilement reconnaissable par les lecteurs de Reza. Comme je l'ai déjà mentionné, les définitions du féminin et du masculin présentées dans Dictionnaire encyclopédie Larousse ne révèlent pas encore l'adhésion à une perspective constructiviste. Elles présentent le genre comme inscrit dans un ordre hiérarchique rigide et préétabli.

L'opposition traditionnelle homme/femme continue encore de nos jours d'être à la base de l'expérience de la vie humaine. La littérature s'est souvent inspirée de cette binarité comme on le verra par la suite de ce chapitre. Mentionnons d'avance la description du féminin par Luce Irigaray. Selon cet auteur : « *féminité* est un rôle, une image, une valeur, imposés aux femmes par les systèmes de représentation des hommes » (80). Le féminin apparaît alors comme quelque

chose de très fluide, lorsqu'apparemment son format est déterminé par le moule de son contexte. Observant notre système de valeurs occidental, Irigaray dénonce la perception dominante de la féminité comme peu importante, dans la mesure où elle n'est que l'expression d'un rang secondaire inscrit dans un système binaire. Luce Irigaray explique son idée du sexe féminin comme secondaire ou numéro deux : « Le *féminin* est toujours décrit comme défaut, atrophie, revers du seul sexe qui monopolise la valeur: le sexe masculin » (68). « Nous serions deux, dans leurs calculs. Ça ne te fait pas rire? Un drôle de deux. Laissons-leur *le un*. Le privilège, la domination, le solipsisme du *un*: aussi du soleil. Et cette étrange répartition de leurs couples, où l'autre est l'image de l'un. Image seulement » (207). Dans ce contexte la femme n'a pas d'existence intrinsèque. Toute perception se fait en fonction d'un jeu d'oppositions : masculin/féminin, ordre/chaos, langage/silence, présence/absence. Et dans ce système hiérarchique le deuxième terme ne sert que pour renforcer la suprématie du premier. Selon l'anthropologue française, Françoise Héritier¹ : « Dans mon langage, la valorisation implicite négative ou positive des catégories binaires qui accompagnent les deux catégories binaires principales identique/différent, masculin/féminin (haut/bas, supérieur/inférieur, dessus/dessous, droite/gauche, clair/obscur, dense/vide, lourd/léger, chaud/froid, etc.) fonctionne négativement

¹ Françoise Héritier expose l'absurdité de la tendance à dévaloriser ou super valoriser des catégories appliquées à l'homme ou à la femme. « Comment de la différence anatomique et physiologique objective, matérielle, irréfutable des sexes offerte à l'observation de tout temps, passe-t-on, dans l'histoire de l'*Homo sapiens*, à la hiérarchie, à la catégorisation en oppositions de type binaire, et à la dévalorisation de ces catégories selon qu'elles sont appliquées au masculin ou au féminin? » (291).

pour le sexe féminin exclusivement » (293). Dans ce chapitre, pour discuter l'humour de Reza, je partirai de la perception du féminin inscrite dans le système binaire traditionnel.

Par *humour* je comprends, me rapportant à la définition de Walter Redfern, un « langage avec une attitude » (210). L'humour se présente comme un des différents formats de la communication humaine. Dans cette qualité il correspond à une tentative d'établir une relation avec un individu ou un groupe d'individus, pour ensuite, transmettre un message. L'humour peut être souvent un moyen de communication très subtile et extrêmement complexe car il peut camoufler un message aléatoire en étant chargé de jugements de valeur. En cas d'être perçu comme offensif, l'humour ouvre facilement la porte à l'excuse. Il permet au locuteur de clamer son innocence en prétendant que ce n'était plus qu'une blague. L'humour encourage à se soustraire des règles, des limites, et paradoxalement parfois il encourage aussi à se soumettre à l'autorité dans un système hiérarchique. L'humour a toujours le potentiel d'offrir de nouvelles perspectives et nuances sur des aspects variés. Il peut être un agent de changement. Dans sa qualité communicative l'humour suppose une réponse ou une réaction de la part du récepteur. À travers le rire, le ou les récepteurs montrent leur accord avec l'émetteur. Réalisé dans un contexte de surprise et de nouveauté l'humour fonctionne comme un stimulus qui induit une réponse réflexe par le rire.² Les affirmations de Charles Case et Cameron Lippard, selon lesquelles: « The

² Selon Naomi Weisstein « laughter is a highly unreliable measure of whether or not something is funny, or of whether or not there is any comedy at all in a situation » (51). Je suis d'accord que, si l'humour ou la blague sont déjà connus du public, leur impact sera beaucoup plus réduit, et il peut y avoir très peu de rire. Mais, puisque nous sommes en train de discuter l'humour dans des pièces de théâtre, et considérant le fait que le théâtre implique souvent de la

audience for humorous discourse plays its part in the creation of meaning through its acceptance of the joke or witticism as amusing or appropriate as humor. By laughing the audience symbolically demonstrates agreement with the premise of the joke » (242) me semblent particulièrement pertinentes. Lorsque le message perçu trouve un écho dans la réalité du récepteur, son rire témoigne l'accord. Le procès est complet. La relation entre les individus, émetteur/récepteur, a été établie.

Jean Duvignaud pose la question qui m'a poussée à entreprendre ce travail de recherche sur l'humour d'Yasmina Reza : « Qu'est-ce que l'homme [dans notre cas, une femme] cherche à atteindre à travers le comique ? » (13). Puisque Reza, femme écrivaine du vingt-et-unième siècle, est très souvent applaudie pour son humour, je me suis demandée comment ce procédé est utilisé par l'auteur pour établir une relation avec le public contemporain. Avec Duvignaud je me demande si dans l'humour de Reza il existe: « une perception dérisoire de l'homme, de son image et de la vie » (13). Il est certes vrai que l'humour de Reza est en harmonie avec une certaine conception de l'homme et de la femme, de la société - ses supplices et contrariétés - et aussi celles des convenances et de l'abolition de volontés.

Je voudrais démontrer que Yasmina Reza tente de léguer une image concomitante perçue par sa vision d'individu et de femme, mais aussi agrémentée par de l'humour. Dans le sens physique, la vie humaine est éphémère et obéit à des limites temporelles. Au contraire, les arts, comme la littérature ou le théâtre, ne connaissent pas de telles limites. Ainsi, ils peuvent rompre toutes les barrières du temps physique imposés à l'homme et à la femme en tant que

surprise et de la nouveauté, je tiendrai la perspective du rire comme une réponse naturelle, visible et spontanée à l'humour.

créatures. En m'inspirant de l'ultime phrase de la pièce « Art », une de ses œuvres les plus célèbres, je peux conclure que l'humour de Reza représente une femme qui traverse un espace avant de disparaître.

Le monologue d'Yvan - moment privilégié d'humour féminin

Commençons notre discussion avec la pièce « Art ». Curieusement, il n'y a que des hommes sur scène. Il me semble, néanmoins, que cette pièce se présente comme un bon point de départ pour notre discussion. Les trois personnages sur scène, Serge, Marc et Yvan ont environ cinquante ans et sont tous les trois célibataires. Serge est divorcé et il a des enfants. Marc est engagé dans une liaison amoureuse avec une femme pharmacienne appelée Paula. Yvan va se marier avec Catherine dans deux semaines. Serge est médecin dermatologue, Marc est ingénieur et Yvan travaille dans la papeterie de sa fiancée. L'amitié entre ces trois hommes, longue de 15 ans, s'offre comme toile de fond pour des échanges, des provocations, des frustrations, au sein de plusieurs situations humoristiques qui induisent un regard féminin. L'intrigue se déroule autour de l'audace de Serge qui achète une toile complètement blanche pour une somme d'argent extravagante. Serge est hardi, Marc est scandalisé et Yvan est angoissé.

Vers le milieu de cette pièce, Reza présente une longue tirade souvent appelé 'le monologue d'Yvan', où l'incompréhension entre homme et femmes devient objet d'humour. Juste avant ce monologue, les trois amis se sont mis d'accord pour aller au cinéma ensemble. Yvan est très en retard. Serge et Marc l'attendent jusqu'aux limites de leur patience. Reza donne les indications scéniques suivantes: « Chez Serge. Marc et Serge, comme on les a laissés. On sonne à la porte. Serge va ouvrir à Yvan. Yvan pénètre en parlant dans la pièce » (44). Yvan est

le centre de l'attention dès le moment où il entre sur scène. Il dévoile, alors, à ses deux amis ses angoisses causés par les préparatifs de son mariage. Ce passage qui ressemble à un monologue, est considéré le passage le plus amusant de la pièce. Il n'est absolument pas nécessaire à l'intrigue, mais il est vital pour le comique de la pièce. Cette tirade est composée essentiellement de discours rapportés par les deux femmes les plus proches d'Yvan: Catherine, sa fiancée et Huguette, sa mère. Le pauvre Yvan est au milieu d'une lutte de forces entre ces deux femmes. Sans plus aucune volonté, il leur est rapidement soumis, et se révèle incapable de trouver ni concorde ni harmonie. D'autres discours rapportés agrémentent ce monologue. Le discours emboîté de Madame Roméro, la femme de ménage d'Huguette, ajoute une nuance humoristique au discours rapporté d'Huguette, bien que déjà long et détaillé. Cette pluralité de voix féminines, rapportées par la voix et le corps d'un homme, empreint ce passage d'un effet incroyablement comique. Mais d'autres détails contribuent aussi à l'humour. Par exemple la frustration, la confusion et la soumission d'un homme face aux arguments de sa fiancée et de sa mère – deux femmes qu'il ne comprend pas. Yvan est complètement perdu dans une bataille entre ces deux femmes. Apparemment, les options pour résoudre le problème ne sont que deux et diamétralement opposées. Ayant été orpheline de mère assez jeune et élevée par une belle-mère, Catherine veut le nom de sa belle-mère tout à côté de celui de son père sur le faire-part du mariage. Par contre, la mère d'Yvan, n'étant plus mariée avec le père d'Yvan, ne veut pas que son nom « flotte solitaire sur le papier, comme celui d'une femme abandonnée au-dessous du nom d'Yvonne [la belle-mère d'Yvan] solidement amarré au patronyme du père d'Yvan » (45). Catherine est pour l'inclusion des noms des deux belles-mères et Huguette est absolument

contre. La frustration et le bouleversement d'Yvan s'expriment dans un discours au rythme très accéléré, ponctué uniquement par des virgules.

Le comique de ce monologue résulte de plusieurs discours rapportés, du rythme accéléré, de la situation presque domestique, mais aussi de la caricature des deux femmes. Cette longue tirade se présente comme un moment privilégié pour Yvan et Reza de séduire le public. Le texte invite à une représentation où la voix et le corps travaillent ensemble à la production d'un moment de dynamisme. Michel Pruner relève la complexité du phénomène de représentation, qu'il appelle « l'incarnation théâtrale » : « La présence du comédien, la couleur qu'il apporte à son personnage, les choix qu'il fait intervenir dans sa fabrication, constituent autant de potentialités qui s'ajoutent à la détermination inévitable de la partition » (91). Le monologue d'Yvan offre l'opportunité d'une représentation aussi dramatique que comique prenant en compte la volonté et la sensibilité de l'acteur. Comme résultat, et considérant le rire du public comme un applaudissement reconnaissant l'humour, on peut facilement remarquer de différents degrés d'applaudissement dans de différentes mises en scènes. Clairement, le texte de Reza invite l'acteur qui représente Yvan à adopter une voix et un *gestus* féminin. Par *gestus* je me réfère à un mouvement corporel représentatif d'une attitude. Selon Bertolt Brecht, le créateur de cette technique dramatique « [par *Gestus*] nous entendons tout un complexe de gestes isolés les plus divers joints à des propos, qui est à la base d'un processus interhumain isolable et qui concerne l'attitude d'ensemble de tous ceux qui prennent part à ce processus » (95). Reza ne fournit aucune direction explicite sur le *gestus* ou le déplacement sur la scène. C'est l'acteur qui doit décider de la manière d'utiliser la voix, le geste et l'espace de la scène dans la représentation de ce monologue. Plus le jeu de l'acteur est passionnant et exagéré que l'acteur est dans sa

caricature des deux femmes, plus il devient comique, provoquant ainsi plus de rire et d'applaudissement chez le public. L'art de faire des caricatures est primordial dans la représentation de ce monologue pour provoquer le rire.

Ce moment privilégié d'humour résulte aussi des contrastes d'énergie dans l'interaction entre les acteurs/personnages. Le dynamisme d'Yvan dans ce long monologue détonne fortement avec le silence de ses deux amis. Pour la première fois les trois personnages sont en scène ensemble, mais Yvan est le seul à parler. Marc et Serge deviennent des spectateurs. Un sens d'intimité entre le public et ces deux personnages silencieux en résulte. Le public, Serge et Marc partagent un même rôle. Cette atmosphère d'intimité est primordiale au succès de l'humour dans la scène. L'humour implique une sensation d'inclusion et d'appartenance à un groupe. Selon Henri Bergson : « On ne goûterait pas le comique si on se sentait isolé » (4). Afin de créer une atmosphère plus intime, Reza renforce la complicité entre le public et les personnages, en accentuant l'effet mimétique entre ces derniers. L'attention et l'énergie de la pièce reposent totalement sur un seul personnage, Yvan. Ce personnage masculin mentionne plusieurs personnages virtuels dans son discours, comme : Catherine, la belle-mère de Catherine, la mère de Catherine, Huguette, Yvonne, Madame Roméro, Félix Perolari, les pères de Catherine et d'Yvan et, finalement André, un proche d'Yvan. Il est à noter que cette liste est dans sa majorité composée de femmes. Le déséquilibre numérique opposant un seul personnage actuel à l'abondance de personnages virtuels contribue au comique du monologue.

Le discours d'Yvan est si vif, dynamique, dispersé et détaillé qu'il ressemble à un filigrane où les relations humaines se dessinent dans toute leur complexité. Le discours d'Yvan qui commence avec les mots : « Alors dramatique, problème insoluble, dramatique » n'inspire à

sa fin qu'une seule question de la part de Serge : « Et alors ?... ». Le décalage entre les discours de ces deux hommes fait rire. Voilà d'un côté Yvan occupé à raconter en détail ses conversations avec les deux femmes et d'un autre Serge qui, en deux mots, ne montre de l'intérêt que pour le résultat du drame. Le fait qu'Yvan démontre une préoccupation excessive avec les détails le met en opposition avec les deux autres hommes, qui ne s'y sont pas du tout intéressés. Il semble qu'Yvan devienne un peu féminisé et éloigné du monde masculin de Serge et de Marc. Yvan démontre trop de lâcheté et de soumission dans une lutte des forces qui transcendent et consomment son esprit. Ces caractéristiques sont normalement stéréotypées du côté féminin. Ses deux amis, par contre, témoignant cependant de beaucoup d'indifférence, se plaignent d'Yvan : « Tu arrives avec trois quarts d'heure de retard, tu ne t'excuses pas, tu nous soûles de tes pépins domestiques » (74). Pour les deux autres hommes le long monologue d'Yvan n'est autre qu'une affaire de « pépins domestiques ». Pour eux c'est un monologue excessivement vif, impliquant plusieurs femmes et d'innombrables détails et qui n'offre aucun dénouement. D'ailleurs ils ne comprennent même pas pourquoi Yvan s'en mêle.

Dans ce passage on distingue certaines indications subtiles de la part de l'auteur, aussi appelées des didascalies implicites, qui orientent l'acteur/lecteur et suscitent le comique. Ce passage se présente comme un moment metathéâtral par excellence où les actions et les émotions impliquées dans le dialogue entre Catherine, Yvan et Huguette se traduisent sur scène uniquement au niveau virtuel. C'est le théâtre dans le théâtre. Pour qu'on puisse mieux imaginer la situation, Yvan raconte que, lorsqu'il suggère une solution pour le problème du faire-part, « Catherine a hurlé, arguant que c'était une gifle pour ses parents ». En présence d'une

démonstration d'autorité si impétueuse, Yvan passe rapidement d'une position d'adversaire³ à une position de soumission⁴. C'est le moment de faire entrer dans la discussion un troisième élément – la mère d'Yvan (« je téléphone à ma mère »). Yvan continue à jouer un rôle de soumission, cette fois-ci avec sa mère (« je t'en supplie n'envenime pas les choses»). Et Huguette prend le rôle d'adversaire indirect de Catherine (« comment oses-tu me proposer... »). Avec l'esprit exalté, Huguette raccroche le téléphone abruptement. Catherine veut un deuxième combat et ordonne à Yvan de rappeler sa mère (« rappelle ta mère, je la rappelle en surtension »). Cette fois-ci Catherine reste près de l'écouteur et « secoue la tête avec un rictus de dégoût » témoignant de son désaccord avec l'argumentation d'Huguette. La situation est chaotique. Nous pouvons visualiser Yvan qui se réfugie dans le rire lors de sa dispute avec Huguette. Le discours rapporté : « oui bien sûr c'est drôle, toi tout te fait rire » révèle le manque d'intérêt d'Yvan pour ce qu'il considère être des futilités. Finalement Yvan explique à ses amis qu'il « se laisse emmerder par toutes ces bonnes femmes » parce qu'« elles sont toutes folles ! » et il ajoute : « J'ai perdu quatre kilos. Uniquement par angoisse ».

Dès ce monologue le public ressent assurément une présence féminine chez Yvan. Son comportement ne représente pas l'attitude normale de l'homme dans les sociétés occidentales. Yvan s'engage dans un nombre infini de détails et extériorise trop ses émotions. Ceci n'est pas à

³ Tout au début Yvan s'attache à ses émotions et désirs. Il dit : « moi je hais la mienne [sa belle-mère], il est hors de question que ma belle-mère figure sur ce carton » (44).

⁴ Yvan avoue : « je finis par me laisser convaincre, totalement contre mon gré mais par épuisement, j'accepte donc que ma belle-mère que je hais, qui est une salope, figure sur le carton » (44).

coup sûr associé avec un comportement typiquement masculin. Jetant rapidement un œil à d'autres passages où la féminité d'Yvan revêt des contours plus définis, on remarque son extrême sensibilité et son angoisse liée aux relations humaines, soit avec sa fiancée, soit avec ses deux amis de longtemps. Il les valorise tant qu'il consulte un psychologue appelé Finkelzohn pour en parler. Yvan confesse à ses amis : « D'ailleurs, l'autre jour j'ai parlé de vous à Finkelzohn. . . . Je sens que vos relations sont tendues et je voulais que Finkelzohn m'éclaire... » (57). Clairement Yvan est le seul des trois hommes qui cherche de l'aide pour résoudre ses problèmes dans ses relations avec les autres. Il valorise l'amitié au-dessus de sa propre réputation et ses amis se moquent de lui. Ils ne comprennent pas cette vulnérabilité d'Yvan et son besoin de chercher de l'aide. Marc et Serge n'acceptent même pas la possibilité qu'il y ait une incapacité de leur part à résoudre leur propre problème. Yvan se distingue d'eux lorsqu'il témoigne d'une sensibilité et d'un intérêt pour la lutte intérieure à laquelle se livrent ses émotions. Il dit : « Je me dis mon petit vieux tu n'as pas fait six ans d'analyse pour finir par buter ton meilleur ami et tu n'as pas fait six ans d'analyse pour ne pas percevoir derrière cette démente verbale un profond mal-être, je réamorçage une remontée et je dis, tout en gravissant les marches du pardon, Marc appelle au secours, je dois le secourir dussé-je en pâtir moi-même » (57). Yvan est le seul personnage capable de faire une analyse des émotions intimes de ses deux amis et le seul à vouloir leur trouver une réponse. Il semble avoir un sixième sens, caractéristique normalement attribuée aux femmes. Reza réussit à nous donner l'impression d'être en présence d'une voix féminine subtilement camouflée dans le corps masculin d'Yvan. Cela rend son corps d'homme ridicule et provoque le rire.

L'humour qui marque la féminité d'Yvan ressortira encore plus nettement vers la fin de la pièce. Yvan souffre terriblement du conflit. Il est inévitablement et misérablement traîné vers plusieurs conflits impliquant les individus les plus importantes de sa vie: sa fiancée, sa mère et ses meilleurs amis. Il souffre de l'anéantissement de l'amitié entre les trois amis. À partir de la soirée où il présente son monologue, ses émotions deviennent incontrôlables et le conduisent souvent aux larmes. Presque à la fin de la pièce il prend la décision : « Je dois absolument parler à Finkelzohn de ma propension à pleurer, je pleure tout le temps, ce qui n'est pas normal pour un garçon de mon âge. Cela a commencé, ou du moins s'est manifesté clairement le soir du tableau blanc chez Serge » (79-80). Traditionnellement, dans notre société occidentale, un homme n'a pas recours aux larmes pour exprimer ses émotions. Ce sont plutôt les femmes qui, par détresse, par joie ou juste par solidarité avec quelqu'un d'autre, pleurent. Encore aujourd'hui il est facile d'accepter et même de comprendre qu'une femme pleure. Mais cela est très différent lorsqu'il s'agit d'un homme. Notre société occidentale envisage la masculinité encore en termes assez stoïques, où les larmes sont souvent vues comme un signe externe de fragilité et de vulnérabilité, caractéristiques peu désirables chez un homme. Yvan devient si faible émotionnellement qu'il ne supporte plus aucun discours rationnel. Il se montre, néanmoins, capable de trouver un sens à sa situation. Il argue que toute création qui est belle et grande dans le monde n'est jamais issue d'un discours rationnel. Selon lui, c'est la sphère émotionnelle qui est responsable de la naissance de l'art et de la beauté. Et, bien sûr, Yvan se place dans cette sphère. Yvan insinue que sa sensibilité, apparaissant comme le signe extérieur d'un don artistique, justifie ses émotions incontrôlées. Presque à la fin de la pièce, en s'adressant directement au public, Yvan dit : « En réalité, je ne supporte plus aucun discours rationnel, tout ce qui a fait le monde, tout ce qui a été

beau et grand dans ce monde n'est jamais né d'un discours rationnel » (80). Yvan émotionnel, pacifiste, flexible, vulnérable, qui pleure souvent et qui s'éloigne des autres personnages masculins – Yvan féminin, plus que masculin. Ainsi, dans l'univers masculin de cette pièce, le personnage d'Yvan devient nettement un ressort comique ainsi qu'une présence féminine.

Faire de l'humour – privilège masculin ou féminin ?

Au cours des siècles les lecteurs et les spectateurs ont été conditionnés à associer l'humour au genre masculin. Faire de l'humour impliquait un pouvoir que les femmes ne connaissaient pas. Selon Paul McGhee, un des pionniers dans la recherche sur l'humour : « it is proposed that the use of humor in interpersonal interaction serves as a means of gaining or maintaining dominance or control over the social situation. Because of the power associated with the successful use of humor, humor initiation has become associated with other traditionally masculine characteristics, such as aggressiveness, dominance, and assertiveness » (183). En raison de l'identité que la société patriarcale avait toujours attribué à la femme, elle n'était pas un sujet avec une voix. Elle était l'objet et/ou la spectatrice de la voix masculine.

Traditionnellement c'est à l'homme que revient le privilège de faire de l'humour et à la femme d'applaudir par le rire. Corroborant cette distinction entre les rôles des hommes et des femmes en relation à la production d'humour, McGhee a observé que : « a clearly definable set of sex-role standards regarding humor exists for males and females in our culture. Most important along these lines is the expectation that males should be initiators of humor, while females should be responders » (183). Il va sans dire que dans la sphère comique, où les hommes produisent et les femmes reçoivent, les femmes ont appris à rire d'elles-mêmes ou plutôt, à rire de la

représentation qu'on fait d'elles. La femme est parfois représentée comme étant un être incompréhensible, voire même ridicule. Par exemple, en 1659 Molière critique ouvertement l'excès linguistique auquel beaucoup de femmes d'antan se livraient. Elles étaient surnommées 'les précieuses' et leur discours dévoilait un goût très particulier pour les détails et les beaux mots. Chez ces femmes la langue était plus un élément ornemental qu'un outil de communication. Leur langage était exagérément ampoulé et imagé au point de devenir incompréhensible. Selon leur idéal, la préciosité devait primer par crainte de tomber dans la vulgarité du langage et des manières. Sur un autre plan, la relation entre hommes et femmes étaient régis par les principes de la courtoisie prévalant au Moyen Age. Dans la pièce les Femmes Savantes, Molière critique subtilement la déviation de l'idéal de ce comportement féminin, qui se manifeste par un excès ridicule. Molière, l'homme, fait de l'humour par l'intermédiaire de ces personnages féminins, dans la pièce mentionnée ainsi que dans bien d'autres. Cet emploi renforce, une fois de plus, le statut secondaire de la femme dans une hiérarchie patriarcale. Le personnage féminin, scruté par les yeux masculins, fait rire le public dans sa globalité, hommes et femmes confondus.

Le renversement des rôles sociaux entre homme et femme, ou la métamorphose de la femme en homme, a aussi inspiré plusieurs comédies. Dans la littérature médiévale, par exemple, s'inscrit le texte anonyme La farce du cuvier, où une femme mariée au caractère viril, impose l'exécution des tâches domestiques à son « pauvre » mari. Jacquinot, le mari, est censé faire le ménage, la cuisine et toute autre tâche normalement attribuée aux femmes. Sa belle-mère participe à la condamnation avec enthousiasme.⁵ Cet homme du peuple, est soumis à l'autorité de

⁵ Voir : La Farce du Cuvier vers 100-13.

sa femme et de sa belle-mère. Contre les conventions, l'homme personnifie le rôle de la soumission et les femmes personnifient le rôle de l'autorité et du pouvoir. Le public rit face à l'incongruité de cette situation jouant avec les rôles sociaux établis. Intéressant de noter qu'encore aujourd'hui, au vingt-et-unième siècle, le public rit de bon cœur avec cette pièce de théâtre. L'humour créé par l'incongruité de cette situation domestique a survécu aux défis du temps.

Dans la mesure où faire de l'humour implique une démonstration de pouvoir ; dans le contexte féministe cela se traduisait par un respect absolu, bien qu'implicite, pour la hiérarchie sociale. La direction de l'humour était descendante, c'est-à-dire, l'humour se produisait toujours sur des victimes inférieures ou subalternes hiérarchiquement. Nancy Henley a observé ce phénomène. Elle explique que si l'humour implique la libération d'une tension, alors dans la comédie traditionnelle « tension is released downwards, against the vulnerable » (71). On riait des vulnérables et des impuissants. Et les femmes étaient groupées dans cette catégorie. On avait intériorisé des rôles de dimension exclusivement privée et domestique pour les femmes, rôles qui impliquaient toujours une soumission à l'homme et un silence respectueux devant la hiérarchie sociale.

Dans l'histoire du parcours de l'espèce humaine les femmes ont successivement été liées à l'anonymat. Elles n'avaient pas de voix individuelle, unique. Elles se limitaient à reproduire ce que la société leur assignait. Il y a plusieurs comédies, réalisées par des producteurs masculins, entre autres, on peut citer celles de Molière ou de Beaumarchais, où le personnage féminin agrmente la comédie d'une touche d'humour supplémentaire, tout en demeurant toujours fidèle à son statut domestique de femme/épouse/maîtresse/mère.

Selon Nancy Walker, l'idéal traditionnel du comportement féminin détermine les limites et le manque d'audace des femmes. « The well-documented fact that women are far less likely than men to attempt to be humorous in a social situation is dictated by women's need to adhere to culturally determined standards of ideal female behavior » (61). Dans une étude réalisée en 2006 sur la production et l'appréciation de l'humour comme trait de sélection sexuelle d'un compagnon on conclut que : « men emphasized the importance of their partners' receptivity to their own humor and women preferred those who produced humor » (Cité dans Bressler 121). Dans une autre étude réalisée en 2001 sur la production de l'humour dans un milieu universitaire en Allemagne, on a remarqué que la production d'humour par les hommes renforçait leur pouvoir et leur suprématie intellectuelle, tandis que l'humour des femmes concourait à établir l'harmonie par leur acceptation d'une position secondaire. Cette étude conduite par Bettina Baron est mentionnée par Helga Kotthoff : « Male academics, especially those of high status, construct complicated ironic sequences, which also allow them to display knowledge of the subject. Women seldom resort to such tactics of downgrading the papers presented by colleagues; they tend instead to joke at the expense of their own theses and standpoints » (Kotthoff 12). L'idée du cliché féminin, antinomique de l'idée de professionnalisme et de l'audace humoristique, devient assez pertinente dans ce contexte. Bettina Baron et Helga Kotthoff lui ont porté un intérêt particulier dans leurs études respectives. Selon les deux professeurs allemands : « women must either be willing to accept the 'feminine cliché' and the attendant disadvantages, or pay the price of their 'professionalism' by being accused of forfeiting their femininity » (242).

Ces études montrent bien, encore de nos jours, le poids que les stéréotypes exercent sur les limites de notre comportement. Voilà l'effet de construction d'identité exercé sur chaque sexe, sur les hommes et sur les femmes. En raison de ce phénomène, Georges Duby, historien français spécialiste en littérature médiévale qui a entrepris des recherches sur des auteurs féminins dans la littérature de cette période, conclut : « je n'ai entrevu que des ombres, flottantes, insaisissables. Aucune de leurs paroles [des femmes] ne m'est directement parvenue. Tous les discours qui, de leur temps, leur furent prêtés sont masculins » (217). L'absence de voix féminine donne lieu à une absence d'humour féminin, apparemment. Et, conséquemment, lorsqu'on est confronté à cette absence, on la justifie comme n'étant plus que le résultat d'une absence de sens de l'humour chez la femme. Selon le professeur de psychologie Naomi Weisstein : « *Having a sense of humor* in the way defined for women (that is laughing only at those things which we are expected to laugh at) is part of maintaining our charm. Since our charm is so bound up with our survival, it may become a frightening accusation when people tell us we've lost our sense of humor – it's as good as telling us we're ugly » (89).⁶ A noter que Weisstein remet le sens d'humour au même niveau que la beauté, traits tous les deux essentiels à l'identité de la femme. Ainsi, nier l'existence de la beauté chez la femme est aussi ridicule que nier son sens de l'humour.

⁶ Immédiatement après, Weisstein révèle une lecture positive de ce phénomène : « It means that we [les femmes] may actually be changing our social roles, that we have stopped trying to please. If we are no longer laughing at what is not funny to us, we may be in a way, taking the first step in our being able to develop our own women's humor » (89).

Quelques individus privilégiés qui profitaient d'une influence assez pertinente dans la construction des valeurs sociales ont beaucoup contribué au renforcement de cet anonymat des femmes. Sigmund Freud en est un bon exemple. En 1922 Freud présente le texte « La tête de Méduse »⁷ inclus dans le recueil d'essais Résultats, idées, problèmes II. Freud élabore au sujet de la figure mythique de la Méduse.⁸ Cet auteur s'engage à donner sa propre interprétation de ce mythe grec. Dans la tradition grecque l'individu qui oserait regarder la Méduse dans les yeux mourrait pétrifié. Dans l'interprétation de Freud les yeux effrayants de la Méduse donnent place à des cheveux horribles. Les cheveux de ce monstre-femme n'étaient plus des serpents, mais

⁷ Un an plus tard, en 1923, Sandor Ferenczi, un des premiers psychanalystes et ami proche de Freud, publie aussi une interprétation du mythe de la Méduse du point de vue de la psychanalyse. Il donne une analogie des cheveux de la Méduse, ainsi que de ses yeux. Il les considère un symbole effrayant de la région génitale féminine. Le sujet de son analyse demeure la Méduse. Voir : Ferenczi 200. Freud, au contraire, inscrit la Méduse comme objet de contemplation et la victime/homme, qui dédaigneusement défie la Méduse, comme le sujet ultime de son analyse.

⁸ Dans la mythologie grecque la Méduse était une gorgone - créature fantastique mortelle. Lorsque la Méduse est encore une belle jeune fille, elle est séduite ou violée par le dieu Poséidon dans un temple dédiée à Athéna. Elle est alors punie par cette déesse qui la transforme en gorgone. Ses cheveux, autrefois ravissants, deviennent des serpents et son regard pétrifie tous ceux qui le croisent. Surtout ses yeux font peur. Cette gorgone, la Méduse, constitue un danger mortel pour ses victimes. Éventuellement elle est détruite lorsque sa tête est décapitée par le héros-homme, Persée, et offerte à Athéna.

des pénis. Freud explique que, symboliquement, ceci correspondait à une tentative avide de la Méduse d'accroître son pouvoir. Pour Freud l'organe sexuel masculin était le meilleur symbole du pouvoir et de la force. Dans cette interprétation c'était la contemplation des cheveux de la Méduse qui faisait peur. Cependant, après avoir raisonné à propos de l'image de cette gorgone, l'attention de Freud se tourne vers la victime de ce monstre - un homme qui, grâce à son sexe supérieur, regarde la Méduse dans les yeux et lui dit : « Je n'ai pas peur de toi, je te défie, j'ai un pénis » (Freud, Méduse: 49). La Méduse projetait une image artificielle de pouvoir, tandis que l'homme possédait naturellement le pouvoir dans son corps. Dans l'interprétation freudienne l'homme saisit l'occasion de défier la Méduse et de démontrer la suprématie du sexe masculin. C'est dans le sexe, dans le corps, que cette supériorité se manifeste. Selon Freud, cette suprématie n'est même pas le dénouement d'une conquête, mais un don de la nature. Toujours en insistant sur sa théorie de la *native infériorité sexuelle des femmes*, la suprématie masculine s'expliquait ainsi comme le résultat d'un ordre naturel. Et corollairement, l'infériorité de la femme était « déterminée par sa fonction sexuelle » - une fonction de soumission.

De fortes réactions se sont fait entendre à la suite de cet essai. Sandra Gilbert s'intéresse au phénomène de la sémiologie du pouvoir créateur. Motivée par l'idée freudienne qui associe l'esprit créateur avec l'image du pénis, ceci symbolisant le stylo avec lequel l'homme écrit, Gilbert en appelle à l'importance d'identifier l'organe corporel féminin avec lequel la femme peut aussi inscrire son pouvoir créateur dans le tissu historique, social et artistique. Elle pose la question : avec quelle partie de son corps, la femme, peut-elle inscrire la force du sexe féminin ? « If the pen is a metaphorical penis, with what organ can females generate texts? » (Gilbert,

Madwoman: 7).⁹ Lorsque des perspectives nouvelles et des ambitions inédites éveillent la femme, celle-ci qui était, jusqu'à présent, confinée à un langage forgé par le système patriarcal, cherche un moyen de s'exprimer différemment. Bien plus, elle cherche à concrétiser son désir d'écrire, de parler, de rire autrement, tout en restant fidèle à la féminité.¹⁰ Hors d'une chronologie temporelle linéaire, la réponse à cette question peut être trouvée dans le titre de l'essai d'Hélène Cixous publié en 1975 « Le rire de la Méduse ». La femme-Méduse inscrit son identité féminine à travers son rire. Hélène Cixous écrit qu'« on nous [les femmes] a figées entre deux mythes horribles : entre la Méduse et l'abîme. Il y aurait de quoi faire éclater de rire la moitié du monde, si ça ne continuait pas. . . . Il suffit qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit » (Cixous, Rire: 47). Cixous invoque le moment où la Méduse regarderait l'homme dans les yeux, le défierait et lui rirait au nez. À la différence de la Méduse grecque dont le pouvoir résidait dans les yeux, et comparée avec la Méduse de Freud dont le pouvoir résidait dans les cheveux artificiels qui amplifiaient la suprématie du sexe masculin, la Méduse de Cixous apporte de l'innovation. Cixous déplace le pouvoir de la Méduse vers la bouche au travers d'un rire défiant. Elle réclame une nouvelle interprétation de ce mythe. C'est une interprétation qui ne provient pas de l'analyse du pouvoir de ses victimes, comme celle de Freud. La Méduse de Cixous est fière de sa féminité et confiante dans son rôle créateur et transformateur. Cette Méduse est un sujet actif qui veut changer sa relation avec l'homme. L'homme ne serait plus sa victime, mais son semblable. Elle ne fait pas peur. Elle n'a pas peur. Elle ne détruit pas. Elle construit. Elle rit. Elle établit des relations.

⁹ Voir aussi : Gilbert, Paternity: 486-96.

¹⁰ Voir : Rivkin 769.

Cixous veut se libérer de la norme où la production littéraire est soumise à une régence paternelle.¹¹ Elle renonce à écrire selon les normes établies par les hommes et elle est fière de s'adresser à un public féminin, normalement dévalorisé. Cixous écrit « en tant que femme vers les femmes ». Consciente du fait que ce texte de Cixous, pour l'âge de sa publication et pour son importance, a été amplement analysé, discuté et cité, je me tiens à l'utiliser dans mon travail, néanmoins, dans un nouvel angle. Ce texte de Cixous est presque exclusivement lu dans le contexte de l'émergence d'une écriture féminine. Dans cette thèse, je propose une lecture des idées de Cixous comme un appel à la production d'un humour féminin. Dans le contexte de l'humour, comme j'expliquerais un peu plus en avant, je lis le texte de Cixous comme un appel à un humour féminin, au lieu de féministe. Normalement, le texte de Cixous remet la discussion dans les domaines d'une écriture féminine et/ou d'un humour féministe. A propos de Reza je lis Cixous dans le contexte d'un humour féminin.

À l'époque de Cixous le pouvoir était accordé en fonction du genre et les opportunités dépendaient du sexe. Sandra Gilbert, contemporaine de Cixous, s'intéresse particulièrement au contexte littéraire du dix-neuvième siècle. Sa description de ce contexte particulier, bien

¹¹ Regina Barreca remet de façon originale la peur de l'humour du côté de l'homme. Elle associe l'humour avec le pouvoir, dans un contexte sur moquerie. Et le pouvoir est du côté de la femme. Elle ne se moque pas des petits détails, mais des questions profondes associées à l'identité de l'homme. L'homme devient vulnérable. Selon Barreca : « Men are frightened by women's humor because they think that when women are alone they're making fun of men. This is perfectly true, but they think we're making fun of their equipment when in fact there are so many more interesting things to make fun of—such as their value systems » (198).

qu'anachronique par rapport à l'appel de Cixous, me paraît pertinente dans la mesure où elle renforce certaines idées clés chez Cixous. Gilbert voulait changer la mentalité identifiant l'écriture féminine comme un acte d'intrusion, de présomption et de faute pénale. Ainsi, selon cet auteur : « Not only is 'a woman that attempts the pen' an intrusive and 'presumptuous Creature', she is absolutely unredeemable : no virtue can outweigh the 'fault' of her presumption because she has grotesquely crossed boundaries dictated by nature » (Gilbert, Madwoman: 8). Contre la tradition et contre la nature, Cixous appelle les femmes à écrire avec leurs corps, c'est-à-dire avec leur féminité. Elle invite les femmes à sortir de leur espace privé et à oser rire en public. « Il faut que la femme écrive par son corps, qu'elle invente la langue imprenable qui crève les cloisonnements, classes et rhétoriques, ordonnances et codes, qu'elle submerge, transperce, franchise le discours-à-réserve ultime, y compris celui qui se rit d'avoir à dire le mot 'silence', celui qui visant l'impossible s'arrête pile devant le mot 'impossible' et l'écrit comme 'fin' » (Cixous, Rire: 48).

Hélène Cixous appelle les femmes à métaphoriquement ôter les pantalons qui leur servaient de camouflage et qu'elles revêtaient chaque fois qu'elles osaient prendre la parole et le pouvoir. Hardiment Cixous invite les femmes à n'être que des femmes. Elle les invite à rire et à écrire imprimant leur féminité dans le tissu phallogentrique. Voilà l'émergence d'une force insoumise et révolutionnaire. « Orageuses, ce qui est nôtre se détache de nous sans que nous redoutions de nous affaiblir : nos regards s'en vont, nos sourires filent, les rires de toutes nos bouches, nos sangs coulent et nous nous répandons sans nous épuiser, nos pensées, nos signes, nos écrits, nous ne les retenons pas et nous ne craignons pas de manquer » (Cixous, Rire: 41). Il semble que Cixous décrive un carnaval où tous les sens qui forment la dimension physique, ainsi

que les dimensions mentale et spirituelle de la femme sont libres de s'exprimer. Elle encourage la femme à refuser le rôle décoratif et traditionnel au sein d'un univers masculin, et à réclamer le rôle qui a toujours été le sien de droit – un rôle créateur. Elle appelle les femmes à mettre fin à la « *limite historico-culturelle* » construite dans une « opposition sexuelle qui s'est toujours faite au profit de l'homme » (Cixous, Rire: 45), c'est-à-dire l'homme classique. Selon Cixous, l'*écriture féminine* symbolisait la scène où une nouvelle écriture et un nouveau rire établiraient une nouvelle histoire de laquelle de nouvelles relations émergeront.¹² Dans un autre essai d'Hélène Cixous, « Sorties », l'auteur explique la résurrection de la femme qui pousse inévitablement celles-ci à défier la stabilité de l'édifice patriarcal. « Now it has become rather urgent to question this solidarity between logocentrism and phallogentrism – bringing to light the fate dealt to woman, her burial – to threaten the stability of the masculine structure that passed itself off as

¹² Comme Cixous, Luce Irigaray encourage les femmes à se libérer des limites inscrites par la tradition patriarcale. Elle s'adresse individuellement à chaque femme : « Sors de leur langage. Je t'attends. Reviens. Ce n'est pas si difficile. Tu restes ici, et tu ne t'abstrais pas en scènes déjà jouées, en phrases déjà entendues et redites, en gestes déjà connus. En corps déjà codés. Tu essaies d'être attentive à toi. À moi. Sans te laisser distraire par la norme, ou l'habitude » (205). Irigaray explique la relation entre l'habitude de reproduire le masculin et la perpétuation de l'absence féminine. « Si nous continuons à nous parler le même langage, nous allons reproduire la même histoire. . . . Si nous continuons à parler le même, si nous nous parlons comme se parlent les hommes depuis des siècles, comme on nous a appris à parler, nous nous manquerons Eux peuvent se parler, et de nous. Mais nous ? » (205).

eternal-natural, by conjuring up femininity the reflections and hypotheses that are necessarily ruinous for the stronghold still in possession of authority » (Cixous, Sorties: 65).

Reza – un humour féminin ou féministe ?

L'écriture féminine ouvre la porte à un humour féminin qui, selon l'anthropologue Mahadev Apte apporte de la nouveauté en soulignant l'inégalité entre les sexes qui expose la supériorité et la domination masculines face à la passivité féminine. Apte combat l'idée d'une capacité supérieure pour produire de l'humour de la part des hommes, en comparaison avec les femmes. Mais il tient à l'idée d'une limitation contextuelle pour produire de l'humour de la part des femmes. « Both the prevalent cultural values and the resultant constraints prevent women from fully using their talents » (69). L'humour féminin inverse momentanément la hiérarchie sociale en attribuant du pouvoir à la femme.¹³ Le féminin donne lieu au féminisme comme mouvement d'ampleur politique qui donne lieu à l'émancipation de la femme. Les noms de Cixous et Irigaray, entre autres, s'inscrivent dans ce mouvement. Et progressivement ce mouvement fait recours à plusieurs expressions artistiques. Dans l'article « Women's performance art : feminism and postmodernism » le professeur de drame moderne et metteur en scène Jeanie Forte analyse l'effervescence du mouvement de la 'Performance' féministe dans un contexte postmoderne. C'est un mouvement qui met en évidence la perspective traditionnelle de la femme comme l'opposé de l'homme en termes binaires. Dans la mesure où la femme devient productrice de

¹³ « When women make jokes about men, they invert – momentarily – the social hierarchy » (Rowe 19).

parole et d'humour, ce mouvement esquisse l'audace à laquelle Cixous appelait. Selon Forte: « It is precisely this denial of women as 'speaking subjects' that women in performance art both foreground and subvert. The intensely intimate nature of the work, the emphasis on personal experience and emotional material, not 'acted' or distanced from artist or audience, is what most characterizes this alternative, heterogeneous voice » (221). Yasmina Reza, comme on le verra, met en évidence des expériences partagées par les femmes, créant ainsi une atmosphère d'intimité entre la scène et le public féminin. Mais, elle ne s'engage pas complètement dans ce mouvement dans le sens où elle ne s'inscrit pas dans un théâtre autobiographique où l'auteur devient acteur qui partage avec le public ses expériences et ses sentiments personnels. Jeannie Forte explique que « the intensely autobiographical nature of women's performance has evidenced the insistence on a woman's ability to 'speak' her subjectivity » (224). Je crois que, dans un contexte de fiction, Yasmina Reza essaie aussi de faire parler sa vision et sa subjectivité féminines dans son théâtre. Elle fait, néanmoins, recours à des acteurs. Reza ne transpose pas les limites d'auteur pour devenir aussi l'acteur. Pour ce fait elle ne peut pas être classée dans ce type de théâtre féministe.

A l'origine, le mouvement féministe envisagé par Cixous devait appeler les femmes à prendre le pouvoir en trouvant une nouvelle manière de s'exprimer, une manière qui leur serait toute propre et ne dépendrait pas du modèle traditionnellement masculin. Se soustrayant à la norme masculine, les femmes se sont vues offrir la possibilité de donner une nouvelle définition au féminin : une définition féminine du féminin. Le féminin ne devait plus être déterminé par la voix de l'homme mais par la voix de la femme. Cependant, malgré leur désir d'indépendance de la femme et d'égalité entre les sexes ; certaines féministes ont fini par reproduire le schéma

hiérarchique masculin, inversant simplement l'ordre de la domination. La réappropriation du regard masculin ne leur a ainsi pas permis d'accomplir entièrement leur idéal d'une expression littéraire et artistique où les genres ne seraient plus en conflit. Cet excès a donné lieu à une perception négative du mouvement féministe.

En effet, le terme 'féminisme' est encore souvent compris négativement. Dans une interview à Paris le 4 juin, 1975, Hélène Cixous avouait une certaine préoccupation concernant la représentation un peu négative du féminisme. Elle disait: « At the present time feminism, in which I am profoundly implicated, seems to me to be threatened by certain internal contradictions which are badly thought out or not recognized. It is threatened by something excessive » (Cité dans Markward 33). Cette déviance du mouvement recours à l'excès pour attirer l'attention et provoquer le changement, mais il semble que cet excès qui dérange Cixous n'a cessé d'exister dans notre société occidentale conduisant plusieurs personnes, encore de nos jours, à voir le féminisme comme accomplissant le contraire de son idéal original. Très récemment, en 2008, une étude à propos des attitudes implicites face au féminisme est venue renforcer cette perception négative.¹⁴ Justifiée ou pas, cette perception laisse de côté plusieurs des individus qui pourraient certainement profiter de l'idéal du féminisme et contribuer à sa promotion. L'excès a le potentiel de choquer, d'inquiéter, de susciter l'intérêt, de déranger, bien plus d'effrayer. En 1990 Regina Barreca crée le terme *fumerist* pour définir l'humour féministe.

¹⁴ Selon les auteurs de l'étude : « Indeed, while the concept of feminism is positive and empowering to some, many hold negative and inaccurate images of feminists (...) Participants were significantly slower to associate good words than bad words with the feminist. These results also imply an implicit positivity bias in attitudes towards traditionalists » (Jenen 14).

En anglais, ce mot saisit l'idée d'être amusant (*funny*), d'être féministe (parce qu'il aspire à l'émancipation de la femme) et de vouloir démolir la patriarchie (pour créer un nouvel ordre). A travers cette association d'idées, Barreca insiste sur le fait que l'humour féministe est subversif parce qu'il provient du pouvoir masculin. Néanmoins, le subversif souvent effraye.

Yasmina Reza n'a jamais été catégorisée comme féministe, et ne le sera pas non plus dans cette thèse. Dans l'œuvre de Reza je ne décèle aucune intention latente ou manifeste visant à promouvoir des idéaux féministes par une projection politique. L'écrivaine Yasmina Reza, elle-même confirme à ce propos : « Je n'écris dans aucune perspective féministe, ni dans la perspective de quelque combat que ce soit. Mes écrits sont le reflet de beaucoup de vérités contradictoires, je m'efforce de mettre en avant la mauvaise foi, l'humeur et les nerfs, bref ce qui constitue pour moi la matière humaine brute »¹⁵. Afin de rendre justice à la voix de l'auteur et à défaut de toute évidence d'une perspective féministe dans son travail, je me référerai à l'humour de Reza tout simplement comme un humour féminin. C'est un humour dépouillé d'intentions politiques, révélateur et doté d'une voix féminine. Par ailleurs, une certaine sensibilité féminine, comme on le verra ultérieurement, s'entrevoit dans la totalité de l'œuvre de Reza. J'entrevois chez Reza la concrétisation des mots de Franzini: « *Female humor* refers to humor about or by women without necessarily implying any affiliation with feminist philosophy. Such humor may ridicule a person or social system without implying any demands for change » (812).¹⁶

¹⁵ Affirmations de Yasmina Reza lors d'un bref échange d'emails entre moi et sa représentante, Dominique Christophe, daté le 25 septembre 2009.

¹⁶ Pour enrichir notre discussion avec de la diversité il faut mentionner deux conceptions négatives à propos de l'humour féminin de deux auteurs cités par Franzini : « Walker (1988)

Je perçois l'humour de Reza, d'une certaine façon, comme la concrétisation de l'écriture féminine et du rire de la Méduse dont parlait Cixous¹⁷. Bien que cet auteur soit très impliqué dans le mouvement féministe, je vois dans sa définition de l'écriture féminine un contexte propice à la lecture de Yasmina Reza. Pour Cixous l'écriture féminine implique des risques et de la générosité. Il s'agit d'une attitude de partage, d'inclusion et d'acceptation sans réserves ni limites. Cixous décrit l'écriture féminine comme une écriture humide, dans la mesure où celle-ci, dans sa fluidité, flexibilité et sa fertilité, ressemble à l'eau. C'est une écriture qui dévoile une attitude particulière envers la vie, envers l'autre et envers soi-même; une attitude très souple et surtout libérée de toutes frontières. Cixous explique: « The ideal harmony, reached by few, would be genital, assembling everything and being capable of generosity, of spending. That is

considers female humor to be self-deprecatory and more disguised than feminist humor.

Kaufman (1980) bluntly classifies female humor as a 'humor of hopelessness' in contrast to feminist humor, which is *humor of hope* » (Cité dans Franzini 812). Je suis d'accord avec Walker dans la mesure où je vois l'humour féminin de Reza camouflé dans des corps masculins. Mais Je n'y vois pas du « self-deprecatory » ni un manque d'espoir. C'est bien au contraire.

¹⁷ Dans une interview en janvier 1982, Cixous explique que son utilisation de la binarité masculin/féminin dans la définition d'écriture se justifie par la limitation de notre langage. Certainement cela n'aurait pas été son premier choix. Mais, pour faciliter la compréhension et parce qu'il faut respecter notre contexte historique et politique Cixous fait recours à cette binarité traditionnelle. Elle dit: « ...back in the trap of words. . . . I must constantly have recourse to them [la binarité féminin/masculin], because we are in history, we live in history, we are in a historical, political situation which we must take into account » (Cité dans Conley 133).

what I mean when I speak of *écriture féminine* » (Cité dans Conley 131). Dans la pièce de Reza, « Art », on reconnaît bien rapidement ces traits chez le personnage d'Yvan, comme on l'a vu précédemment dans son monologue. Yvan démontre une souplesse de caractère qui procure toujours l'harmonie et la fusion. Il est prêt à sacrifier ses propres intérêts pour le bien de l'amitié. Il semble que Cixous décrit Yvan quand elle annonce: « he is capable of spending at all levels, of displacing the rhythms, for example, of the living, of the relationship between life and death, of all that which could be qualified more easily as feminine than masculine » (Cité dans Conley 133). Serge et Marc, au contraire, luttent pour une certaine domination dans la discussion sur l'art et les relations humaines, démontrant une rigidité lourde et parfois agressive. Selon Cixous l'écriture masculine se caractérise par la rigidité, la domination, l'appropriation du discours. « There are people in whom there is dominance, an insistence (retention, hard exchange) ... and have a censoring relationship to others » (Cité dans Conley 131). Contrairement à l'écriture féminine (humide), l'écriture masculine se manifeste par la sécheresse. « Masculine texts that present traits of masculine economy and that insist in the most remarkable way on drying up. That absolute dryness prevents one from living » (Cité dans Conley 132). Yvan manifeste une certaine humidité à travers son caractère, mais aussi à travers ses larmes. Il pleure, ou en parle, assez souvent. Serge et Marc n'y succombent jamais.

L'humour féminin témoigne aussi d'une tendance à la coopération et à l'inclusion, tandis que l'humour masculin témoigne d'une attitude compétitive pour gagner le pouvoir et la domination. Dans une étude réalisée en 2003, Mary Crawford a observé ce type de différence entre hommes et femmes dans la production d'humour. Selon Crawford : « the humor of women functions to create solidarity and build intimacy, while the humor of men functions as a form of

status competition » (1421). On peut distinguer un sentiment de solidarité et d'intimité, et non pas de compétition, comme résultat de l'humour chez Reza.

L'humour féminin, comme l'écriture féminine que Cixous soutient, dépasse de loin toutes limites anatomiques. C'est une attitude qui est souvent manifestée par la femme, sans pour autant lui être bornée ou subordonnée. L'humour féminin, n'est pas déterminé par le sexe de son créateur, mais par l'attitude de ce dernier, ses intérêts et sa sensibilité. En d'autres termes, l'écriture féminine n'est pas forcément déterminée par l'ordre anatomique¹⁸. Selon Cixous: « My own position is to insist always on the fact that libidinal femininity is not the *propre* of women and libidinal masculinity is not the *propre* of men. What is most important for me, what allows me to continue to live and not to despair, is precisely the conviction that it does not depend on the anatomical sex, not on the role of man and of woman, but that it depends in fact on life's chance, which is everybody's responsibility » (Cité dans Conley 132-33). Je considère l'humour de Reza comme un humour féminin parce qu'il démontre une certaine attitude et une sensibilité particulière qui, visiblement, manquent aux auteurs subjugués par le phallocentrisme. Ce sont cette attitude et cette sensibilité qui déterminent la spécificité de l'humour de Reza et non simplement le fait qu'elle soit une femme.

¹⁸ A plusieurs fois, Hélène Cixous mentionne Jean Genet comme un bon représentant de l'écriture féminine. « Thus, what is inscribed under Jean Genet's, in the movement of a text that divides itself, pulls itself to pieces, dismembers itself, regroups, remembers itself, is a proliferating, maternal femininity » (Cixous, Sorties: 84). Heinrich Von Kleist est un autre exemple d'homme écrivain qui manifeste une écriture féminine, aussi souvent mentionné par Cixous.

Catherine – Les exigences de la Gorgone

Retournons au monologue d'Yvan et concentrons notre attention à présent sur les femmes principales, et absentes, en parallèle des trois hommes. Commençons tout d'abord, par Catherine. Dans son style toujours rationnel, Marc diagnostique une tendance maladive à pleurer chez Yvan : « Tu as toutes les raisons de pleurer, tu vas épouser une gorgone, tu perds des amis que tu pensais éternels... » (74). Dans le monologue d'Yvan, Catherine apparaît caricaturée et autoritaire, rigide et dramatique. Les personnages sont en train de choisir les noms à mettre sur le faire-part. Catherine fait preuve d'un jugement arbitraire concernant le choix des noms sur le faire-part. Catherine demande à Yvan de rappeler sa mère pour lui délivrer un message. « Rappelle-la et dis-lui que quand on marie son fils, on met son amour-propre de côté. » Elle recommande à la mère d'Yvan de mettre son amour-propre de côté. Alors, Yvan essaie de rendre la situation équitable pour les deux familles. « Tu pourrais dire la même chose à ta belle-mère ». Le jugement arbitraire et impulsif de Catherine se manifeste clairement et immédiatement – « ça n'a rien à voir, s'écrie Catherine » (45). Elle ne veut même pas considérer la suggestion d'Yvan. Marc donne le nom de 'gorgone' à Catherine en raison de son inflexibilité. Ce personnage féminin ne trouve aucun charme à Yvan qui s'évertue pourtant à essayer de lui plaire. Catherine semble être l'opposée de l'idéal féminin de Marc. Ce dernier a en effet une conception très précise du rôle de la femme et de l'attitude que celle-ci doit adopter envers son fiancé. Cette idée d'un modèle féminin semble dériver de sa représentation de la hiérarchie masculine qui, très vite et trop aisément, catalogue la femme lorsqu'elle défie le raisonnement et la patience de l'homme. La frustration donne rapidement lieu au stéréotype pour expliquer et résoudre le conflit. Catherine semble agir avec un certain esprit négatif, et parfois un peu méchant, ce qui complique

beaucoup la vie de son pauvre fiancé. La faiblesse de caractère d'Yvan l'empêche de se battre avec Catherine avec la même force et autorité. Manifestement, Ivan se place sous l'autorité de Catherine. Cette gorgone (sa fiancée) réussit à dominer la lutte et à prendre toutes les décisions. A ses côtés, la fluidité d'Yvan devient encore plus comique, féminine, mais également essentielle pour la paix au sein du couple.

La rigidité de Catherine se manifeste comme directement opposée à la rigidité de son adversaire – la mère d'Yvan, Huguette. Le conflit raconté par Yvan se réalise en fonction de ces deux personnages. Considérons maintenant le discours d'Huguette. Il dénonce une pluralité de préoccupations très différentes les unes des autres. Entre autre on peut citer, les propos d'Huguette sur la rédaction du faire-part du mariage de son fils : « le carton, l'objet par excellence, que tout le monde va recevoir et étudier, j'entends m'y pavaner seule » (46). Cette phrase est immédiatement suivie par une autre remarque d'Huguette blâmant la négligence d'Yvan qui « n'[a] même pas envoyé un petit mot » à André:

Je ne suis pas égoïste Yvan, tu ne vas pas t'y mettre toi aussi et me dire comme Madame Roméro ce matin que j'ai un cœur de pierre, que dans la famille, nous avons tous une pierre à la place du cœur . . . elle est devenue complètement folle . . . [elle] trouve le moyen de me dire que nous avons tous une pierre à la place du cœur dans la famille, quand on vient de mettre un pacemaker au pauvre André, à qui tu n'as même pas envoyé un petit mot. (46)

Cette discussion ne porte que sur la relation entre Huguette, le père d'Yvan et Yvonne, la belle-mère d'Yvan. Mais, soudain, la discussion est envahie par d'autres personnages qui semblent être complètement hors sujet. S'ajoutant aux discours rapportés de Catherine et de la mère

d'Yvan, il y a maintenant les discours rapportés de ces autres personnages. L'effet comique de ces discours rapportés en chaîne provoque le rire et l'applaudissement du public. L'ivresse verbale de ce monologue est incroyablement comique. Dans le discours d'Huguette, les références à Félix Perolari, Madame Roméro et André exposent son incapacité de se limiter à la discussion d'un seul sujet. Son discours fait des digressions totalement marginales par rapport au sujet en question, sans, cependant, jamais s'évader complètement de la discussion. Huguette, dans sa qualité de personnage virtuel, n'a d'existence que dans la voix et le corps d'Yvan lorsqu'il se met à en faire la caricature. Dans « Le Rire de la Méduse » Cixous mentionne l'importance pour la femme d'inscrire son discours avec son corps. « Elle matérialise charnellement ce qu'elle pense, elle le signifie avec son corps » (Cixous, Rire: 44). On pourrait dire que, virtuellement, « c'est avec son corps [celui d'Yvan, qu'elle] soutient . . . la *logique* de son discours [celui d'Huguette] » (Cixous, Rire: 44). L'existence sur scène de toutes les femmes dans cette pièce dépend du corps et de la voix de ces trois hommes : sous la forme de caricatures, d'opinions, de plaintes et d'accusations. Le discours des femmes « même *théorique* ou politique, n'est jamais simple ou linéaire, ou *objectivé*¹⁹, généralisé » (Cixous, Rire: 44). Si on pouvait représenter graphiquement le discours de la mère d'Yvan, celui de Catherine et le bref discours d'Yvan, on aurait une grande spirale pour les discours des femmes et une petite ligne droite pour la voix d'Yvan, la voix masculine opposée à celles féminines. Yvan veut tout simplement résoudre et conclure la question des faire-part, tandis que Catherine et Huguette s'engagent dans plus de détails, souvent périphériques à la discussion. Ensuite, si on faisait le même exercice de représentation graphique des discours des trois hommes seulement, on aurait cette fois-ci une

¹⁹ L'italique présent dans cette citation se trouve dans le texte original.

grande spirale pour Yvan et une ligne droite pour Marc et Serge. Entre les trois hommes c'est Yvan qui se perd, cette fois-ci, dans des déviations chargées d'innombrables détails, préoccupations, angoisses, et explications. Serge et Marc restent beaucoup plus fidèles à leur discussion sur l'achat de la toile blanche. Ces deux derniers sont presque des minimalistes comparés au 'détaillisme' d'Yvan. À ce moment-là Yvan reflète une certaine présence féminine dans un milieu masculin.

Il va sans dire que dans les discours féminins on constate clairement une récurrence des thèmes domestiques, voire triviaux. D'un côté c'est l'audace de la belle-mère d'Yvan qui se met, elle aussi, à jouer au bridge ; ce qui pousse Huguette, gênée, de se plaindre auprès de son fils : « Yvonne, qui je te le signale en passant, a trouvé moyen, je l'ai su par Félix Perolari, de se mettre au bridge – ma mère aussi joue au bridge » (46). De l'autre côté, c'est l'incident de la femme de ménage qui demande trop d'argent à Huguette. « Dixit madame Roméro ce matin parce que j'ai refusé – elle est devenu complètement folle – de la passer à soixante francs de l'heure non déclarée » (46). On y voit la concrétisation des mots de Jaye Berman: « characteristic of women's humor, it is surely what it takes as its targets. The subject matter is consistent: food, fashion, children, neighbors, and the war between the sexes. While such topics are trivial on the surface, serious social commentary is often being made » (260).

Catherine est surnommée 'gorgone' parce qu'elle a un caractère conflictuel, exigeant et dominant, tout à l'image d'Huguette. Chacune de ces deux femmes essayent d'orienter la discussion à son avantage. Le pauvre Yvan est soumis à la tyrannie de ces deux gorgones. Il ne les comprend pas. Elles l'effrayent. Elles l'angoissent. Mais, d'un autre côté, elles provoquent le rire du public. Je veux renforcer cette idée-clée. Catherine et Huguette sont des gorgones qui

effrayent et angoissent les hommes dans la pièce et en conséquence font rire le public. Elles évoquent, probablement, des personnes réelles présentes dans la vie des spectateurs. Comme il arrive souvent dans notre expérience au niveau des relations humaines, ces personnages-femmes existent hors de la capacité de compréhension d'Yvan, de Marc ou de Serge. Il est intéressant de noter, cependant, que bien que les trois amis soient en conflit sur l'art et l'amitié, au sujet de ces femmes ils arrivent à se mettre d'accord. Ils reconnaissent tous les trois que ces deux femmes-gorgones compliquent la vie d'Yvan et lui donnent des raisons de pleurer. Les trois hommes se rapprochent les uns des autres en s'éloignant des femmes. La réaction de Marc face au monologue d'Yvan révèle sa tendance à se réfugier dans la généralisation. Il demande à Yvan : « Pourquoi tu te laisses emmerder par toutes ces bonnes femmes ? » Yvan répond : « Mais pourquoi je me laisse emmerder, je n'en sais rien ! Elles sont folles ! » (47).²⁰ Voilà une caricature révélatrice de la distance entre les perspectives masculine et féminine démesurément intelligentes et subtiles chez Reza. L'auteur dévoile une scène typiquement domestique où une tension aigüe apparaît au sein des relations hommes et femmes, accentuant leurs différentes respectives en termes d'expression et de discernement. L'humour féminin de Reza se manifeste dans le choix délibéré de faire d'Yvan le rapporteur des dialogues des femmes. C'est ainsi que le

²⁰ Bien qu'on puisse facilement percevoir le rire moqueur de Reza à propos de son personnage féminin, Catherine, l'auteur ne va pas aussi loin que les auteurs engagés dans la pratique de l'humour appelé 'humour du ressentiment'. Selon Katharine Streip : « a woman filled with resentment can make fun of others while discrediting her own powers of observation by turning herself into a comic object » (121).

produit final délivré au public n'est autre que la discussion entre deux femmes, rapportée et chargée des impressions d'Yvan, l'homme.

Dans les discours des femmes, Reza démontre une aisance et une connaissance personnelles du monde féminin. Son humour invite à l'intimité avec le public féminin, dans la mesure où le point de vue féminin est partagé²¹ par ce public. Par l'inclusion de personnages masculins, elle invite aussi le public masculin à prendre part à l'intimité avec le spectacle, dans la mesure où il peut s'identifier aux sentiments des trois hommes sur scène. Voilà pourquoi je considère que Yasmina Reza établie un humour qu'on pourrait appeler inclusif, où personne n'est nécessairement exclu ou offensé. À travers son humour féminin dirigé par des personnages masculins, Yasmina Reza réussit à promouvoir un spectacle intégral et équilibré où l'auteur n'a pas du tout besoin de s'excuser en prétextant l'humour. Le public applaudit et lui attribue une valeur positive. On constate une espèce de cohésion en l'absence de toute offense. Selon Dawn Robinson « a higher proportion of men's humor is differentiating, while a higher proportion of women's humor is cohesion-building » (123). Cependant, il y a dans l'humour de Reza certainement la dénonciation camouflée d'attitudes qui méritent notre réflexion.

²¹ Certainement, Lisa Merrill appellera cet humour de Reza « féministe » dans la mesure où, dans le contexte des situations domestiques et les points de vue féminins, il parle de manière camouflée à un public féminin. Selon Merrill : « Feminist humor ... posits a female spectator » (279).

Paula – Le silence mystérieux

Un autre moment très comique dans cette pièce de Reza est le passage où Serge attaque Marc verbalement d'une façon très violente, mais efficace. En conséquence de la tension toujours croissante entre Serge et Marc à propos du tableau blanc, et de l'attitude obstinée de Marc à contrarier Serge, ce dernier élabore une nouvelle stratégie. Il veut rétribuer l'amertume des jugements de Marc. Alors il attaque ce qui lui est cher : sa petite amie, Paula. Serge dit : « Quand tu m'as demandé ce que je pensais de Paula – une fille qui m'a soutenu, à moi, pendant tout un dîner, qu'on pouvait guérir la maladie d'Elhers Danlos à l'homéopathie – je ne t'ai pas dit que je la trouvais laide, rugueuse et sans charme. J'aurais pu » (63). Sous l'insistance de Marc, Serge explique ce qu'il veut dire par 'rugueuse'. Et sa surprenante explication invite à rire : « sa manière de chasser la fumée de cigarette est exactement au cœur de sa rugosité » (63). Cet échange d'opinions promet un moment progressivement comique, surtout lorsqu'il a recours à une considérable dose de non-sens. Maintenant le public est aussi surpris, stupéfait et confus que Marc. La différence entre ces deux entités est que le personnage ne rit pas, au contraire, il exprime un crescendo d'irritation qui commence déjà à toucher à la rage. Le public, lui, rit. On a toujours vu Serge énonçant un discours rationnel et logique. A ce moment-là, il insiste sur une idée insolite : « Oui, sa façon de chasser la fumée la condamne sans phrases » (63). Notons que Yasmina Reza s'appuie très souvent sur des répétitions pour augmenter l'effet comique. Je vois cette stratégie de la répétition comme la concrétisation de la fluidité de l'humour féminin de Reza. Dans ce passage, la répétition est essentielle puisque même avant que Serge dévoile le mystère de son jugement, la répétition des mots se présente comme une petite introduction qui

prépare le terrain pour un moment hilarant. Essayons d'isoler un peu la répétition de mots dans le passage et voyons son effet :

MARC : Veux-tu m'expliquer l'au-delà du rugueux !...

SERGE : . . . je vais te répondre, ne serait-ce que sa manière de chasser la fumée de cigarette. . .

MARC : Sa manière de chasser la fumée de cigarette...

SERGE : Oui. Sa manière de chasser la fumée de cigarette. . . . Un geste anodin, penses-tu, pas du tout, sa manière de chasser la fumée de cigarette est exactement au cœur de sa rugosité.

MARC : . . . tu désapprouves sa façon de chasser la fumée de cigarette...

SERGE : Oui, Sa façon de chasser la fumée de cigarette la condamne sans phrases. (63)

Dire de quelqu'un qu'il est 'rugueux' à cause de sa façon de chasser la fumée de cigarette ne semble faire aucun sens. Le comportement en cause semble trop éphémère, futile et éloigné de l'image qu'on se fait de quelqu'un de rugueux. D'abord il faut souligner que d'habitude, la rugosité est un caractère matériel qui évoque l'image d'irrégularité ou encore celle de la vieillesse, et qui est rarement appliqué aux individus. Dans un sens figuratif il peut représenter une certaine rigidité et callosité d'esprit. Après avoir offert au public un premier moment de choc avec l'image de ce trait physique associé à un comportement si éphémère, qui pourrait facilement passer inaperçu, Yasmina Reza s'amuse à répéter six fois cette référence au comportement. Cette répétition nous amène à anticiper un grand moment d'humour.

Contrairement au monologue d'Yvan, où tout s'est passé à une vitesse incroyable, ici Reza prend son temps et excite notre curiosité pour créer une ambiance propice à une explosion de rires.

Après la répétition des mots dans l'échange entre Serge et Marc, ce dernier apporte une autre note comique à la situation. Marc dit : « Serge, explique-moi, avant que je ne perde tout contrôle de moi-même. C'est très grave ce que tu es en train de faire ». Le public ne comprend rien à la situation à part le fait que Serge essaie de se venger de Marc, en l'attaquant avec quelque chose qui peut le blesser. Cette situation ne ressemble plus qu'à un duel d'enfants, qui essaient d'imposer leur supériorité l'un envers l'autre par des accusations souvent complètement inappropriées ou ridicules. Ce qui importe ce n'est pas de dire la vérité ou même d'être rationnel, mais de trouver un moyen de blesser l'adversaire. C'est le côté émotionnel qui contrôle les échanges. Cependant dans cette situation pleine de non-sens Marc réclame du sérieux. Et cette incongruité fait rire. Sa souffrance dans l'attaque le rend puéril et ridicule. Elle démontre une faiblesse et un aspect terriblement humain qui se trouve chez chacun de nous. Le public peut très bien comprendre la méchanceté de Serge et la douleur de Marc, même dans une situation si ridicule. Le public rit parce qu'il est distancé des émotions impliquées dans la scène. Cependant, le rire implique un partage de valeurs et de perspectives.

Finalement, Serge explique son point de vue :

SERGE : N'importe quelle femme dirait, excusez-moi, la fumée me gêne un peu, pourriez-vous déplacer votre cendrier, non, elle, elle ne s'abaisse pas à parler, elle dessine son mépris dans l'air, un geste calculé, d'une lassitude un peu méchante, un mouvement de main qu'elle veut imperceptible et qui sous-entend, fumez, fumez, c'est désespérant mais à quoi bon le relever, et qui fait

que tu te demandes si c'est toi ou la cigarette qui l'indispose. . . . Sa façon de chasser la fumée de cigarette révèle une nature froide, condescendante et fermée au monde. . . . C'est dommage que tu sois tombé sur une femme aussi négative. (64)

Non seulement Reza s'amuse à nous surprendre avec l'explication démesurée d'un simple geste, comme, une autre fois, elle s'amuse à jouer avec les stéréotypes. Voici le discours d'un homme bouleversé par le silence d'une femme. D'abord, elle réagit contrairement à ce à quoi il s'attendait. Elle le surprend. Son choix des mots « une lassitude un peu méchante » laisse deviner son jugement et peut-être son bouleversement. Ensuite le silence de Paula impose une barrière entre elle et lui. Le mystère de ce qui peut régner dans l'esprit de cette femme, rend Serge (et dorénavant peut-être Marc aussi) inquiet et vulnérable. Le mystère de son silence donne le contrôle des émotions de ces personnages masculins à Paula. La connaissance équivaut au pouvoir. Cela veut dire que, par son attitude silencieuse et mystérieuse, Paula vole le pouvoir à Marc. À propos de l'idée de 'voler' Cixous explique le double sens de ce mot : celui de s'approprier quelque chose et celui de s'élever à d'autres hauteurs comme un oiseau.

Voler, c'est le geste de la femme. . . . Ce n'est pas un hasard si 'voler' se joue entre deux vols, jouissant de l'un et l'autre et déroutant les agents du sens. Ce n'est pas un hasard : la femme tient de l'oiseau et du voleur comme le voleur tient de la femme et de l'oiseau : illes passent, illes filent, illes²² jouissent de brouiller l'ordre de l'espace, de le désorienter,

²² « Illes » est la fusion du pronom masculin « ils » qui se réfère aux oiseaux et aux voleurs, avec le pronom féminin « elles » qui se réfère aux femmes.

de changer de place les meubles, les choses, les valeurs, de faire des casses, de vider les structures, de chambouler le propre. (Cixous, Rire: 49)

Ainsi, on peut deviner dans la bouche de Serge l'appel subtil et provocateur de Cixous – un appel aux femmes d'aujourd'hui, les encourageant à parler, à rire et à rompre avec le silence associé à la condition féminine et déterminée par les conventions patriarcales. C'est une invitation à voler plus haut et à n'être que des femmes, des femmes féminines (pas des femmes 'masculines') hors des représentations préétablies.

Reza offre au public un moment humoristique par l'incongruité d'une situation qui ne fait pas sens. Elle invite le public à montrer, par le rire, son identification soit avec la curiosité et le bouleversement masculins, soit avec l'ennui de la femme, soit avec le manque de désir de la femme de s'engager avec le monde masculin. L'originalité de la situation d'une femme jugée rugueuse à cause de sa façon silencieuse de chasser la fumée de sa cigarette est certainement un dispositif très efficace dans la création d'humour, dans l'invitation à la discussion sur le ridicule et sur les stéréotypes, qui est très apprécié du public.

Françoise – La revendication d'une mère

Françoise, l'ex-femme de Serge, est le dernier des personnages faisant partie de cette analyse dont l'objet est la 'présence' féminine humoristique dans un système de constellations de personnages. Je rappelle que toutes ces personnages féminins dont les personnages masculins discutent sont absentes physiquement de la scène. Leur présence se réalise uniquement au niveau virtuel. Serge, Marc et Yvan constituent par eux seuls une première pléiade, la seule que nous voyons sur scène. Yvan, Catherine et Huguette constituent une deuxième constellation de

personnages d'un dynamisme remarquable et d'une interdépendance démesurée. Selon Michel Pruner « tous les personnages s'inscrivent à l'intérieur d'un microcosme structuré dont ils sont interdépendants. L'individualité de chacun se construit à partir des traits différentiels qui définissent ses relations avec les autres » (76). Françoise s'inscrit très brièvement à côté de Serge. Elle est mentionnée une seule fois. Cependant son importance est incontestable. En effet, l'identité de Serge ainsi que son rythme de vie sont conditionnés par cette femme. Pour cela, j'estime pertinent de l'inclure dans cette analyse. Il va sans dire qu'on peut remarquer dans la relation unissant Françoise et Serge la concrétisation des mots de Pruner : « un personnage théâtral est rarement seul. Il intervient par rapport à autrui et n'existe que par la confrontation avec d'autres personnages qui lui donnent sa signification » (75).

Par ailleurs, au même titre que les personnages-clés de la pièce tel que Catherine, Huguette ou Paula, Françoise aussi joue un rôle primordial, et sa présence ne peut nullement être ignorée. C'est en elle que je vois nettement la réalisation de la postmodernité de l'humour féminin de Reza. Ce passage apparaît presque au début de la pièce, quand Serge et Marc arrivent encore à dialoguer au sujet du tableau blanc. Marc vient justement de décider d'adopter un ton plus conciliant et de parler plus gentiment à son ami Serge. Le calme de la scène invite à un partage sincère de sentiments et d'opinions. Les deux personnages sont chez Serge. Alors, Serge se plaint à Marc : « Entre le cabinet, l'hôpital, Françoise qui a décrété que je devais voir les enfants tous les week-ends – nouveauté de Françoise, les enfants ont besoin de leur père – je n'ai plus le temps de lire. Je suis obligé d'aller à l'essentiel » (37). Serge inclut Françoise dans la conversation et se 'victimise', incapable de faire face aux exigences de sa vie personnelle.

Voyons dans quelle mesure Françoise s'inscrit dans l'humour féminin de Reza. Ici l'humour correspond plutôt à du sarcasme. Ce petit passage, est si bref que la densité de son message peut même être manquée par la majorité du public. Ou il se peut aussi que ce passage donne lieu à une sensation gênante, dans la mesure où il évoque des situations douloureuses. Puisque c'est du sarcasme, et normalement on ne rit pas de ce qui blesse, le silence peut être ainsi la meilleure réponse à cet humour. Dans l'univers masculin de cette pièce, c'est-à-dire une pièce qui ne présente que des hommes sur scène et qui redresse les femmes d'une existence virtuelle, voici un tout petit moment privilégié surtout pour les spectatrices ayant une sensibilité de mère. Reza crée une situation où le public féminin est confronté avec deux réactions possibles à la scène : partager la réclamation de Françoise ou valider le pleurnichement de Serge. Reza crée une situation presque schizophrénique pour les femmes. Elles doivent réagir selon la 'persona' à laquelle elles s'identifient. J'emploie le terme 'persona' dans le sens que lui donne le fondateur de la psychologie analytique, Carl Gustav Jung. Ainsi, pour lui il s'agit du phénomène où chacun d'entre nous doit s'identifier à un personnage socialement prédéfini afin de tenir un rôle social. Dans ce processus d'identification au personnage que nous sommes aux yeux d'autrui, on court le risque de perdre la notion de qui on est réellement. Dans le contexte de cette idée on observe que la femme est fractionnée en deux 'personae' opposées, une inhérente à sa féminité (être un individu de sexe et/ou sensibilité féminins) et l'autre imposée par le contexte social de tradition phallocentrique (être un individu qui joue le rôle d'une femme). Si les femmes rient de la plainte de Serge, elles renforcent la validité de son attitude masculine. Elles abandonnent leur identité de femme - de femmes comme individus²³. Lisa Merrill explique que

²³ À noter que dans notre discussion l'expérience de vie et la sensibilité (qui, dû à leur nature

le processus de dépouillement, où souvent les femmes abandonnent leur identité distinctive et leurs expériences spécifiques pour s'identifier à une 'persona' masculine qui les attaque et les blesse. Elle dit: « [the female audience] devalue[s] her own experience to identify with a male persona against her interests, as women do in traditional, masculinist humor. . . .To be amused, she must discount and devalue her own experience » (279). D'un autre côté, si les femmes s'identifient à l'appel de Françoise qui souhaite que Serge s'engage plus dans la vie de ses enfants, elles reconnaissent alors la prégnance de la parole de cette mère. Le silence et la réflexion sont ainsi les meilleures réponses. L'attention est alors détournée vers la situation familiale évoquée, et non vers la plainte de Serge. Reza met en relief une expérience propre aux femmes-mères. Elle vient à l'encontre de ce que Lisa Merrill dit : « It is the situation which is ridiculed, rather than the characters struggling to negotiate their circumstances. Questioning one's circumstances is a rebellious posture. To refuse to see the 'humor' in one's own victimization as the 'butt' of the joke or the 'object' of ridicule, while seizing and redefining the apparatus of comic perspective so that it is inclusive of women's experience is a necessary and powerful gesture of self-definition » (279). On peut facilement apercevoir l'humour féminin sous la forme du sarcasme dans la plainte ridicule de Serge. Serge inverse l'ordre de priorités qu'un père doit avoir. Il doit choisir entre sa responsabilité de père et son désir de passer du temps à d'exclusivité individuelle, peuvent être ressenties souvent différemment par les hommes et par les femmes) jouent un rôle plus prépondérant que le sexe. Je ne veux pas renforcer une division simpliste et traditionnelle. Je souhaite que cette discussion soit dotée d'une dimension assez ample et juste, chose qui risque d'être difficile dans un contexte de séparation rigide et stéréotypée des sexes.

lire. Le fait qu'il mette les deux au même niveau accentue l'aspect ridicule de son personnage. Reza défie cet ordre de priorités, où la récréation est plus importante que la responsabilité, comportement malheureusement très courant de nos jours.²⁴ Dans ce passage on s'aperçoit que plus d'importance est accordée au désir de lire, qui correspond à un désir de récréation. Le sentiment de perte subi par Serge qui doit tenir compte de ses nouvelles responsabilités est évident, mais il n'en reste pas moins inévitable et nécessaire. D'ailleurs, Hélène Cixous considère que, inévitablement, les hommes perdent autant que les femmes dans le système phallogénique. Eux aussi méritent un nouvel ordre où ils sont libres d'élargir leur propre représentation, par exemple en considérant un nouveau type de paternité. « But the change that is in process concerns more than just the question of 'origin'. There is phallogénism. . . . Phallogénism is the enemy. Of everyone. Men's loss in phallogénism is different from but as serious as women's. And it is time to change. To invent the other history » (Cixous, *Sorties*: 83). Pour Serge, la responsabilité de la paternité est secondaire. Il l'envisage comme limitatrice, suffocante et le privant de sa liberté individuelle. La mention de cette tension entre les responsabilités de la paternité et le désir de vivre sa vie pour soi-même démontre peut-être une sensibilité féminine masquée derrière la création du texte. Un moment d'intimité féminine se dessine et les femmes qui s'identifient à cette situation dans la vie réelle, reconnaissent la validité du désir de Françoise. Ce moment reproduit ce qu'Audrey Bilger appelle des 'alliances

²⁴ Dans ce cas Reza va à l'encontre de ce que Gillooly identifie comme de l'humour féministe. « The most important attribute of humor from a feminist perspective... may be its ability to challenge the dominant ideological discourse and, by association, the power structure that discourse supports without openly confronting them » (478).

partagées': « laughter serves as a release of tension that might otherwise be experienced as sorrow or discontent, and it fosters shared alliances » (58). Cependant, ce passage est bref et subtil, et provient d'une présence masculine. L'intimité entre l'auteur et le public plutôt féminin ne contribue pas à l'exclusion du public masculin. Bien au contraire, elle valide une réalité certainement partagée par la majorité du public, féminin et masculin.

Dans ce passage, la postmodernité de Reza est révélée par la référence de l'auteur au phénomène épidémique de la fragmentation de la famille et au besoin de redéfinition des rôles du père et de la mère. Jean-François Lyotard, l'un des premiers philosophes du postmodernisme, explique ce phénomène de fragmentation comme le résultat de: « la dissolution du lien social et le passage des collectivités sociales à l'état d'une masse composée d'atomes individuels lancés dans un absurde mouvement brownien²⁵ » (31). Dans une interprétation de Gérard Raulet, les

²⁵ Lyotard explique l'application du concept du mouvement Brownien aux relations humaines : « Le soi est peu, mais il n'est pas isolé, il est pris dans une texture de relations plus complexe et plus mobile que jamais. Il est toujours, jeune ou vieux, homme ou femme, riche ou pauvre, placé sur des 'nœuds' de circuits de communication, seraient-ils infimes. . . . Et il n'est jamais, même le plus défavorisé, dénué de pouvoir sur ces messages qui le traversent en le positionnant, que ce soit au poste de destinataire, ou de destinataire, ou de référent » (31). De cette citation nous retiendrons, pour notre discussion, la référence à l'énorme dispersion, dissociation, mobilité et fragmentation du pouvoir dans les relations humaines. A l'époque postmoderniste, et son corollaire, la propagation des moyens de communication facilitant la communication et, théoriquement, le rapprochement des individus, on observe quand même la prolifération d'une certaine opacité dans les relations humaines, puisque la communication

liens sociaux postmodernes semblent trouver leur expression dans un réseau de relations pragmatiques fracturées où souvent la réalisation du sens est le résultat d'un accident. D'ailleurs, l'identification de la famille et des rôles de père et de mère nécessitent aujourd'hui une redéfinition.²⁶

Après le succès de l'émancipation des femmes dans plusieurs domaines de la vie sociale, il semble qu'un effacement de la masculinité ait eu lieu. Au vingt-et-unième siècle la définition des identités féminine et masculine, de la maternité et de la paternité, nécessitent de nouveaux contours. Selon la sociologue française Christine Castelain-Meunier :

Si le vécu de la différence entre les hommes et les femmes se cristallise autour du corps et de l'identité plastique, d'une part, de la sexualité, de la construction du lien, du partage de l'amour, du plaisir, de l'érotisme et des émotions, de l'autre; il s'effectue aussi autour de l'enfant, devenu tout à la fois la concrétisation du point d'orgueil des différences et le

s'effectue plutôt au niveau virtuel (à travers des dispositifs comme l'internet, les téléphones portables, etc.). Les frontières de la jouissance du pouvoir, de la définition des rôles sociaux et des droits et responsabilités de chaque individu deviennent impénétrables.

²⁶ « For Lyotard, postmodern social bonds find expression only in a loose, unknotted net of pragmatic relationships ; the order of discourse is transformed into a general *agon*, in which the encounter of pragmatic relationships is pure accident, *kairos*, the occasion of an *invention* » (Raulet 167).

plus formidable enjeu de complicité, de négociations, mais aussi de transformations, de l'identité masculine. (137)²⁷

Je veux renforcer l'importance de cette référence à Françoise dans une pièce aux tonalités apparemment masculines. Elle démontre la sensibilité et la conscience d'une réalité trop souvent camouflée et même oubliée. En plus ce petit passage relève la conscience d'une réalité vécue dans sa grande majorité par des femmes. Dans une pièce où tant de situations domestiques, et parfois triviales, forment l'humour, Yasmina Reza saisit l'occasion pour donner la parole aux négligés et aux sans voix – les victimes des familles fragmentées. Elle révèle la tragédie contemporaine de la guerre pour le partage du pouvoir sur l'enfant entre homme et femme et la négligence et l'effacement des enfants face aux priorités des adultes d'aujourd'hui, tourmentés dans une société qui hyper-valorise la quête du plaisir immédiat.

L'humour d'une femme qui traverse un espace avant de disparaître

L'invitation à rire est, dans les mains d'Yasmina Reza, un moyen très fort de séduction au sein d'une écriture féminine. C'est un humour qui 'touche' son audience et auquel on ne peut pas échapper. Le rire qui en résulte est simultanément une révélation et une provocation du *Status Quo*. À travers l'humour, Reza réalise ce dont parle Helga Kotthoff: « In specific humorous activities a particular type of femininity and/or masculinity can be stylized as an interactional by-product. Stereotypes in jokes content [and in other humorous activities] can

²⁷ Castelain-Meunier continue : « Tout se passe comme si la paternité se trouvait sollicitée différemment, dans une réaffirmation de la volonté qui sous-entend la capacité des pères à exercer un rôle qui impliquera le renforcement de la conscience paternelle » (145).

bring gender issues to the foreground of attention – in an affirmative or in a subversive way »

(5).²⁸ Bien que pour son humour Reza établisse des stéréotypes de la société contemporaine est incontestable. Elle offre également dans ses textes dramatiques une invitation à la réflexion et au changement. Son humour est l'espace privilégié de la découverte. Le rire *ha ! ha ! ha !*, qui répond à l'humour de Reza, témoigne de la compréhension d'une certaine situation, mais peut aussi correspondre à l'expression *ah ! ah !* qu'on émet en résultat de la découverte d'une vérité.²⁹ Son humour féminin invite à ce double sens de *ha ha*. Il invite à l'intimité et à la découverte de vérités. C'est un espace d'intimité et de complicité partagé par le public et les acteurs dans cette aventure. Si on rit avec la Méduse, on devient son complice, on témoigne et approuve son effort d'échapper aux limites imposées par les stéréotypes traditionnels. Si on rit avec les hommes dans Art on renforce le point de vue masculin, le traditionnel. Le rire du public

²⁸ On peut considérer l'humour de Reza comme véhicule de questionnement ou simplement comme miroir de stéréotypes. Selon Janet Holmes: « just as women and men often construct a particular gender identity through their narrative accounts of their experience, or the kinds of stories they tell, so humor can provide insights into the gender stereotypes to which participants relate, or even subscribe » (41).

²⁹ Cette découverte engendre une maturité essentielle au développement de tout individu. Del Close, un des fondateurs du groupe Second City Theatre à Chicago, en 1959, valorise cette idée de façon remarquable dans son travail. Le comédien Mike Myers en fait référence lorsqu'il écrit à propos de Del Close: « his teaching and his philosophy that comedy equals truth and truth equals spiritual growth. Plainly put, “ha ha” is related to “ah ah”, the sound one makes upon the realization of truth » (Cité dans Chopra, *Preface*).

prouve qu'il partage les sentiments, l'expérience et la sensibilité féminines des personnages virtuels, ainsi que la sensibilité masculine des personnages sur scène. Le rire est la concrétisation de l'identification du spectateur avec le spectacle. Selon Pruner :

La perspective du spectateur, c'est-à-dire le point de vue qu'il a sur les personnages, est déterminée par son degré de participation à ce qui lui est représenté. Face à un spectacle, son attitude va du désintérêt absolu pour l'action, qui se manifeste par le refus critique d'entrer dans l'illusion, à l'identification totale au personnage, provoquée par l'émotion qu'il ressent. . . . Le plaisir théâtral du spectateur repose pour une part sur la capacité d'identification de celui-ci. (87)

La manière dont Reza dissimule la présence féminine dans des corps masculins est remarquable. L'auteur n'a jamais donné la permission à des actrices de jouer le rôle des trois hommes de cette pièce : Serge, Marc et Yvan. Et c'est précisément de ce contraste entre la présence physique du masculin sur la scène et l'atmosphère féminine du texte qui ressort, en grande partie, l'humour d' « Art ». L'auteur dessine dès le début de la pièce la masculinité des personnages sur la scène, ceci par les détails de leurs vies privées comme leurs professions par exemple, et souvent par leur manière de s'exprimer. Ensuite, au fur et à mesure que le texte avance et que les problèmes se déroulent, nous observons apparaître une certaine féminité chez les trois hommes. Nous observons ces hommes, auparavant agressifs dans le maintien de leurs propres intérêts, arriver à la fin de la pièce tellement troublés par la condition de leur amitié qu'ils sont prêts à tout sacrifier pour la sauver, même un œuvre d'art extravagamment cher. La préoccupation et l'intérêt démontré par ces trois hommes concernant la condition de leur amitié, et la solution qu'ils trouvent pour la sauver, ne reflète pas la nature masculine, mais plutôt la

nature féminine. L'incongruité entre la féminité de leurs actions et de leurs intérêts et la masculinité de leurs corps fait rire. En plus, Reza envahit les discussions des trois hommes de personnages féminins virtuels. Tous les personnages féminins se réalisent seulement par l'intermédiaire du discours masculin, qui leur permet d'avoir une existence virtuelle dans le spectacle théâtral. Sur la scène on ne voit que trois personnages masculins, alors que plusieurs personnages féminins prennent part au spectacle théâtral au travers des 'corps' des discours masculins. Serge, Marc et Yvan accordent une certaine existence aux femmes quand ils les font 'parler', ou lorsqu'ils rapportent leurs discours, ou encore quand ils font d'elles le sujet de leurs discussions. Comme nous l'avons remarqué auparavant, ces femmes révèlent le potentiel comique de certains moments de la pièce. Certes, elles ne sont pas du tout essentielles à l'intrigue, mais elles s'avèrent les vecteurs d'humour principaux. Le public doit concevoir les personnages féminins dans son imagination à partir du puzzle constitué par les références éparées de Serge, Marc et Yvan. Ces personnages masculins constituent un filtre au travers duquel les personnages féminins sont présentés au public. En effet les femmes n'ayant pas la possibilité de s'exprimer directement dans la pièce, elles ne trouvent une voix que par un effet de ventriloquisme. Cette stratégie dérivée du grotesque est à l'origine du rire.

Bien que d'abord invité à entreprendre un travail d'appropriation et d'identification avec les personnages, le public se voit par la suite sujet d'un phénomène de distanciation l'écartant de la réalité. En effet, dans l'espace privilégié de la découverte, le rire résulte d'une distanciation de la réalité. De manière générale, pour rire librement il faut éprouver un certain détachement par rapport à la réalité. Dans l'expérience théâtrale, ainsi que dans la vie réelle, cette aventure promet l'accès à de nouvelles perspectives. Selon Kate Clinton: « when women are laughing

together. . . . It's a very real place where, because we are present to ourselves, we are absent to the world of men – where we are thus present and absent at the same time. It is a utopic dimension in the here and now, and it is predicated on the sharing of joy » (Cité dans Pershing 224). Avec son humour, Yasmina Reza concrétise un idéal, un lieu où l'audience, féminine et masculine, est invitée à prendre part dans un processus de découverte. De la même manière elle choisit de se retirer du status quo. Chez Reza l'humour féminin fonctionne comme plate-forme d'évasion du monde conventionnel masculin.

Lisa Merrill évoque aussi une certaine distanciation ou tension esthétiques entre l'empathie et le jugement nécessaires afin qu'on perçoive l'irrationnel ou l'incongruité comme comique. Selon cet auteur, le comique dépend de notre manière de percevoir la situation. L'humour féminin offre la possibilité d'un nouveau point de vue interne qui amène le public à vivre la transformation intérieure des personnages. Cette transformation résulte d'une identification psychologique aux personnages et d'une compréhension interne de leurs modes de vie.

L'humour féminin de Reza suscite plusieurs interrogations, donnant matière à réfléchir - *a food for thought*, en anglais - sur l'invisible, le trivial, le quotidien, le domestique, et bien évidemment le féminin. Dans le monologue d'Yvan, Reza met en évidence la différence d'expression et d'intérêts entre hommes et femmes et la tension qui en résulte. À travers le jugement que Serge porte sur Paula, Reza dénonce le pouvoir subversif du silence et de l'apparente passivité féminine, ainsi que le bouleversement masculin qui en résulte. Dans ce petit passage l'auteur peut, à la fois, inciter les femmes à sortir du silence et à se faire entendre, ou bien on peut y lire la validation d'une attitude de renoncement à participer au monde masculin.

Finally, through the revendication of Françoise, Reza transports us into a situation terribly concrete and actual. The roles of mother and father necessitate a redefinition.

Humour gives room to sarcasm, it becomes bitter and caustic.

It is only when the invisible becomes visible and thus risible, that one can transform it. One sees in the theatre and the humour of Reza a representation of his contemporaneity, which reveals adroitly a feminine sensibility. In other terms, the humour in Reza's plays creates a sphere in which numerous questionings about the significance of our everyday realities take place. In the theatre and the humour of Reza, the exotic, the mysterious like the domestic permeate the voice. According to Cheryl Kader: « Rituals such as theater, story-telling, and dance can be understood as ways in which people – especially those under-represented within dominant discourse – articulate the meanings they assign to their everyday realities » (43). In the theatre of Reza, one can detect moments where the author seems to call for an emancipation of women, in so far as girlfriends, companions, wives, mothers. With the perspectives I now have, I consider the humour of Reza as feminine. In effect, it is a humour that reflects a sensibility, an experience and a feminine gaze corresponding socially to the period of the end of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century. One discerns a will, a motif of change in women as in men. The humour of Reza reveals the effort to establish coherent and synchronous relations between women and men. Reza manifests an inclusive humour, since he does not mock men exclusively nor women, but rather situations. His humour reveals his faith in a possibility of change. Reza accomplishes what Audrey Bilger speaks of: « to laugh at all men would only perpetuate a system based upon sexual

difference; laughing at specific choices people make implies confidence that the system can be changed » (52), et ceci en développant des relations humaines qui se meuvent dans un paysage harmonieux marqué de respect mutuel, d'acceptation et de valorisation des différences. On voit chez Reza un humour qui « aims at changing women's behavior, and aims at changing women's relations with men » (Marlowe 152). Dans les caricatures d'hommes et de femmes, dans l'opposition des rythmes des discours, dans la divergence d'intérêts et de sensibilités, on aperçoit le portrait d'une conception sociale contemporaine de Reza. Ainsi, l'humour de Reza représente une femme qui traverse un espace avant de disparaître. Je considère la pièce « Art » le legs d'une perspective féminine sur l'art de vivre en société contemporaine. Assaisonné d'un humour qui invite à l'inclusion, il s'agit bel et bien d'un patrimoine qui réunit toutes les conditions susceptibles de captiver le public d'aujourd'hui et peut-être celui de l'avenir.

Chapitre 2 - La supériorité et le chaos dans l'humour de Reza

Introduction – Le rire de la femme-gorgone

Dans le premier chapitre, nous avons observé la présence d'un humour féminin chez Yasmina Reza. Comme nous l'avons vu, l'utilisation de l'expression 'humour féminin' a à voir avec un type d'humour qui pourrait s'inscrire dans la suite de l'appel d'Hélène Cixous – un appel à imprimer, dans la tradition phallogcentrique, une écriture (et, je conclus, un humour aussi) qui offre l'opportunité à une expression artistique différente, plus 'humide', fluide et osée. C'est un appel à écrire et à rire avec l'esprit et le corps, c'est-à-dire, à s'exprimer sans limites. A l'occasion d'une interview publiée récemment, Yasmina Reza avoue : « I think, write and direct with my body » (Cité dans Thurman 59). Je comprends cette citation de Reza à la lumière de deux implications distinctes. D'abord, je la comprends dans le sens où le corps est le moyen par lequel l'auteur perçoit la réalité et s'exprime. Reza perçoit la réalité et s'exprime à travers son corps de femme. Néanmoins, cette citation de Reza pourra aussi être lue dans le contexte où, dans une des pièces analysées dans ce chapitre, Reza propose l'utilisation du corps d'un personnage féminin sur la scène, de façon complètement original. Dans la suite de ce chapitre nous allons observer que, dans la pièce Le dieu du carnage, un des moments les plus choquants et humoristiques arrive lorsque le personnage féminin Annette Reille vomit sur la scène. C'est un geste brutal qui pourrait symboliquement représenter la réaction physique normale du corps de la femme lorsqu'elle est enceinte.

Nous avons observé que l'appel au féminin a donné lieu au mouvement féministe. Et, en termes de projection artistique et politique, le 'féminin' s'est proportionnellement affaibli par

rapport au ‘féminisme’. Ce dernier mouvement s’est alors inscrit comme directement opposé à la suprématie masculine, ou phallogcentrique, traditionnelle. Une nouvelle binarité est née : le masculin versus le féministe. Yasmina Reza se place au-delà de cette binarité. Certes, Reza ‘envahit’ audacieusement un domaine artistique encore dominé par des hommes et pour cela elle pourrait, au premier abord, être catégorisée féministe. Dans cette perspective, cet auteur représente, sans doute, l’émancipation de la femme-écrivain dans le domaine, encore très masculin, du théâtre français. Néanmoins, il faut garder à l’esprit d’autres éléments du théâtre de Reza avant de le classer comme féministe. Les préoccupations et la sensibilité qui affluent dans les pièces de Reza ne donnent pas l’impression d’une attitude d’activisme ou d’exclusivité. Bien au contraire, nous y percevons un humour qui réussit à attirer un public hétérogène, en termes d’origine géographique et culturelle, de professions et de genres. C’est vrai que Reza écrit des pièces de théâtre pour un public plutôt bourgeois. Cependant, hommes et femmes apprécient également l’humour féminin de Reza. Son humour, trait essentiel dans son écriture dramatique, invite subtilement à la réflexion sur les relations humaines, l’art et bien d’autres questions, plutôt qu’à un mouvement avec des intentions sociopolitiques.

Adopter une écriture ou un humour féminins correspond à un choix de l’auteur, plutôt qu’à une imposition de son identité physique de femme ou d’homme. Nous pouvons discerner subtilement le choix de Reza d’imprimer un humour féminin dans le théâtre français du début de ce siècle à travers le choix des thèmes (tels que l’amitié, la maternité et la paternité), la construction de dialogues en duel, en adresse au public³⁰ ou en discours composite³¹, le rythme

³⁰ Selon Vinaver, cette figure textuelle rompt avec la fiction théâtrale, lorsqu’un personnage parle directement à la salle.

dans les discussions (tantôt rapide, tantôt lent, tantôt syncopé) et le recours souvent très évident aux stéréotypes de genre (comme par exemple les références à Jane Fonda et à John Wayne dans Le dieu du carnage). Comme nous le verrons par la suite, ces deux références montrent une familiarité et un intérêt pour les stéréotypes qui dominent les sociétés occidentales ‘américanisées’. L’utilisation de ces références prouve sans doute la profondeur dans l’humour de Reza. Ainsi, cet humour féminin contrarie la vision de la femme enracinée dans une mentalité où l’homme impose la norme et la femme représente la déviation à la norme.

Selon Michel Vinaver, le dialogue théâtral est composé d’un nombre limité de figures textuelles. Patrice Pavis explique que les figures textuelles sont les manières de « se situer face aux autres dans le dialogue comme dans les actions » (Pavis, Théâtre: 169). Les figures textuelles se concrétisent normalement dans un ensemble de répliques. La figure textuelle ‘duel’ se réfère à « un groupe de répliques à dominante attaque-défense-riposte-esquive » (Vinaver 903). Vinaver explique aussi que la figure ‘attaque’ représente « le fait de porter un coup ou de chercher à ébranler l’autre dans sa position, à le faire bouger », ‘défense’ représente « le fait de repousser l’attaque, de chercher à persévérer dans sa position et à la préserver », ‘riposte’ représente « le fait de réagir à l’attaque par une contre-attaque » et ‘esquive’ représente « le fait d’éluder l’attaque, de chercher à y échapper, à se soustraire au coup ; de fuir ou de s’écarter » (Vinaver 901-02). Reza fait très souvent recours à ces figures dans son texte pour créer des

³¹ Souvent Reza combine indissociablement dans les dialogues dramatiques, disons dans les répliques, une pluralité de figures textuelles, comme par exemple les deux figures précédentes.

dialogues qui projettent une idée de dynamisme, de suspense, de subversion. Ces figures représentent souvent le tissu où l'humour de Reza gagne de la forme.

Otto Weininger est un jeune philosophe qui s'inscrit dans une mentalité profondément phallogcentrique. Selon lui : « Woman's thought is a sliding and gliding through subjects, a superficial tasting of things that a man, who studies the depths, would scarcely notice » (191). Contrairement à cette position de Weininger, l'apparente simplicité du théâtre de Reza dévoile beaucoup de profondeur. Une des stratégies de Reza dans la construction de l'humour consiste précisément à rendre évidents des détails qui, du fait de leur présence constante dans notre quotidien, sont devenus invisibles et ignorés. Comme on verra dans le présent chapitre, des personnages comme Inès dans Trois versions de la vie s'avèrent fondamentaux pour la construction de l'humour féminin de Reza. A travers ces personnages, l'auteur apporte sur la scène la réalité ignorée, par exemple, des victimes de l'arrogance et des manifestations ridicules de supériorité de tant d'individus dans notre société. C'est une situation qui, par sa banalité, risque de perdre de la réalité. Dans ce sens, l'humour féminin de Reza va à l'encontre de la définition d'humour par Otto Weininger : « The essence of humour appears to me to consist of a laying of stress on empirical things, in order that their unreality may become more obvious » (318).

La discussion dans ce chapitre, se fondera sur l'analyse de deux pièces de Reza. Nous allons considérer les implications comiques de la lutte pour l'affirmation de l'individualité. Reza dévoile le potentiel comique de l'instinct humain pour s'affirmer en protégeant son individualité et ses possessions particulières. Nous observerons, dans un premier temps, un humour qui dévoile le conflit entre les personnages où chacun se hâte de protéger son individualité. Par

individualité je me réfère, non seulement à des éléments qui appartiennent exclusivement à chaque individu, comme la liberté de penser et d'exprimer son opinion, mais aussi aux idées de territoire et de famille. Puisque l'être humain est naturellement sociable, l'identité individuelle est souvent intimement associée à l'identité sociale. Des éléments comme le territoire et la famille sont, ainsi, très pertinents pour la définition de l'identité individuelle. Je propose, dans cette discussion, d'isoler l'individuel pour mieux apprécier le jeu humoristique de Reza. Nous discuterons l'humour de Reza en égard à un sentiment de possession, un sentiment territorialiste. J'analyserai l'importance du local, du familial, dans la formulation de l'humour de Reza. Je veux démontrer que, à travers des références à des stéréotypes associés à l'homme et à la femme, l'auteur dessine un humour qui dévoile la quête du pouvoir, inhérente à l'être humain et subordonnée à sa nature. C'est un humour qui s'inscrit souvent dans la théorie de la supériorité préconisée par Thomas Hobbes (1651) et développée par Henri Bergson (1961), comme nous verrons par la suite.

Comme nous l'avons vu, l'humour féminin de Reza dévoile une certaine attitude envers la vie, envers les relations humaines. Cette attitude implique une connaissance et une sensibilité particulières, concernant les stéréotypes et les comportements des femmes et des hommes dans la société contemporaine. Reza se moque de la vision traditionnelle de la femme-Gorgone, en même temps qu'elle met en évidence le ridicule du rôle de l'homme dans un tel contexte. Son humour révèle une attitude déterminée, dynamique et engageante.

Commençons notre discussion par la pièce qui a très récemment fait sensation en Angleterre et aux États-Unis.

Le dieu du carnage – le domaine de l'individualité

L'année 2006, avec la pièce Le dieu du carnage, marque la plus récente production de Yasmina Reza. Cette pièce, l'une des plus importantes dans le portfolio de productions dramatiques de l'auteur, a remporté plusieurs prix dont le premier en 2007, le Viennese Nestroy-Theaterprize. En mars 2009, à l'occasion des Lawrence Olivier Awards à Londres, cette pièce a été reconnue comme la meilleure comédie. Deux mois plus tard, le 7 juin 2009, Le dieu du carnage a gagné un Tony Award pour la meilleure pièce de théâtre. Avec une telle distinction, Yasmina Reza devient le premier et le seul dramaturge francophone vivant à avoir remporté un Tony Award. Selon Reza et Matthew Warchus, le metteur en scène de cette pièce à Londres et à New York, il s'agit d'une tragédie drôle. A ce propos, dans une interview, Reza avoue que:

« Matthew once said in an interview something very accurate about me. He said I write funny tragedy. It's not sad comedy. It's funny tragedy » (Cité dans Sturdivant).

Suivant la tendance de l'auteur vers des espaces minimalistes et une grande emphase sur l'énergie du discours, cette pièce présente, de son commencement jusqu'à sa fin, un seul et unique acte joué dans un même espace et ce par les seuls quatre personnages presque toujours sur scène. Alain et Annette Reille se trouvent chez Véronique et Michel Houllié pour discuter de l'incident survenu entre leurs enfants à l'école. Le fils des premiers, Ferdinand, a frappé au visage Bruno, le fils de Véronique et Michel. Cela aurait été une banale histoire de gosses, si la victime n'avait pas perdu deux dents. Ainsi, les quatre adultes se rencontrent pour la première fois pour rédiger la déclaration concernant l'événement créé par leurs rejetons. Ils discutent de la situation et sont censés prendre les décisions convenables. Bien sûr, ces deux couples sont très civilisés et espèrent, de la sorte, se concerter en bonne intelligence et avec une tolérance

exemplaire, contrairement à l'attitude de leurs enfants. Pendant une centaine de pages ou 90 minutes de mise en scène, on assiste à leur conversation. Certes, la discussion sur l'incident, qui pourrait être si simple et linéaire, est interrompue par plusieurs déviations du thème principal, ainsi que par de constants appels téléphoniques, et elle devient la toile de fond d'une montagne russe d'émotions aussi amusante qu'extrême. La discussion embrouillée et dispersée crée virtuellement différents scénarios selon les émotions qu'elle engendre. Nous assistons à un jeu d'offensive et de riposte où les points de vue, au début civilisés, soumis et paisibles, se transforment graduellement en points de vue explosifs, anarchiques et cathartiques. Reza joue avec l'éphémérité des relations humaines basées sur des émotions transitoires. Le discours en est le tremplin vers l'accomplissement et la révélation. Dans le torrent d'échanges entre hommes et femmes, mères et pères, nous remarquons la prévalence d'un discours où le sentiment de familiarité avec ce qui est local, ce qui est l'individuel, façonne et domine les opinions.

Les quatre personnages de cette pièce sont organisés en couples. Véronique et Michel Houllié se confrontent avec Alain et Annette Reille. Le dynamisme de leurs identités concourt, sans doute, à l'humour de la pièce. Véronique est une femme très investie dans les grandes causes. Elle croit à un certain humanisme et au progrès de la civilisation. Cette femme épatée par son engagement humanitaire. Au début du rendez-vous Véronique se présente sous le jour le plus courtois. C'est une femme-écrivain qui s'intéresse à l'Afrique. Elle s'intéresse à l'histoire, à l'art et aux questions humanitaires. Quant à son mari, Michel, c'est un grossiste en articles ménagers. Il sait tout sur les casseroles, les poignées de porte et il ajoute d'un ton très érudit qu'il est un professionnel en matière de mécanismes de WC. Il est fier de sa profession. La combinaison des professions de ce couple, assez drôle, laisse deviner tout de suite un potentiel et l'évolution vers

le disparate, l'inattendu et le comique. De l'autre côté, il y a les Reille. Alain est avocat et sa femme, Annette, se dit conseillère en gestion de patrimoine, ce qui va terriblement bien avec la profession de son mari : lui gagne de l'argent, et elle décide comment le dépenser.

A travers la familiarité de la situation représentée, proche du quotidien du public, l'auteur met en scène un contexte culturel commun aux personnages et au public, contexte essentiel à la compréhension de l'humour. Le public peut aisément se reconnaître dans les scènes où les émotions en ébullition dominant. Il s'agit bel et bien d'une comédie de situations. Bien plus, tous les personnages, à un moment où à un autre, concourent au comique général de la pièce. Passées les premières minutes de gêne polie, la discussion dérape dans une tension ascendante qui commence à contrôler les échanges et les comportements, et révèle finalement un certain épuisement et une frustration des personnages, ainsi que leur vérité inhérente. Ils se dépouillent progressivement de leurs masques de civilité et de tolérance. Plus important encore, la pièce dévoile ce qu'il y a de plus instinctif dans chacun de nous – notre nature territorialiste – c'est-à-dire, le besoin de protéger ce qui est à nous, ce que nous possédons. Cette pièce met subtilement en exergue l'importance de ce qui est local, familial, ce qui nous appartient, pour la formation de notre identité.

Le contexte du Carnage, où deux familles se trouvent face-à-face pour discuter d'une dispute entre leurs enfants, crée tout de suite une certaine inquiétude à l'égard du dénouement. On peut deviner dès son commencement le danger potentiel d'un tel rendez-vous. La situation contient, dès le départ, différents degrés d'explosifs qui se finiront en feu d'artifice dévastateur et extrêmement amusant. Lorsque nous sommes confrontés à des accusations concernant ce qui

nous appartient, instinctivement nous devenons défensifs, comme l'illustre si bien Alain dans le passage suivant. Ou bien, nous devenons agresseurs, comme le montre la réaction de Véronique.

VERONIQUE : Je vous défends de porter le moindre jugement sur notre famille.

ALAIN : Ne portez pas de jugement sur mon fils non plus.

VERONIQUE : Mais ça n'a rien à voir ! Votre fils a brutalisé le nôtre !

ALAIN : Ils sont jeunes, ce sont des gamins, de tous les temps les gamins se sont castagnés dans les cours de récré. C'est une loi de la vie.

VERONIQUE : Non, non !...

ALAIN : . . . A l'origine je vous rappelle, le droit c'est la force.

VERONIQUE : Chez les hommes préhistoriques peut-être. Pas chez nous. (97)

Des réactions instinctives comme la tendance à protéger et à défendre notre individualité, risquent d'échapper au contrôle des règles de civilité. Quelle possibilité de succès y a-t-il à vouloir montrer à d'autres parents comment bien élever leurs enfants, lorsque ces derniers ont blessé les nôtres et ont fermement manifesté un terrible manque de bon sens? Observons un autre passage. Quelle légitimité y a-t-il dans la question de Véronique dans le passage suivant ? L'audace et l'apparente naïveté d'une telle question montrent que Reza s'amuse à ajouter un conflit sous-jacent à la tension et la frustration. Observons le passage suivant. Véronique s'adresse à Alain et Annette.

VERONIQUE : Est-ce que vous comptez sanctionner Ferdinand d'une manière ou d'une autre ? Vous continuerez la plomberie dans un environnement plus adéquat.

ANNETTE : Madame, si nous souhaitons réprimander notre enfant, nous le faisons à notre façon et sans avoir des comptes à rendre.

MICHEL : Absolument.

VERONIQUE : Absolument quoi Michel ?

MICHEL : Ils font ce qu'ils veulent avec leur fils, ils sont libres.

VERONIQUE : Je ne trouve pas.

MICHEL : Tu ne trouves pas quoi ? Véro ?

VERONIQUE : Qu'ils soient libres. (50)

Observons ce passage à la lumière de la méthodologie de Michel Vinaver pour en saisir mieux les implications. Divisons, d'abord, le passage en deux parties. La première partie comprend les trois premières répliques échangées entre Véronique, Annette et Michel. La deuxième partie comprend les cinq répliques suivantes échangées seulement entre Véronique et Michel. La première partie se dessine dans un mouvement d'attaque, suivi par un mouvement de défense et finalement par un mouvement-vers, respectivement. Chacun de ces trois segments commence et termine quand les interlocuteurs du dialogue changent. Ainsi, nous observons que le passage s'ouvre sur une attaque subtile de Véronique envers Annette et Alain à propos de leur comportement avec leur enfant. Annette y répond immédiatement avec un mouvement de défense, clamant le droit de décider librement comment réprimander son enfant. Michel intervient rapidement, alors, en ton de mouvement-vers. Le seul mot qui constitue sa réplique dénonce son intention, à ce moment-là, de promouvoir la paix et le rapprochement vers les Reille. Ce personnage ressemble à Yvan, dans « Art », lorsque celui-ci se trouve malheureusement au centre d'une discussion amère entre sa mère et sa fiancée. Yvan et Michel

essaient futilement de promouvoir la paix et la concorde. Leur fragilité et leur impuissance face à ces femmes-gorgones fait rire. De la même façon, l'agressivité et la supériorité de Véronique évoquent le rire aussi. Véronique se donne à elle-même une tâche trop ambitieuse et audacieuse. Il semble qu'un peu de bon sens de sa part serait suffisant pour éviter le conflit. Mais elle est trop investie dans la cause contre la violence et elle ne résiste pas à s'y donner corps et âme.

Véronique, comme bien d'autres personnages féminins créés par Reza, est une femme ambitieuse, idéaliste et intelligente. Nous observons dans toutes les pièces de Reza un soin spécial à ne jamais inférioriser les personnages féminins. Ceux-ci se montrent toujours, à des moments-clés dans les pièces, comme des personnages intelligents et capables de scruter les intentions et les motivations des autres personnages. Elles ne sont jamais ridiculisées par l'auteur, même si parfois elles nous font rire. Les personnages masculins, au contraire, sont parfois revêtus de ridicule.

La deuxième partie de ce fragment se termine par l'intervention de Michel, préfigurant un mouvement-vers les Reille, vers la paix. Véronique ne comprend pas ce soudain manque d'appui de son mari. Elle le questionne en ton d'attaque et Michel argumente : puisque les Reille sont libres, ils ont le droit de faire ce qu'ils veulent avec leur enfant. Véronique n'est pas d'accord avec cet argument. Elle va plus loin et nous surprend avec la contestation du droit à la liberté des Reille. Soudain, un appel téléphonique pour Alain interrompt cette discussion. L'attaque énergique de Véronique contre les Reille et la plaidoirie révèlent l'humour féminin de l'auteur. Reza dévoile le ridicule de la négation de la liberté individuelle, la liberté de choix et d'action, face aux intérêts de la société. La négation, dans ce fragment au ton humoristique, peut en effet

représenter une métaphore de différentes situations réelles, de situations où certains droits essentiels sont refusés aux individus. Pourtant il semble que personne ne réagit.

A plusieurs moments, Michel ne résiste pas au sarcasme, ce qui irrite sa femme. Observons comment la rigidité de Véronique, la perspicacité et la fluidité de Michel contribuent à l'humour dans le passage suivant.

VERONIQUE : Je ne sais pas ce que veut dire raisonner trop. Et je ne vois pas à quoi servirait l'existence sans une conception morale du monde.

MICHEL : Voyez ma vie !

VERONIQUE : Tais-toi ! Tais-toi ! J'exècre cette connivence minable ! Tu me dégoûtes !

MICHEL : Un peu d'humour s'il te plaît.

VERONIQUE : Je n'ai aucun humour. Et je n'ai pas l'intention d'en avoir. (89)

Le manque d'humour chez Véronique intensifie, paradoxalement, l'humour du passage. Il semble que le côté activiste de Véronique ne lui laisse pas d'espace pour l'humour. Alors, Michel (comme Yvan, dans « Art ») se métamorphose rapidement en pacificateur et encourage Véronique à s'ouvrir à l'humour. Ses démarches ne lui apportent aucun succès. Néanmoins, prenons en compte que, normalement, la négation directe de quelque chose, renforce précisément son contraire. Quand Véronique nie avoir de l'humour au présent et dans l'avenir, elle renforce l'humour de Michel. Ultérieurement, sa négation finit par renforcer l'humour de la situation. Selon la méthodologie de Michel Vinaver, la dernière réplique de Véronique dans le passage en cause se dessine comme une annonce qui « ne se rapporte qu'au présent [et qu'] . . . à l'avenir » (902). D'après ce passage, et d'autres passages semblables dans la pièce, nous comprenons que

cette figure textuelle représente Véronique comme un personnage décidé et faisant preuve d'une grande maîtrise de soi. Finalement, l'adoption d'une attitude inverse vers la fin de la pièce, par ce même personnage, concourt à l'effet humoristique.

Le passage ci-dessus démontre bien la tendance de Véronique à attaquer les autres personnages, y compris son mari, et à énoncer des positions catégoriques. Michel est, alors, essentiel pour établir le rapprochement entre les personnages et même avec le public. Des apartés de Michel comme « Voyez ma vie ! » donnent l'impression que ce personnage s'adresse au public. Ils provoquent le rire. Ces apartés ressemblent à des soupîres de l'âme et mettent en évidence l'impuissance de Michel face à la omnipotence de Véronique. Cette inversion des rôles traditionnels entre femme et homme se répète subtilement dans le théâtre de Reza et se pose toujours en tant que très efficace déclencheur du rire.

Le conflit entre les deux couples, dilué vers la fin dans le rhum, entreprend une descente vertigineuse où tout le monde s'affronte à un moment ou à un autre. Les couples se battent, puis mari et femme se disputent, puis les hommes s'affrontent et surtout les femmes se crêpent le chignon. C'est une question de démonstration de pouvoir sous-entendue dans les relations humaines. Les passages où les conjoints se disputent ouvertement font rire selon l'encadrement culturel du public. Le comique d'un tel comportement dépend plus de la familiarité du public avec le comportement en question, que des situations elles-mêmes.

Reza joue avec un instrument vital pour l'identité et la stabilité d'un couple – la communication. Les limites entre ce qui est du domaine intime et ce qui est du domaine public sont progressivement effacées dans cette pièce. Maris et femmes, à tour de rôle, avouent publiquement les faiblesses et les fautes de leurs conjoints. Néanmoins, l'impact de ce

comportement peut être différent chez un public français et un public non-français. David Ng a observé que les pièces de Reza: « If anything, they become funnier when performed in English » (32). Certes, Reza exagère les comportements et porte les émotions à ébullition. Cette exagération sera ressentie par le public français simplement comme l'exagération d'un comportement normal. Cela est, peut être, à l'origine de l'apparent désintérêt des Français pour le succès de Reza à l'étranger, comme Judith Thurman le remarque. « The French were disdainful of her triumphs abroad » (59). Il semble qu'il y a dans les pièces de Reza certains aspects comiques qui parlent plus au public non-français³².

Dans l'abondance d'articles à propos du succès de Reza en dehors des frontières françaises, il semble exister un vide en ce qui concerne l'analyse d'un élément fondamental de son humour - la culture française. A fin d'éclaircir certains points de notre discussion, attardons-nous un instant sur cette question. Raymonde Carroll³³ analyse la différence de comportements entre les couples américains et les couples français. Elle explique qu'être en désaccord et questionner son conjoint en public est considérée comme normal et même désirable chez les couples français. Le raisonnement derrière ce comportement est que : « The stability of the

³² Selon Agnes Poirier : « Reza even resents seeing what she considers tragedies and dramas turned into comedies by British and American audiences. In France, audiences hadn't laughed nearly as much ».

³³ En dépit du fait que cet auteur ne représente pas vraiment une voix universitaire sur la question, son travail de comparaison entre les cultures américaine et française a été largement adopté dans les classes de langue au niveau universitaire. Ce phénomène légitime, à mon avis, l'inclusion du travail de cet auteur dans la présente discussion.

[French] couple is created by the possibility to be myself, to be accepted as I am, with my faults as well as my strong points » (68). Ainsi pour les Français, se moquer de son conjoint en public démontre la solidité de la relation amoureuse. Au contraire, dans un contexte américain, Carroll remarque que: « it is through and in their discourse that they [Americans] are going to express this unity: the ideal American couple always agrees » (65). Carroll continue en expliquant que, dans un contexte américain, il faut aller au-delà d'une simple absence de conflit. Il faut que les conjoints fonctionnent comme une équipe pour assurer la protection et l'harmonie de leur relation. Selon Carroll : « There has to be manifest support of the other, which must constantly be reaffirmed. If my companion is attacked, I must immediately defend him or her, take his or her side, explain why the attack is unjustified » (65).

Ainsi, nous pouvons remarquer que dans les dialogues des couples, organisés très souvent en format d'attaque et de riposte, Reza dévoile sur la scène un comportement typiquement français. Le public non-français ne peut pas résister à lire le comportement des Reille et des Houllié comme très amusant et très français. Un public culturellement familiarisé avec un tel type de comportement, comme le public français, n'y répondrait nécessairement pas de la même façon. Ainsi on comprend mieux le contexte de l'affirmation de David Ng, où il raisonne que le public français trouve la pièce de Reza moins amusante que le public non-français. Néanmoins, le public français ne peut pas être indifférent à l'exagération du comportement des couples dans la pièce. L'exagération est, sans doute, drôle et comique pour le public français. Mais, pour le public non-français, l'exagération s'inscrit dans un comportement tout à fait nouveau, hors de la norme. Cela est doublement drôle.

Reza réussit à mettre sur la scène un échantillon pertinent d'un aspect de la vie française : l'association entre la passion et le conflit. Selon Carroll, mener une vie intéressante, à la mode des Français, c'est vivre avec de la passion, ou en version anglaise : « a life full of ups and downs » (68). Notons que dans Carnage il s'agit tout simplement d'un rendez-vous informel pour prendre des décisions en toute civilité. Mais, les individus s'attaquent et se fragilisent mutuellement. C'est culturel. C'est français. C'est drôle. C'est exagéré. C'est encore plus drôle.

La relation liberté/pouvoir comme stratégie d'humour

Michel Foucault s'intéresse au dynamisme présent dans la relation liberté/pouvoir. Pour lui l'exercice du pouvoir peut uniquement se manifester en présence de la liberté. « Le pouvoir ne s'exerce que sur des sujets libres, et autant qu'ils sont libres » (237). Selon Foucault toute relation de pouvoir implique des limites, de la résistance et de la lutte. C'est une relation toujours dynamique. Le pouvoir peut se concrétiser seulement entre individus libres et doués de volonté propre et capables de décider de se soumettre ou, au contraire, de résister. « Il n'y a pas de relation de pouvoir sans résistance Toute relation de pouvoir implique donc, au moins de façon virtuelle, une stratégie de lutte » (242). Considérant que liberté et pouvoir se définissent et se manifestent toujours dans une relation d'adversaires, on comprend qu'ils s'inscrivent mutuellement comme l'un représentant la limite de l'autre. « Elles constituent l'une pour l'autre une sorte de limite permanente » (242).

Pour illustrer cette tension entre le pouvoir et la liberté, observons le passage suivant où Alain essaie de s'exprimer cordialement.

ALAIN : Véronique, je ne suis on ne peut plus concerné. Mon fils blesse un autre enfant. . .

VERONIQUE : Volontairement.

ALAIN : Vous voyez, c'est ce genre de remarque qui me raidit. Volontairement, nous le savons.

VERONIQUE : Mais, c'est toute la différence.

ALAIN : La différence entre quoi et quoi ? On ne parle pas d'autre chose. Notre fils a pris un bâton et a tapé le vôtre. On est là pour ça, non ? . . . Pourquoi éprouvez-vous le besoin de glisser 'volontairement' ? Quel type de leçon je suis censé recevoir ? (41, 42)

Notons l'effort d'Alain à trouver la concorde et le nivèlement entre les deux familles. Cependant, Véronique l'interrompt pour ajouter un mot qui remet Ferdinand Reille dans la position d'agresseur et Bruno Houllié comme la victime innocente. Dans ce contexte, l'innocence est synonyme de pouvoir, puisqu'il n'y a pas de reproche à faire à la victime. Lorsque Véronique glisse le mot 'volontairement', elle déclare implicitement sa supériorité, son pouvoir dans la discussion. C'est elle qui a raison et qui en sait le plus. Pour elle, la concorde est synonyme du partage de son point de vue. Ce personnage refuse la liberté de percevoir l'incident différemment à son adversaire. La réponse d'Alain à la fin de ce passage souligne le refus de participer au raisonnement de Véronique. Il échappe à l'invasion de cette femme.

Dans un autre passage, nous voyons Reza créer de l'humour en attribuant à Alain un comportement apparemment contraire à celui que nous venons de voir. Maintenant, Alain se met

d'accord avec Véronique. Soudain, il change de côté et n'hésite pas à dénoncer, crûment, le manque de bon sens de son propre fils.

VERONIQUE : Votre fils n'est sûrement pas un sauvage.

ANNETTE : Ferdinand n'est pas du tout un sauvage.

ALAIN : Si.

ANNETTE : Alain, c'est idiot, pourquoi dire une chose pareille ?

ALAIN : C'est un sauvage. (33)

Ce changement soudain de complicité de la part d'Alain représente bien la mobilité et la tension dans la relation pouvoir/liberté. Il s'agit toujours d'une lutte pour le pouvoir. Ce changement de stratégie d'Alain relève d'un effort dissimulé pour gagner le contrôle de la discussion. Dans une ambiance d'accord, il n'y aurait plus de conflit, la discussion pourrait vite se terminer et Alain serait libre de partir. Car, dès le début de la rencontre qu'il veut être ailleurs. Néanmoins, la stratégie d'Alain peut aussi camoufler d'autres questions plus profondes. Plongeons dans une analyse des trois premières répliques du passage ci-dessus.

De façon très condensée et intelligente, Yasmina Reza esquisse en trois répliques un essai sur la liberté d'expression. Dans la réplique initiale, Véronique questionne subtilement le caractère de l'enfant des Reille. Fidèle à l'instinct maternel de protection de son enfant, Annette réagit immédiatement. A la négative interrogative « n'est sûrement pas », Annette répond avec une négative absolue « n'est pas du tout ». Aussitôt après, le père de l'enfant intervient pour contrarier sa femme, en confirmant que son enfant est, en effet, un sauvage. Alain le fait par un seul mot « si ». L'effet humoristique du contraste de ces trois répliques est assez intéressant. Avec la plus courte des expressions affirmatives, le personnage masculin contrarie le

raisonnement assez articulé des deux personnages féminins. La simplicité du discours d'Alain représente un discours traditionnellement masculin. A l'inverse, l'importance que les femmes donnent aux choix des mots représente un discours plus élaborée, presque 'précieux', traditionnellement féminin. Le rire du public dénonce la reconnaissance de ces stéréotypes.

La mère s'exprime, le père s'exprime et l'enfant s'exprime aussi, de manière licite ou illicite. Taper Bruno c'est la manière enfantine de Ferdinand de s'exprimer. Cependant, Véronique tient à mettre en évidence l'aspect illicite de l'expression de Ferdinand, ainsi que l'innocence de Bruno. Elle justifie son obstination par le fait que son fils a perdu deux dents. Elle ne considère jamais le droit de Ferdinand à réagir et à s'exprimer face au rejet imposé par Bruno. Ceci a sûrement provoqué Ferdinand. Quand Alain réclame l'identité de sauvage pour son fils, il réclame aussi le droit de Ferdinand à s'exprimer agressivement. D'ailleurs on n'espérerait pas d'autre comportement d'un sauvage face à une attaque. Si les adultes ont le droit à s'exprimer en liberté, pourquoi pas les enfants ? Subtilement, Alain réclame de l'innocence pour son fils. Selon lui, les garçons sont, tous les deux, des agresseurs et des victimes.

L'humour féminin de ce passage met en relief la préoccupation d'Annette à garder une bonne réputation pour son enfant. En contraste, l'honnêteté crue, naïve, libérée des normes de son mari, le personnage masculin, le mène à admettre une identité indésirable, pas du tout belle, pour son enfant. L'ensemble de naïveté, d'audace et d'honnêteté crue exprimées dans le seul mot prononcé par Alain est essentiel à l'humour du passage. Nous pouvons percevoir l'emphase que Reza met sur le ridicule des stéréotypes. Ces stéréotypes exercent un pouvoir d'enfermement sur la femme et, à l'inverse, de libération sur le personnage masculin. Clairement, il ne se préoccupe pas de garder une bonne image.

La relation espace familial/étranger comme stratégie d'humour

Reza dénonce par son humour l'instinct féroce de protection du territoire individuel. Son humour amplifie l'opposition entre ce qui est individuel et familial, et ce qui est étranger. La reconnaissance et le partage d'une même individualité incite potentiellement à la cohésion et la familiarité entre les individus. Notons, par exemple, le passage suivant où Véronique s'adresse à son adversaire Alain.

VERONIQUE: Nous vivons en France. Nous ne vivons pas à Kinshasa ! Nous vivons en France avec les codes de la société occidentale. Ce qui se passe Square de l'Aspirant-Dunant relève des valeurs de la société occidentale ! A laquelle, ne vous déplaie, je suis heureuse d'appartenir !

MICHEL : Battre son mari doit faire partie des codes...

VERONIQUE : Michel, ça va mal se terminer.

ALAIN : Elle s'est jetée sur vous avec une furia. A votre place, je serais attendri.

(100)

Ce passage commence par une discussion entre Véronique et Alain. Comme à leur habitude, ils sont en désaccord à propos de l'importance de la bagarre entre les enfants. Véronique est contre la violence, même si, paradoxalement, elle s'exprime avec assez d'agressivité. Alain cherche à terminer la discussion pour pouvoir partir. Son manque d'engagement dans la discussion, représenté par les constants appels téléphoniques, ne l'empêche pas d'exprimer son désaccord avec Véronique. Alain est clairement plus bouleversé par le temps qu'il investit dans le rendez-vous que par l'affaire des enfants. Ceci augmente l'irritation et l'investissement de Véronique

dans la discussion. Très tôt dans la pièce, ces deux personnages s'affirment comme adversaires équivalents en audace, en obstination et en férocité.

A travers un petit aparté au ton ironique (« Battre son mari doit faire partie des codes... »), Michel provoque le transfert de l'agressivité de Véronique sur lui-même. Michel se mêle à la conversation entre sa femme et Alain par un aparté qui révèle sa dissociation de la situation. Il se dissocie de Véronique aussi. Souvent, Michel se caractérise par la figure textuelle qui 'annonce au public', où de manière figurée, il rompt avec sa fidélité envers sa femme et, en même temps, envers le jeu théâtral. Très souvent nous avons l'impression que Michel s'adresse directement au public, devenant son complice dans le regard passif de la scène. De retour au passage ci-dessus, après l'aparté de Michel le duel est transféré entre lui et sa femme. Alain est hors de combat et il ne manque pas d'exprimer son plaisir. Il est content de devenir spectateur de cette bagarre de couple. De nouveau un moment d'humour trouve son origine dans la complicité soudaine entre Michel et Alain, en tant qu'adversaires de Véronique.

Observons maintenant, encore dans le passage ci-dessus, la réplique de Véronique destinée à son adversaire Alain. Cette réplique exaltée de Véronique révèle des implications assez intéressantes au niveau de l'affirmation de l'identité des personnages. Dans cette réplique, la référence à l'espace dramatique de référence de Kinshasa, la capitale de la République Démocratique du Congo, en Afrique, provoque un effet qui n'est pas gratuit. Opposé à cet espace qui se réalise seulement au niveau virtuel et qui représente un espace absent et lointain, nous pouvons observer, dans la même réplique du personnage, la référence à l'espace dramatique de référence du Square de l'Aspirant-Dunant, à Paris. Ce dernier espace s'inscrit plutôt comme un espace absent et proche, bien qu'il ne soit pas exactement un espace contigu, ou coextensif de

l'espace actuel, c'est-à-dire à ce qu'on voit sur la scène : la salle de séjour des Houllié. Le Square de l'Aspirant-Dunant ne se trouve pas nécessairement de l'autre côté de la scène, mais c'est un endroit familier à tous les personnages. Kinshasa se présente comme un espace virtuel beaucoup plus lointain, plus vague, et son existence ne se concrétise qu'au niveau de l'imaginaire du spectateur. Ainsi, la réplique de Véronique établit une certaine cohésion entre les quatre personnages, dans le partage d'une même position d'étrangeté envers Kinshasa. D'autres espaces dramatiques de référence, hors des frontières de la France, colorent la discussion entre les personnages. C'est le cas du Congo, de l'Ethiopie, du Soudan, des Etats-Unis et de la Hollande. Ces références subtilement éparpillées dans le texte renforcent les conflits entre les personnages. La distance entre les espaces géographiques reflète la distance croissante entre les personnages à mesure que le conflit s'intensifie. La diversité des espaces virtuels, contrastant avec l'unique espace actuel, matérialise le jeu entre la diversité d'individualités, de personnages, et un même instinct inhérent à leur condition humaine.

Dans le théâtre de Reza, le conflit est essentiel pour la production de l'humour. Il entretient des excès ridicules. L'humour féminin de Reza ne rate pas une opportunité de relever les difficultés, le ridicule et les excès inhérents aux relations humaines.

Un détail très intéressant à noter dans Carnage est le fait que Reza édifie un humour qui, en faisant référence à des personnalités publiques variées ou à des mouvements politiques, met en relief l'importance du familier et de l'individuel dans les confrontations humaines. Son humour expose, en effet, différents préjugés qui se dessinent dans un contexte hors de l'espace familier de Michel, Véronique, Alain et Annette, à Paris, voire en France. Attardons-nous sur six exemples spécifiques pour illustrer cette idée.

Jane Fonda et le Ku Klux Klan

A un moment où les esprits sont déjà très exaltés, et quand on constate clairement l'effet du rhum servi par Michel, les personnages ne fournissent plus aucun effort pour garder les masques de civilité et pour trouver un accord. Ils participent, tous, activement au carnage des uns et des autres. Il n'y a plus de règles ni de convenances. Les arguments et les associations d'idées apparemment les plus disparates, sont encouragés dans la discussion. Le but de chacun maintenant n'est autre que de prouver sa propre supériorité et de protéger son territoire. Dans ce contexte, Alain associe la célébrité américaine Jane Fonda à Véronique et nous remet tout de suite sur le territoire Hollywoodien.

ALAIN : ... J'ai vu votre amie Jane Fonda l'autre jour à la télé, j'étais à deux doigts d'acheter un poster du Ku Klux Klan...

VERONIQUE : Pourquoi mon amie ? Qu'est-ce que Jane Fonda vient faire là-dedans !...

ALAIN : Parce que vous êtes de la même espèce. Vous faites partie de la même catégorie de femmes, les femmes investies, solutionnaires, ce n'est pas ce qu'on aime chez les femmes, ce qu'on aime chez les femmes c'est la sensualité, la folie, les hormones, les femmes qui font état de leur clairvoyance, les gardiennes du monde nous rebutent, même lui ce pauvre Michel, votre mari, est rebuté. (121)

Jane Fonda est devenue une référence américaine non seulement pour un certain type de femme, mais aussi de citoyen. Fonda est remarquable pour son succès cinématographique et également pour son engagement dans la vie politique pendant les années 60 et la première moitié

des années 70. D'ailleurs, Alain l'introduit dans la conversation sous le titre « un héros de la vie sociale ». Son militantisme contre la guerre du Vietnam et son investissement actuel dans le mouvement féministe lui a valu une réputation controversée. C'est désormais un fait avéré que le nom de Jane Fonda évoque souvent l'humour du ressentiment, un humour amer et hostile. Selon Katharine Streip : « Ressentiment humor, where the object of the joke is to bring about a narcissistic triumph for the joker, [involves] an initial sense of injury and rage » (118). Cette attitude narcissique provient d'un sentiment de supériorité. Cette relation est à la genèse de cet humour. Le ressentiment et l'amertume dont il est revêtu, en plus, définissent son public. Il faut partager ces mêmes sentiments envers l'objet du ridicule pour mieux déguster cet humour. L'humour du ressentiment se présente comme un extrême de l'humour basé sur des sentiments de supériorité. Carol Burke relève que: « Jane Fonda (who) even as a grandmother in her mid-sixties continues to attract a seemingly endless stream of abuse. More than thirty years after her trip to North Vietnam, veterans fill cyberspace with their resentment, and new recruits learn that being a real warrior and hating Jane Fonda are synonymous » (14).

Lors de la guerre du Vietnam, Jane Fonda s'est transformée de femme séductrice et provocatrice (surtout après son film *Barbarella*), en un être sinistre et monstrueux. Cette femme a ouvert le chemin à un mouvement condamnant l'engagement américain dans la guerre et qui, apparemment, dépouillait de leur valeur les efforts de milliers de soldats américains. C'est ainsi que dans l'esprit des soldats offensés, Jane Fonda est devenue l'autre figure de l'ennemi. Bien plus, elle matérialisait une déception presque semblable à celle ressentie par Adam, dans la Bible, lorsque Ève lui donne à manger le fruit défendu. « For Fonda, there is no amount of self-transformation she can undertake that will save her from being cast in legend as the figure of the

seductive woman who turns out to be a snake. It's the oldest story in the world! » (Burke 16). Le ressentiment éprouvé envers cette actrice semble ne jamais pouvoir s'atténuer. De la même façon que les Juifs ne pourront jamais pardonner à Hitler. « In a 1988 interview with Barbara Walters, Fonda defended her opposition to the war but apologized to vets and their families for the 'thoughtless' and 'careless' things she might have said and done in her political enthusiasm. Referring to this apology, one vet states his anger simply: I will forgive Jane Fonda when the Jews forgive Hitler » (Burke 15).

Il faut relever le fait que dans le commentaire porté par Alain sur Jane Fonda, il y a une association de celle-ci au mouvement Ku Klux Klan. Cette association est péjorative à cause des implications racistes et antisémites du mouvement mentionné. L'information sur le Ku Klux Klan est de nos jours tellement propagée que Reza n'a rien à ajouter à la réplique d'Alain. Le public de Reza, français et non-français, n'aura certainement pas de problèmes à interpréter la remarque correctement.

Dans ce passage l'auteur met en place l'humour en exposant la tendance humaine, ou la stratégie, à l'exagération et à la disproportion souvent ridicules. Dans l'association au mouvement Ku Klux Klan, le nom de Jane Fonda est chargé de connotations péjoratives dans des proportions extrêmes qui évoquent la terreur et la xénophobie. De façon subtile, l'exagération d'une telle association suggère aussi une certaine ignorance qui est habituellement à l'origine de tout préjugé. Sans recul critique et dans attitude de conformation aveugle avec les stéréotypes, l'ignorance trouve une terre fertile pour semer la division, la peur et le conflit. Cependant, Reza dilue cette image négative en orientant la discussion vers la lutte entre les sexes. Rapidement la discussion est teintée de légèreté reléguant Jane Fonda à son engagement dans le féminisme.

Dans une interview en 2006, l'actrice américaine expliquait le glissement de son intérêt pour la guerre à celui pour l'émancipation de la femme. « I began to understand the relationship between war and gender » (Cité dans Schnall). Dans cette pièce, l'auteur met sur scène plusieurs facettes d'une guerre entre des personnages dits civilisés. Reza joue avec la fluctuation et l'instabilité des relations entre hommes et femmes, et aussi entre couples. Les personnages zigzaguent entre les rôles de partenaires ou d'adversaires, toujours motivés par le besoin d'affirmer leur propre supériorité, et par un besoin instinctif de se défendre face à ce qui tombe sur leur territoire.

Le nom de Jane Fonda est représentatif d'un certain type de féminité universellement reconnu. Elle est, pour ainsi dire, la matérialisation d'un stéréotype de la femme qui gêne l'édifice patriarcal. Grouper le nom de cette femme avec le mouvement du Ku Klux Klan contribue à renforcer l'image extrémiste du conflit entre femmes et hommes, une image centrale dans Carnage. Les implications de cette comparaison entre Véronique et Jane Fonda, et simultanément, avec le mouvement du Ku Klux Klan, produiront l'effet attendu chez ceux et seulement ceux qui reconnaissent ces deux références. Aujourd'hui, elles représentent un passé qui ne fait plus partie du quotidien des jeunes générations. L'effort pour Alain d'accentuer l'engagement extrémiste de Véronique ne manquera pas, néanmoins, d'être compris par toutes les générations.

La remarque d'Alain s'avère être la représentation de l'idée avancée par Hobbes, selon laquelle les producteurs d'humour assument une supériorité sur les récepteurs, ou les victimes, de leur humour. Ces producteurs d'humour remarquent les défauts des récepteurs, et de ce fait, renforcent leur infériorité. Hobbes explique que les producteurs d'humour: « are forced to keep themselves in their own favour, by observing the imperfections of other men. And therefore

much Laughter at the defects of others, is a signe of pusillanimity. For of great minds, one of the proper workes is, to help and free others from scorn; and compare themselves onely with the most able » (Hobbes, Leviathan: 125). A la lumière de cette classification, la prétendue hardiesse d'Alain se définit finalement plutôt comme un camouflage de couardise. Alain se moque de Véronique. Mais, en le faisant, il révèle un peu plus de son caractère. Alain est la caricature de certains individus de la bourgeoisie, française et non-française, qui deviennent les gardiens des stéréotypes : stéréotypes sur le rôle des femmes, des hommes et sur la valeur des étrangers, par exemple. Dans la limite de leurs horizons, ces individus sont fiers de ces stéréotypes qui définissent leur monde. Cette caricature subtile dévoile l'humour féminin de Reza. Elle est fondamentale pour le comique de la pièce.

John Wayne et Spiderman

Plus tard dans la pièce, Reza inscrit ensemble Alain et Michel dans une équipe qui rivalise avec leurs femmes. Les deux hommes trouvent un point commun dans l'identification avec l'idéal de masculinité projeté par l'acteur américain John Wayne ou par Ivanhoé de Walter Scott.

ALAIN : Vous savez, personnellement, ma femme a dû me traîner. Quand on est élevé dans une idée johnwaynieene de la virilité, on n'a pas envie de régler ce genre de situations à coups de conversations.

MICHEL : Ha, ha !

ANNETTE : Je croyais que c'était Ivanhoé, le modèle.

ALAIN : C'est la même lignée.

MICHEL : C'est complémentaire.

VERONIQUE : Complémentaire ! Jusqu'où tu vas t'humilier Michel !

ANNETTE : Je l'ai traîné pour rien visiblement. (83)

Véronique et Annette sont automatiquement exclues de cette complicité. Le sarcasme d'Annette envers Alain et le dégoût de Véronique pour son mari expriment deux réactions différentes à l'exclusion à travers lesquelles le public de Reza peut certainement s'identifier. Malgré les plusieurs dissensions, à ce moment les deux personnages féminins de la pièce deviennent elles aussi, des alliés. Leur rapport se concrétise au niveau de leur incompréhension, de leur ressentiment et de leur prédisposition à l'attaque au clan masculin. Magistralement, Reza continue à gratifier son public d'un humour enraciné dans le conflit entre hommes et femmes. L'auteur expose sans pudeur la relation de stimulus-réponse, essence de cette bataille.

Les deux femmes n'ont pas de problème à éviter la marginalisation imposée par leurs maris-adversaires, et à se défendre avec beaucoup de perspicacité. Sans pitié, elles se munissent de références à des thèmes complètement perpendiculaires à la discussion, mais assez navrants, comme l'anecdote où Michel se débarrasse du hamster. Au début de la discussion, Michel explique cet événement.

MICHEL : Ce hamster fait un bruit épouvantable la nuit. Ce sont des êtres qui dorment le jour. Bruno souffrait, il était exaspéré par le bruit du hamster. Moi, pour dire la vérité, ça faisait longtemps que j'avais envie de m'en débarrasser, je me suis dit ça suffit, je l'ai pris, je l'ai mis dans la rue. (...) il était pétrifié sur le trottoir. (17)

Cette histoire reviendra dans la conversation plusieurs fois, forgeant un crescendo de jugements sur Michel. La répétition est une stratégie humoristique assez présente dans cette pièce. Notons l'insistance d'Annette à ce sujet, lorsque la conversation a pris une autre direction.

ANNETTE : Quand vous avez vu que le hamster était pétrifié, pourquoi ne l'avez-vous pas ramené à la maison ?

MICHEL : Parce que je ne pouvais pas le prendre dans mes mains.

ANNETTE : Vous l'aviez bien mis sur le trottoir.

MICHEL : Je l'ai apporté dans sa boîte et je l'ai renversé. Je ne peux pas toucher ces bêtes. (21)

Ce passage projette une nouvelle lumière sur la masculinité de ce personnage. C'est une masculinité plutôt faible, à la limite de son contraire, de la féminité. Michel ressemble à une femme plutôt, et cela fait rire. Reza se sert souvent de cette stratégie, où elle mélange des traits masculins avec des traits féminins pour rendre les personnages ridicules et provoquer le rire. Le moment arrive où, finalement, Michel ne peut plus s'empêcher de mettre une fin à l'histoire du hamster. La combinaison entre la vulnérabilité de Michel, et son exaspération face aux regards intrusifs des deux personnages féminins se démontre fondamentale pour l'effet comique de cette histoire parallèle à la conversation sur la bagarre des enfants.

MICHEL : Véronique, je trouve odieux d'être subitement sur la sellette pour cette histoire de hamster que tu as cru bon de raconter. C'est une affaire personnelle qui ne regarde que nous et qui n'a rien à voir avec la situation présente ! Et je trouve inconcevable de me faire traiter d'assassin ! Dans ma maison ! (75)

Puisque l'événement du hamster révèle aux yeux des femmes, un terrible manque de virilité chez Michel, voilà le bon moment pour les femmes pour riposter, et l'argument parfait. C'est à Annette de riposter, et à Reza de faire rire son public.

ANNETTE : Amusant entre parenthèses quelqu'un qui se réclame d'Ivanhoé et de John Wayne et qui n'est pas capable de tenir une souris dans sa main.

MICHEL: STOP avec ce hamster! Stop!...

VERONIQUE : Ha, ha! C'est vrai, c'est risible! (84)

Le hamster nous amène, alors à John Wayne. Ce nom est le nom d'une icône américaine globalement connue. C'est la personnification d'un certain idéal de masculinité. Selon Randy Roberts et James Olson, John Wayne : « became an icon that transcended Hollywood – a symbol of rugged pioneers in the Old West, the American soldier in World War II, and 100 percent Americanism in the Cold War » (vii). Eric Bentley le considère comme l'image par excellence de la masculinité, enracinée en territoire de cowboys. Dans son article "The political theatre of John Wayne" Bentley conclue que « The most important American of our time is John Wayne. In an age when the image is the principal thing, Wayne is the principal image and . . . the soul of this image is the machismo » (139). L'impact de John Wayne dans la définition de la masculinité s'est tellement répandue dans les années 50 et 60 qu'il ne se limite pas au seul groupe des hommes : les femmes aussi succombent à son influence.

ANNETTE : . . . Un homme doit donner l'impression d'être seul... Je trouve. Je veux dire de pouvoir être seul... Moi aussi j'ai une idée johnwaynienne de la virilité. Qu'est-ce qu'il avait lui ? Un colt. Un truc qui fait le vide... Un

homme qui ne donne pas l'impression d'être un solitaire n'a pas de consistance... (109)

Bien plus que disposer d'une liste cinématographique impressionnante, cet acteur dépasse les limites de l'écran pour s'installer dans les esprits des gens autour du monde. Bentley réfléchit à l'extraordinaire pouvoir exhibé par ce type de figures publiques. « In an age when God's son became a superstar, why shouldn't a superstar become God Himself ? » (140). John Wayne promeut un modèle de virilité qui se définit en accord avec les idéaux de la hiérarchie patriarcale, où la femme s'assume plutôt comme révélation de la suprématie (physique et sociale) de l'homme et même comme ornement. Curieusement, la virilité de John Wayne endosse des idéaux proportionnellement contradictoires avec féminité prônée par Jane Fonda. Et leur association, dans cette pièce, aux hommes d'un côté et aux femmes d'un autre côté, se justifie dans le contexte d'une critique aux stéréotypes et aux préjugés, tout en intensifiant l'effet humoristique et révélant l'humour féminin en parallèle. Il est intéressant de constater que Reza sort des frontières françaises pour se munir de références américaines, symboliques des extrêmes de cette 'guerre' avec laquelle à un moment ou un autre nous avons tous été exposés. La récurrence à ces américanismes, comme signes apparents de sophistication chez les personnages, renforce la caricature de la bourgeoisie française, et par là même, le comique de cette pièce.

La bagarre entre les enfants, motif de la rencontre, apprend aux parents de Bruno que leur fils avait une bande. Alain et Michel trouvent ici un terrain d'entente pour la première fois dans la pièce. Eux aussi, ils étaient chefs de bande. « Tu as cinq ou six gars qui t'aiment et qui sont prêts à se sacrifier pour toi. Comme dans Ivanhoé », explique Michel. Véronique réagit : « Qui connaît Ivanhoé aujourd'hui ? » Question pertinente. Il faut trouver un héros qui parle aux

enfants d'aujourd'hui. Alain s'en occupe : « Ils prennent un autre type. Un Spiderman » (38).

Dans le contexte de valeurs sociales contemporaines à Reza, tous les âges sont impliqués dans son spectacle.

Jane Fonda, John Wayne et Spiderman représentent des modèles de comportement destinés aux hommes, aux femmes et aux enfants, qui sont largement modelés par notre culture occidentale. L'entreprise cinématographique prend soin de les renforcer et de bien les diffuser. Si, par hasard quelqu'un dans le public de Reza manque d'interpréter ces comiques de référence, c'est-à-dire toutes les implications relatives à la mention de ces trois noms cinématographiques, cet individu risque alors de rater l'humour de Reza. Ces grands noms du cinéma américain sont, dans les mains de Reza, un mécanisme humoristique efficace. Leur présence intensifie l'opposition ridicule entre les sexes dans la pièce, soulève l'énorme impact de l'art cinématographique qui sculpte l'identité des masses, et dénonce l'indifférence dangereusement naïve et passive qu'on accorde à ce gigantesque commerce qu'est le cinéma. Reza promeut, subtilement, un rapprochement de l'art théâtral avec l'art cinématographique. C'est une autre stratégie qui vise à rapprocher le spectacle du spectateur. Les spectateurs d'aujourd'hui, dans le monde occidental, sont très habitués et familiarisés avec le cinéma et d'autres types de médias. Intégrer les médias dans le théâtre (à travers les références aux acteurs de cinéma, ou aux chanteurs...) assure la contemporanéité du spectacle. Selon Patrice Pavis : « Les médias déconnectent et reconnectent le spectateur avec son propre corps et avec sa situation dans le monde. Loin d'être détruite par les médias, la mise en scène est réformée, recréée, revécue par eux » (Pavis, Mise en scène: 157).

Oskar Kokoschka et Paolo Conte

Dans la didascalie initiale de cette pièce, Reza établit qu'il doit y avoir « au centre, une table basse, couverte de livres d'art » (9). Cette disposition scénique se révélera très pertinente pour le comique de la pièce. Au début, quand les personnages essayent d'impressionner par leurs bonnes manières, Annette et Véronique échangent leurs idées sur les artistes sélectionnés sur la table basse, et trouvent une certaine complicité dans le partage d'intérêts artistiques. Entre autres, il y a sur cette table un livre d'Oskar Kokoschka, peintre et écrivain autrichien décédé en 1980. Cet artiste, connu plutôt comme peintre expressionniste, est aussi l'auteur de la pièce de théâtre Meurtre, espoir de la femme³⁴. Cette pièce de théâtre, au caractère expérimental, esquisse le mouvement du théâtre expressionniste. Ce sont l'expression, l'apparence et les mouvements des

³⁴ Meurtre, espoir de la femme, d'Oskar Kokoschka, a été mis en scène pour la première fois en 1909 au théâtre Kunstschau à Vienne. Cette pièce a provoqué beaucoup de controverse à cette époque. Il s'agit d'un combat mortel entre une femme et un homme. Le regard masculin bouleverse la femme, la domine et la consomme. Dans un mouvement instinctif de défense elle blesse presque mortellement l'homme. Ensuite, elle l'emprisonne dans une tour. L'homme se meut très difficilement pendant un moment mais, lorsqu'il se rétablit, la femme s'affaiblit proportionnellement. L'homme en profite et, ignorant le désespoir de la femme, la tue en la touchant simplement. L'homme, victorieux, finit par s'évader de la scène par un tunnel de feu. Les couleurs, les effets de lumière et les mouvements des acteurs sont primordiaux pour renforcer l'aspect symbolique de la pièce. Ainsi, le texte des didascalies est, presque, aussi long que le texte du dialogue.

personnages, indiqués dans de nombreuses didascalies, qui importent. Les mots perdent leur valeur. Ce sont les images violentes, accompagnées de mouvements corporels troublants, et l'action poussée à bout, qui régissent le spectacle de Kokoschka³⁵. Ceci ressemble à un spectacle de cruauté. Dans ce sens, cette pièce semble arborer l'idéal artaudien : « Un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier. Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler » (Artaud 132).

En dépit du fait que Reza ne mentionne dans Carnage que le nom de Kokoschka, il est intéressant de noter que la pièce de ce dernier, Meurtre, évoque l'interprétation freudienne du mythe de la Méduse. Kokoschka soutient une vision de la femme comme un être inférieur et secondaire. Dans la pièce de cet auteur, comme dans l'interprétation de Freud de ce mythe, la confrontation entre la femme et l'homme se termine religieusement par l'affirmation de la supériorité de l'homme. Selon Freud et Kokoschka, cette supériorité est innée, et provient de la nature masculine uniquement. Dans la pièce de Kokoschka, l'auteur relègue la femme presque au niveau de la bestialité. La passion et l'instinct sont les deux grandes forces motrices des comportements et des souffrances des personnages. Mel Gussow l'a remarqué : « In common with other artists, Oskar Kokoschka was drawn to the theater as a place in which to re-enact

³⁵ Selon Kimball King: « The play's mythic structure, minimal dialogue, violent physicalizations and extreme compression (the script is only five pages long), distilled the dramatic action into a single shockwave » (428).

primal passions ». Et le critique littéraire Carl E. Schorske confirme aussi cette impression lorsqu'il mentionne : « the raw savagery of Kokoschka's play » (338).

A un niveau moins intense, Yasmina Reza, fait représenter sur la scène de Carnage une guerre entre les sexes qui finit presque par ressembler à un carnaval de passions primaires. Au contraire des références à Jane Fonda, John Wayne et Spiderman qui provoquent l'humour par la reconnaissance immédiate de ces grands noms internationalement connus et leurs implications, la référence à Kokoschka est plus implicite. Si le public parvient à relever l'association subtile entre le nom de ce peintre russe et l'intérêt pour la nature passionnelle et le chaos, l'humour prend alors plus d'ampleur. Comme on le verra, le livre de Kokoschka est fondamental pour l'humour de la pièce. Après tout, c'est un livre unique et irremplaçable.

Le détail de la pièce de théâtre écrite par Kokoschka, n'est pas nécessairement à la portée du grand public. Le connaître implique un intérêt particulier à l'art de Kokoschka et cela ne s'inscrit pas dans la même projection de Jane Fonda et de John Wayne. Mais, une fois dévoilée la possible lecture de la référence à Kokoschka, en tant que dramaturge, l'humour de cette pièce gagne une profondeur et un raffinement assez impressionnants. Le journaliste Thom Geier questionne la profondeur de l'œuvre théâtrale de Reza. Geier se réfère à cette pièce comme une production qui « inserts just enough highbrow references (clafouti, Darfur) to suggest a greater depth ». Patrice Pavis l'inscrit dans « la tradition du boulevard intelligent et de la satire des intellectuels » (Pavis, Théâtre: 179). La tendance de Reza de crocheter des pièces avec des références à de grands thèmes actuels (comme la tragédie du Darfour), des éléments culturels (comme le dessert français 'clafouti') et des noms de personnalités publiques (comme

Kokoschka) dans l'ensemble apparemment marginales à la conversation et associées à l'humour, illustre une des profondeurs de la pièce.

Les livres d'art déposés sur la table basse se révéleront la goutte d'eau qui fera déborder le verre des passions débridées. A cause d'eux un nouveau rythme frénétique s'imposera et donnera lieu à un humour extravagant. Marquant le milieu de la pièce et le moment où les personnages révèlent déjà beaucoup d'exaltation, Reza indique : « Annette vomit violemment. Une gerbe brutale et catastrophique qu'Alain reçoit pour partie. Les livres d'art sur la table basse sont également éclaboussés » (53). Cette catastrophe représente ce qui peut être considéré le moment le plus comique dans la pièce³⁶. Ce moment est fondamental dans le nœud dramatique de la pièce, dans la mesure où un nouvel obstacle à la concorde entre les personnages se présente. Maintenant, tout le monde fonctionne sous l'adrénaline d'un état d'urgence. Annette, la pauvre, est tourmentée par des haut-le-cœur. Elle est navrée. Alain court à la salle de bains pour se nettoyer. Véronique et Michel se consacrent désespérément à sauver les livres d'art. Véronique est angoissée. Son livre de Kokoschka est « introuvable. C'est une réédition qui a plus de vingt ans du catalogue de l'exposition de 53 à Londres » (57). Le nettoyage de ce livre implique un arsenal de cuvettes d'eau, d'éponges, d'un séchoir et du parfum *Kouros*. Tous les deux, catastrophe et solution, semblent ridiculement peu orthodoxes. Finalement, tout est nettoyé.

³⁶ Parmi les innombrables articles publiés à propos de la représentation de cette pièce de Reza à Broadway, voici un journaliste qui n'a pas apprécié la pièce. Néanmoins, il confirme la potentialité humoristique de ce passage. Selon Richard Zoglin: « I'm not sure how you can take seriously a play whose comic *coup de théâtre* (it gets uproarious laughter) is a scene of projectile vomiting ».

Véronique se rétablit de son affliction. Et les deux femmes échangent des excuses. C'est le moment de retourner à un comportement civilisé. Mais, le poison du préjugé s'est déjà installé. A ce moment avancé de la rencontre, les personnages remarquent sans cesse de petits détails chez les uns et les autres et se lancent dans une moquerie sauvage.

Lorsqu'Annette rejoint son mari dans la salle de bain, Véronique et Michel profitent d'un petit moment d'intimité où, finalement, ils partagent ouvertement leurs opinions concernant les visiteurs.

VERONIQUE : Quel cauchemar atroce !

MICHEL : Lui, faudrait pas qu'il me pousse trop.

VERONIQUE : Elle est épouvantable elle aussi. . . . Elle est fausse. . . . Ils sont épouvantables tous les deux.

MICHEL : Quel merdeux. Comment il l'appelle ?!...

VERONIQUE : Toutou ! (ils rient tous les deux) (59)

Et, de ce moment d'intimité, un nouveau détail de la vie privée des Reille et des Houllié devient sujet de raillerie – leurs petits noms.

MICHEL : . . . Et d'où ça vient toutou ?

ALAIN : D'une chanson de Paolo Conte qui fait wa,wa,wa.

MICHEL : Je la connais ! Je la connais ! (chantonne) Wa, wa, wa !... Toutou !

Ha ! ha ! ... Et nous c'est une variation de darling, après un voyage de noces en Inde. C'est con! (63)

Du livre de Kokoschka, passons maintenant à la chanson de Conte. Paolo Conte est un chanteur italien fortement influencé par le jazz et le blues. La chanson dont Alain parle s'appelle Come di

et date de 1985. L'humour dans ce passage confirme la théorie d'Henri Bergson qui préconise l'humour comme une manifestation de supériorité sur un tiers. Selon lui : « Ainsi s'explique que le comique soit si souvent relatif aux mœurs, aux idées, - tranchons le mot, aux préjugés d'une société. . . . Nous pouvons donc admettre qu'en règle générale ce sont bien les défauts d'autrui qui nous font rire » (106). Michel et Véronique se moquent du petit nom utilisé par les Reille, et à ce moment-là, ils se placent comme supérieurs face à leurs visiteurs. Le petit nom 'toutou' est le défaut qui révèle l'infériorité des Reille et qui, par conséquent, provoque le rire. Michel et Véronique placent les Reille à un rang inférieur en riant et par leur attitude intolérante. Bergson explique que : « Le rieur rentre tout de suite en soi, s'affirme plus ou moins orgueilleusement lui-même, et tendrait à considérer la personne d'autrui comme une marionnette dont il tient les ficelles » (151). D'ailleurs, ce rire n'est qu'un autre type d'agression aux Reille, puisque ce type d'humour « a pour fonction d'intimider en humiliant » (Bergson 151).

Alain et Annette représentent les adversaires ultimes de Véronique et de Michel. Ces situations à l'intérieur de la pièce, où les personnages rient d'autres personnages, permettent à Reza de dénoncer l'humour qui fonctionne comme une arme d'agression. Cette stratégie intérieure provoque le rire dans la mesure où elle met en évidence des comportements ridicules de l'être humain. Ce sont des comportements destinés à des cibles, à des ennemis. Dans ce contexte, l'humour ressemble à la politique, dans la mesure où tous les deux préconisent un choix des adversaires. « Humour needs targets, enemies. You don't laugh in utopias. Politics involves the choice of opponents » (Redfern 132).

Au moment où Véronique et Michel sont surpris par Alain dans ce comportement moqueur, Michel change de stratégie et offre son propre petit nom au feu de la moquerie.

Apparemment, Michel essaie de niveler la situation des deux couples avec la révélation d'un même comportement chez lui (un petit nom ridicule), mais, en vérité il garde toujours sa supériorité. Tomas Hobbes identifie une certaine 'gloire soudaine' comme à la base de l'humour qui se manifeste dans une attitude de supériorité. Selon lui : « Sudden glory, is the passion which maketh those grimaces called laughter : and is caused either by some sudden act of their own, that pleaseth them; or by the apprehension of some deformed thing in another, by comparison whereof they suddenly applaud themselves » (Hobbes, Leviathan: 125). Selon Hobbes, on pourrait inférer que le rire de Michel et de Véronique est une forme d'applaudissement à leur propre supériorité.

Quand l'individu s'offre comme sujet de l'humour, il garde toujours le contrôle de la direction de la moquerie. En même temps, l'esprit de supériorité qui demeure à la base de cet humour détermine sa fugacité. Ceci s'explique dans la mesure où l'humour ne peut pas se développer ou demeurer dans l'indifférence. Comme Marcel Pagnol le relève : « un ennemi du Rire, c'est l'indifférence » (109). Semblablement à Michel qui se moque de son propre petit nom, lorsqu'un individu se montre indifférent et distancé du trait dont il se moque, il définit cet humour comme éphémère. Ceci pourrait être vu comme un comportement auto-agressif.

Néanmoins, l'humour de Michel ne révèle pas une telle attitude. La Fave, Haddad et Maesen classifient ce type d'humour comme un humour faux. Selon eux, il faut tout d'abord commencer par « denying in effect the very existence of self-sacrifice. For 'self-sacrifice', as with 'amused at own expense', seems a self-contradictory construct » (La Fave 79). Le raisonnement derrière cette affirmation implique la prémisse de Bergson et de Hobbes qui déterminent que l'humour d'une situation résulte de la révélation de la supériorité de quelqu'un par rapport à l'infériorité de

quelqu'un d'autre. Dans l'œuvre Humane nature publiée par Hobbes en 1651, on peut lire un raisonnement intéressant sur le phénomène de l'humour : « Men laugh at Jests, the Wit whereof always consisteth in the elegant discovering and conveying to our minds some absurdity of another: And in this case also the Passion of Laughter proceedeth from the sudden imagination of our own oddes and eminency: for what is else the recommending of our selves to our own good opinion, by comparison with another mans infirmity or absurdity? » (Hobbes, Humane: 102). La découverte des faiblesses de quelqu'un d'autre, résulte d'un regard subjectif, gouverné par un exercice de sélection et de comparaison. Cette comparaison s'effectue uniquement en termes de 'supérieur' versus 'inférieur'. Le côté supérieur dans cette équation, celui qui fait « l'élégante découverte » de l'infériorité de l'autre s'exprime alors par une passion du rire. Dans ce contexte, Michel et Véronique développent une grande passion pour le rire.

La théorie de la supériorité implique que l'humour est une attitude sociale puisqu'il implique un contexte de pluralité. Bergson déclare que : « Notre rire est toujours le rire d'un groupe » (5). Ainsi, l'humour ne peut pas se produire dans un contexte singulier où un seul individu concrétise, simultanément, les rôles de producteur/sujet et de récepteur/objet de l'humour. Selon ces deux théoriciens le bon contexte pour l'humour est toujours un contexte de groupe où la comparaison entre individus peut se matérialiser, et où le sujet et l'objet de l'humour sont des personnes distinctes.

Le carnage comme expérience humaine

Dans la traduction de la pièce en anglais l'auteur autorise, pour la première fois, le changement de quelques références spatiales (comme le lieu de la bagarre des enfants) ainsi que

les noms de famille des personnages. Selon l'un des acteurs dans la représentation de cette pièce à Broadway, James Gondolfini: « It makes it more pertinent. You don't want people to look at it and go - Oh, the French behave like that. We want them to go - This is a human experience! » (Cité dans Simonson). Reza a bien compris que ces indications précises sur l'espace et les noms des personnages contribuaient à l'assimilation à une certaine culture et a accepté le changement de ces éléments dans le texte dramatique. Toutefois, après 'l'américanisation' de la pièce, les traces d'un comportement typiquement français subsistent.

Le carnage auquel les quatre personnages participent, et qui pourrait bien arriver avec n'importe qui dans la vie réelle, met en évidence la dynamique des préjugés. L'adhésion à des préjugés est une facette de toute expérience humaine, soit on la pratique, soit on l'observe chez les autres. Normalement le préjugé a lieu quand les individus manquent d'imagination pour se mettre dans la peau de l'autre. La manifestation du narcissisme, de l'égoïsme ou de l'égoïsme accentués, limitent la vision et la compréhension de l'individu. Il ne peut saisir ce qui est hors des frontières de son espace individuel. Le résultat d'une telle limitation, souvent appelée 'raciste', 'sexiste', 'égoïste', est l'isolement des individus. Dans cette pièce on voit les personnages progressivement s'éloigner les uns des autres. Leur lutte, parfois sauvage, se termine par le carnage de tous les masques ainsi que de toutes les présomptions. A la fin de la pièce il n'y a plus de supériorité ou d'infériorité délimitées chez les personnages. Dans la dernière réplique Michel demande : « qu'est-ce qu'on sait ? » (125). Nous remarquons un nivèlement entre les personnages qui montre l'effacement de la démarcation de supériorité ou d'infériorité entre eux. Dans cette pièce, humoristiquement, Reza confirme ce que Bergson avance: « La vie se présente à nous comme une certaine évolution dans le temps, et

comme une certaine complication dans l'espace » (67). Le dieu du carnage révèle clairement la complication de l'expérience humaine, lorsque la supériorité se met à jouer une partie d'échecs avec l'infériorité.

Trois versions de la vie – le jeu avec les possibilités de la répétition

Sept ans avant la publication du Carnage, Yasmina Reza a publié la pièce Trois versions de la vie. Le 7 novembre 2000, Versions a été représentée pour la première fois au théâtre Antoine, à Paris. A cette occasion Reza a, elle-même, joué le rôle d'un des personnages, Inès Finidori.

L'intérêt de Reza pour le théâtre s'est manifesté très tôt. Elle a étudié le théâtre et la sociologie à l'université de Nanterre, à Paris. Et, ensuite, elle a poursuivi ses études de théâtre à l'Ecole Jacques Lecoq. A 23 ans, Reza commence sa carrière d'actrice. Néanmoins, progressivement, elle se consacre à l'écriture de théâtre, ainsi que de prose : sept pièces et six essais. Ses études de l'art de la représentation dramatique lui ont donné une sensibilité particulière pour les éléments qui constituent l'essence d'un personnage intéressant à jouer. Beaucoup de critiques et de journalistes remarquent ce phénomène. « Reza serves actors great parts, saucy lines and crunchy monologues on a platter. She writes first of all for actors » (Poirier). Les pièces de Reza, apparemment simples, cachent une densité et une complexité qui n'est pas à la portée de tous les acteurs. Reza explique : « J'ai su que je ne pourrais jamais écrire pour des acteurs médiocres. Mon écriture fait une confiance totale à l'acteur. Avec un acteur médiocre, il ne reste rien d'une pièce, plus de sous-texte, plus de densité dans les silences, plus aucune perversité, rien » (Cité dans Savigneau). Reza offre des pièces remarquables qui

séduisent acteurs et metteurs en scène. Ses pièces sont assez simples en termes de décor et de nombre de personnages.

Versions présente quatre personnages adultes sur scène et un personnage virtuel joué par la voix d'un enfant. Il s'agit de l'enfant de six ans d'Henri et de Sonia qui réclame d'abord à manger, puis un câlin, puis une cassette. Il appelle, il pleure et il hurle. Ce « petit monstre en voix off », comme l'appelle Odille Quirot (Griffes), interrompt, bouleverse, irrite et suscite la curiosité des personnages sur la scène. Au début de la pièce, les parents de cet enfant, Arnaud, se préparent à une soirée tranquille quand, soudain, ils sont surpris par la visite d'Hubert et Inès Finidori. Ceux-ci s'invitent un jour plus tôt que prévu. C'est la panique. Henri plaide : « C'était fondamental ce dîner pour moi ! » (24). Henri a besoin de l'appui d'Hubert, son collègue astrophysicien, pour passer directeur de recherches. Henri se prépare à publier un article sur les halos qui entourent les galaxies, auquel il travaille depuis trois ans. Donc, c'est fondamental d'impressionner Hubert. Mais hélas, Sonia n'est pas habillée convenablement pour recevoir les Finidori et l'enfant ne dort pas encore. En plus, il n'y a rien à servir aux invités. Il semble que dans le frigo il y a un trou noir. Solution d'urgence : des chips, des Babybel et des Fingers. Au cours de la pièce, le public apprend que chaque couple est affligé par un chagrin qui échappe à son contrôle : Sonia et Henri ne parviennent pas à contrôler leur enfant qui ne cesse d'interrompre, Hubert est embarrassé par le discours terre à terre de sa femme, et Inès est martyrisée par l'humiliation d'avoir un bas filé et un mari qui ne cesse pas de l'inférioriser en public.

Comme le titre le suggère, Reza présente trois versions d'une même situation ou, comme elle l'appelle, de la vie. La première version comprend 45 pages, la deuxième 33 pages et la

troisième seulement 19 pages. Le premier tableau commence par révéler les conversations privées de chaque couple, qui précèdent la rencontre. Ce tableau suggère une dynamique entre les personnages qui s'avère essentielle pour la compréhension des tableaux suivants. Une fois que les attentes du public se solidifient dans le premier tableau, l'auteur change alors quelques éléments dans le deuxième et le troisième tableau. Par exemple, nous pouvons observer des changements tels que la disparition du bas filé d'Inès et la diminution des interruptions de l'enfant. Une fois que ces éléments, entre autres, comme des stimuli, changent, les réactions-réponses des personnages changent aussi. Les éléments qui demeurent les mêmes dans les trois tableaux sont : l'identité des personnages ; la présence en voix off de l'enfant ; la visite inattendue des Finidori ; la relation professionnelle entre les deux hommes ; et la nouvelle, troublante, de la récente publication d'un autre article sur le même sujet que celui d'Henri, « les halos de matière noire des galaxies sont-ils plats ? » (31).

Curieusement les ressemblances entre les deux pièces analysées dans ce chapitre donnent l'impression que Versions aurait été une esquisse de Carnage. C'est le même nombre de personnages, deux couples. Il s'agit du même espace dramatique, la salle de séjour d'un des couples. Et le temps dramatique est aussi semblable dans les deux pièces : une soirée. Finalement, il y a dans les deux pièces, la même disposition de dialogues structurés en attaque et riposte, intensifiés par les boissons alcoolisées.

Les personnages-enfants des deux pièces sont notablement différents. Ferdinand et Bruno, les sujets de la bagarre dans Carnage, n'existent que dans le discours des personnages actuels. Ces enfants ne se constituent pas comme des éléments d'interruption ou de ralenti du rythme de la pièce. Par contre, dans Versions, Arnaud existe à travers une 'voix off'. Sa voix

suppose un espace absent mais prochain. La voix d'Arnaud représente l'espace dramatique de référence de la chambre de cet enfant. Lorsqu'Arnaud appelle 'maman' ou 'papa', à tour de rôle les personnages actuels, Henri, Sonia et Inès, quittent la scène pour aller dans sa chambre. Michel Pruner explique l'effet de prolongement virtuel de ce type d'espace en termes de renfort de la vraisemblance et de la cohérence d'une pièce. « L'espace prochain permet d'inscrire l'espace actuel dans une réalité sensible qui conditionne la vraisemblance d'un univers cohérent » (49). La 'voix-off' d'Arnaud s'inscrit comme une stratégie dans la création d'un espace prochain. Elle est directement associée à un espace absent, mais prochain.

Comme je l'ai déjà mentionné, Henri et Hubert sont tous les deux des astrophysiciens. Sonia est avocate de formation et Inès n'a pas de prétentions professionnelles. Elle est épouse et femme au foyer. La différence d'intérêts et d'occupations entre les personnages masculins et féminins contribue au conflit et au comique de la pièce. Henri convoite une promotion et Hubert ne peut pas s'empêcher d'exhiber sa supériorité en chagrinant son subalterne, Henri. Sonia veut que son enfant se taise, dans le premier tableau. Dans le deuxième tableau, elle est plutôt concernée par le chagrin de son mari, et au troisième tableau elle s'amuse des avances d'Hubert. Inès a toujours besoin d'attention et de respect. Elle est attristée par le mépris de son mari qui fait de nombreux commentaires, tels que les répliques suivantes d'Hubert: « Inès, mon cœur, n'interviens pas quand tu ne sais pas de quoi tu parles » (29) et « Je sais comment faire rire Henri ! Henri, vous voulez rire, demandez à Inès de vous décrire un halo » (32). En ton de hiatus, il est pertinent d'avancer que ces deux répliques révèlent la voix féminine de Reza. Elle s'amuse à révéler le ridicule de la prépotence, de l'arrogance et de la supériorité masculine. L'attitude d'Hubert provoque le rire et la pitié pour sa femme. On ne peut pas rester indifférent à

l'oppression d'Inès. Hubert essaye de faire rire l'autre couple de l'ignorance de sa femme, mais c'est en fait le public qui rit d'Hubert. Reza montre en fin de compte qu'il ignore sa propre infériorité. Il est ridiculement aveugle sur son manque de grandeur et de noblesse, traits essentiels à toute condition véritablement supérieure. Hubert se révèle petit et médiocre, au lieu de supérieur, comparé à Inès. Cette inversion subtile des positions entre Hubert et Inès, révèle la finesse de l'humour féminin de Reza. Cette inversion entre hommes et femmes est un trait dominant dans la stratégie humoristique de Reza : les femmes finissent souvent par s'élever au-dessus des hommes.

Le premier tableau de cette pièce montre, dès très tôt, le cirque d'un carnage. Les personnages s'accusent et se fragilisent, comme nous l'avons aussi observé dans Carnage. Vers le troisième tableau, pourtant, l'attitude des personnages change. Ils deviennent plus paisibles, modérés, même civilisés. On a l'impression que la pièce devient progressivement plus sérieuse, d'un ton, de plus en plus, intellectuel. Cette pièce est imprégnée de discussions scientifiques concernant l'astrophysique. Ces discussions sont, entre autres, des outils extraordinaires pour dévoiler, en particulier, l'attitude ridicule de supériorité d'Hubert.

Hubert – le ridicule de la supériorité

L'attitude arrogante et supérieure d'Hubert est un des éléments les plus comiques de la pièce. Elle est exagérée et constante. Tout au long de son œuvre dramatique, Yasmina Reza confirme le potentiel comique du complexe de supériorité. Comme nous l'avons vu au sujet de la pièce Carnage, le philosophe Thomas Hobbes a préconisé l'humour, qu'il appelle le rire, comme le résultat de la perception de gloire chez l'individu. Il envisage le rire comme la conséquence

d'un complexe de supériorité. Selon Hobbes, le rire correspond à la disposition de l'individu d'applaudir sa propre supériorité, comparée avec les défauts des autres individus. « By comparison whereof they suddenly applaud themselves » (Hobbes, Leviathan: 125). Dans cette pièce de théâtre, l'humour se concrétise souvent dans la relation personnage/public, comme je l'ai mentionné lors des deux répliques d'Hubert ci-dessus. Lorsque le public remarque l'air de supériorité de ce personnage, le public perçoit aussi l'humour de Reza. Illustrons cette idée avec quelques passages de la pièce.

Dans le deuxième et le troisième tableaux, Inès et Henri s'absentent de la scène pour aller voir l'enfant. Hubert profite de ce bref moment pour flirter avec Sonia. Celle-ci, sur un ton moqueur, peut-être une attaque voilée, très subtile, lui demande : « Vous passez pour séduisant dans votre cercle ? » Et Hubert, très fier de ses attributs, esquive discrètement l'attaque en répondant : « Il y a peu de concurrence » (69). Reza utilise souvent ce type de dialogue où la réplique-réponse d'un personnage dessine un mouvement qui évite l'offensive du personnage-adversaire. La réponse d'Hubert va au-delà de l'information recherchée dans la question de Sonia. Il confirme une image de séducteur dans son travail, mais il s'inscrit aussi dans un contexte de comparaison avec les autres hommes. Il avoue qu'il n'y a pas d'autres hommes aussi séducteurs que lui. Sa séduction passe par la comparaison, peut-être la compétition, avec d'autres hommes.

A un moment, Hubert se défend de la responsabilité du désarroi dans lequel plonge Henri, lorsqu'il lui annonce la parution de l'article concurrent. Sonia ne rate pas cette occasion de se moquer d'Hubert. « Votre culot est désarmant. Est-ce un compartiment de votre séduction ? » (80). Sonia est un personnage avec une forte personnalité, proportionnelle à

Hubert. Inès le remarque : « Vous êtes trop forte pour moi Sonia, je suis vite désarçonnée » (84).

Cependant, Sonia n'exhibe pas une arrogance ridicule comme celle d'Hubert.

La présomption de supériorité d'Hubert fonctionne, parfois, avec un magnétisme irrésistible chez les autres personnages. A tour de rôle, chacun d'eux affronte Hubert et dénonce le ridicule de sa supériorité. Dans le deuxième tableau, par exemple, Henri admet audacieusement son plaisir à attaquer Hubert de manière brutale, comme s'il s'agissait d'un duel. Henri avoue à Hubert : « J'ai plaisir à me flinguer devant vous, je le reconnais. Il y a encore une heure, j'étais parti pour me traîner à vos pieds, j'éprouve l'ivresse de la conversion » (78). Le choix des mots dans cette réplique d'Henri est particulièrement comique. Associer les deux mots : ivresse et conversion, défie l'ordre conventionnel. Conversion implique un contexte religieux, de pureté, de changement d'attitude radical mais positif. Ivresse, par contre, implique l'esclavage à des vices, et s'inscrit précisément comme l'opposé de l'idée de libération et de purification. Cependant, Reza va plus loin dans l'attaque orchestrée contre l'attitude de supériorité d'Hubert. Henri explique « Hubert vous êtes d'une autre trempe, allure, distance, vouvoiement, spleen en mer du Nord... Etre si peu de chose dans l'univers et vouloir faire sonner sa note, sa note infinitésimale au clocher des temps... » (81). Cette réplique remet Hubert dans une situation inférieure, non seulement par rapport à Henri, mais aussi par rapport à l'univers. En effet, à ce moment-là, l'infériorité d'Hubert atteint des proportions lilliputiennes. C'est la suprême attaque d'Henri qui, d'ailleurs, révèle une attitude beaucoup plus agressive et confiante dans le deuxième et le troisième tableaux. Cette réplique semble évoquer « Le rire de la Méduse », lorsqu'elle rit de la présomption ignorante de l'homme phallocrate.

Dans un contexte où la valeur des individus se perçoit par les comparaisons entre eux, Reza ne manque pas de montrer le ridicule de l'organisation patriarcale traditionnelle. Comme le personnage d'Alain dans la pièce précédente, Hubert aussi est un personnage qui soutient les stéréotypes sur le rôle secondaire de la femme. Observons deux brefs passages qui l'exemplifient clairement. Uniquement dans le deuxième tableau de cette pièce, Inès demande la permission de fumer. Rapidement Hubert intervient d'un ton narratif : « Nous sommes chez Henri, la cigarette indispose Henri, Inès n'a aucune raison de fumer. D'autant que fumer n'est pas une nécessité pour une femme » (75). Notons que le ton d'Hubert le distancie de sa femme. Il est évident qu'Hubert décourage, et condamne même, l'acte de fumer chez les femmes en général, au lieu de le faire spécifiquement chez sa femme. Dans le premier tableau de la pièce, il y a un autre passage où Hubert a ce type de mentalité. Sonia s'avère être un rival à la hauteur d'Hubert. Il s'énervait et, à un moment, s'exclame : « Elles [les femmes] nous tuent avec leurs théories. Il faudrait des femmes qu'on puisse éteindre de temps en temps » (27). Les généralisations de ce type illustrent clairement le ridicule d'une mentalité pleine de préjugés.

Hubert est, dans cette pièce, le véhicule des stéréotypes ridicules traditionnels concernant les femmes et les hommes. Il ne manque pas de renforcer les valeurs de la bourgeoisie et de l'ordre phallocentrique avec son air de supériorité. C'est un élément fondamental pour l'humour féminin de Reza. Il démontre un besoin presque pathologique d'imposer son ordre de valeurs, ainsi que sa perception d'organisation du monde. Cet ordre de valeurs est si rigide qu'Hubert devient limité dans sa capacité de réagir face à des situations hors 'normal' et hors de son contrôle. Observons un passage qui illustre cette incapacité d'Hubert. Les quatre personnages parlent d'un ami commun, Serge, qui souffre de dépression. Bien sûr, Hubert s'imagine

connaître la solution pour cette maladie psychique. Son approche à un cas spécifique de dépression, ainsi que les réactions des personnages féminins sont assez comiques.

HUBERT : La dernière fois que je l'ai vu, je lui ai dit : écoutez, Serge, la dépression c'est une spirale, personne ne peut vous aider, personne ne peut rien pour vous, le seul remède c'est la volonté, la volonté, la volonté. Ça l'a triplement abattu.

INES : Si j'étais déprimée et qu'on me disait : la volonté, la volonté, j'irais directement me jeter par la fenêtre.

SONIA : Moi aussi.

HUBERT : Qu'est-ce qu'on peut dire ? Quoi qu'on fasse on perd du terrain. On peut dire vous mon vieux vous avez une longueur d'avance, vous avez anticipé la dégringolade, bravo, remerciez la fatalité qui vous distingue au royaume des foutus. Voilà ce qu'on peut dire. (98,99)

Analysons ce passage du point de vue thématique : la dépression. Une fois de plus, Reza joue avec les stéréotypes. Traditionnellement l'homme est identifié du côté de la force physique, intellectuelle et psychique. Il est vu comme émotionnellement fort et contrôlé. Normalement ce n'est pas à l'homme de pleurer, par exemple. Ainsi, c'est plus commun d'entendre parler de cas de dépressions chez les femmes. Dans cette analyse, la dépression représente un signe extérieur de faiblesse psychique ou émotionnelle.

Dans une perception de la vie dominée par les stéréotypes qui définissent strictement les rôles et les compétences des hommes et des femmes, c'est difficile de gérer des inversions au système. Hubert démontre bien cette difficulté. C'est évident que conseiller son ami Serge, un

homme, plongé dans la dépression, représente un énorme défi pour Hubert. Crûment il admet que « personne ne peut vous aider, personne ne peut rien pour vous ». Le seul remède qu'il parvient à trouver c'est appeler son ami à faire usage de sa force psychique. Serge est un homme, alors, il doit avoir cette force inhérente aux hommes. A ce moment, c'est évident que pour Hubert la dépression est une révélation de manque de volonté. A force de convaincre son ami, Hubert répète la solution trois fois : « c'est la volonté, la volonté, la volonté ». Clairement, Reza utilise souvent la répétition comme stratégie humoristique. Le conseil d'Hubert est sincère et fidèle à sa perception de la nature masculine pleine de bravoure. Reza fait rire son public avec la démolition de cette mentalité. Hubert admet, juste après, sur un ton confus et impuissant : « ça l'a triplement abattu ».

La mission d'Hubert, délivrer Serge d'un mal qui l'affaiblit et le rend fragile, échoue « triplement ». Hubert admet cet échec et les personnages féminins le renforcent. Toutes les deux, Inès et Sonia sont d'accord que ce type d'approche les mènerait précisément à courir vers la mort, sans hésitation. Cette exagération est, sans doute, comique. Ces deux femmes semblent représenter la voix du pauvre Serge. Elles comprennent la frustration de cet homme déprimé face à un tel conseil. C'est déjà assez frustrant et pénible d'être déprimé, encore plus d'être rappelé qu'il manque de volonté pour s'en sortir tout seul.

Lorsqu'Inès et Sonia repèrent le ridicule de l'idée d'Hubert, il se réfugie, alors, dans une attitude extrémiste qui fait rire encore plus. Hubert essaie de changer de stratégie, comme le démontre la dernière réplique de ce personnage dans le passage. Cependant, cette deuxième stratégie ne fait que renforcer son incapacité à redresser la situation. Dans ce passage, l'humour féminin de Reza est très bien perçu dans la confusion et l'incompétence d'Hubert, ainsi que dans

la référence qui commence par une inversion subtile des rôles entre hommes et femmes. Ce n'est pas une femme qui souffre de dépression, mais un homme. Cette inversion n'est certainement pas gratuite. Hubert s'engage dans une mission impossible à relever pour ses compétences masculines. Le personnage ridicule et déclencheur d'humour est le personnage masculin.

Reza pourrait avoir mis Sonia, la femme au caractère viril, en accord avec Hubert. Ainsi, Sonia représenterait le grand nombre de femmes qui, contrairement aux stéréotypes traditionnels, luttent bravement toutes seules contre la dépression. Elles refusent de jouer le rôle de la victime. En effet, Sonia pourrait être d'accord en ce qui concerne le pouvoir incroyable de la volonté. Cependant, Reza rend les deux femmes complices, contre Hubert. Elles dénoncent le manque de tact chez Hubert et son approche ridicule. Dans ce passage, Reza semble, ainsi, plus intéressée à dévoiler le ridicule du personnage masculin qu'à dessiner les personnages féminins comme des femmes émancipées.

Le chaos comme le projet de Reza

Henri explique la pertinence de son thème de recherche pour l'humanité d'une manière qui pourrait résumer le projet de Reza dans cette pièce. Il dit : « On modifie une donnée de la réalité. On contribue à l'encyclopédie de l'humanité » (38). Dans chaque tableau de cette pièce, Reza modifie quelques données et présente une encyclopédie de possibles dénouements différents. Observons quelques exemples : dans le premier tableau, le bas filé d'Inès, découvert avant le rendez-vous, l'indispose terriblement. Par contre, au troisième tableau, Inès ne découvre le bas filé qu'au cours du rendez-vous. Cette fois-ci sa réaction révèle de la sérénité. Les constants appels de l'enfant qui ne s'endort pas, gênent profondément Sonia et Henri, au cours

du premier et du deuxième tableau. Par contre, au troisième tableau les appels cessent et le calme règne. L'attitude combative de Sonia, une femme qui déconcerte et importune Hubert dans le premier tableau, se transforme au cours de la pièce. En effet, dans le troisième tableau, Hubert fait des avances à Sonia, ce qui engendre une certaine allure séductrice chez celle-ci. La nouvelle de la récente publication d'un article au même sujet que celui d'Henri le bouleverse dans le premier tableau, le déprime dans le deuxième tableau, et ne le gêne pas dans le troisième tableau.

Dans les deux premiers tableaux, les comportements des personnages peignent le désordre, le manque de contrôle et le chaos. Ce sont de petits détails, comme ceux mentionnés ci-dessus, qui déclenchent un chaos assez comique. Mariano Giaquinta explique le phénomène du comportement chaotique : « Chaotic behavior may be generated by sensitive dependence on the parameters of the system, as well as by sensitive dependence on the initial data » (299). Selon lui, les éléments qui constituent les données initiales d'une situation peuvent être à l'origine du chaos. Dans ce contexte, cette pièce de Reza semble évoquer la théorie du chaos.

C'est dans le monde scientifique que la théorie du chaos trouve, normalement, son application. Avec assez de précaution, il faut s'aventurer, brièvement, hors de la littérature et de la dramaturgie. En 1795 Pierre-Simon de Laplace préconise qu'il est possible d'atteindre des prévisions fiables dans l'étude de l'univers³⁷. Selon lui, rien n'est incertain. Vers 1890 le concept du hasard fait son entrée dans le monde scientifique et ainsi, l'harmonie, la stabilité et l'exactitude de la science sont remises en cause. Particulièrement, la formule de Laplace est

³⁷ Pierre-Simon de Laplace formule la suivante pensée : « Nous devons donc envisager l'état présent de l'univers comme l'effet de son état antérieur, et comme la cause de ce qui va suivre » (32).

invalidée. Henri Poincaré a été le premier scientifique à découvrir un système déterministe chaotique. Il s'est rendu compte que de petites incertitudes initiales, appliquées à la cause d'un phénomène, peuvent supprimer l'exactitude de la prévision des effets. Cette contribution de Poincaré, au monde scientifique, est devenue le fondement de la théorie du chaos. Cette théorie établie que de petits changements, ou incertitudes, appliquées dans les conditions initiales d'un phénomène peuvent mener à des résultats imprévisibles. Dans la mesure où l'on considère que de petites causes peuvent avoir de grands effets, les applications de cette théorie sont à l'infini. Il faut retenir que dans le contexte de la présente discussion, chaos signifie imprévisibilité.

Par sa structure, cette pièce ressemble à une application de la théorie du chaos à l'expérience humaine. Il semble que Reza joue avec l'application de concepts scientifiques à la production de théâtre. Il s'agit de trois tableaux qui recréent la même situation, en révélant un changement dans quelques données initiales. D'ailleurs, Reza le confirme clairement dans le texte dramatique. Hubert dit : « il ne suffit pas d'examiner toutes les cellules d'un éléphant pour connaître sa réalité zoologique, Poincaré, mais il faudrait éliminer le paradoxe cosmologique ! Comment saisir le monde *tel qu'il est* ? » (89). Cette réplique se trouve dans le troisième tableau. Hubert prononce un discours assez philosophique, comme d'ailleurs le font tous les autres personnages à ce moment de la pièce. Ce dernier tableau se dessine dans une tonalité beaucoup plus sérieuse, plus philosophique et intellectuelle. La pertinence de cette réplique pour la présente discussion, tient à la brève référence du nom du précurseur de la théorie du chaos – Henri Poincaré. Le format de cette pièce représente, sûrement, la toile où les relations humaines deviennent de la matière d'expérimentation scientifique.

La théorie du chaos et l'humour de Reza

Dans la science, comme dans la vie, les idées du hasard et de l'imprévisibilité ne sont pas facilement saisies. Elles contrarient la tendance naturelle de l'homme à contrôler plusieurs événements de la vie. Cependant, c'est dans ce contexte que, souvent, l'humour se concrétise. Imaginons les accidents banals qui arrivent, dans la vie quotidienne, causés tout simplement par le manque de contrôle des individus sur les mouvements de leurs propres corps. Selon Henri Bergson, ces situations sont favorables à l'humour. C'est l'aspect soudain, incontrôlé, involontaire, accidentel, de ces situations qui provoque le rire. Bergson explique : « C'est une circonstance extérieure qui a déterminé l'effet. Le comique est donc accidentel. . . . Il y a une loi générale dont nous venons de trouver une première application et que nous formulerons ainsi : quand un certain effet comique dérive d'une certaine cause, l'effet nous paraît d'autant plus comique que nous jugeons plus naturelle la cause » (8-9). Bergson discute la pertinence des causes naturelles, ou perçues ainsi, et des causes artificielles, mécaniques, dans la production de l'humour. Dans la pièce de Reza, chaque petite cause (le bas filé, l'enfant désobéissant) représente des causes que j'interprète comme naturelles à cause de leur concrétisation en dépit de la volonté des personnages. Elles échappent au contrôle des personnages. Dans la mesure où cette pièce présente le comique comme une situation à l'aspect accidentel, imprévisible et incontrôlé, nous pouvons observer le jeu de Reza avec la formule de Bergson. Jure Gantar relève cette formule de Bergson - l'imprévisibilité de la vie - comme un point de contact entre la théorie du rire de ce philosophe et la théorie du chaos. « Not only does chaos theory share with Bergson an interest in everything irregular and idiosyncratic, but also an uncompromising questioning of

all kinds of determinisms. (...) For Bergson life is indeed not a predictable event subjected to the laws of Newtonian physics and Laplacian mathematics » (45-46).

Pour cette discussion, il faut garder à l'esprit le fait que les dialogues des personnages de Reza donnent l'illusion d'une réalité quotidienne facilement reconnue par le public contemporain de l'auteur. Selon Patrice Pavis : « le dialogue se veut en prise directe sur le discours quotidien des hommes avec tout ce qu'il y a de violent, d'elliptique ou d'inexprimable; il donnera donc une impression de spontanéité et d'inorganisation » (Dictionnaire: 89). Inès est sans doute un personnage qui imprime de la spontanéité, en termes comiques. Par exemple, immédiatement après une longue réplique très élaborée et poétique dans laquelle Sonia décrit la nature complexe de son mari, Inès intervient juste pour dire : « J'ai filé mon collant » (106). Le contraste du discours poétique et philosophique de Sonia avec l'interruption d'Inès, très terre à terre, fait rire car cela trouve certainement des échos dans la vie quotidienne du public de Reza. La vie est faite de ce type de situations qui échappent souvent totalement à notre contrôle. Beaucoup plus souvent que ce qu'on le désire, la vie devient chaotique, imprévisible. L'humour féminin de Reza dénonce la conscience de la réalité pénible de ce type de situations. Reza s'inspire de situations qui parlent directement aux femmes, comme c'est le cas d'un bas filé par exemple. Un homme serait, certainement, indifférent et même ignorant des émotions déclenchées par la découverte d'un bas filé dans une situation sociale, formelle. Mais, une femme pourra certainement bien interpréter la nature chaotique d'une telle situation.

L'impression de spontanéité dans l'aparté d'Inès, ci-dessus, est fondamentale pour l'humour de cette pièce. Par exemple, dans le troisième tableau, sous l'effet de l'alcool, Henri répond agressivement aux constantes agressions arrogantes d'Hubert. Sans pudeur, il remet

Hubert dans une position extrêmement inférieure, de nullité même, par rapport à l'immensité de l'univers. C'est un discours éloquent et de ton philosophique qui sert de tremplin à un autre discours, celui d'Inès. Inès, qui avait été constamment ridiculisée par son mari, profite de l'occasion et se lance, elle aussi, dans la discussion.

INES : Eh bien moi figurez-vous – j'ai bu autant que vous Henri donc je me lance
 – je ne crois pas du tout, quitte à faire rire, mais de toute façon mon mari
 pouffe ou soupire dès que j'ouvre la bouche – notre couple va à vau-l'eau,
 autant l'admettre – je ne crois pas du tout que l'homme est peu de chose dans
 l'univers. (81)

Observons, dans cette réplique d'Inès, l'effet de dentelle, très comique, de son discours.

Observons les plusieurs apartés qu'elle énonce avant de conclure son idée initiale. Cette réplique d'Inès évoque le discours d'Huguette, la mère d'Yvan, dans « Art ». Voici bien une stratégie utilisée par Reza dans la création d'humour. Pour renforcer cette idée, il faut considérer un autre passage, où le discours elliptique en forme de dentelle, d'un personnage féminin contraste avec la linéarité du personnage masculin. Dans le passage, Hubert et Sonia sont seuls sur scène. Inès et Henri sont allés voir l'enfant dans la chambre. Hubert profite de l'occasion, alors, pour flirter avec Sonia, en même temps qu'il dissimule ses intentions avec un apparent intérêt à aider Henri.

HUBERT : Des Mexicains ont traité son sujet, il fait celui qui s'en fout, si on
 refuse son article, je ne pourrai rien pour lui... j'adore vos yeux...

SONIA : Des Mexicains ?...

HUBERT : Des Mexicains.

SONIA : Ils sont derrière la porte...

HUBERT : Les Mexicains ?...

SONIA (elle rit et se laisse prendre) : Mon fils, Henri, Inès... (95)

La confusion d'Hubert, dans ce passage, montre qu'il a du mal à suivre la pensée de Sonia.

Celle-ci saute d'un sujet à l'autre de façon imprévisible. Sans annonce, Sonia passe du sujet des Mexicains, au sujet de l'audace d'Hubert à flirter avec elle tout près de son mari et d'Inès.

L'imprévisibilité du discours de personnages féminins, comme ceux de Sonia et d'Inès, est une des stratégies humoristiques les plus fréquentes dans le théâtre de Reza.

L'imprévisibilité des personnages féminins renforce l'effet humoristique. Par exemple, pendant toute la pièce, Inès est un personnage aux aspirations très simples, sûrement moins importantes que celles des autres personnages. Pendant que les autres personnages discutent la cosmologie, plusieurs fois Inès fait savoir son désarroi dû à son bas filé. D'ailleurs, Hubert ne cesse d'annoncer l'ignorance d'Inès dans toute sphère hors de la sphère domestique. Au cours des trois tableaux de la pièce, Inès est plutôt l'objet du ridicule d'Hubert. Ce comportement, ou 'stratégie', d'Hubert vise à renforcer sa supériorité par rapport à Inès. Cette relation d'adversaires inégaux, entre Hubert et Inès, souligne le ridicule des stéréotypes de la supériorité de l'homme. Comme nous l'avons vu, le ridicule des stéréotypes est un des éléments les plus utilisés par Reza pour la production de l'humour, un humour subtilement subversif. Néanmoins au troisième tableau, de manière imprévisible, Inès énonce probablement le discours le plus poétique et philosophique dans la pièce à propos de la valeur de l'être humain.

INES : Que serait l'univers sans nous ? Un endroit d'un morne, d'un noir, sans un gramme de poésie. C'est nous qui l'avons nommé, c'est nous, les hommes, qui avons mis dans ce dédale, des trous, des lumières mortes, l'infini,

l'éternité, des choses que personne ne voit, c'est nous qui l'avons rendu vertigineux. Nous ne sommes pas peu de chose, notre temps est insignifiant mais nous ne sommes pas peu de chose. (82)

A ce moment, Inès révèle une profondeur intellectuelle qui replace son mari à un niveau inférieur au sien. Le ridicule de l'air supérieur d'Hubert s'intensifie dans cette inversion des rôles. La surprenante et imprévisible profondeur du discours d'Inès évoque la définition du féminin par Hélène Cixous : « S'il y a un 'propre de la femme', c'est paradoxalement sa capacité de se déproprier sans calcul : corps sans fin, sans 'bout', sans 'parties' principales, si elle est un tout, c'est un tout composé de parties qui sont des tous, non pas simples objets partiels, mais ensemble mouvant et changeant, illimité cosmos qu'Erôs parcourt sans repos, immense espace astral non organisé autour d'un soleil plus-astre que les autres » (Rire: 50). Cixous remarque précisément l'importance de chacun de ces aspects qui forment le 'tout féminin'. Apparemment, de nature dispersée, non organisée et continuellement en transformation, la complexité du 'féminin' se revêt d'imprévisibilité. Voilà une richesse difficile à saisir, à classer, à contenir, et pourtant impossible à manquer. L'humour de Reza révèle une sensibilité et une connaissance intrinsèque de ce 'tout féminin'.

Conclusion – « un théâtre de nerfs »

Comment trouver de l'ordre, de la pertinence, dans des thèmes si opposés comme les conflits entre des enfants et la recherche des halos des galaxies ? Comment survivre à l'expérience humaine marquée par un carnage féroce entre la Supériorité et l'Infériorité ? Dans une interview au *Nouvel Observateur*, Yasmina Reza explique son intérêt pour ces questions.

Elle dit : « J'écris un théâtre de nerfs, parce que nous sommes gouvernés par les nerfs » (Cité dans Garcin). Les personnages que Reza construit sont toujours impulsifs, qui ne parviennent pas à bien se tenir. Certes, ils sont des gens bien élevés, mais qui dérapent contre leur volonté.

L'auteur avoue : « C'est précisément l'endroit de la lutte contre soi qui m'intéresse » (Cité dans Garcin n. pag.). A travers un humour féminin, le théâtre de Reza propose une étude de l'instinct naturel de l'être humain, toujours prêt à prendre le contrôle pour assurer la survie.

Les deux pièces analysées dans ce chapitre représentent certainement un quotidien familier du public de Reza : les bagarres d'enfants, le dévouement instinctif des parents à défendre leurs rejetons, l'embarras d'avoir un bas filé, l'irritation provoquée par un enfant qui ne s'endort pas la nuit, le ridicule de l'air supérieur de tants d'individus, et les effets de l'alcool sur la civilité et les bonnes manières. Comme Odile Quirot remarque : « Il y a plusieurs stratégies [dans l'écriture dramatique]. Reza a choisi celle d'une forme de recommencement de la vie à partir de l'ordinaire, d'une banalité assumée, vue avec tendresse et ironie » (Le cas). L'ordinaire, le banal, se concrétisent dans l'espace de la famille et du mariage. Reza puise dans le mariage et dans les conflits entre homme et femme pour créer des situations pleines d'humour. Dans le passage suivant, tiré de la pièce Versions, Hubert explique à Henri l'intérêt d'un tel thème.

HUBERT : Il n'est pas désagréable de frôler l'intimité des couples.

HENRI : Vous auriez pu tomber sur un échantillon moins ordinaire.

HUBERT : C'est justement ça qui est excitant. L'intimité ordinaire. On ne peut pas toujours tenir son esprit dans les régions hautes. (72)

Dans les conflits de couples, Reza trouve beaucoup de matériel pour dénoncer les stéréotypes. Dans ses pièces, normalement ce sont les personnages masculins qui sont les énonciateurs des

stéréotypes et, par la suite, ce sont les personnages féminins les dénonciateurs du ridicule de ces stéréotypes. Pour illustrer cela, dans un passage de Versions Sonia réagit à l'attitude 'vulgaire' qui contraint la femme à un rôle inférieur de soumission et de prosternation face à la supériorité masculine d'Hubert.

SONIA : Qu'on envisage son obligé courbé, je le conçois, c'est même ce qui fait le charme de l'obligé, mais inclure sa femme dans cette logique de prosternation est une erreur. . . . une vulgarité. (83)

Dans ces deux pièces, d'une manière assez pertinente, nous sommes confrontés par le désir instinctif de pouvoir et de domination. C'est un instinct lié à la survie et présent dans tout être humain. Il domine les discussions et les comportements entre les personnages de ces deux pièces. Reza s'amuse à peindre sans pudeur ce qui pourrait se passer chez n'importe qui. Elle tisse cette toile jusqu'à l'épuisement des discussions dominées par des stéréotypes. Selon Nicolas Jongh: « Miss Reza is a star reporter at the sex-war front and a thorough mocker of male pretensions. The two men may have their heads in the stars or outer space and their eyes upon black holes. But they are not above the lure of the material glories of the world ». Apparemment, dans cette guerre des sexes il n'y a pas de champ neutre. Il n'y a qu'une option : devenir des adversaires. De manière humoristique et saupoudrée de perspicacité, Reza réduit l'absurdité de la nature humaine, et ainsi elle dénonce l'irrationalité de l'égoïsme humain.

Selon Paul Lewis, la création de l'humour correspond à un exercice de pouvoir. C'est comme s'il s'agissait d'un projet pédagogique de l'auteur, sur les comportements humains face à de certains stimuli. « Because the presentation of a particular image or idea as a fitting subject for humor is based on value judgments, the creation and use of humor is an exercise of power: a

force in controlling our responses to unexpected and dangerous happenings, a way of shaping the responses and attitudes of others and a tool in intergroup and intragroup dynamics » (Lewis 13).

Les situations où Reza décrit le ridicule ne sont pas gratuites. L'humour féminin de cet auteur se moque de l'attitude de supériorité chez les hommes et les femmes. D'une manière ou d'une autre, ses pièces aboutissent au nivèlement des personnages masculins et féminins, soit à travers l'épuisement des forces, soit à travers la résolution d'obstacles, soit par l'accord. Cette tendance à créer l'égalité entre les individus, révèle l'humour féminin de Reza – un humour qui contrarie l'organisation sociale en termes hiérarchiques, dans laquelle le masculin a plus de valeur que le féminin. L'auteur applaudit le nivèlement entre les individus et l'ouverture d'esprit à l'apprentissage, au respect mutuel, à la concorde et à la coopération. Si ce type de réactions devient intériorisé, il sera possible alors de prédire, à l'inverse de l'instinct, les effets des causes naturelles si banales comme un bas filé ou une bagarre d'enfants.

Chapitre 3 – L’ethnos et le juif dans l’humour de Reza

Introduction – l’ethnicité de l’humour juif

L’humour présent dans les pièces de Reza défie les frontières géographiques et rencontre un succès hors des frontières de la France et même hors de la francophonie. Un succès si énorme est, évidemment, le résultat de la combinaison d’éléments variés. La matérialisation de l’humour féminin spécifique à Reza est beaucoup plus complexe que la simple exploration des stratégies qui ont déjà été relevées au cours de cette discussion. L’humour juif qui a coloré l’enfance de l’auteur vient se mêler aux résonances féminines de ses comédies. Ainsi humour féminin et l’humour juif s’entrelacent dans les textes de Reza.

Dans le chapitre présent nous nous tournerons en particulier vers l’observation des marques laissées par l’origine familiale de l’auteur dans son humour féminin. Yasmina Reza représente, dans sa famille, la première génération de nationalité française. Elle est issue d’un héritage juif. Reza l’avoue et son œuvre le confirme. L’humour juif correspond à un type d’humour particulier très ancien, et répandu dans le monde entier.

Considérer l’humour juif de Reza pourrait, certainement, être vu comme une déviation de la discussion de l’humour féminin de l’auteur. Consciente de cette impression, je propose, d’analyser la manière dont la vision d’Hélène Cixous sur les femmes qui s’approprient une écriture (et un humour) qui leur est propre, se réalise ici. « Elles [les femmes] reviennent de loin : de toujours : . . . d’en dessous, en deçà de la ‘culture’ ; de leurs enfances qu’ils [les hommes] ont tant de mal à leur faire oublier, qu’ils condamnent à l’*in pace* » (Cixous, Rire: 41). Notons l’importance de l’enfance comme point de départ de l’expérience féminine. Cixous relève une certaine tendance du système phallogentrique à négliger, même à effacer, l’importance de cette

période de la vie, dans l'expression féminine. Ainsi, placées dans ce contexte, nous observons dans l'œuvre de Reza l'inscription des marques de l'humour, et certainement des histoires aussi, qui ont constituées l'enfance de l'auteur. Reza n'ignore ni ne néglige cette énorme influence sur son style d'humour. En suivant ce parcours, l'humour féminin de Reza acquière, dans la discussion présente de nouveaux contours. Je me propose d'analyser des détails très particuliers de cet auteur, qui contribuent à personnaliser son humour féminin.

Certes, au premier abord, l'humour juif nous replace dans la discussion d'un humour ethnique. C'est un humour qui correspond à un groupe, à un peuple. Sans doute, cet humour se construit autour de thèmes très chers au peuple juif, comme ses traditions familiales et religieuses ou sa longue histoire, souvent marquée par les souffrances les plus atroces. Dans ce contexte, l'humour juif représente un humour ethnique, car il renforce une identité ethnique. L'historien de la littérature Sander Gilman s'intéresse à l'humour ethnique. Il considère cet humour comme très important dans la construction et l'expression de l'identité d'un peuple ou d'un individu. Selon lui 'humour' et 'identité' sont intimement liés. Il explique que : « that at which we laugh determines and is determined by our sense of self » (253). Souvent les mots individualité, et groupe ou communauté, s'opposent. Dans cette discussion ils se complètent, dans la mesure où cette individualité représente une fraction de la communauté. Dans le chapitre précédent j'ai abordé l'idée d'individualité dans un contexte de genre. Dans le présent chapitre cette même idée sera prise dans un contexte de race, ethnique.

Historiens et anthropologues croient qu'il est possible d'identifier les origines de l'humour juif dans les écrits bibliques, remontant au livre de la Genèse. Particulièrement l'histoire du patriarche Abraham et de sa femme Sara au moment où Dieu promet de leur donner

un fils, est souvent regardée comme l'origine de la comédie. Certes, cette idée est discutable puisqu'elle correspond à une spéculation basée sur l'indigence de documents trouvés, révélateurs d'un passé lointain. En tout cas, on ne peut pas nier le fait que, de nos jours, l'humour juif est immédiatement reconnu dans les sociétés inscrites dans une tradition juive, musulmane ou chrétienne. Le phénomène de l'expansion et de la dispersion géographique des Juifs tout au long des siècles contribue, sans doute, à cet aspect international de l'humour juif. Le philosophe autrichien Otto Weininger, d'origine juive, remarque le caractère international du Judaïsme. « Judaism involves a world-wide distribution of the Jews. Citizenship is an un-Jewish thing » (307). Ce texte de Weininger date de 1903 et, contrairement aux prévisions de l'auteur, aujourd'hui, il y a un état politique juif et la notion de citoyenneté associée avec le judaïsme est devenue une réalité en Israël. Cependant, même aujourd'hui, la grande majorité des Juifs n'habitent pas en Israël. Le phénomène de l'immigration juive demeure toujours une réalité.

Considérons brièvement cette notion de citoyenneté en Israël et comment l'humour reflète les défis que ce peuple a affrontés. La dispersion des Juifs, pendant plusieurs années, dans presque tous les continents, a donné lieu à une énorme variété de langues. Chaque famille juive émigrée dans les différents pays, a dû apprendre la langue, les traditions et la culture du pays d'accueil. Ainsi, les Juifs sont devenus, nécessairement, bilingues. A la maison ils parlent leur langue maternelle, le Yiddish. Puisque la religion a toujours représenté une fraction fondamentale de leur identité, les Juifs sont censés connaître la langue des textes sacrés, l'hébreu. Finalement, au travail, à l'école, dans la rue, les Juifs utilisent la langue du pays où ils habitent. Ainsi, les familles juives représentent le phénomène paradoxal d'une inversion des rôles d'enseignant et d'apprenant en termes de génération. Chez les Juifs, souvent, ce sont les

enfants qui apprennent aux parents la langue étrangère du pays d'accueil. Quelle importance aurait l'humour juif face à ce phénomène? Avner Ziv s'intéresse à cette question. Selon cet auteur : « This richness of language is probably one of the main reasons for the development of Jewish humor » (114). Dans ce contexte, l'humour juif devient une stratégie de catharsis des frustrations inhérentes à l'effort d'adaptation à une nouvelle langue et culture. Souvent, l'humour est le seul remède face à l'hostilité des pays d'accueil envers les Juifs. Cet humour favorise alors des moments de communication privilégiée entre Juifs, entre membres d'un même groupe, à travers des blagues, ou des apartés, souvent incompréhensibles aux non-juifs. Selon Earl Rovit : « Jewish humor. . . was defensive and private, a reserve for one's own bitter amusement in the homely curses muttered under the breath in Yiddish that the customer or employer couldn't possibly understand » (Cité dans Cohen 7). Néanmoins, progressivement, l'humour juif devient moins privé et plus ouvert aux non-juifs. L'humour juif devient même un moyen de gagner sa vie. La comédienne juive Fanny Brice explique l'importance de son humour pour promouvoir le rapprochement entre elle, une juive, et son public non-juif. « In anything Jewish I ever did, I wasn't standing apart, making fun of the race, and what happened to me on the stage is what could happen to them. They identified with me and then it was all right to get a laugh, because they were laughing at me as well as at themselves » (Cité dans Cohen 7). Dans ces cas-là, l'humour prône l'effacement des différences et le rapprochement entre peuples distincts.

Entre autres, être Juif et être étranger, émigré, sont des concepts devenus presque synonymes. Pendant presque toute leur histoire, les Juifs ont dû choisir entre être assimilés par la culture du pays d'accueil ou rester isolés dans leur étrangeté. L'humour juif, exclusivement juif, est essentiel pour maintenir leur identité dans cette tension avec la culture d'accueil.

L'ensemble de la langue maternelle et celle des textes sacrés, ainsi que le maintien des pratiques religieuses, représente l'assurance et le maintien de l'identité juive telle qu'elle était à ses origines. Par contre l'humour a ce double pouvoir : promouvoir l'exclusivité des Juifs et permettre leur rapprochement avec les non-Juifs. Retenons dans cette discussion que l'humour juif trouve des applications qui se projettent au-delà de l'ethnicité exclusive d'un peuple. Dans ce sens, cet humour parle à un public non-Juif. A ce niveau moins insulaire, l'humour juif manifeste des pratiques et des raisonnements inhérents à l'individu dans sa condition d'être humain. Par l'immense expansion géographique des Juifs et, par conséquent, de l'humour juif, ce type d'humour gagne un aspect universel.

La discussion dans le présent chapitre, s'établira dans l'analyse de deux pièces de Reza. Pour observer les traces de l'humour juif insérées dans l'humour féminin de cet auteur nous commencerons par considérer le potentiel comique de la tension issue de la confrontation de différentes ethnies ou races. L'identité des Juifs sera le sujet du chapitre présent. Cette identité exclusive est avant tout communautaire ou ethnique, pour cette raison ce chapitre sera consacré à l'étude du caractère ethnique de l'humour de Reza. L'humour du chapitre précédent, qui suggérait une bataille entre identités individuelles, donne lieu maintenant à un humour qui met en avant une identité de communauté ou ethnique. Plusieurs passages, où l'humour de Reza met en relief la tendance humaine au préjugé basé sur des questions ethniques, seront observés ici. Ces passages illustrent une attitude dans la vie courante qui souligne qu'un jugement porté sur ce qui est étranger est sujet à la moquerie et à la mystification. D'ailleurs, dans une tradition phallocentrique, la femme est souvent regardée comme une étrangère, une inconnue et assez mystérieuse. Hélène Cixous, comme bien d'autres femmes, ne manque pas de le remarquer.

Cixous compare la femme au continent de l'Afrique. C'est un continent qui évoque un état vierge, mystérieux, méconnu et souvent effrayant. « Tu [la femme] es Afrique, tu es noire . . . le noir est dangereux. Dans le noir tu ne vois rien, tu as peur » (Cixous, Rire: 41). La peur est une des émotions les plus instinctives qui déterminent souvent le rapprochement ou l'isolement entre les individus. On peut se rapprocher de quelqu'un qui, on espère, pourra nous protéger. Ou, contrairement, on s'éloigne de celui qui nous fait peur. Cette émotion peut être déguisée aux moyens d'un comportement agressif envers l'objet de la peur. L'humour ethnique se concrétise très souvent comme une stratégie d'auto-défense et/ou d'agression contre la source de la peur. Reza dévoile, avec humour, le ridicule associé à l'humour ethnique.

Ensuite, nous analyserons le legs familial de Reza et les traces de l'humour juif dans son œuvre. Nous observerons l'influence du père de Reza, et de ses amis juifs, dans l'humour de l'auteur. D'ailleurs, Reza l'avoue ouvertement. Elle représente le récepteur du legs de son père juif. Dans la Bible, un des récits historiques des origines du peuple juif, on trouve une myriade d'histoires qui illustrent bien la liaison étroite entre père et fils propre de cette culture.

La définition de l'humour juif préconisée, entre autres, par Sigmund Freud (1960) établira le contexte de la discussion. Selon Freud :

Cette condition qui constitue l'autocritique peut nous expliquer que ce soit précisément sur le terrain de la vie populaire juive qu'un certain nombre des mots d'esprits les plus remarquables aient pris naissance. . . . Les histoires juives qui émanent de Juifs . . . connaissent les véritables défauts des Juifs ainsi que le réseau de relations qui unit ceux-ci à leurs qualités. . . . J'ignore d'ailleurs si, ce cas mis à part, il arrive fréquemment qu'un peuple se moque dans une si large mesure de sa propre nature. (Mot d'esprit: 213).

Pour Freud, l'humour juif, exposé dans des 'mots d'esprit', se construit, surtout, à partir d'une manifestation de narcissisme dérisoire. Sans doute, Reza investit quelques personnages de ce type d'humour, dans ses pièces. Par exemple, c'est le cas de Julienne et de Pierre dans Conversations après un enterrement.

Curieusement deux grands noms, dont la référence est indispensable à l'étude de l'humour comme phénomène d'intérêt scientifique, sont d'origine juive. Je me réfère à Henri Bergson et à Sigmund Freud. Tous les deux éprouvaient un grand intérêt pour l'étude de l'humour et leurs écrits demeurent, de nos jours, des textes de référence. Tous les deux étaient issus de familles juives. Il est également intéressant que le comédien favori des Français soit Jerry Lewis, lui aussi d'origine juive. Pour cette raison, il a même reçu la Légion d'Honneur en 2006. Selon le ministre de la Culture à l'époque, Renaud Donnedieu de Vabres, Jerry Lewis est : « The French people's favorite clown ».³⁸

Dans un effort de tisser l'association entre l'humour juif et l'humour féminin je depart souvent de certaines idées d'Otto Weininger. Le plus souvent les idées de ce philosophe seront prises comme les négatifs d'une photo. Elles se révèlent utiles à ma thèse uniquement dans une fonction de tremplin. Ma méthodologie dans ce chapitre, consistera souvent à établir des concepts qui s'inscrivent dans la contradiction directe de certaines idées promues par Weininger. Du négatif décoloré, nous arriverons à la photo en couleurs. Cette photo nous permettra de percevoir le ridicule du phallocentrisme et de l'antisémitisme, bien représentés par Weininger.

En 1907 ce philosophe affirme que la femme et les Juifs ne peuvent produire d'humour. C'est-à-dire, il identifie les femmes et les Juifs dans la catégorie d'êtres qui ne possèdent pas

³⁸ Voir : "Jerry Lewis in Top French Honour".

l'habileté à produire de l'humour, même s'il les perçoit comme des experts dans l'art du rire.

Selon Weininger : « Jews and women are devoid of humor, but addicted to mockery » (319).

Dans le premier chapitre, nous avons discuté les implications de ce type de jugement par rapport à l'humour féminin. Nous avons vu que nier la capacité humoristique de la femme, une capacité à produire de l'humour, serait comme nier la propension de la femme à la beauté. Personne n'oserait nier l'association de l'idée de la beauté avec le féminin. Pourtant, nier la possibilité d'un humour juif est aussi discriminant que de nier la possibilité d'un humour féminin.

Hélène Cixous présente une réponse très pertinente à la provocation du raisonnement de Weininger. Cixous appelle les femmes, les Méduses, à rire et à rompre avec le silence auquel le système phallogentrique les avait contraintes. Cet appel au « Rire de la Méduse », curieusement, vient d'une femme d'origine juive. Avec Cixous, une femme d'héritage juif, l'idée d'une écriture et d'un humour féminin gagnent de l'ampleur.

Dans son intégralité, la discussion de ce chapitre manifestera l'inclination humaine au rire de l'infériorité d'autrui. Marcel Pagnol visualise cette attitude comme la réalisation de la déclaration: « Je ne ris pas de ma supériorité, je ris de ton infériorité » (108). Au chapitre précédent nous avons pris l'idée de supériorité dans un contexte de genre, de tension entre hommes/femmes. Dans ce chapitre nous observerons la tension supériorité/infériorité dans un contexte de race, ethnique. Pour étayer notre raisonnement nous nous appuierons sur quelques passages sélectionnés de deux pièces de Reza, à savoir : La traversée de l'hiver et Conversations après un enterrement.

La traversée de l'hiver – le domaine du délassement

La traversée de l'hiver, la deuxième pièce publiée par Yasmina Reza, a été représentée pour la première fois le 6 octobre 1989 au Théâtre d'Orléans. Cette pièce a reçu le prix Molière en 1990. Il y a six personnages, trois hommes et trois femmes, dont deux ont 30 et 35 ans. Les autres personnages, deux hommes et deux femmes, ont entre 55 et 60 ans. La pièce se déroule sur la terrasse d'un hôtel-pension à Stratten, en Suisse³⁹. Les indications didascaliques précisent que l'action se passe au mois de septembre. Le temps de représentation de cette pièce est estimé à environ 75 minutes. A travers les didascalies et le discours des personnages, nous comprenons que l'action dure trois jours. Cette pièce est divisée en neuf scènes. Ceci imprègne à la pièce un rythme assez épais, assez lent. Le contexte est très simple : face aux glorieuses montagnes suisses, les personnages profitent des derniers jours de vacances. Ils ne font pas grand chose. Le jeune historien, Balint, essaie d'écrire sa thèse, sans beaucoup avancer à cause de constantes interruptions. La plupart du temps, les personnages discutent des thèmes variés ou des sujets tels que leurs voyages ou leurs histoires de famille. Parfois, ils s'absentent de la scène pour aller se promener dans la montagne ou dans la ville, ou bien pour aller dans leurs chambres. Des activités très habituelles pendant les vacances colorent cette pièce. Les personnages lisent, écrivent des cartes postales, font des mots croisés, ou ils jouent au scrabble ou au bridge. Observons justement deux extraits de la pièce, intrinsèquement liés, qui exemplifient davantage cette

³⁹ Le choix du scénario est basé sur des expériences personnelles vécues par Reza et sa famille. « Reza was born into a wealthy family that liked to vacation in Switzerland, among other places » (Schneider 12).

ambiance de vacances. Une dose considérable d'humour se manifeste ici. Kurt Blensk, un homme de 60 ans, dont la femme a dû partir à l'enterrement d'une cousine, essaie de chasser l'ennui en jouant au scrabble. Les indications scéniques concernant la deuxième scène de la pièce précisent : « Sous la véranda, Kurt Blensk, attablé, seul, joue au scrabble. On le voit, concentré, méticuleux, placer des lettres, compter, noter le score, piocher en fermant les yeux dans le petit sac. Puis, avec le même soin, changer de place et devenir son propre adversaire » (121). Un peu plus tard, dans un dialogue avec Suzanne, une femme de 60 ans, l'humour du passage précédent s'intensifie.

SUZANNE : Vous gagnez monsieur Blensk ?

BLENSK : Hélas, non.

SUZANNE : Comment ça non ?

BLENSK : Je ne tire que des consonnes.

SUZANNE : Et qui gagne ?

BLENSK : L'autre. Je ne suis pas deux fois moi-même, ça n'aurait pas de sens.

SUZANNE : Oui, bien sûr... (125)

Notons le caractère enfantin de ce personnage. A soixante ans il se met à jouer au scrabble, tout seul, contre un adversaire imaginaire. Il n'est pas fou. Il chasse l'ennui seulement. Et il a de l'imagination. Notons aussi que le comique de ce dialogue vient principalement de la curiosité de Suzanne. Ce personnage féminin semble participer au jeu imaginaire de monsieur Blensk de son plein gré, au travers ses questions. Suzanne s'adresse à lui de façon maternelle même. Comme une mère qui essaie de communiquer avec son enfant, au niveau cognitif où il se trouve, Suzanne veut connaître le point de vue de monsieur Blensk. La disproportion, voire la contradiction, entre

l'âge des personnages et la situation puérile, ajoute de l'humour à ce passage. On y voit bien l'ambiance de délassément où l'imagination est libre de trouver n'importe quel moyen pour chasser l'ennui.

La solitude de monsieur Blensk, soulignée dans le passage, est l'indice d'un isolement auquel ce personnage sera destiné tout au long de la pièce. Les autres personnages évitent souvent sa compagnie, ou bien ils se moquent de lui. Quelques fois Suzanne ou Emma, deux femmes d'à peu près le même âge, intercèdent en sa faveur et essaient de l'inclure dans les activités ou les conversations du groupe. Monsieur Blensk est différent des autres personnages. Il est le seul personnage marié et le seul qui connaît bien la région où ils se trouvent. Il ne semble pas être un personnage intéressant ou amusant, caractéristiques très valorisées chez ceux avec qui on passe des vacances.

Une traversée marquée par l'ethnique

Dès très tôt dans la pièce, Reza laisse deviner une relation ambiguë, et parfois contradictoire, voire étrangère, entre l'individu et soi-même et entre l'individu et les autres. Dans ce contexte, et à un niveau plus tangible, Reza dévoile un humour qui se forme sur des références à la tension entre des habitants locaux et des étrangers. Ce sont des références qui mettent en évidence la tendance humaine à reconnaître des stéréotypes chez ceux qui n'appartiennent pas à notre communauté ou à notre pays d'origine.

L'identité hétérogène des personnages est un premier procédé d'élargissement de l'espace dramatique de la pièce. Comme nous l'avons précédemment observé dans les pièces analysées, tous les personnages s'identifient avec un même espace, Paris. Toutes les références,

explicites ou implicites, à d'autres espaces confirment le partage d'un même espace à l'origine. Tout espace, hors de Paris et hors de la France, se présente alors comme un espace étranger aux personnages. Dans Traversée, l'origine des personnages varie, donnant lieu à une multitude d'espaces dramatiques de référence. Presque chaque personnage représente un espace différent. Suzanne habite à Lausanne, en Suisse, et sa fille Ariane habite à Paris. Balint est d'origine hongroise et Kurt Blensk est Suisse. Avner et Emma sont descendants d'immigrés juifs. En contraste avec la lutte pour l'affirmation de l'individualité de chaque personnage dans des pièces comme Carnage par exemple, nous observons dans Traversée une tension entre des groupes, des nationalités et des ethnies différentes.

Dans la présente pièce, Reza s'amuse à forcer son public à se confronter à un humour qui relève la quête du pouvoir, de la domination, de la projection, inhérentes à l'affirmation d'un groupe, d'une race, ou d'une culture. Je souligne que l'humour de Reza se manifeste plutôt dans l'ensemble des situations et des dialogues, et pas vraiment à travers de petites histoires comme des blagues. Pourtant, l'effort de l'auteur à dessiner de manière humoristique la tension entre les relations humaines résultante de la variété ethnique, est palpable. Selon Redfern. « Ethnic jokes [or humor] involve power-relationships, and are thus political, in that they involve superiority, domination, submission, or of course rebellion: striking back » (133). Dans cette pièce, les fréquentes attaques envers les étrangers, souvent proférées par Avner, sont explicites. Celui-ci, ainsi que sa sœur Emma, sont, à mon avis, les deux personnages les plus dynamiques et ils sont essentiels au comique de cette pièce. Ils dessinent le contexte ethnique de la pièce, à travers leurs histoires et leurs commentaires et se présentent comme un filtre qui favorise la quête du pouvoir dans un contexte ethnique. Commençons par analyser Avner.

Avner – le véhicule d'un humour boomerang

Avner est le personnage qui véhicule, le plus souvent, l'humour ethnique. Homme de 57 ans et issu d'une famille d'immigrés juifs, ce personnage est assez sensible aux implications de l'ethnicité. Comme nous l'apprenons par sa sœur, Emma, très tôt dans sa vie Avner a dû devenir un nomade pour fuir la guerre. Lui, ses parents et sa sœur, ont traversé plusieurs pays sans savoir même quelle était leur destination. Ils savaient d'où ils venaient : la guerre. Mais, ils ne savaient pas où ils allaient. Avner est ainsi devenu, lui-même, un étranger n'importe où et toujours insatisfait du présent, comme le démontre le passage suivant :

AVNER : J'ai toujours voulu être ailleurs, toujours regardé les choses comme si
je les traversais. . . . Nous ne sommes que d'une époque et d'à peine quelques
lieux. Nous voulons tout connaître et nous sommes incapables de voir la fin
des choses. (197)

Ce passage arrive à la fin de la pièce. Seuls Avner et Kurt Blensk sont sur scène. Les autres personnages sont partis à un concert et ces deux hommes sont justement revenus de Genève. Avner décide d'acheter une maison en Suisse, au Lac Flizchten. Cette décision marque la fin du nomadisme d'Avner. La soudaine intimité entre Avner et Blensk marque vraisemblablement la fin de la manière négative dont Avner envisage les autres ethnies ou races. Ceci pourrait être la fin de son intolérance et de son attitude moqueuse vis-à-vis des autres races. La pièce se termine sur cette touche optimiste.

Avant ce passage, tout au long de la pièce, Avner multiplie les jugements péjoratifs sur les étrangers. Par exemple, lorsqu'Avner est interrogé par Suzanne au sujet de la vie sentimentale de sa sœur Emma, il parle d'un certain petit ami espagnol.

SUZANNE : Elle n'a pas d'homme dans sa vie ?

AVNER : Elle était, pendant un certain temps, amoureuse d'un espagnol. Un basque. Un petit nain bien costaud. . . . Je l'appelais le 'Trépignant'. (138)

Avner ne manque pas l'opportunité d'introduire ce personnage espagnol à la lumière de jugements de valeur négatifs. Les détails sur ce personnage virtuel qu'Avner trouve pertinent de mentionner sont: l'origine, le physique ridicule et le sobriquet curieusement attribué par Avner lui-même. Il dévoile, à ce moment, un humour raciste. Il rit d'une autre communauté et de ses caractéristiques, jusqu'à la rendre inférieure en la tournant en dérision. Marvin Koller explique les implications de ce type d'humour: « Racial humor is characterized by the use of labels to set one group of people apart from all others and consequently lay the groundwork and rationale necessary to legitimize differential treatment » (89). C'est un humour qui légitime la différence de valeur.

Paradoxalement, le nom 'Trépignant' pourrait très bien définir le caractère d'Avner, aussi. Il est impatient et souvent méprisant. Il est très rapide à juger les autres personnages comme médiocres. Cependant, en le faisant, il révèle sa propre vision médiocre, limitée, du monde et de la vie. Avner pourrait être aussi appelé 'Trépignant'. Ainsi, Avner se moque de traits qu'il possède, lui-même. Très à propos, Marvin Koller cite Langston Hughes lorsque ce dernier dénonce le comique d'une situation où quelqu'un rit des défauts de quelqu'un d'autre, comme une révélation des faiblesses de celui qui rit. C'est-à-dire, quand quelqu'un rit de quelqu'un d'autre, il révèle, finalement, ses propres faiblesses : il rit en fait de lui-même sans le savoir. Cela rend la situation encore plus amusante. « What makes it funny [is] the fact that you don't know you are laughing at yourself. Humor is when the joke is on you but hits the other

fellow first – before it boomerangs. Humor is your own unconscious therapy » (Cité dans Koller 84). L'effet de boomerang dans l'humour peut être incroyablement comique et thérapeutique, parce qu'il met au même niveau tous les êtres humains. La possibilité que la même chose puisse arriver au moqueur (soit au moment où il se moque de l'autre, soit dans l'avenir) redéfinit l'essence de l'identité humaine – simplement un être humain avec des limites.

Avner présente à Suzanne un portrait déformé par l'humour raciste. Le physique ridicule d'un nain, associé au sobriquet dont Avner baptise l'espagnol, contribuent à la création de l'image d'un homme inférieur. En peignant l'infériorité de cet étranger Avner essaie de dévoiler sa propre supériorité. Selon Koller: « Such terms are used in what is popularly called 'put-down' humor so that one group is made 'inferior', the butts of the jokes, and another group made 'superior', persons who stand outside such categories » (79). La valorisation de la binarité supérieur/inférieur exclue la possibilité d'un nivèlement de valeur. L'humour est une stratégie très efficace dans la révélation du ridicule de cette binarité. La femme a, elle aussi, été emprisonnée dans cette binarité supérieur/inférieur, comme d'ailleurs nous l'avons discuté dans le premier chapitre. Beaucoup d'activisme a été nécessaire pour libérer la femme d'une condition marginalisée et secondaire. Beaucoup de changements ont eu lieu – beaucoup demeurant encore à faire. La sensibilité féminine de Reza met alors en avant les implications néfastes de ce type de binarité.

Pour un personnage si sensible aux questions d'étrangéité que l'est Avner, il est surprenant de constater qu'il ne résiste pas à faire remarquer les noms étranges de ses compagnons de séjour, à savoir le jeune historien Balint, et Monsieur Blensk. Commençons par Balint.

AVNER : Balint – dites-moi, c'est hongrois ce nom, Balint ?...

BALINT : Oui. J'avais un grand-père hongrois qui s'appelait Balint.

AVNER : Je me disais bien que vous aviez un petit air magyar...

EMMA : Qu'est-ce que tu peux dire comme bêtises... (126)

Avner ne peut pas s'empêcher d'appeler Balint un 'magyar'. Ce terme est parfois utilisé en français dans un contexte historique. Ainsi, il n'y aurait rien de particulier dans ce passage. Néanmoins, la réaction d'Emma dénonce la malice d'Avner. Emma est essentielle pour renforcer l'humour ethnique de cette petite situation. A un autre moment, Avner refuse de considérer que Blensk est le vrai nom de Monsieur Blensk. « On ne va pas s'affubler de Kurt Blensk ! D'abord qui peut prononcer ce nom ? C'est la négation, ce type ! » (119). Pendant toute la pièce, Avner appelle Kurt Blensk 'Clems'. De cette façon, il affirme son intention de maintenir de la distance entre lui et Blensk.

Le nom est si intimement lié à la personne que le refuser peut être interprété comme un rejet de la personne. Ceci arrive souvent lorsque les individus insistent pour créer des séparations avec des individus d'une culture différente considérée inférieure. L'attribution de valeurs 'supérieur/inférieur' résulte, souvent, d'une ignorance de la culture considérée. D'ailleurs, de cette façon les individus supérieurs maintiennent les différences de statut et de traitement entre eux. Ils ne veulent tout simplement pas s'associer avec ceux qui représentent une culture différente. « Labeling, categorizing, classifying, naming, or applying specific names to racial hybrids or those of mixed ancestry is commonly used to indentify differential treatment to keep them apart or to control conditions as they currently exist » (Koller 78). C'est un des comportements les plus instinctifs, il semble, et très efficace pour maintenir quelqu'un à

distance. Ce comportement n'est pas nécessairement comique, mais dans cette pièce il devient élément d'humour. Chaque fois que ce comportement est inclus à une scène, il renforce l'identité raciste d'Avner et le ridicule de ce personnage. En plus, il dévoile l'étroitesse d'esprit et la rigidité de ce personnage.

Dans la scène 4, Avner dévoile l'adhésion à une hiérarchie stricte où chaque nationalité ou race doit maintenir ses traditions spécifiques. Cependant, ce personnage n'est pas le seul à le faire. Kurt Blensk, aussi, partage cette vision figée du monde : « Mais on ne sait plus faire le chocolat ! . . . Ces jeunes italiens de l'école hôtelière sont pleins de bonne volonté – encore que – mais comment voulez-vous qu'ils transmettent la moindre tradition ? » (148). Ce personnage se plaint de la tendance à la permutation des traditions. Son attitude illustre l'idée selon laquelle chaque groupe doit garder et bien préserver ses propres traditions, mais aussi que chacun devrait rester dans les traditions propres à son origine.

Koller utilise l'expression *culture carriers* (169), précisément, pour identifier le phénomène où chaque individu est 'porteur de culture' - de culture, de traditions, de valeurs, qui lui ont été octroyées par sa famille ou sa communauté d'origine. Dans ce contexte nous pouvons remarquer chez Avner, en particulier, une tendance à se distinguer très clairement des 'porteurs' d'autres cultures. Il veut rendre sa singularité et sa supériorité, plus nettement remarquables. Mais ce comportement d'Avner le rend ridicule, dans la mesure où le public sait qu'il est, lui aussi, un étranger, 'porteur d'une autre culture', comme c'est le cas des Espagnols, des Hongrois et des Suisses, dont il se moque.

L'humour juif – le miroir des origines

A mon avis, cette pièce est celle qui représente le mieux l'influence d'une tradition juive dans l'humour de Reza. Mais, l'on peut se demander pourquoi il est pertinent de considérer l'origine familiale et culturelle de l'auteur dans cette discussion. Paul Lewis raisonne sur la diversité d'éléments qui devraient être considérés dans l'étude de l'humour d'un auteur ou d'un dramaturge. Il suggère d'élargir le champ d'étude dans ce type de recherches. Les influences littéraires, qui sûrement contribuent beaucoup à façonner le style de l'auteur, ne devraient pas effacer d'autres influences tout aussi importantes. Lewis décrit l'étude de l'humour d'un certain auteur comme s'appuyant normalement uniquement sur ses influences littéraires. Lewis met en question, néanmoins, l'absence d'intérêt pour d'autres influences comme l'origine ethnique de l'auteur, sa famille et son expérience de vie. Il laisse dans l'air l'idée que ces influences participent, dans leur ensemble, inévitablement à la détermination de l'humour d'un auteur.

Selon lui :

When critics set out to study an author's characteristics' ways of using humor, they will almost by habit look at literary sources and influences, and pay no attention to ongoing work on personality, childhood experience and sense of humor. The assumption seems to be that purely literary forces – that is, a writer's experiences as a reader – are more important in shaping his or her sense of humor than his or her broad life experiences as a member of a family, a class and a culture. (5)

En concordance avec cette remarque, je propose une considération sérieuse de l'humour issu de l'origine ethnique de Reza, avec lequel l'auteur a été en contact très tôt dans sa vie. Concernant l'impact des expériences de vie et le poids de la personnalité particulière de l'auteur dans son

écriture, on risque d'entrer dans un domaine intentionnellement très mystérieux. A une époque où les medias, si souvent, réussissent à effacer la séparation entre ce qui est du domaine public et ce qui est du domaine privé, Reza, comme tant d'autres auteurs, veut à tout prix garder sa vie privée à l'écart du public. Je me réfère, précisément, à l'ensemble d'expériences de vie d'un auteur et à la construction de sa personnalité. Yasmina Reza veut les maintenir hors d'atteinte du regard extérieur. Cependant, Reza révèle facilement l'impact de ses origines sur son écriture. Selon Nathalie Morello : « ce n'est pas l'enfance, en tant que telle, qui marque Yasmina Reza mais le milieu dans lequel elle a grandi et dont on retrouve maintes images, au fil de ses publications » (273). Ainsi, dans une étude de l'humour de Yasmina Reza il est pertinent de considérer l'origine de cet auteur.

Yasmina Reza est la fille de parents tous les deux d'origine juive. Sa mère était une violoniste hongroise et son père un ingénieur mi-russe, mi-iranien qui s'est lancé dans les affaires. Reza est née à Paris et y a grandi, plongée dans la culture française ainsi que dans une communauté aux traditions profondément juives⁴⁰.

A propos de la définition de son propre humour, Agnes Poirier affirme que l'auteur l'appelle juif : « She calls it Jewish » (7). Reza explique que son écriture est le résultat d'une culture elliptique, qui s'exprime par des allusions, des sous-entendus. Dans une interview Reza avoue: « My way of writing is the product of an elliptical culture, It's a very Jewish way of

⁴⁰ « Sa mère, Nora Heltaï, juive ashkénaze d'une famille d'industriels hongrois, joue du violon. Son père, Jean, juif sépharade, voit le jour à Moscou et troque son patronyme 'Gedalia' contre celui de Reza, aux consonances iraniennes. Il rencontre sa future femme à Paris, où naît Yasmina, le 1^{er} mai 1959 » (Morello 273).

speaking » (Cité dans Riding 3). Concernant l'enfance de cet auteur, « elle se reconnaît héritière d'une éducation privilégiée, d'une instruction littéraire et musicale raffinée, d'une tradition juive ouverte à la dérision comme à la tragédie, avers et envers d'une même médaille » (Morello 273)⁴¹. Cette tradition juive et ce raffinement musical sont évidents dans le travail de Reza. La musique classique, par exemple, est présente dans la majorité des pièces de Reza. Mentionnons Traversée et L'homme du hasard juste comme illustrations de pièces qui intègrent la musique classique comme élément indicateur d'un temps passé. Dans Conversations après un enterrement la musique classique fonctionne aussi comme un élément déclencheur d'humour (le passage de la passion du père).

Une grande admiration pour son père lui permet de développer une fascination pour les mystères de la religion juive. Influencée par son père, Yasmina Reza « vit à la façon des Orientaux aisés bien plus que selon les critères de la bourgeoisie occidentale » (Morello 273). Elle développe une curiosité, même une passion, pour des personnalités 'insensées' et les mœurs de la Mittel Europe. La pièce qui révèle le mieux cette passion est précisément Traversée. Par son origine juive, son statut d'immigré et son amour excentrique pour la musique classique, ainsi que par son aisance financière, le personnage d'Avner suggère la figure du père de Reza.

Emma – la gardienne des mémoires

Emma, la sœur d'Avner, raconte aux autres personnages les aventures de sa famille lorsqu'elle était petite. Emma et Avner sont issus d'une famille juive. A cause de la guerre ils ont dû devenir des nomades. Grâce à l'aisance financière de leur famille, ils ont traversé la guerre

⁴¹ Voir aussi: Pascaud.

sans la voir, sans qu'elle les touche, sans rien savoir des massacres, protégés par un merveilleux voyage autour du globe. Dans un long monologue, Emma raconte des épisodes qui évoquent cette époque. Elle parle des hôtels et des restaurants que la famille fréquentait.

EMMA : Eh bien à Istanbul, nous avons mené une vie de rêve, couché dans le meilleur hôtel et mangé dans les meilleurs restaurants. Que voulez-vous, nous avions de l'argent. Mon père comme tout juif prévoyant avait de l'argent en Suisse et en Angleterre et la Turquie était un pays neutre. (143)

C'était, quand même, une époque difficile. La guerre a rendu les pauvres encore plus pauvres. Emma raconte qu'à ce temps-là, « à Istanbul on se suicidait tous les jours ». Les pauvres et les misérables ne considéraient qu'une seule option : se rendre à l'angoisse et à la mort. Mais, dans un tableau tellement tragique, il y a la présence comique du père juif d'Emma. Même en temps de guerre cet homme se permettait le luxe et l'extravagance d'acheter des tapis. Dans le même monologue, Emma raconte une petite scène conjugale entre son père et sa mère à propos des tapis.

EMMA : A Calcutta mon père a acheté des tapis. . . . Il avait la folie des tapis, le pauvre. Chaque soir il revenait en disant j'ai vu des tapis splendides mais je ne peux pas me décider moi-même, ma mère lui répondait tu es fou, on ne sait pas où on va, qui sait si demain les enfants ne vont pas mendier dans la rue et toi tu achètes des tapis ! Et il a acheté. (142)

L'emploi de l'expression « chaque soir » et l'utilisation de l'imparfait dans ce petit dialogue rapporté, suggère que cette conversation entre les parents d'Emma s'est répétée plusieurs fois. Le passé composé marque, soudainement, la fin de l'impasse. L'humour de ce passage se trouve

dans la contradiction entre la récrimination de la mère et, finalement, l'action du père. Dans le discours d'Emma le personnage principal de cette histoire est le père. Cependant, le discours rapporté de la mère fonctionne comme un tremplin pour l'humour. Avec la récrimination de la mère, le public s'attend à un dénouement de l'histoire complètement différent de ce qui arrive. Le public est amené à imaginer que le père va abandonner l'idée d'acheter les tapis, ou bien qu'il va se décider pour un seul tapis. Le père achète les deux tapis, un résultat qui nous surprend même de la part de ce personnage extravagant et nous fait rire. L'ingéniosité de l'humour de Reza résulte de la contradiction subtile entre la direction qu'elle donne aux attentes de son public et le dénouement des situations.

Il y a une autre anecdote mentionnée dans le monologue d'Emma. Elle se réfère à un autre juif qui, mystérieusement, était devenu le propriétaire d'un palace à Darjeeling.

EMMA : De Calcutta nous sommes allés passer une semaine à Darjeeling. Au Mont-Everest. Magnifique hôtel. Le propriétaire était un Juif polonais, ne me demandez pas comment un Juif polonais était devenu propriétaire d'un palace à Darjeeling, mais il y était !... Depuis je bois toujours du thé de Darjeeling.

(142)

Ces trois petites anecdotes confirment l'association d'idées entre les Juifs et l'aisance financière, résultat du succès dans les affaires. Selon Koller : « Jews and Judaism have long been associated in the public's mind with money and money-making enterprises » (185). L'humour est une stratégie très efficace pour renforcer ce stéréotype qui définit alors l'identité juive. Et comme tous les stéréotypes, nous comprenons bien combien les généralisations sur un groupe peuvent être écartées de la réalité des individus qui appartiennent au groupe en question.

Tante Caroline – l'humour dans la tragédie

Emma est le personnage qui apporte le passé sur scène. Nous observons rarement l'utilisation du temps passé dans le discours des autres personnages. Emma se dévoile comme une gardienne de mémoires, mémoires d'un passé juif. La didascalie initiale à la scène 3 indique que Suzanne est allongée sur une chaise longue, Balint travaille, Kurt Blensk s'ennuie et Emma écrit des cartes postales. Dans la réplique initiale de cette scène, Emma signale qu'elle est en train d'écrire une carte postale de l'hôtel où elle se trouve à sa tante Caroline. Emma explique, alors, que tante Caroline est la sœur de sa mère et « le dernier spécimen russe de la famille ». Emma s'amuse de la probabilité d'avoir déjà envoyé plusieurs fois la même carte postale à sa tante Caroline.

EMMA : Chaque année les mêmes mots et, j'en ai bien peur, la même carte. Si elle n'a pas reçu dix fois ces vaches et ce clocher, je veux bien me prendre.

Grâce au ciel elle n'a plus toute sa mémoire, cette pauvre Caroline. (140)

Comme une stratégie récurrente dans le théâtre de Reza, tante Caroline est un personnage qui n'existe que dans le discours d'Emma. Son existence est très limitée et dépourvue de matérialité visuelle. Néanmoins ce personnage se révèle fondamental pour l'humour. Fidèle à son rôle de conteuse d'histoires, Emma raconte ce qui est arrivé à tante Caroline :

EMMA : Il y a un mois, coup de téléphone, 'miracle, merveilleux, me dit-elle, on m'accepte rue de Varize - rue de Varize, c'est le foyer des Juifs Russes réfugiés - tu te rends compte, j'ai une chance extraordinaire, on me donne une chambre à moi toute seule, patati, patata...' Quinze jours après, de nouveau téléphone, 'vraiment je ne te comprends pas - qu'est-ce qu'il y a, tante

Caroline ? - non vraiment je ne te comprends pas, comment as-tu pu accepter l'idée que j'aille dans cette maison où il n'y a que des malheureux, des pauvres juifs, misérables, vraiment je ne te comprends pas !..' (140-41)

Faire parler la tante Caroline à travers la bouche d'Emma offre un moment de pause dans l'action de la pièce. Cette stratégie utilisée par Reza dans ce passage est très intéressante. D'abord Reza fait parler tante Caroline à travers la bouche d'Emma et nous donne, immédiatement après, le discours direct d'Emma. Ces deux coups de téléphone, qui n'arrivent que dans la narration d'Emma, permettent au public d'entendre seulement une partie des conversations. La narration d'Emma met en avant des répliques qui contribuent à une compréhension tronquée de la scène. Au premier coup de téléphone on entend seulement tante Caroline. Ceci nous permet de mieux imaginer l'enthousiasme de tante Caroline qui a la merveilleuse opportunité d'habiter le foyer des Juifs Russes réfugiés. Immédiatement après, on apprend le désintérêt d'Emma. Cette deuxième conversation téléphonique nous pousse à deviner ce que tante Caroline suggère ou demande à Emma. De la contradiction des discours et des attitudes entre les deux femmes, ressort l'humour du passage. Cette réplique d'Emma ressemble au monologue d'Yvan dans « Art ». Comme nous l'avons vu, dans cet autre passage, Huguette, la mère d'Yvan, 'parle' à travers Yvan. A ce moment-ci l'effet théâtral est redoublé. Les autres personnages sur scène deviennent, eux aussi, le public. Tous ensembles, personnages et public, ils écoutent l'histoire d'Emma. Pour les personnages silencieux et pour le public, l'identité de tante Caroline dépend uniquement du récit d'Emma. Il n'y a plus d'autre support à l'identité de ce personnage virtuel. Tante Caroline est un personnage à la présence très éphémère dans cette

pièce. Néanmoins, ce personnage est très important pour le comique de la pièce, et pour confirmer l'identité juive d'Emma et d'Avner.

Tante Caroline est une vieille juive qui correspond aux stéréotypes concernant la vieillesse et le statut social d'émigrée. Très souvent Reza souligne le ridicule et même l'injustice des stéréotypes. L'histoire de la tante Caroline introduit dans la pièce une tentative de critique sociale. Cette histoire dénonce l'autre côté de la réalité juive, présente dans tant de pays différents. De l'aisance financière qui permet à quelques Juifs des extravagances, on passe à la marginalisation et au dépouillement total qui deviennent la carte de visite d'autres Juifs. L'humour de cette situation dans laquelle tante Caroline, « grâce au ciel n'a plus toute sa mémoire » pour se rappeler combien de fois elle a reçu la même carte postale (ornées de deux des grands symboles de la Suisse – les vaches et les clochers), masque une situation tragique et très sérieuse : le pèlerinage des Juifs.

Le phénomène des Juifs réfugiés montre, jusqu'en 1948, un peuple sans territoire. Dans ce sens l'affirmation de Sarah Cohen remet cette discussion sur l'humour juif à un autre niveau. « Strictly speaking, Jewish humor is not humorous. . . . Rather it is disturbing and upsetting, its phrases dipped in tragedy » (19). Avner Ziv explique que l'humour était un mécanisme de défense très utilisé par les Juifs contre la tragédie. En tant que minorité persécutée, pendant presque toute leur histoire, la seule arme dont les Juifs disposaient était l'humour. L'efficacité de cette arme est évidente: l'humour masque temporairement la tragédie, et la métamorphose en quelque chose de positif - le rire. Selon Avner Ziv:

By changing and distorting it [the terrible realities they had to live in], for awhile it didn't look so terrible; the proof: it can make you laugh. Being the chosen people and living in

the worst possible conditions, victims of pogroms and targets of hatred from their fellow human beings, seemed some kind of divine irony. One way of dealing with it was to adopt irony and use it to deal with reality. (114)

Dans ce contexte, l'humour devient essentiel à la survie. Il présente à l'esprit de celui qui souffre un moment de bonheur, moment qui malgré son aspect illusoire est suffisant pour reprendre des forces. Néanmoins, malgré la tragédie endurée par ce peuple et son aspect nomade, ses traditions, son histoire, sa mémoire collective et son humour demeurent.⁴² Ces éléments transcendent les limites géographiques. Dans ce contexte Sharon Weinstein considère que l'humour juif est une comédie de continuité, plutôt que d'affirmation d'identité. « Jewish humor is more than a comedy of affirmation; it is more accurately a comedy of continuity. To be Jewish is to remember what Jews have been as well as what they are » (1). L'humour se fait à partir d'anecdotes, de situations, d'histoires qui arrivent dans la vie de tous les jours. Dans le cas des Juifs, leur humour se fait à partir de leur histoire. C'est une histoire tragique qu'ils ne peuvent pas s'empêcher d'énoncer de manière comique. Ainsi, à travers leur humour, les Juifs parent d'immortalité leur histoire et leur identité de peuple.

Ce désir d'atteindre à l'immortalité n'est pas sans rappeler une remarque d'Otto Weininger faisant état d'une ressemblance intéressante entre le Juif et la femme : « those who have no soul can have no craving for immortality, and so it is with the woman and the Jew » (314). Considérons cette affirmation dans le contexte des humours juif et féminin. L'immortalité

⁴² Par rapport à l'humour juif, Stephen Whitfield considère que « Humor has served as an index of both memory and identity » (34).

de l'humour juif semble inscrite dans un mouvement de répétition tourné vers le passé. Au contraire, l'humour féminin, dont l'existence n'est que très récente, se tourne vers le futur et tente d'atteindre à l'immortalité par un mouvement de renouvellement, de déconstruction et de reconstruction de schémas sociaux. L'humour féminin s'embarque dans une direction opposée à celle de l'humour juif. Ce dernier valorise le passé dans un effort de préserver les mémoires d'un peuple. L'humour féminin construit de nouvelles options dans le présent pour assurer un meilleur avenir. Ainsi, l'humour féminin change le présent et l'avenir, dans son parcours vers l'immortalité.

L'humour juif se construit, souvent, à partir des tragédies qui ont fait l'histoire de ce peuple. Gardons à l'esprit que la discussion sur l'humour juif nous remet dans la discussion sur un humour dont l'origine remonte à un passé aussi éloigné que l'origine de ce peuple. Ceux qui comprennent la tragédie, 'non-dite' mais présente dans l'humour juif, seront capables d'apprécier l'originalité de Reza qui affiche cet humour. Je parle d'une originalité au sens d'exclusivité. L'humour juif se caractérise souvent comme un humour qui résulte d'une coexistence simultanée du comique et du sérieux. Reza confirme cette qualité lorsqu'elle identifie son humour comme celui qui peint des « tragédies drôles ».

L'humour juif est considéré comme l'humour le plus ancien dans l'histoire humaine. Les historiens estiment qu'il existe depuis 3500 ans⁴³ - date des premiers textes de la Bible. Ils le

⁴³ Selon Henri Spalding: « Jewish wit and humor have endured for some thirty-five centuries – the oldest recorded humor known to man » (xiii). Et Chaim Bermant aussi renforce cette idée. Il écrit que « satire may be as old as the written word or, indeed, the spoken one, but

croient enraciné dans des pratiques religieuses et, surtout, dans l'idée d'un Dieu qui accepte l'imperfection de l'homme.⁴⁴ Les faiblesses des grands patriarches du peuple d'Israël sont ouvertement révélées dans leurs textes sacrés. Je pourrais mentionner, par exemple, le problème avec le mensonge chez Abraham quand il ment sur l'identité de sa femme Sara, ou bien chez Jacob lorsqu'il ment à son père et vole la bénédiction d'Esau. L'imperfection de l'homme justifie le besoin d'un Dieu Sauveur. D'ailleurs, bien que le mot 'humour' n'existât pas dans la langue des textes sacrés, les apparitions du mot 'rire' sont estimées à cinquante dans la Bible et le Talmud.

Dans le contexte d'une étude sur l'humour en général, Henri Bergson a aussi compris le potentiel comique qu'il y a dans l'imperfection humaine. Il écrit : « Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie » (4). Henri Spalding offre une définition de l'humour juif qui valorise cette contradiction complexe entre le comique et le tragique, c'est-à-dire, faire rire avec des histoires tragiques. Selon Henri Spalding, l'humour juif est le même que « a kiss with salt on the lips, but a kiss nevertheless » (xvi). Dans Traversée, Reza investit Avner d'une identité juive, sensible aux questions d'ethnicité et prompt à donner voix à des préjugés racistes. Emma s'illustre dans sa mission à raconter des histoires, à partager les mémoires tragiques des Juifs, ainsi qu'à illustrer son discours par le stéréotype des Juifs réfugiés, comme la tante Caroline. Avner, Emma et la tante Caroline font rire. Ces personnages représentent l'art de Reza de faire rire avec des larmes. L'auteur démontre au grand

in its modern form, as a means of social and political protest, it was largely sharpened and perfected by Jews » (60).

⁴⁴ Voir : Ziv 114-16.

public cet art juif de répondre à l'adversité avec de l'humour. Reza met en scène un : « admirable art which is part of the continuing Jewish heritage of fighting adversity with humor » (Ziv 120).

Conversations après un enterrement – le domaine du Juif

Considérons maintenant la pièce de Reza Conversations après un enterrement. Le prix Molière, attribué à cette pièce, a distingué Reza comme le meilleur auteur de l'année 1987. Cette pièce est la toute première publication dramatique de l'auteur, qui précède de 7 ans la pièce « Art ». C'est une pièce qui révèle beaucoup de nostalgie et, peut être, moins d'humour que celui que nous avons observé dans les autres pièces analysées. Reza reçoit de l'applaudissement pour cette pièce ainsi que des critiques négatives. Andrew Blades, par exemple, ne présage pas un avenir très glorieux pour cette pièce : « One suspects Yasmina Reza will not be remembered for this particular entry into well-trodden territory, though ». C'est une pièce plutôt sérieuse. Son thème principal est la solitude et la nostalgie. Il y a des points de contact entre les deux pièces analysées dans ce chapitre, comme : à peu près les mêmes thèmes, le même nombre de personnages (six dans chaque pièce), ainsi que les nombreuses références aux origines de l'auteur. Ces similarités contribuent à créer une certaine continuité entre la première et la deuxième pièce de Reza. Nous avons déjà observé dans Traversée des références spécifiques à des personnages juifs. Leurs anecdotes véhiculent l'humour et dévoilent l'influence de la communauté juive dans l'écriture de Reza. D'une manière poignante, dans la présente pièce, nous sommes invités à entrer dans le domaine du père. A l'occasion d'une interview, Reza avoue : « J'ai eu dans ma vie beaucoup de chance. J'avais un père extraordinaire; ses amis étaient extraordinaires, tous des Juifs émigrés de pays différents, donc j'ai vu des vieux fabuleux

dans ma vie. Ils étaient tous des décrépits [rire], mais d'un esprit tellement génial... » (Cité dans Hellerstein 948). Dans cette pièce, Reza nous offre trois personnages qui, se construisent à partir de réminiscences de personnes rencontrées dans le foyer familial de l'auteur.

Le père – l'excentrique

La didascalie initiale indique : « Dans le silence du sous-bois, un homme recouvre de terre le cercueil de père » (9). Cette pièce commence avec la scène de l'enterrement du père. La présence de ce personnage, néanmoins, continue à hanter la pièce, parfois de manière pesante, étouffante, parfois de manière assez humoristique. C'est une présence qui se révèle au travers des mémoires et réflexions. Dans les deux passages suivants, les deux fils, Nathan et Alex, nous font part de la passion que leur père avait pour Beethoven. Curieusement, dans la vie réelle, le père de Reza avait aussi une passion pour la musique classique et particulièrement par celle de Beethoven.

NATHAN : Il y a deux semaines, je suis allé dans sa chambre, il ne pouvait plus se lever... il m'a demandé de lui apporter l'électrophone, et les haut-parleurs, c'était son expression... Il voulait écouter l'Arioso de l'opus 110, l'avant-dernière sonate de Beethoven, uniquement ce passage... Quand le disque s'est arrêté, il m'a dit : 'Je suis convaincu que nous nous rencontrerons.' J'ai demandé : 'Qui ?', 'Beethoven, le génie exemplaire... un homme qui vous fait cadeau de cette intuition, tu ne penses pas qu'il est mort tout de même !' (50)

Ce passage dessine la passion pour la musique classique de l'auteur, lui léguée par son père. Le théâtre de Reza est imprégné de références à des compositions de musique classique. Dans ce

passage particulier, le père se révèle un homme extravagant qui, même devant la mort, rêve de se rencontrer avec le génie de la musique classique. Normalement les derniers mots d'une personne révèlent ce qui lui est plus cher. Dans ce contexte, ce personnage rêve de transcender l'espace et le temps qui le distancient de Beethoven. La mort serait ainsi, la porte vers la transcendance, vers la fin des impossibilités inhérentes à l'être humain. Reza s'oppose à l'idée de Weininger : « The humorist does not have the craving to transcend space; he is content with small things; his dominion is neither the sea nor the mountains, but the flat level plain. Wit seeks out contradictions in the sphere of experience; humor goes deeper and shows that experience is a blind and closed system; both compromise the phenomenal world by showing that everything is possible in it » (319). Le personnage du père révèle un désir de transcendance au travers la mort. Dans le passage que nous analyserons dans un moment, Reza peint un désir pour la transcendance dans la vie. Comme nous l'avons déjà vu, Reza produit souvent de l'humour à partir de petites situations presque insignifiantes, quotidiennes, par exemple, comme la bagarre entre enfants (situation central du Carnage), ou bien les disputes entre belle-mère et belle-fille (situation centrale du monologue d'Yvan, dans « Art »). Dans ce sens, Reza démontre avoir beaucoup d'esprit (*wit*). Cependant, pour Reza la banalité de petits détails du quotidien, sert de tremplin vers la transcendance et vers des réflexions plus sérieuses. Analysons la concrétisation de ce concept dans un fragment de texte où l'humour de Reza se construit à partir de choses banales telles qu'un disque, un miroir et un pyjama. De ce trio résulte un moment plein de grandeur et d'humour.

ALEX : Sans problème. Tu mets un disque, genre Machucambos, et tu joues avec eux, devant la glace...

NATHAN : En poncho rouge...

ALEX : Oui, et avec la petite cagoule qui m'allait très bien ... papa a dirigé les plus grandes orchestres du monde comme ça.

ELISA: En poncho ?

ALEX: Non. En pyjama... (47)

L'humour dans ce passage repose sur la contradiction entre la trivialité des objets impliqués dans la situation, et l'extravagance, l'absurdité des intentions du père. Le comportement du père dévoile son désir d'atteindre la transcendance, d'entrer dans une sphère dépourvue de médiocrité. Le père de Nathan nous invite à rentrer dans la sphère de l'exceptionnel, de l'extravagant. Dans cette sphère tout serait possible, même un rendez-vous avec Beethoven, le génie de la musique classique, ou encore la métamorphose en grand chef d'orchestre. Le père est la personnification de la passion. Selon Meyer Weiner : « a character normally attains significance through passions which exhibit something of greatness, albeit in a comical-distorted, contradictory form » (Cité dans Cohen 50). Dans le théâtre de Reza les passions de certains personnages (comme celle de Serge pour son tableau ou celle de Véronique pour le livre de Kokoschka) sont essentielles à l'humour. Des arguments féroces ainsi que des situations chaotiques trouvent leur origine dans les passions des personnages lorsque celles-ci sont mises en question. Puisque ces passions sont néanmoins ancrées dans la vie réelle, elles ne relèvent pas de la folie. Weiner explique la différence entre la passion et la folie : « passions must somewhat be rooted in real life : they may be mistaken, confused or confounded, but unless they have some basis in reality, they are simply madness » (Cité dans Cohen 51). Reza exacerbe les passions des personnages, les faisant

pénétrer dans la sphère de la folie, mais loin de percevoir cet excès comme quelque chose de négatif, le public comprend qu'il s'agit plutôt d'une valorisation des passions, elles-mêmes.

Reza nous invite à transcender notre petit espace du quotidien. L'absurdité et l'extravagance des caprices du père révèlent la finesse de l'humour de Reza, un humour féminin et juif. C'est un humour qui cherche l'immortalité ancrée dans ce qui demeure toujours : le quotidien. Robert Schneider identifie le père de Reza comme la source d'inspiration de l'auteur. Schneider suggère un parallèle profond entre les personnages du père décédé et d'Avner. « The father in Conversations, who expresses the conviction on his death bed that he'll meet Beethoven in the great beyond, is a partial portrait of Reza's father, as is the wealthy, music-loving, expatriate furniture manufacturer in Winter Crossing » (13).

Comme la passion, la douleur, elle aussi, peut être un tremplin vers le transcendantal, mais aussi vers la folie. Dans ces deux sphères, le quotidien se révèle une clé fondamentale pour l'humour. Selon Robert Alter : « Jewish typically drains the charge of cosmic significance from suffering by grounding it in a world of practical realities: if you want to forget all your troubles put on a shoe that's too tight! » (Cité dans Cohen 61). Dans Versions, le bouleversement d'Inès causé par le bas filé peut être entendu comme correspondant à une 'chaussure trop serrée' qui détourne souvent l'attention de ce personnage du manque de respect que son mari lui dédie publiquement. Cette stratégie de Reza à faire du quotidien un tremplin pour le transcendantal soit par la douleur soit par la passion, dénonce une trace de l'humour juif. Néanmoins, on remarquera aussi que le choix du bas filé, ainsi que des trois objets dont le père se servait pour exprimer sa passion musicale, dénoncent une sensibilité particulièrement féminine.

Selon Lizzie Loveridge cette pièce révèle beaucoup plus de moments tragiques que de moments comiques. « There is some humour, but much more pain than laughter. Unlike most ‘funeral dramas’ which often involve a denouement as to the character and relationships of the deceased, in Conversations we are given the impression of a father who was more censorious than loving ». Le père de Nathan, Alex et Edith, était un homme assez mystérieux qui exerçait un contrôle démesuré sur les vies de ses enfants, même à l’âge adulte. Cela explique en grande partie les frustrations, les hésitations et les regrets avoués par ces derniers. L’impact du père dans leurs vies a été terrible. Edith, maintenant âgée de quarante-cinq ans, ne s’est jamais mariée. Néanmoins, elle a peur de la solitude. Alex, deux ans plus jeune, est le cadet rétif. Il est aussi célibataire et n’a jamais embrassé la carrière de critique littéraire dont son père rêvait. Finalement, Nathan, l’aîné, a quarante-huit ans et ne se plaint pas comme les autres. Il est le préféré, celui qui a su s’attirer les faveurs du père. Nathan est très différent de son frère, et finit même par provoquer involontairement, un sentiment d’incompréhension chez Alex. Ce dernier se sent désorienté par l’absence de son père et se réfugie dans un comportement arrogant et impertinent. Matt Wolf le décrit comme un personnage « monochromatically obnoxious » (46). Cependant, le père demeure omniprésent. On parle de lui, on le pleure et on rit en pensant à lui. C’était un type à l’esprit assez extravagant. Il est le sujet d’anecdotes assez humoristiques.

Au sujet du père, Nathan raconte une anecdote dont la structure évoque celle d’une blague juive. Nathan rappelle une visite de la pédicure, Madame Natti, chez son père.

NATHAN : Un jour, j’étais chez lui, rue Pierre-Demours, Madame Natti est arrivée, elle a installé sa petite cuvette, ses ciseaux... moi je suis parti. J’avais oublié mes lunettes, je suis revenu dix minutes plus tard... J’ai sonné, sonné,

finalement papa est venu m'ouvrir légèrement échevelé, sanglé dans le ciré jaune, tu sais le ciré jaune de pêche qui pend dans l'entrée depuis cent ans, j'ai trouvé ça un peu surprenant comme tenue d'intérieur... il m'a rendu les lunettes à travers la porte, sans me laisser rentrer...

EDITH : Tu n'as rien demandé ?

NATHAN : Si. Mes lunettes. (67)

Cette petite histoire évoque des blagues typiquement juives. Le dénouement en décalage avec les attentes du public surprend par son apparente incongruité. Reza nous surprend avec la réponse de Nathan à la question de sa sœur. Sa réponse est trop simple, élémentaire et n'a rien à voir avec l'image du père échevelé qui avait bien, sans doute, plus qu'une séance de pédicure. On s'attendait à apprendre plus de détails sur ce rendez-vous suspect entre le père et Madame Natti. Cependant, Reza retarde la révélation et nous renvoi au point initial de la blague : les lunettes oubliées. Ceci est l'exemple d'un humour qui joue surtout sur le décalage entre les attentes du public et le dénouement de l'histoire.

Dans une anthologie sur la littérature juive américaine, les éditeurs mentionnent l'intérêt que Freud, d'origine juive, avait pour les blagues juives dont la complexité intellectuelle le fascinait. Ils font référence à la blague juive, très traditionnelle, que Freud mentionne dans son étude sur l'humour :

Freud also admired the sheer mental complexity of some jokes. One such, a classic, tells of two Jewish merchants who meet at the railroad station. One asks the other where he is going. The second replies, 'To Krakow to buy cloth.' The first says, 'You say Krakow to

buy cloth, but you want me to think you are going to Lvov to buy seed. I know you really are going to Krakow, so why do you lie to me? (Chametzky 310).

En raison de sa complexité intellectuelle et de son caractère incongru, ce jeu humoristique ne peut, apparemment, être ni évident ni simple. Néanmoins, même un public non-juif comprendra que, dans un contexte satirique, cette blague cache une critique de la propension au mensonge dont font preuve les marchands juifs. Ce jeu sur l'incongruité au travers des blagues juives cache une critique du banal, du 'normal', dans la vie sociale. La petite anecdote du père et de Madame Natti certainement ne cache pas, non plus, une critique de la réaction intéressée et de la curiosité qui accompagnent normalement les histoires relatant des comportements suspects et illicites et qui devraient être du domaine privé.

Le père, comme les deux autres personnages dont nous discuterons par la suite, est à l'origine de moments humoristiques vulgaires dans la pièce. J'entends vulgaire dans un sens original, populaire et qui tire ses origines du latin. Il décrit un humour qui se construit à partir de faits ordinaires, simples et qui appartiennent au domaine de la vie quotidienne. Bref, voici une autre trace de l'humour juif chez Reza. Notons que ce n'est pas un humour qui relève d'un intérêt pour la nature, la terre, le territoire. Il faut se rappeler que, après tout, pendant longtemps, les Juifs n'avaient pas de territoire propre. L'humour juif n'est pas grossier, non plus. Ce peuple ne s'intéresse pas au ridicule révélé dans les imperfections du corps humain, un corps subissant inévitablement une décadence permanente. L'humour juif est fasciné, plutôt, par le ridicule de l'homme dans sa condition faillible, propre à l'être humain, et qui se révèle dans de petits événements de la vie quotidienne. C'est la totalité de la vie humaine : le niveau horizontal (de la

vie en société⁴⁵) et le niveau vertical (du religieux), qui enflamme l'humour juif. Selon Cohen, l'humour juif : « is vulgar, common, ordinary, full of the affairs of common life; its scenes are kitchens, marketplaces, railroad stations and streets; its characters, housewives, mothers-in-law, children, merchants and beggars. In Jewish humor we move along on the social ladder from top to bottom, and often savor those delicious contrasts of manners between social strata which the Jews so enjoyed noticing » (22). Dans cette pièce on perçoit cette vulgarité dans les conversations, dans les identités des personnages et même dans l'espace représenté par la scène. Les conversations prennent lieu à la terrasse de la maison du père, à l'intérieur de la maison, quelque part dans le jardin, sur une route de campagne et là où le père est mort. La gare, virtuellement, fait aussi partie de ce recueil d'espaces.

Julienne – la victorieuse

Reprenons la didascalie initiale de la pièce. Nous y observons que Reza fait placer les six personnages sur la scène selon leur relation avec le défunt. « Debout, immobiles, Nathan, Edith et Alex. Plus loin, Pierre et Julienne, légèrement en retrait, Elisa » (9). Tout près du cercueil se placent les trois enfants, suivis de leur oncle et de sa femme. La plus éloignée est Elisa, l'ex-maitresse d'Alex. A plusieurs reprises dans la pièce, cette femme ne manque pas d'annoncer son

⁴⁵ Sarah Cohen explique l'aisance de l'humour juif à tourner en ridicule la vie en société : « Jewish humor is full of acute social observations. The group which struggles along on the margin of history is always in a better position to examine it realistically than the group which floats in mid-stream » (19).

départ et d'alimenter ainsi les discussions et d'attirer la jalousie entre les deux frères. Matt Wolf note que ce personnage ressemble à un boomerang qui ricoche constamment entre Nathan et Alex. Elisa est, du début à la fin de la pièce, un personnage clé pour le tragique. Au contraire, Julienne et Pierre sont des personnages vitaux pour le comique.

Dans une ambiance assez déprimante, les personnages se préparent à passer la nuit dans la maison de campagne du père. Au long des neuf scènes qui constituent cette pièce, les personnages préparent un pot-au-feu. La fin de cette tâche détermine la fin de la pièce. Ce contexte dénonce l'identité profondément française de cette pièce. Selon Matt Wolf :

« Conversations can be commended for being specifically continental, there's so much talk about pot au feu » (46). Cependant, les personnages parlent continuellement du temps et de la luminosité du ciel. Ceci, curieusement, se dessine bien à la mode des Anglais. Tout au long de la pièce, parmi les larmes, les cris, les silences, les épluchures de pommes de terre et les histoires, on aperçoit les drames intérieurs des personnages.

Julienne a cinquante-quatre ans. Elle est la seule femme mariée sur scène. Pierre est son troisième mari. Phénomène étonnant dans la mesure où cette femme n'était visiblement pas privilégiée en termes de beauté.

ELISA : Trois maris. Vous avez travaillé pour nous, si j'ose dire !

JULIENNE : Le jour de mes dix-huit ans, une voyante extralucide m'a prédit le couvent. Je n'étais pas une beauté mais tout de même ! Alors je me suis lancée, en quelque sorte, dans une contre-offensive...

ELISA : Victorieuse.

JULIENNE : (modeste) En définitive, oui. (34)

Le choix particulier des personnages pour cet échange : Elisa, une femme de trente-cinq ans, et Julienne, dix-neuf ans plus âgée, matérialise une scène où l'apprentissage se fait dans la tradition juive la plus ancienne. Les générations les plus jeunes apprennent, avec admiration, des générations plus âgées. La réplique de Julienne : « Alors je me suis lancée, en quelque sorte, dans une contre-offensive... », suivie du commentaire de la jeune femme : « Victorieuse », témoignent de la tendance de Reza à créer des moments à l'atmosphère transcendante à partir de situations typiquement douloureuses pour les femmes des sociétés occidentales, par exemple, l'importance de la beauté, déterminante pour la valeur de la femme. Voici une situation qui témoigne de la création d'humour par l'association de la tradition juive et du regard féminin.

Julienne démontre une autre facette de l'humour juif de Reza lorsqu'elle se moque d'elle-même. Elle incarne des thèmes d'un intérêt tout particulier pour les femmes : la beauté et le vieillissement. Sans pudeur elle clame : « Je ne suis pas encore au parking des vieilles voitures, même si j'en ai l'air ! » (40). Et dans un autre passage, Julienne insiste humoristiquement sur l'inévitabilité du vieillissement.

EDITH : Papa est mort, il me reste Jean. Et Jean s'en va à Londres... Je suis une vieille pomme desséchée.

JULIENNE : Si vous êtes une vieille pomme desséchée, qu'est-ce que je devrais dire !... (35)

Julienne est un personnage essentiel pour percer les silences très lourds. Comme Lizzie Loveridge observe : « Uncle Pierre's new wife is out of her depth with this complex family and thus fills the silences with prattle ». Certes, le babillage de Julienne, allié à celui de son mari, constituent les deux facteurs d'humour fondamentaux dans cette pièce. Elle n'hésite pas à s'offrir

comme objet de l'humour. Et, de cette manière, elle révèle un humour qui correspond à un mécanisme de défense souvent utilisé par les Juifs. Avner Ziv parle de cette tendance des Juifs : « Laughing at the absurdity of reality as well as at themselves is an old tradition with Jews » (114).

Sigmund Freud, comme je l'ai déjà mentionné, s'est intéressé à l'humour juif lors de ses réflexions publiées dans Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient. Il mentionne plus précisément la tendance de ce type d'humour à une certaine autodérision, voire une autocritique ou un narcissisme dérisoire. Freud appelle cette manifestation d'humour : « mots d'esprit ». Selon lui, l'humour, ou les mots d'esprit, juifs: « sont des histoires inventées par des Juifs et dirigées contre des particularités juives. . . . elles connaissent les véritables défauts des Juifs ainsi que le réseau de relations qui unit ceux-ci à leurs qualités et le fait que notre propre personne ait part à ce qu'il s'agit de blâmer crée la condition subjective permettant le travail du mot d'esprit» (Freud, Mot d'esprit: 213). Ce type d'humour illustre la capacité humaine à se détacher de la réalité. Ainsi l'homme peut éviter d'être englouti par les tragédies inévitables de la vie. En se positionnant comme sujet du ridicule il crée une distance, qui devient par la suite comme une barrière de protection. C'est une technique de survie⁴⁶. Cette distance imposée par l'humour offre souvent de nouvelles perspectives, rassurantes sur la capacité humaine à surmonter n'importe quels obstacles. Selon le psychologue existentialiste américain Rollo May, ce type d'humour dévoile un esprit sain. « It is the healthy way of feeling a 'distance' between oneself

⁴⁶ « People do laugh at their own pain. If they are really to find it funny, they have to have made the joke. . . . It is a weapon or a technique of survival used by the oppressed. It is the powerless fighting back » (Weisstein 88).

and the problem, a way of standing off and looking at one's problem with perspective. One cannot laugh when in an anxiety panic, for then one is swallowed up, one has lost the distinction between himself as subject and the objective world around him » (54). Julienne est, clairement, le personnage qui révèle le mieux l'humour 'narcissique' de la pièce. Aucun autre personnage ne révèle autant d'intérêt pour les questions de la beauté et de la vieillesse. Néanmoins, chaque fois qu'elle mentionne ces questions, elle le fait sur fond d'autodérision. Ainsi elle contrôle la situation.

A travers l'utilisation d'un humour féminin et juif, Reza concrétise cet effet de distanciation en marge de la réalité. Le monde de la dramaturgie française est, presque entièrement privé de voix féminines, et à plus forte raison d'humour féminin. Dans sa qualité de femme-productrice d'humour dans le domaine du théâtre français, encore très masculin, Reza s'inscrit dans une minorité. Mais, comme Julienne, Reza est aussi victorieuse dans cette « contre-offensive ».

Pierre – un vieux extraordinaire

A soixante ans, Pierre est le personnage le plus âgé sur scène. Mais, il ne manque pas d'énergie. Il est le frère de la mère de Nathan, d'Alex et d'Édith. Il n'est pas trop affecté par l'enterrement. Cela favorise son rôle de comédien : celui qui fait rire. Il raconte des histoires drôles qui allègent considérablement l'ambiance pesante de la situation. En outre, comme sa femme, lui aussi rend justice à la tendance de l'humour juif à se prendre pour sujet du ridicule. Voyons un passage où Pierre et son neveu Alex évoquent une certaine femme américaine.

ALEX : Tu vivais à New York...

PIERRE : A Boston... J'étais fou amoureux d'une Américaine. (il rit.)... J'avais les couilles gonflées comme des bols à café, ça me donnait une propulsion dans l'espace !

ALEX : Je me souviens de l'Américaine.

PIERRE : Tu l'as connue ?!

ALEX : Non, mais l'*Américaine*, l'*Amerloque* de Pierre, c'était un mythe dans la famille. (23)

Pierre, ce personnage extraordinaire, à l'aura désinvolte, est plein d'esprit et d'audace. Il n'a pas peur de choquer avec les thèmes de ses histoires. Il ne manque pas de recourir à des expressions extravagantes et exagérées, comme la description de sa passion pour l'Américaine. A travers lui, Reza crée un humour qui, dans sa qualité narcissique, relève de la confiance et même d'un sentiment de supériorité. Dans la première réplique de Pierre, notons le segment : « J'avais les couilles gonflées comme des bols à café, ça me donnait une propulsion dans l'espace ! ». Reza joue avec le stéréotype traditionnel très cher à des penseurs comme Sigmund Freud : la puissance masculine qui provient d'un don de la nature. Le choix des mots concernant la puissance physique de Pierre, dans ce segment localisé au niveau sexuel, dénonce le ridicule du stéréotype phallocentrique.

Pierre adhère au commentaire de George Mikes: « There is nothing self-effacing in a sense of humor. Laughing at oneself does not mean that one is inferior to others; it means that we accept ourselves as erratic, foolish and bungling as all our fellow creatures are... to laugh at

oneself does not mean to be modest, insecure, unsure » (Laughing: 36).⁴⁷ Pierre ne se prend définitivement pas au sérieux. Il n'hésite pas à rire de lui-même. D'ailleurs, Pierre et Julienne sont les seuls personnages à faire preuve de ce type d'humour⁴⁸. Mais, Pierre en fait plus que Julienne, et rit souvent aux dépens de la réputation de sa femme. La pauvre Julienne ne manque pas de se plaindre de son mari au sujet de cette habitude : « Je l'ai entendu raconter des histoires qui n'avaient non seulement ni queue ni tête, mais qui en plus finissaient par nous ridiculiser » (90).

Pierre fait preuve, comme Julienne le note, d'un goût tout spécial pour le non-sens, c'est-à-dire, l'incongruité présente souvent dans les aspects les plus simples de la vie quotidienne. En outre, l'humour de ce personnage se construit souvent en rapport à sa femme. Dans ce rôle, Julienne se révèle être l'opposée parfaite de Pierre. Le moment où il embarrasse sa pauvre

⁴⁷ Cet auteur est devenu fameux pour des livres qui confèrent des commentaires humoristiques à propos de différents pays. Son premier grand succès, How to Te an Alien, concrétise un humour extraordinairement subtil sur les Anglais et les Français, entre autres.

⁴⁸ Voici un autre moment qui relève, en contraste de l'air plus sérieux des autres personnages, l'esprit vif et cocasse de Pierre. Il n'hésite pas à dénoncer son inutilité et son incapacité à réaliser un travail acceptable.

(Elisa, Nathan et Julienne disposent le papier sur la table, s'assoient, et commencent à éplucher.)

PIERRE : Je suis un assassin dans ce genre d'activité. Je scalpe !

EDITH : Ah, vous êtes tous là ?

PIERRE : Personnellement je ne fais que surveiller ! (45)

femme sur scène renforce à cet égard le comique de la situation. Notons dans le dialogue suivant plusieurs ‘clins d’œil’ humoristiques mais subtiles que Pierre lance à sa femme lorsqu’il évoque le début de leur histoire d’amour.

ALEX : Vous vous êtes rencontrés où, tous les deux?

PIERRE : Aïe, aïe, aïe... Où ça ?

(Julienne soupire.)

PIERRE : Par annonce.

JULIENNE : Jamais de la vie...

PIERRE : Sous les arcades du Palais-Royal...

ALEX : Coup de foudre ?...

PIERRE : Elle, oui.

JULIENNE : Tu es fatigant, tu sais.

PIERRE : Elle avait une cape . . . et nous nous sommes effectivement promenés
sous les arcades du Palais-Royal sans que je puisse une seule seconde lui
prendre le bras, étant donné la forme du vêtement !... (90)

Pierre use d’un humour qui désarme le sérieux de la question d’Alex. L’importance accordée à la forme non conventionnelle de la cape de Julienne révèle un intérêt assez étrange pour ce type de détails. Cela ne fait pas beaucoup de sens dans la mesure où dans les sociétés occidentales, normalement, les hommes ne remarquent pas ces détails, et ne s’en souviennent certainement pas trois ans plus tard. Mais, ce passage offre encore d’autres moments intéressants et propices à l’humour. Appuyés par la méthode de l’analyse du texte dramatique selon Michel Vinaver, attardons-nous un peu plus longuement dans la citation ci-dessus. Si on isole les répliques de

chaque personnage on remarque qu'Alex intervient deux fois sur un ton interrogatif et par deux fois également les interventions de Julienne ne se limitent qu'à quelques mots ou juste un soupire. Pierre, quand à lui, intervient cinq fois, la dernière fois étant une réplique assez longue. Alex est celui qui déclenche la situation. Ses deux questions initient et impriment la direction du dialogue. On pourrait même dire que les deux questions d'Alex se concrétisent comme des 'paroles-actions' dans la mesure où chacune « produit un mouvement d'une position à une autre, d'un état à un autre » (Vinaver 900). Les questions d'Alex déclenchent un mouvement de l'inconnu, vers la révélation concernant la relation amoureuse entre Pierre et sa nouvelle femme, Julienne. Cette révélation fonctionne comme une action. Tenant en ligne de compte que l'identité des personnages s'établit au travers l'information révélée dans les répliques, ce sont des passages comme celui ci-dessus qui contribuent à mieux donner forme à l'identité des personnages. La révélation de l'identité de ce couple fonctionne comme une sorte d'action. La fonction comédienne de ce couple dépend, dans le cas du passage ci-dessus, de l'information révélée.

Quant aux questions d'Alex, on remarque tout de suite un décalage entre paroles et personnages. L'intérêt pour des détails comme le lieu de la rencontre, s'il s'agissait d'un amour coup de foudre, ne correspond pas à ce qu'on attend d'un personnage masculin. Cela semblerait certainement plus logique si Édith ou Elisa étaient les initiatrices de cette conversation. Néanmoins, c'est le personnage masculin d'Alex qui pose des questions féminines stéréotypées. Comme nous l'avons vu dans « Art », Reza met en scène une présence féminine camouflée au sein d'un personnage masculin, ce qui suscite le comique dans ce passage.

Observons Julienne maintenant. Sa première intervention n'est même pas linguistique. La didascalie « Julienne soupire » remplace la réplique. Les mots sont absents, mais le message de ce soupire est profond. Julienne s'ennuie et est fatiguée du ton moqueur de son mari. Ce soupire, dans l'absence de mots, pourrait symboliser la nature respectueuse et soumise à son mari de la femme traditionnelle. A ce moment-ci Julienne semble être la concrétisation de la femme stéréotypée dans la hiérarchie phallocentrique. Néanmoins, ce soupire se dévoilera, justement, comme le prélude à la révélation de Julienne comme personnage anti-stéréotypique. Deux répliques plus tard, Julienne réagit à une insinuation de Pierre qui semble mettre en cause sa réputation. Affirmer que leur relation a débuté grâce à une petite annonce présente des implications négatives pour Julienne, une femme de cinquante-quatre ans. Et celle-ci s'empresse de se défendre : « Jamais de la vie ». Clairement, Julienne affirme son indépendance intellectuelle et émotionnelle par rapport à son mari. C'est lui qui se lance dans le récit de leur histoire d'amour, mais Julienne ne lui autorise aucune déviation qui pourrait la ridiculiser. Ce sera dans la deuxième réplique, « Tu es fatigant, tu sais. » que Julienne prend ses distances par rapport au discours de son mari. Les répliques de Julienne, simples du point de vue syntaxique, sont sémantiquement profondes : elles remettent en cause la véracité du discours de Pierre. Comme Inès dans Versions, Julienne est fatiguée par la tendance de son mari à se vanter en la présentant comme un être inférieur. Ses répliques révèlent qu'elle se place au-dessus du stéréotype féminin exalté par son mari.

Quant à Pierre, dès le début du fragment, il fait preuve d'un ton moqueur que le soupire de Julienne vient renforcer. D'abord le fait qu'il s'empresse de répondre à Alex, sans même en donner l'opportunité à sa femme, révèle un caractère impulsif. Vu que les questions d'Alex sont

plutôt de nature féminine, il serait normal de s'attendre à ce que Julienne raconte l'histoire de leur rencontre. La réaction de Julienne à la réplique : « Par annonce » indique dès le début du dialogue que le récit de Pierre est peu fiable. A partir de ce moment Pierre perd toute crédibilité. On ne sait s'il dit la vérité qu'en observant les réponses-réactions de Julienne. Les implications de la réplique « par annonce » sont nombreuses. D'abord, Pierre implique que ses compétences de séducteur vont bien au-delà de l'aspect visuel. Il implique aussi que Julienne voulait désespérément se marier, au point de se résigner à utiliser la méthode peu romantique des annonces de mariage. Julienne ne confirme ni ne participe à ce jeu. Un peu plus tard, la réponse de Pierre à la question sur le 'coup-de-foudre' prolonge le jeu de l'auto-hyper-valorisation séductrice de ce personnage masculin. Et encore une fois, son humour le discrédite. Finalement, observons la dernière réplique de Pierre dans le passage ci-dessus. Comme les deux questions d'Alex, cette réplique fait rire. Le souvenir concernant le vêtement de Julienne qui l'a empêché de prendre son bras serait, comme nous l'avons déjà vu, plus vraisemblable chez un personnage féminin.

Dans cette conversation entre deux hommes et une femme, on remarque que Julienne n'aide pas à la progression du récit. Néanmoins, son rôle est fondamental pour révéler l'exagération dans le discours de Pierre. Ce petit dialogue va à l'encontre du stéréotype juif qui caractérise la femme comme une bavarde qui impose à son mari un silence absolu. Voici une anecdote typiquement juive qui illustre bien ce stéréotype : « A Jewish boy comes home from school and tells his mother he has been given a part in the school play. Wonderful, says the mother. Then she asks: what part is it ? The boy says: I play the part of a Jewish husband. The mother frowns and says: Go back and tell the teacher you want a speaking part! » (Chametzky

323). Reza s'oppose à ce stéréotype juif en donnant la parole, et de manière profuse, au mari, Pierre.

Dans une pièce où les enfants du défunt, ainsi qu'Elisa, représentent le tragique, Pierre et Julienne se révèlent essentiels à la réalisation de l'humour. D'ailleurs, Pierre, Julienne, Avner et Emma révèlent dans son ensemble la présence d'un humour juif, sans néanmoins limiter le message du théâtre de Reza. Au contraire, ils prouvent l'universalité de l'humour juif⁴⁹. Quand je considère l'humour juif comme universel c'est au sens où Weininger l'entend, c'est-à-dire, l'humour juif manifestant « a tendency of the mind, a psychological constitution which is a possibility for all mankind » (303).

Reza – l'humour féminin associé à l'humour juif

Comme Freud le remarquait déjà en 1960, dans son livre Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient : « Le sérieux est trahi par la plaisanterie. . . . Ce n'est qu'à partir du moment où le sophisme est utilisé pour figurer la vérité de façon cachée qu'on lui confère le caractère propre de l'esprit » (Mot d'esprit: 206). Il y a de la vérité cachée derrière le sophisme que l'humour met en avant. Cette idée dessine maintenant le contexte de la discussion. Dans ce chapitre, nous avons observé que Reza dévoile un humour enraciné dans une tradition très riche, très sérieuse : l'humour juif. Dans la pièce Traversée nous sommes invités à réfléchir sur des questions d'étrangeté ou d'ethnicité. La fainéantise du contexte conduit les personnages à partager leurs opinions et leurs histoires. On perçoit, chez Avner, une valorisation des différences entre les peuples, les races. Avner est l'exemple d'un individu soumis à l'autorité des préjugés ethniques

⁴⁹ « Most Jewish jokes have a universal aspect » (Halkin 49).

ou racistes. D'ailleurs, pendant toute sa vie, ce personnage n'a connu que le mode de vie nomade. Son mode de vie, libre de tout attachement à un endroit spécifique, contraste fermement avec son esprit enraciné dans des préjugés racistes. Cette tendance vers le racisme est profondément ancrée dans une attitude de supériorité. Au travers le personnage d'Avner, Reza révèle un œil contaminé par ce comportement. Nous l'avons aussi observé chez Alain, dans Versions, par exemple. Le regard qui se moque de la tendance à se comparer aux autres afin d'affirmer sa propre identité est aussi typiquement juif. L'anecdote suivante, typiquement juive, le démontre bien : « A shipwrecked Jewish Robinson Crusoe was finally rescued after twenty years alone in his island. The rescuers were astonished to see a magnificent three-story construction of stone, palm, driftwood next to Robinson's humble hut. That is my shul, he proudly explained. The sailors were impressed. Rounding the island with him aboard they were surprised to see an identical construction on the other side of the island. Crusoe said: that is the shul I don't go to » (Chametzky 325). Cette anecdote juive démontre bien la conscience de la tendance humaine à faire des comparaisons. Même dans la qualité du seul habitant d'une île, ce Crusoe juif révélait l'importance de faire des comparaisons. Il a construit deux synagogues. Une où il allait et une autre à laquelle il n'appartenait pas. L'anecdote laisse dans l'air l'idée qu'une des synagogues était meilleure que l'autre, à cause des membres qui la fréquentaient.

A travers l'humour ethnique d'Avner, Reza offre l'espoir d'une libération des préjugés et du racisme qui faisaient autorité jusqu'à ce point. Dans le dialogue qui marque la fin de la pièce, Blensk se soucie des bagages d'Avner, qui sont par terre. La raison de cette inquiétude est que « le sol est très humide ce soir ». Avner répond : « C'est ça que j'aime... » (197). Cette réplique nous renvoie aux idées d'humidité, de flexibilité, propres à l'humour féminin. Et ce personnage

juif qui, pendant toute la pièce avait méprisé Blensk, affirme à la fin : « Vous avez été mon ami aujourd'hui, Blensk, et je vous remercie » (197). La libération des préjugés, la possibilité d'un rapprochement entre les personnages en dépit de leurs différences, démontrées par Avner, contredit l'idée de Weininger : « The Jew, like the woman, requires the rule of an exterior authority » (313). Ce personnage juif finit par se libérer de l'autorité sociale des conventions et des préjugés. Avner symbolise aussi la libération féminine, ou l'humour féminin, face à la domination phallocentrique. Il fait preuve de flexibilité et d'ouverture d'esprit face au changement. Il est audacieux dans sa sincérité. Il aime l'humidité. Son parcours reflète l'adaptabilité de son esprit. En ce sens, il confirme, partiellement, deux des caractéristiques identifiées par Weininger chez les Juifs et chez les femmes: « The extreme adaptability of the Jews, the 'mobility' of their minds . . . in fact the mode in which, like women, because they are nothing in themselves, they can become everything » (320). Evidemment, dans cette affirmation de Weininger l'idée du dépouillement des valeurs juives et féminines ne fait aucun sens. Mais, interprétant son affirmation dans le contexte d'un humour juif et féminin et à la lumière d'un éloge de leur flexibilité, de leur mobilité et de leur potentiel à tracer de nouveaux horizons, c'est profondément en accord avec le travail de Reza.

Dans Conversations on ressent clairement la présence de l'humour juif, qui a été communiqué à Reza par son milieu familial. Le personnage Pierre donne particulièrement l'impression d'évoquer le père et l'oncle de Reza. Celle-ci avoue : « It's the way my father, my uncle spoke. . . . This sort of comic pessimism is, after all, part of Jewish culture » (Cité dans Riding n 8). L'humour juif transforme souvent la tragédie, inspirée des circonstances ou des faiblesses humaines, en comédie. Julienne, Pierre, et même le père décédé, sont les personnages

qui réalisent par excellence cette transformation. Reza nous invite non seulement à nous amuser, mais aussi à adopter une attitude créative et même artistique envers la vie. La tragédie est une partie inévitable de la vie humaine. Très souvent on ne peut pas l'empêcher d'arriver.

Néanmoins, on peut choisir notre manière de percevoir la tragédie. On peut choisir, intentionnellement, de scruter l'incongruité et le non-sens qui sont parties prenantes de toute tragédie. Ces ingrédients, essentiels à la comédie, se révéleront les prismes capables de changer complètement notre point de vue et la perspective selon laquelle nous faisons l'expérience de la tragédie.

L'humour juif s'est spécialisé dans ce type de stratégie qui crée des options au-delà du conventionnel. La qualification de « tragédie drôle » attribuée aux pièces de Reza peut se justifier, certainement, dans le phénomène de la constante combinaison d'émotions opposées inhérentes aux cérémonies et rituels juifs. Silberman-Federman explique que: « In almost all Jewish ceremonies and rituals we should never be 100 percent happy. Yet, never should we be 100 percent sad, either. This is an important part of the nature of Jewish humor » (220). Dans un contexte de tragédie, un contexte lourd, l'humour juif a le potentiel de changer la direction des émotions et des perspectives et d'atténuer ce contexte pesant. Au lieu d'une expérience fatigante et déprimante, l'humour juif peut changer la tragédie en un renouvellement de forces, comme une décharge d'énergie. James Gondolfini, un des acteurs qui a participé à la mise en scène du Carnage à Broadway, a précisément remarqué la rafale d'énergie caractéristique de l'humour de Reza. Il a vu le public sortir du théâtre, après la représentation d'une pièce de Reza, avec plus d'énergie, et ce malgré la révélation brutale d'une tragédie humaine au milieu de la pièce. Il dit : « Sometimes you'll see a play and you'll see people coming out like, 'Whew, that was a long

time.’ These people came out and were really energized and that was something I wanted to be a part of” » (Cité dans Spurlock).

Dans les pièces de Reza l’agitation dans l’esprit des personnages⁵⁰ nourrit un humour dynamique et sagace. Reza canalise la tension entre homme/femme, supérieur/inférieur, étranger/familier, et ceci permet la réalisation d’un humour qui ne se limite pas à des frontières géographiques. Comme l’humour juif, l’humour de Reza transcende la vulgarité des limites. Il est universel. Cependant, toujours en demeurant un humour français, l’humour de Reza éprouve un goût tout spécial pour les dialogues chargés d’émotions⁵¹.

L’humour de Reza est capable de transformer la tragédie en comédie et la folie en génie. La combinaison d’un humour historiquement très riche comme le juif, avec un humour original, en termes littéraires et dramaturgiques, comme le féminin, rend le théâtre de Reza remarquable. Selon Otto Weininger : « Our age is not only the most Jewish but the most feminine. It is a time when genius is supposed to be a form of madness; a time without originality and yet with the most foolish craving for originality » (329). Contrairement à l’idée de Weininger, l’humour juif

⁵⁰ « The restlessness of some of Reza’s characters is prefigured in her family history; her paternal ancestors were forced from Spain when, as Jews, they declined to become Catholic. They later had to leave Persia when they refused to become Muslim » (Cody 1135).

⁵¹ « Pleasures of words, pleasures of senses. These two tendencies do not sum up French laughter. But their lasting character brings precious information about what could be called the soul of a people » (Ziv 81).

et l'humour féminin manifestent une forme d'originalité. L'humour féminin associé à l'humour juif, combinant ainsi l'originalité et la tradition, produisent un résultat stupéfiant.

Les deux pièces analysées dans ce chapitre, les premières publiées par Reza, transbordent de la nostalgie, et ainsi de traces de l'humour juif légué à l'auteur par son origine. C'est un humour qui, allié à l'humour féminin, adopte un langage subversif. Reza nous confronte avec la tendance humaine à mesurer la valeur de l'être humain suivant des critères arbitraires comme l'origine de chacun. Et dans ce contexte, Reza peint dans ces deux pièces de la tragédie avec les pinceaux de la comédie. Entre la tragédie et la comédie, les situations pleines de non-sens, la différence réside dans notre regard et dans la perspective que nous adoptons à l'égard de ces deux pièces. Nous pouvons avoir un regard limité, qui ne nous permet de percevoir que les différences. Mais la compréhension des textes de Reza requiert un regard qui perçoit aussi les ressemblances. Le théâtre de Reza invite à avoir une vision de la vie, de la tragédie, où le non-sens fait rire, comme s'il s'agissait d'une comédie. C'est cette caractéristique qui captive le public.

Conclusion – L’humour de Reza : une toile et un voyage inter-dimensionnel

Reza et sa toile arachnéenne

Dans la mythologie grecque il y a l’histoire d’une jeune fille, Arachné, qui excellait dans l’art du tissage, attirant ainsi beaucoup d’éloges. Faisant preuve d’une arrogance démesurée pour une simple mortelle, la jeune tisseuse ayant offensé Athéna, la déesse de l’art du tissage, se voit métamorphosée en araignée et destinée à tisser pour l’éternité avec son propre corps. Sylvie Ballestra-Puech s’intéresse à ce mythe et, dans un travail d’analyse de l’image de « l’artiste en araignée dans la littérature occidentale », repère une référence à ce mythe par Hélène Cixous définissant « la tapisserie d’Arachné [comme] une dénonciation de l’abus du pouvoir masculin » (369). C’est dans l’œuvre IIIa, que Cixous affirme que « en tant qu’artiste attachée passionnément à son ouvrage . . . [la femme écrivain] file sa toile d’une soie qu’elle tire de son propre ventre ». Cixous explique que la femme écrivain « se hâte de représenter . . . toute la série de grotesques apparences ». Concernant la domination de l’organisation patriarcale et donnant ainsi de la voix à « toutes les femmes qui ne trouvent aucun charme à se faire mordre, déchirer, poignarder dans le dos » (Cixous, IIIa: 71, 72).

Dans ce travail nous avons vu des passages qui révèlent un humour tissé d’un fil de soie féminin « tiré [du] propre ventre » de l’auteur. L’œuvre dramatique de Yasmina Reza recèle d’une sensibilité toute féminine mais témoigne également d’un intérêt à exposer le ridicule des stéréotypes de la société occidentale. L’humour juif, légué à Reza par ses origines juives, et agrémenté d’une vision et d’une sensibilité féminine, est la caractéristique qui ressort le plus clairement de son écriture dramatique. Le choix de détails de la vie quotidienne tels qu’une

bagarre d'enfants à l'école, le mari qui infériorise sa femme publiquement, le bouleversement provoqué par un bas filé, l'enfant qui ne s'endort pas le soir, la moquerie sur des traits physiques inhérents à d'autres groupes ethniques, l'obsession de la femme pour la beauté et la jeunesse permettent à l'auteur de tisser, en filigrane de la comédie, une toile révélant la complexité des relations humaines.

Yasmina Reza empreint ses pièces d'un humour féminin qui contribue à son originalité dans le théâtre français. Ainsi, ai-je dans ce travail identifié l'humour de Reza comme une concrétisation potentielle du « rire de la Méduse », rêvée par Hélène Cixous. J'ai relevé les stratégies utilisées par Reza dans la production de l'humour féminin de Reza, un humour subversif. Ces stratégies se trouvent éparpillées dans les cinq pièces analysées au long de ce travail. Dans le monologue d'Yvan, tiré de la pièce « Art », Reza fait une caricature du féminin. Ce passage apparaît comme un moment apparemment propice à la résurgence de la thèse phallocentrique selon laquelle la femme serait de nature inférieure. Les deux gorgones qui se disputent sur le choix du texte des faire-part, révèlent un discours exalté dont le sujet dévie souvent de son thème premier. Une cacophonie comique résulte de ce moment de confusion. Ces deux personnages féminins, la mère et la fiancée d'Yvan, n'existent que dans le discours d'Yvan. Leur caractère dépend ainsi du point de vue et des émotions du personnage masculin. Néanmoins la situation comique semble se renverser et tourner au désavantage d'Yvan qui devient le sujet du ridicule.

Dans la pièce Le dieu du carnage, Reza utilise l'organisation même du texte pour produire de l'humour. Le texte met en parallèle deux situations opposées. La première situation offre au public un discours érudit alors que la deuxième a à voir avec des aspects futiles de la vie

ordinaire. Souvent, les personnages féminins apportent à la conversation philosophique une note assez comique, faisant par exemple référence à une anecdote humoristique concernant Michel et un hamster. La situation devient de plus en plus comique à mesure que les personnages féminins répètent cette histoire essayant de trouver des points de contact entre l'anecdote du hamster et la discussion philosophique sur la violence et le rôle des stéréotypes dans la construction de l'identité masculine et féminine.

Comme une application de la théorie du chaos dans l'art théâtral, Trois versions de la vie, met sur scène un couple dont le mari, Hubert, tire grand plaisir à humilier sa femme, Inès. Le personnage masculin est très érudit et fier de sa capacité intellectuelle et ne manque pas l'occasion de se vanter et de tourner en ridicule sa femme dont la simplicité révèle un manque d'ambition professionnelle. Paradoxalement nous pouvons observer la progression du personnage d'Inès qui révèle sa supériorité intellectuelle et qui finit par proférer le discours le plus philosophique de la pièce. Reza s'amuse à utiliser les remarques moqueuses d'Hubert comme preuve de sa propre médiocrité.

Dans un contexte propice au préjugés raciaux/ethniques, les personnages de La traversée de l'hiver, tous touristes installés dans un hôtel, font preuve d'un humour aux connotations ethniques, tournant en ridicule les différences culturelles entre les peuples. Dans cette pièce, Avner divertit le public avec sa vision limitée des différences entre les communautés. Par contre, sa sœur Emma, amuse le public avec des histoires de famille. Le personnage masculin révèle une prédisposition au préjugé sur les étrangers, alors que sa sœur révèle leur origine d'émigrés et leur identité juive. Ce personnage féminin se présente comme la gardienne des mémoires de l'héritage juif. Ses histoires recèlent d'humour tirant leurs racines des origines juives de Reza.

La vie comme la mort, la comédie comme la tragédie sont les deux côtés d'une même toile : la vie humaine. Cette coexistence inévitable est bien représentée dans l'humour juif et dans l'humour de Reza. Conversations après un enterrement, comme le titre l'indique, se passe dans un contexte de réflexion sur la mort et la vie. Des personnages comme le père défunt, ainsi que l'oncle Pierre apportent à la scène un aspect passionnel, presque fou, inhérent à la vie humaine. L'humour de Reza révèle la reconnaissance de l'importance de la passion. Au travers de l'association comique de trois objets ordinaires, un miroir, un pyjama et un disque, Reza rend hommage à des êtres passionnés comme le fut son père.

La panoplie de textes dramatiques de Yasmina Reza compte encore avec deux pièces qui n'ont pas été analysées dans ce travail. Une pièce espagnole, publiée en 2004, a été exclue de ce travail en raison de son thème offrant une discussion sur l'aspect de la performance théâtrale. Cette pièce méta-théâtrale donne lieu à une réflexion originale sur les conditions de performance des acteurs au cours des temps. Sur scène les acteurs incarnent des personnages, eux-mêmes acteurs, qui débâtent de l'art de la performance selon Tchekhov offrant ainsi une vision originale de l'art théâtral. La didascalie initiale de cette pièce, par exemple, indique tout de suite la situation de la pièce : « 1. Interview imaginaire. ACTEUR (qui joue Fernan) . . . » (13). Reza indique dès le début que les personnages sont des acteurs. Cette pièce semble prendre une direction opposée, se distinguant des autres pièces de l'auteur. Ici le texte dramatique semble apparaître comme le résultat de la représentation. Il serait intéressant d'analyser dans cette pièce les passages qui révèlent la manière dont Reza représente l'humour féminin dans un mouvement de performance inversé, partant du travail de représentation et pour se finaliser dans le texte dramatique. Cette analyse, fort intéressante, est toutefois marginale au travail présenté ici.

D'autre part, L'homme du hasard, est une sorte de voyage dans une autre dimension. Cette pièce ne présente pas dans sa forme l'humour caractéristique des autres pièces analysées dans ce travail. Cependant, la perspective féminine utilisée par Reza dans cette même pièce me permet de conclure cette discussion avec une nouvelle approche qui éclaire le projet ultime de Reza. Cette pièce a été publiée en 1998. Elle présente un travail ambitieux de la part de Reza. Dans la didascalie initiale, l'auteur indique qu'il s'agit d'un homme et d'une femme dans un compartiment de train, « chacun en soi-même ». Cette pièce se construit autour des pensées à la fois de l'homme et de la femme. Ce ne sera qu'à cinq pages de la fin de la pièce que les deux personnages échangeront finalement un petit dialogue. Le texte ne contient presque pas d'action, mais il indique extensivement la nature des pensées des deux personnages assis face à face en silence. A l'image du mouvement des pensées qui ne suit jamais de schéma préétabli, les thèmes ne suivent pas toujours un ordre logique. Le passage des pensées d'un personnage à celles de l'autre se réalise souvent de manière abrupte, ce qui met en évidence le contraste entre le monde intérieur du personnage masculin et celui du personnage féminin. Cette stratégie favorise la production d'humour. Afin d'illustrer le propos, observons un passage où la femme pense :

On se fabrique soi-même, on forge la matière qu'on se donne au hasard.

Longtemps j'ai été attirée par ceux qui n'aimaient pas le monde et souffraient en permanence. Il me semblait que les gens désespérés étaient les seuls êtres profonds, les seuls vraiment attirants. ... Je les trouvais supérieurs. Je me suis longtemps sentie de moindre intérêt, pour ne pas dire de moindre qualité, tout simplement parce que moi, j'aimais la vie. (23)

Les pensées de la femme se poursuivent sur un ton philosophique, donnant lieu à une réflexion sur la valeur de l'individu et sur l'effet séducteur de la douleur dans la vie humaine. Soudain les pensées de l'homme interrompent celles de la femme avec les constatations suivantes:

Je ne vois pas pourquoi je ne reprenais pas du Microlax. J'étais heureux avec le Microlax. Jean dit que c'est dangereux. Après tout, je ne vois pas pourquoi j'écoute mon fils qui n'est pas médecin et qui lui-même, non content d'être voûté, fume. Avec le Microlax, j'étais bien. Je gérais convenablement mes intestins. Drôle ce mot, gérer. De mon temps, on ne disait pas gérer. Le Microlax me réussissait. Point final. (30, 31)

Reza s'amuse à interrompre le vol passionné des pensées féminines avec les soucis du personnage masculin, souvent concernant des détails de la vie quotidienne comme l'illustre bien le passage ci-dessus. Cette pièce témoigne de l'utilisation récurrente d'une stratégie de mise en parallèle des conversations, des réflexions, de thèmes polarisés. A plusieurs reprises les pensées du personnage féminin s'élèvent jusqu'à des questions existentielles comme la douleur, la solitude, l'essence de la vie, l'amour et leurs expressions dans les arts comme l'écriture, la peinture et la musique classique. Le contraste entre les réflexions existentielles et philosophiques et les pensées triviales et terre-à-terre ne manque jamais de faire rire.

Henri Bergson appelle 'raideur de caractère' l'obstination du personnage comique à faire « une inversion toute spéciale du sens commun » (141). Bergson explique que cette inversion : « consiste à prétendre modeler les choses sur une idée qu'on a, et non pas ses idées sur les choses. Elle consiste à voir devant soi ce à quoi l'on pense, au lieu de penser à ce qu'on voit. » (141). Les deux personnages se trouvent assis l'un en face de l'autre pendant un voyage

de Paris à Francfort. Comme deux Français typiques, puisqu'ils ne se connaissent pas, ils ne s'adressent pas la parole. Néanmoins, les opinions et les souvenirs se précipitent dans les discours intérieurs de chaque personnage et révèlent cette 'raideur de caractère' où chacun est imperméable au discours de l'autre. Seul le spectateur devient témoin, presque voyeur, de ces deux fleuves discursifs mis en parallèle.

Comme propre à tout texte dramatique, peu à peu les répliques alternées entre l'homme et la femme révèlent l'identité des personnages. Très tôt dans ce voyage Paris-Francfort, la femme reconnaît l'identité de l'homme. Il est écrivain renommé, et elle est justement en train de lire son dernier livre appelé L'homme du hasard. L'homme ne connaîtra jamais l'identité de la femme. Le silence de la femme et le mystère de son identité engendrent un travail imaginaire de construction de l'identité de ce personnage. Entraîné par son don artistique le personnage masculin, l'écrivain, se lance dans une aventure illusoire, provoquant ainsi un fléchissement de la réalité pour donner corps à l'identité imaginée de la femme. Renforcée par l'humour féminin de Reza, cette aventure imaginaire du personnage masculin illustre parfaitement la définition du discours humoristique par Anne Ubersfeld : « Le trait fondamental du discours de l'humour au théâtre est le fléchissement de l'énonciation. L'acte de langage principal de chaque énoncé est comme mis à distance dans le discours de l'humour. . . . Et c'est vrai que nous ne sommes plus dans le domaine de l'énonciation *sérieuse*, mais dans celui d'une énonciation doublement débrayée de son effet : par la situation-théâtre et par le jeu de l'humour » (116,17). Le fléchissement de la réalité créé par le personnage masculin, au travers d'un travail de construction d'une identité imaginée de la femme, illustre bien la stratégie fondamentale du discours humoristique, utilisée par Reza. Souvent le texte dramatique semble être dirigé

directement vers le public, comme si le rôle d'intermédiaire joué par les personnages et la scène-théâtre elle-même s'effaçaient temporairement pour donner lieu à une discussion intime et directe entre auteur et public. Le passage suivant, énoncé par le personnage masculin, illustre bien cette idée:

Ecrire pour le théâtre ? Non, non, non... Mais non ! Comment même l'idée peut me traverser l'esprit ! Je dois avoir quelque chose de vicié dans le cerveau.

D'ailleurs au théâtre, je ne supporte que le boulevard. Au fond. Au boulevard, on rit normalement. On ne rit pas de ce rire infernal qu'on entend maintenant dans les salles de spectacle, genre culturelles. Rire qui rit de savoir si intelligemment pourquoi il rit. Petit rire sporadique et *in*. . . Est-ce qu'il y a aujourd'hui dans le monde entier, dans le monde entier une seule personne qui saura lire ce livre ?

(35,36)

Non sans surprise le chemin du personnage féminin, la lectrice, croise le chemin du personnage masculin, l'écrivain. Métaphoriquement aussi, le chemin du public croise celui du théâtre de Yasmina Reza. C'est une rencontre qui a lieu dans l'espace du théâtre de boulevard, où « on rit normalement ». L'originalité de l'humour féminin de Reza c'est le croisement du rire 'normal' avec le rire 'intelligent' que le personnage masculin dessine comme opposés. Comme nous l'avons observé, le théâtre de Reza offre plusieurs moments où les discours des personnages témoignent d'un humour raffiné et perspicace. C'est un humour qui, ultérieurement, invite à une réflexion sérieuse sur l'ingrédient premier dans le théâtre de Reza : les relations humaines.

Ultérieurement, consciemment ou inconsciemment, le public de Reza est importé dans un voyage inter-dimensionnel dans les ailes de l'humour féminin de l'auteur. Simon Critchley

affirme que : « Humour provides an oblique phenomenology of ordinary life. It is a practice that gives us an alien perspective of our practices. It lets us view the world as if we had just landed from another planet » (65). Je perçois dans l'humour de Reza une invitation au voyage et à la découverte qui implique un regard sur la vie allant au-delà de notre perception quotidienne. Afin d'apporter un éclairage nouveau sur le projet humoristique de Reza je veux mentionner un livre publié en 1884 par Edwin A. Abbott, Flatland. C'est un classique dans le domaine des sciences mathématiques modernes, de l'informatique et de la physique. Actuellement cet ouvrage est de plus en plus étudié comme l'introduction simplifiée au concept de dimension. Survolons rapidement Flatland. Abbott imagine un monde où les personnages sont des points, des lignes, et des figures géométriques planes. La vie des habitants de ce monde plat appelé *Flatland*, est en deux dimensions : la longueur et la hauteur. Ils ont une vie bien organisée et ils croient que leur monde en deux dimensions constitue l'ensemble de l'univers. Découvrir l'idée de profondeur comme une troisième dimension sera l'aventure du personnage principal, un carré assez curieux. Ce grand-père carré est emporté dans un voyage spatial et il a la chance de visiter d'autres mondes à d'autres dimensions, tels que *Pointland* (le monde à dimension zéro) et *Lineland* (le monde à une seule dimension). Laissant deviner le côté philosophique de ce projet, Flatland présente le ridicule d'une attitude fermée à l'idée que la vie puisse être formée de plus de dimensions que celles que nous connaissons. Cette œuvre introduit la question de l'existence d'une quatrième et même de bien d'autres dimensions, en dépit de notre incapacité à les voir, à les imaginer et même à les décrire.

Paul Lewis affirme que « We need to proceed from the view that humor both articulates and assumes a set of values, that, by delineating what is incongruous in an amusing way, humor

can serve to confirm or to overthrow accepted approaches to experience » (14). L'humour de Reza ne manque pas de repérer la qualité et la potentialité ultime de l'humour dans la vie humaine, un humour qui peut nous emporter dans des hauteurs hors de notre petite dimension, tout simplement à partir d'un regard original et amusant sur le quotidien. Imprégné d'une sensibilité féminine et influencé par la tradition juive, l'humour de Reza offre au public du vingt-et-unième siècle un divertissement immédiat, ainsi que des réflexions sérieuses sur la vie humaine. Dans ce contexte, le théâtre de Reza expose le ridicule des stéréotypes qui définissent les rôles des hommes et des femmes et l'organisation de la vie sociale et intellectuelle dans les sociétés occidentales.

Evidemment, la vie nous confronte souvent à des situations qui ne peuvent pas être modifiées avec la même facilité dont Reza fait preuve pour modifier les Trois versions de la vie. Il nous semble parfois que la marche vers un avenir meilleur se fait trop lentement. Notre passage par la vie est constamment interrompu par des marques du passé qui ne sont jamais oubliées, comme La traversée de l'hiver l'illustre bien. Et le présent semble s'évanouir dans des conflits qui empoisonnent les relations d'amitié ou conjugales, comme le révèlent « Art » et Le dieu du carnage. Cependant dans L'homme du hasard, Reza nous invite à sortir de notre isolement. L'auteur nous invite aussi à nous laisser emporter dans un voyage inter-dimensionnel afin de voler au-dessus du quotidien. Au travers de son humour, nous serons capables de remarquer la vraie dimension des grands/petits problèmes qui consomment notre quotidien et nos relations personnelles. Comme Julienne l'illustre bien dans Conversations après un enterrement, nous pouvons toujours choisir d'adopter une vision détachée de la tragédie inévitable de la vie. Dans ce contexte, l'humour se présente comme la stratégie choisie par Yasmina Reza. Selon Paul

Lewis : « We need to remember that being amusing or amused is never inevitable or necessary but rather a matter of choice, more or less conscious: that humor is one possible response to the incongruous » (14). Reza invite le public à entreprendre une expédition dans les ailes de son humour féminin. C'est au public de choisir la réponse. Puisque finalement l'humour représente l'espace du choix.

Bibliography

- Abbott, Edwin. Flatland: A Romance of Many Dimensions. Cambridge: Perseus Publishing, 2002.
- Apte, Mahadev L. Humor and Laughter: An Anthropological Approach. NY: Ithaca, 1985.
- Artaud, Antonin. Le théâtre et son double. Paris: Gallimard, 1964.
- Ballestra-Puech, Sylvie. Métamorphoses d'Arachné Genève Droz, 2006.
- Baron, Bettina and Kotthoff, Helga Gender in Interaction. Amsterdam: John Benjamins, 2001.
- Barreca, Regina. They Used to Call Me Snow White... But I Drifted: Women's Strategic Use of Humor. New York: Viking, 1991.
- Bentley, Eric. Thinking About the Playwright: Comments from Four Decades. Evanston: Northwestern University Press, 1987.
- Bergson, Henri. Le rire, essai sur la signification du comique. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Berman, Jaye. "Women's Humor." Contemporary Literature 31.2 (1990): 251-60.
- Bermant, Chaim. What's the Joke? A Study of Jewish Humor through the Ages. London: Weidenfeld and Nicolson, 1986.
- Bilger, Audrey. Laughing Feminism. Detroit: Wayne State University Press, 1998.
- Blades, Andrew. "Conversations after a Burial at Burton Taylor Theatre." BBC, May 2004. Web. 17Dec.2009.<http://www.bbc.co.uk/oxford/stage/2004/05/conversations_after_a_burial_review.shtml>.
- Brecht, Bertolt. Nouvelle technique d'art dramatique, écrits sur le théâtre 2. Paris: L'Arche, 1972.

Bressler, Eric; Martin, Rod; and Sigal, Balshine. "Production and Appreciation of Humor as Sexually Selected Traits." Evolution and Human Behavior 27 (2006): 121-30.

Burke, Carol. "Why They Love to Hate Her." The Nation (March 22, 2004): 14-16.

Carroll, Raymonde. Cultural Misunderstandings: The French-American Experience. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Case, Charles and Lippard, Cameron. "Humorous Assaults on Patriarchal Ideology." Sociological Inquiry 79.2 (May 2009): 240-55.

Castelain-Meunier, Christine. Les métamorphoses du masculin. Paris: Presses Universitaires de France, 2005.

Chametzky, Jules, John Felstiner, Hilene Flanzbaum, and Kathryn Hellerstein, eds Jewish American Literature: A Norton Anthology. New York: W. W. Norton, 2000.

Chopra, Deepak. Why Is God Laughing? USA: Crown Publishing Group, 2008.

Cixous, Hélène. Illa. Paris: Editions des femmes, 1980.

---. "Le rire de la Méduse." L'Arc 61 (1975): 39-54.

---. "Sorties." Trans. Betsy Wing. The Newly Born Woman. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. 63-132.

Cody, Gabrielle. The Columbia Encyclopedia of Modern Drama. Vol. 2. N.Y.: Columbia University Press, 2007.

Cohen, Sarah. Jewish Wry. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

Conley, Verena. "Appendix: An Exchange with Hélène Cixous." Hélène Cixous: Writing the Feminine. USA: University of Nebraska Press, 1984. 129-61.

- Crawford, Mary. "Gender and Humor in Social Context." Journal of Pragmatics 35 (2003): 1413-30.
- Critchley, Simon. On Humor. London: Routledge, 2002.
- Davies, Catherine Evans. "Gendered Sense of Humor as Expressed through Aesthetic Typifications." Journal of Pragmatics 38 (2006): 96-113.
- Duby, Georges. Dames du XIIe siècle: Eve et les Prêtres. Vol. 3. Paris: Gallimard, 1996.
- Duvignaud, Jean. Le propre de l'homme. Histoires du rire et de la dérision. Paris: Hachette, 1985.
- Ferenczi, Sandor. "Symbolisme De La Tête De Méduse " Psychanalyse 3, Oeuvres Complètes. Vol. III. Paris: Payot, 1923. p.200.
- Forte, Jeanie. "Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism." Theatre Journal 40.2 (1988): 217-35.
- Foucault, Michel. Dits et écrits. Paris: Editions Gallimard, 1994.
- Franzini, L R. "Feminism and Women's Sense of Humor." Sex Roles 35.11/12 (1996): 811-19.
- Freud, Sigmund. "La tête de Méduse." Résultats, Idées, Problèmes II. P.U.F., 1985. 49.
- . Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient. Londres: Imago Publishing, 1940.
- Gantar, Jure. "The Case of the Falling Man: Bergson and Chaos Theory." Mosaic: a Journal for the interdisciplinary study of literature 32.2 (1999): 43-54.
- Garcin, Jérôme. "J'écris un théâtre de nerfs". Le Nouvel Observateur. N°2258 (14 fev.2008). Web. 25 Aug. 2008. <<http://artsetspectacles.nouvelobs.com/p2258/a366553.html>>.
- Geier, Thom. "Stage Review, God of Carnage 2009". EW.COM, Mar 22, 2009. Web. 20 Nov. 2009. <<http://www.ew.com/ew/article/0,,20267200,00.html>>.

- Giaquinta, Mariano and Giuseppe Modica. Mathematical Analysis: Approximation and Discrete Processes NY: Birkhauser, 2004.
- Gilbert, Sandra. "Literary Paternity." Critical Theory since 1965. Ed. Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee: Florida State University Press, 1979. pp 486-96.
- . The Madwoman in the Attic. New Haven and London: Yale University Press, 1979.
- Gillooly, E. "Women and Humor." Feminist Studies 17 (1991): 473-92.
- Gilman, Sander L. Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1986.
- Gussow, Mel. "Theater: 'Murderer', One-Act by Kokoschka." The New York Times, January 27, 1987.
- Halkin, Hillel. "Why Jews Laugh at Themselves." Commentary Magazine 121.4 (Apr 2006): 47-54.
- Hellerstein, Nina. "Entretien avec Yasmina Reza." The French Review Vol.75.No.5 (2002): 944-54.
- Henley, Nancy. Body Politics. Englewood Cliffs: Prentice, 1977.
- Héritier, Françoise. Masculin/Féminin: La pensée de la différence. Paris: Éditions Odile Jacob, 1996.
- Hobbes, Thomas. Humane Nature. London: Anchor, 1651.
- . Leviathan. Harmondsworth: Penguin, 1968.
- Holmes, Janet. "Sharing a Laugh: Pragmatic Aspects of Humor and Gender in the Workplace." Journal of Pragmatics 38 (2006): 26-50.
- Hughes, Langston. The Book of Negro Humor. N.Y.: Dodd, Mead, 1966.

Irigaray, Luce. Ce sexe qui n'en est pas un. Paris: Les Editions de Minuit, 1977.

Jenen, Jessica. "Implicit Attitudes Towards Feminism." Sex Roles 60 (2009): 14-20.

"Jerry Lewis in Top French Honour." BBC News. Europe, 16 March, 2006. Web. 3 Nov. 2009.
<<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/4814232.stm>>.

Jongh, Nicholas de. "Witty Insults at 3 X Dinner Table". 8 Dec.2000. London Evening
Standard.co.uk. Web. 28 Nov. 2009. <<http://www.thisislondon.co.uk/theatre/review-580618-witty-insults-at-3-x-dinner-table.do>>.

Kader, Cheryl. "Kate Clinton: The Production and Reception of Feminist Humor." Sexual
Politics and Popular Culture. Ed. D. Raymond. Ohio: Bowling Green State Univ Popular
Press, 1990. 42-58.

King, Kimball. Western Drama through the Ages: A Student Reference Guide. Vol. 2. Westport:
Greenwood Press, 2007.

Kokoschka, Oskar. Plays and Poems. Riverside CA: Ariadne Press, 2001.

Koller, Marvin R. Humor and Society: Exploration in the Sociology of Humor. Houston: Cap
and Gown, 1988.

Kotthoff, Helga. "Gender and Humor: The State of the Art." Journal of Pragmatics 38 (2006) : 4-
25.

La farce du cuvier. Ed. with a facsimile of the Lyons ed. of c. 1545 Introduction and notes by
Alan Hindley: Hull, Eng. : Dept. of French, University of Hull, 1979.

La Fave, Haddad and Maesen. "Superiority, Enhanced Self-Esteem, and Perceived Incongruity
Humour Theory." Humour and Laughter: Theory, Research and Applications. Ed.
Antony and Hugh Foot ed. Chapman. London: John Wiley & Sons, 1976. 63-91.

- Laplace, Pierre-Simon. Essai philosophique sur les probabilités. Paris: Christian Bourgois, 1986.
- Lewis, Paul. Comic Effects. Albany: State University of New York Press, 1989.
- Loveridge, Lizzie. "Conversations after a Burial." Curtain Up The Internet Theater Magazine of Reviews, September 13, 2000. Web. 4 Nov. 2009.
<<http://www.curtainup.com/conversationsafteraburial.html>>.
- Lyotard, Jean-François. La condition postmoderne. Paris: Editions de Minuit, 1979.
- Makward, Christiane and Cixous, Hélène. "Interview with Hélène Cixous." SubStance 5.13 (1976): 19-37.
- Marlowe, L. "A Sense of Humor." Representations: Social Constructions of Gender. Ed. R. K. Unger. NY: Baywood Publishing, 1989.
- May, R. Man's Search for Himself. N.Y.: Random House, 1969.
- McGhee, Paul E. "The Role of Laughter and Humor in Growing up Female." Becoming Female: Perspectives on Development. Ed. Claire B. Kopp. New York: Plenum Press, 1979.
- Merrill, Lisa. "Feminist Humor: Rebellious and Self-Affirming." Last Laughs. Perspectives on Women and Comedy. Ed. Regina Barreca. New York: Gordon and Breach, 1988. 271-80.
- Mikes, George. How to Be an Alien: In Britain, France, Italy, Germany, Switzerland, Israel, Japan. N.Y.: Basic Books 1964.
- . Laughing Matter: Towards a Personal Philosophy of Wit and Humor. N.Y.: Liberty Press, 1971.
- Morello, Nathalie and Catherine Rodgers. Nouvelles écrivaines: Nouvelles voix? Faux titre. N.Y.: Rodopi, 2002.

Ng, David. "The Americanization of Yasmina Reza." American Theatre 24.1 (January 2007): 30-33.

Pagnol, Marcel. Notes sur le rire. Paris: Editions Nagel, 1987.

Pascaud, Fabienne. "Yasmina Reza in Search of the Absolute." Label France: France Diplomatie, 2001. Vol. 43. Web. 4 Nov. 2009. <http://www.diplomatie.gouv.fr/en/france_159/label-france_2554/label-france-issues_2555/label-france-no.-43_3797/arts-showbiz_3880/yasmina-reza-in-search-of-the-absolute_5280.html>.

Pavis, Patrice. Dictionnaire du théâtre Paris: Armand Colin, 2009.

---. La mise en scène contemporaine. Paris: Armand Colin, 2007.

---. Le théâtre contemporain. Paris: Nathan, 2002.

Pershing, Linda. "There's a Joker in the Menstrual Hut: A Performance Analysis of Comedian Kate Clinton." Women's Comic Visions. Ed. June Sochen. Detroit: Wayne State University Press, 1991. 193-236.

Poirier, Agnes. "Yasmina Reza: 'Please Stop Laughing at Me'." The Independent. March (2008). Web. 4 Nov. 2009. <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/yasmina-reza-please-stop-laughing-at-me-795570.html>>.

Pruner, Michel. L'analyse du texte de théâtre. Paris: Nathan, 2001.

Quirot, Odile. "Le cas Reza." Le Nouvel Observateur. N°2045 (15 jan.2004). Web. 4 Nov. 2009. <<http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/parution/p2045/articles/a230199-.html?xtmc=odilequirotlecasreza&xtcr=1>>.

- . "Reza sort ses griffes." Le nouvel Observateur. N°1879 (9 nov.2000). Web. 4 Nov. 2009.
 <<http://hebdo.nouvelobs.com/hebdo/parution/p1879/articles/a52811-.html?xtmc=rezasortsesgriffes&xtcr=1>>.
- Raulet, Gerard. "From Modernity as One-Way Street to Postmodernity as Dead End." New German Critique.33 (1984): 155-77.
- Redfern, Walter. French Laughter. Oxford: Oxford Univ Press, 2008.
- Reza, Yasmina. "Art". Paris: Editions Magnard, 2002.
- . "Conversations après un enterrement." Yasmina Reza. Théâtre Paris: Albin Michel, 1998. 7-101.
- . L'homme du hasard. Paris: Albin Michel, 1998.
- . "La traversée de l'hiver." Yasmina Reza. Théâtre Paris: Albin Michel, 1998. 103-201.
- . Le dieu du carnage. Paris: Editions Albin Michel, 2007.
- . Trois versions de la vie. Paris: Albin Michel, 2000.
- . Une pièce espagnole. Paris: Albin Michel, 2004.
- Riding, Alan. "The Author Of « Art » Has Another Hit on Her Hands." New York Times N.Y.: Dec. 31 (2000): 3, 8.
- Rivkin, Julie, ed. Literary Theory: An Anthology. USA: Blackwell publishing, 2004.
- Roberts, Randy and Olson, James. John Wayne: American. New York: The Free Press, 1995.
- Robinson, Dawn and Smith-Lovin, Lynn. "Getting a Laugh: Gender, Status, and Humor in Task Discussions." Social Forces 80.1 (2001): 123-58.
- Rowe, Kathleen. The Unruly Women: Gender and the Genres of Laughter. Austin: University of Texas Press, 1995.

Savigneau, Josyane. "Yasmina Reza, l'art du dépressif loufoque." Le Monde, 17 janvier 2003.

Web. 4 Nov. 2009. <http://www.lemonde.fr/cgi-bin/ACHATS/acheter.cgi?offre=ARCHIVES&type_item=ART_ARCH_30J&objet_id=788469>.

Schnall, Marianne. "Conversations with Amazing Women: Jane Fonda." Feminist.com, October, 28 2006. Web. 4 Nov. 2009.

<<http://www.feminist.com/resources/artspeech/interviews/janefonda.html>>.

Schneider, Robert. "Yasmina Reza in a Major Key." American Theatre 15.9.nov (1998): 12-15.

Schorske, Carl E. Fin-De-Siècle Vienna: Politics and Culture USA: C.U.P., 1981.

Silberman-Federman, Nancy Jo. "Jewish Humor, Self-Hatred, or Anti-Semitism: The Sociology of Hanukkah Cards in America." Journal of Popular Culture 28.4 (Spring 1995): 211-29.

Simonson, Robert. "Brief Encounter with the Cast of *God of Carnage*." Playbill, 11 Mar 2009.

Web. 4 Nov. 2009. <<http://www.playbill.com/celebritybuzz/article/127189-PLAYBILLCOMS-BRIEF-ENCOUNTER-With-The-Cast-of-God-of-Carnage>>.

Spalding, Henry D., ed. "Encyclopedia of Jewish Humor: From Biblical Times to the Modern Age." New York: David, 1969.

Spurlock, Amanda. "*God of Carnage* Cast Having Fun With 'People Behaving Badly' "

gothamist.Arts and Events. February 20, 2009. Web. 8 Nov. 2009.

<http://gothamist.com/2009/02/20/the_cast_of_god_of.php>.

Streip, Katharine. "*Just a Cerebrale*: Jean Rhys, Women's Humor, and Ressentiment."

Representations 45 (1994): 117-144.

- Sturdivant, Doug. "The Art of Carnage." Playbill. Playbill.com.article/127875, 2009. Web. 20 nov. 2009. <<http://www.playbill.com/features/article/127875-The-Art-of-Carnage>>.
- Thurman, Judith. "Nowhere Woman." New Yorker 85.5 (2009): 58-63.
- Übersfeld, Anne. "Le jeu de l'universelle vanité." L'humour : un état d'esprit. Ed. Gérald Cahen. Vol. 131. Mutations. Paris: Autrement, 1992 : 115-123.
- Vinaver, Michel. "Méthode d'approche du texte théâtral." Écritures dramatiques. Paris: Actes Sud, 1993. 891-911.
- Walker, Nancy. "Toward a Solidarity: Women's Humor and Group Identity." Women's Comic Visions. Ed. June Sochen. Detroit: Wayne State Univ. Press, 1991.
- Weininger, Otto. Sex and Character. NY: G.P. Putnam's sons, 1907.
- Weinstein, Sharon. "Jewish Humor: Comedy and Continuity." American Humor: An Interdisciplinary Newsletter 3 (Fall 1976): 1.
- Weisstein, Naomi. "Why We Aren't Laughing Anymore." Ms. Magazine Nov. 1973: 51, 88-91.
- West, Candace; Lazar, Michelle; Kramarae, Cheri. "Gender in Discourse." Discourse as Social Interaction. Ed. Van Dijk. London: Sage, 1997. pp. 119-43.
- Whitfield, Stephen J. "Towards an Appreciation of American Jewish Humor." Journal of modern Jewish Studies 4.1 (2005): 33-48.
- Wolf, Matt. "Conversations after a Burial." Variety, Vol. 380. Sept 2000. Web. 8 Nov. 2009. <<http://www.variety.com/review/VE1117788118.html?categoryid=32&cs=1&query=%22conversations+after+a+burial%22>>.
- Ziv, Avner. National Styles of Humor. USA: Greenwood Press, 1988.

Zoglin, Richard. "What's Wrong with This Spring's Broadway Plays?" Time.com, Apr. 06, 2009.

Web. 8 Nov. 2009. <<http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1889584,00.html>>.

Vita

Sandra Daniela da Silva Esteves Soares Was born September 2nd, 1969 in Lisbon, Portugal. She completed her Bachelor of Arts degree in 1992 in Modern Languages and Literatures with a double major in French and English studies at *Universidade de Letras de Lisboa*, in Portugal. Two years later, in 1994, she concluded an eight year program at the *Alliance Française*, obtaining a *Diplôme d'Etudes Françaises Supérieures: Option Littérature*. Sandra continued her studies at the *Universidade de Letras de Lisboa* obtaining a Post-Graduate License in the Teaching of Foreign Languages: French and English, in 1996. The following year, she completed her internship teaching French and English at *Fonseca Benevides* Public High School, in Lisbon. She continued teaching French and English at the high school level in Portugal for six more years. In the summer of 2001, she obtained the ILA Certified Teacher Training Certificate, in Cambridge, England. The following year, summer of 2002, she moved to Tennessee, in the United States, where she pursued one year of courses in an MA in School Counseling at Southern Adventist University. She was granted the opportunity to teach French during two semesters, in 2003, at this institution. In the Fall of 2003, Sandra transferred to the University of Tennessee Knoxville and two years later, in 2005, she completed a Master of Arts degree in French. She continued her studies at University of Tennessee Knoxville, where she pursued a Doctorate in Modern Foreign Languages with a first concentration in French and a second in Portuguese. There, she was granted the opportunity to teach Introductory and Intermediate French Courses and the first and second year Intensive Courses for a period of six years. Sandra is fluent in Portuguese, French, English and Spanish. Her particular literary interests are related to French theater studies and eighteenth and twentieth century French studies. She is also passionate for teaching French language and culture. Finally, she loves sharing her native culture and language, of Portugal, with others.