

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'humour et la transmission de la mémoire de la Shoah

Auteur : Amélie Delattre
Promoteur : Vincent Engel
Année académique 2018-2019
Master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, finalité approfondie

UCLouvain

Faculté de philosophie, arts et lettres

L’humour et la transmission de la mémoire de la Shoah

AMÉLIE DELATTRE

Mémoire réalisé sous la direction du professeur Vincent Engel dans le cadre du master [120] en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale, à finalité approfondie.

2018 – 2019

« Si tu as faim, chante, si tu as mal, ris. »
Dicton yiddish

Je tiens à remercier mon promoteur, Vincent Engel, pour les mots d'encouragement qu'il a eu à mon égard et tous ses conseils durant ces trois dernières années puisque il fut également mon promoteur de travail de fin de cycle. Il m'a encouragée à aller plus loin dans les recherches que j'avais commencées lors de l'élaboration de mon TFC afin de réaliser ce mémoire, aboutissement de mes études.

Je souhaite également remercier mes proches, que ce soit ma famille ou mes amis, ils ont tous toujours été à l'écoute. A mes parents qui ont toujours été présents pour moi, tant dans mes moments d'angoisse que lors de mes moments de gloire. Ils m'ont toujours élevée vers le haut et m'ont inculqué la valeur du travail, celle qui m'a permis de donner le meilleur de moi-même lors de mes cinq années d'études. A mon fiancé qui a su me remonter le moral lorsque ce sujet si lourd qu'est la Shoah m'a fait perdre pied. A ma sœur qui a toujours répété que « j'avais encore le temps » et que « je gérais » lorsque je doutais de moi et de mes capacités à rendre ce mémoire. A mes amis qui m'ont toujours répété que j'étais capable du meilleur et qui ont eu confiance en moi.

Enfin, j'aimerais remercier les professeures de français qui m'ont donné cours en secondaire au Séminaire de Floreffe : Madame Guyaux, Madame Hannoy et Madame Nisolle. Elles m'ont transmis leur amour et leur passion de la littérature et c'est grâce à elles que j'ai décidé de me lancer dans ces études qui m'ont tant comblée et qui m'ont permis d'évoluer pour devenir celle que je suis aujourd'hui.

Table des matières

Introduction	11
I. Transmettre la mémoire de la Shoah	15
1. Mémoire de la Shoah	17
2. Les naufragés et les rescapés	20
3. Inimaginable, indicible, intransmissible	23
4. L'art comme moyen de transmission de la mémoire de la Shoah	27
II. Humour, Judaïsme, Shoah	31
1. Réflexion sur l'humour et le rire	33
2. Humour et traumatisme	39
3. L'humour et le rire dans la tradition juive	41
4. Rire dans les camps	47
III. Analyse du corpus	53
1. <i>La danse de Gengis Cohn</i> de Romain Gary	55
1.1. Romain Gary, sa vie et son œuvre	55
1.2. Présentation et résumé du roman	56
1.3. Des personnages allégoriques	59
1.4. L'association victime-bourreau dans un subconscient collectif	62
1.5. L'usage de l'humour noir : une lutte pour l'humanité	64
2. <i>La vie est belle</i> de Roberto Benigni	69
2.1. Roberto Benigni, sa vie et son œuvre	69
2.2. Présentation et résumé du film	70
2.3. Une comédie sur la Shoah	72
2.4. <i>La vie est belle</i> et le pouvoir de l'humour selon Roberto Benigni	75
2.5. Transmettre la Shoah au moyen de la comédie	77
3. <i>Maus</i> d'Art Spiegelman	81
3.1. Art Spiegelman, sa vie et son œuvre	81
3.2. Présentation et résumé de l'œuvre	82
3.3. L'évolution du comics jusqu'à <i>Maus</i>	85

3.4. Des personnages aux masques animaliers	87
3.5. L'humour au travers le récit d'humains	90
3.6. La bande dessinée comme mode de transmission de la Shoah	93
IV. Positionnements vis-à-vis de l'humour sur la Shoah	97
1. La critique face à cet usage	101
2. La justification de cet usage	104
Conclusion	111
Bibliographie	115
Annexes	121

Introduction

Nous sommes l'héritage du XX^e siècle et l'anéantissement des Juifs par le nazisme est l'une des marques distinctives de celui-ci. Ce génocide a eu un impact considérable sur le monde entier puisqu'il a atteint l'humanité dans sa définition même : des hommes ont effectué des actes horribles sans même se sentir déshumanisés, s'attaquant à des masses qu'ils ont dépersonnalisées, réduites à l'état d'objets. Nous conservons énormément de traces de cette époque qui a laissé une marque indélébile sur la société ; les documents et les œuvres abordant le sujet de la Shoah sont nombreux et divers, que ce soit des biographies, de la poésie, des textes historiques, des fictions, des films, etc.

Il y eut des rescapés des camps de concentration et certains d'entre eux ont ressenti le besoin, voire même l'obligation de témoigner de leur expérience par écrit. Les voix des rescapés faisant écho à celles des disparus, cette injonction de parler est alors d'autant plus forte que les personnes considérées comme les « vrais témoins » ne sont plus là pour le faire. Ces derniers sont perçus comme tels car ils sont les seuls à avoir été témoins des centres de mise à mort, dont personne (sauf quelques exceptions) n'est ressorti en vie. Parmi ces survivants, certains éprouvent le besoin immédiat de dominer les événements dont ils furent victimes afin de reprendre le contrôle de leur propre vie ; l'écriture leur permettant de tenter d'exorciser ce traumatisme. D'autres, encore jeunes à leur sortie des camps, ont écrit plus tard, soit pour essayer de fuir le chaos, soit parce qu'une longue période d'oubli a été nécessaire avant de pouvoir se souvenir. Pour d'autres, il a été nécessaire de se souvenir avant de pouvoir tourner la page ou, du moins, tenter d'oublier. Les victimes rescapées se sentirent obligées d'exposer l'atrocité vécue au monde, malgré le refus d'entendre et de croire, dont témoignent notamment Primo Levi et Robert Antelme. Après-guerre, l'envie de tourner la page et de relancer la société rend la réception de ces œuvres difficile ; cette littérature a donc été mieux reçue à partir des années septante car le lectorat était préparé, en partie par les historiens, et n'était plus totalement figé dans le déni. Ce cadre a permis l'émergence d'une chaîne de transmission de la mémoire de la Shoah et des œuvres comme le film *Shoah* de Claude Lanzmann (1985), véritable référence à l'heure actuelle, ont remporté un franc succès auprès du public, enfin prêt à recevoir cette mémoire.

Le contexte contemporain est saturé de mémoire, que ce soit celle de la Shoah ou d'autres atrocités auxquelles l'Occident a dû faire face ; le souci du passé occupe une place prépondérante dans l'espace public, notamment via la mise en place de commémorations,

d'expositions, de musées, etc. Cette saturation provoque une lassitude vis-à-vis de la mémoire de la Shoah et d'autres événements traumatiques se sont déroulés depuis lors. Les jeunes de notre époque ne se sentent pas concernés par des faits qui se sont produits il y a plus d'un demi-siècle alors qu'ils sont aujourd'hui confrontés à d'autres problèmes comme le réchauffement climatique. Dès lors, il paraît intéressant de s'interroger sur la transmission de la Shoah à l'heure actuelle. En effet, celle-ci ne serait-elle pas tombée en désuétude ? Au contraire, devrait-elle être considérée comme un « devoir » ? Ou bien, ne faudrait-il pas insister sur son importance, étant donné l'impact que ces événements ont eu sur l'Occident, en laissant le choix à chacun de prendre part, ou non, à cette chaîne de transmission ? Pour ceux qui désireraient transmettre la mémoire de la Shoah à notre époque, la tâche s'avère donc compliquée car il faut trouver un public qui soit toujours prêt à la recevoir, mais également parce qu'il est encore difficile de créer un discours sur un événement aussi traumatique.

En ce qui me concerne, il a toujours été important de me rappeler de la Seconde Guerre mondiale et plus particulièrement de l'époque concentrationnaire. Mon arrière-grand-père, Joseph Rolin, fut prisonnier de guerre, et son frère, mon arrière-grand-oncle, Jules Rolin, fut détenu dans plusieurs camps de concentration : à Buchenwald, à Dora et puis à Bergen-Belsen. Lors de mes études secondaires au Séminaire de Floreffe, j'ai été sensibilisée à ces événements, notamment via un séjour en Pologne au cours duquel nous avons visité Auschwitz et Birkenau. J'ai été profondément marquée par ce voyage et depuis, n'ai cessé de m'intéresser à cette époque. Mon travail de fin de cycle concernait *La danse de Gengis Cohn* (1967) de Romain Gary et je poursuis mon travail de recherche sur l'humour et la transmission de la mémoire de la Shoah dans ce mémoire de fin d'études.

Dans ce mémoire, il s'agira donc dans un premier temps de se demander si, à l'heure actuelle, il est encore important de se souvenir de l'époque concentrationnaire et si oui, pourquoi ? Dans le premier chapitre de ce travail de recherche, nous nous pencherons sur cela pour introduire ensuite notre véritable questionnement : l'humour peut-il être considéré comme une manière d'aborder la Shoah et d'en transmettre la mémoire ?

Après avoir abordé le souci du « devoir de mémoire » et de la transmission de la Shoah, nous constaterons que celle-ci se heurte à trois problématiques, à savoir l'inimaginable, l'indicible et l'intransmissible, présentées par Vincent Engel dans son essai *Fiction : l'impossible nécessité*. Nous constaterons qu'il est toujours difficile, plus d'une cinquantaine d'années après la libération des camps d'extermination nazis, de créer un discours qui soit à la

fois respectueux, complet, digne, et précis. Il s'agira alors de se pencher sur les différents modes de transmission de la mémoire de la Shoah afin de déterminer lesquels pourraient surmonter ces problématiques ou du moins les contourner. Nous remarquerons que certains artistes se sont éloignés de la norme établie pour traiter de l'époque concentrationnaire et ont choisi d'employer l'humour, sous différents modes, pour aborder le thème de la mémoire de la Shoah. Dans un premier temps, il s'agira de tenter de définir l'humour et le rire et le rôle qu'ils revêtent face à une expérience traumatique afin de comprendre comment ils peuvent prendre place dans une œuvre sur l'époque concentrationnaire, véritable traumatisme pour ce monde. En outre, nous déterminerons quelle place ils occupent dans la tradition juive pour comprendre si cela permettrait de justifier l'usage de l'humour dans une œuvre sur la Shoah. Dans cette optique, il sera également intéressant de s'interroger sur la présence de l'humour à l'époque concentrationnaire et de se demander ce qu'il apportait, de positif ou de négatif, aux prisonniers des camps.

Parmi les artistes utilisant l'humour pour aborder la Shoah, nous comptons Romain Gary avec son roman *La danse de Gengis Cohn* (1967), Roberto Benigni avec son film *La vie est belle* (1998)¹ et Art Spiegelman avec sa bande dessinée *Maus* (publiée en deux volumes, en 1986 et 1991). L'humour y est employé sous différentes formes selon les approches des artistes, néanmoins celui-ci semblerait être un moyen qu'ils mettent en place afin d'aborder le thème de la Shoah et d'en transmettre la mémoire. Nous avons choisi ces œuvres car il nous paraît intéressant de travailler sur trois modes d'expression dont les traitements de l'image et du texte diffèrent : un roman comporte du texte écrit mais aucune image, il revient donc au lecteur de s'imaginer ce qu'il lit, une bande dessinée est composée de texte et d'images se complétant, et un film comporte des images filmées et un texte oralisé. Cela nous permettra de déterminer de quelle manière chaque mode d'expression parvient, ou non, à surmonter ou bien contourner les problématiques de l'inimaginable, de l'indicible et de l'intransmissible inhérentes à la Shoah. De plus, en formant notre corpus, nous avons choisi une œuvre écrite par un non-Juif, Roberto Benigni, afin de déterminer si sa non-appartenance à la judéité a un impact sur sa manière d'aborder ces événements et sur la réception de son film.

Dès lors, il s'agira d'analyser ces trois œuvres en déterminant la place que l'humour prend au sein de celles-ci, ainsi que l'importance que chacune accorde à la transmission de la mémoire de la Shoah. En établissant notre analyse, nous constaterons que ces œuvres n'ont pas toujours été bien reçues en raison de leur usage de l'humour pour aborder un événement aussi

¹ En Italie, *La vita è bella* est sorti en 1997.

sérieux et horrible que la Shoah. Nous clôturerons donc ce mémoire par un chapitre sur les critiques et les justifications quant à l'usage du rire et de l'humour dans des œuvres qui traitent de l'époque concentrationnaire.

I. Transmettre la mémoire de la Shoah

1. Mémoire de la Shoah

Le contexte contemporain, après la Shoah et les autres événements dramatiques que l'Occident a connus, est saturé de mémoire ; le souci du passé, dans ses diverses manifestations, occupe une place prépondérante dans l'espace public. Cet intérêt accru pour l'histoire s'accompagne d'un appel au « devoir de mémoire »², particulièrement lorsqu'il s'agit de la Shoah, car elle constitue un crime visant l'humanité même de l'homme. Ce devoir s'appuie sur l'injonction répétée dans la Torah : « Souviens-toi... »³ ; il faut que le monde sache l'horreur qui a été commise et que les générations futures ne l'oublient jamais. Cet appel au devoir de mémoire se justifie par un rôle préventif : il s'agit d'un héritage à transmettre pour que « la barbarie, si prompte à renaître de ses cendres, ne ressuscite pas ses forces délétères, ne relève pas sa tête hideuse »⁴. Selon Jean-François Forges, la transmission du souvenir de la Shoah constitue un « impératif catégorique »⁵ ; impératif que Blanchot décrit de la manière suivante : « pense et agis de telle manière qu'Auschwitz ne se répète jamais »⁶. Dans cette optique, ceux qui oublient le passé sont condamnés à le répéter ; il demeure une menace pour le présent contre laquelle il nous faut lutter par le souvenir. Pour Primo Levi, « c'est arrivé, par conséquent ça peut arriver de nouveau »⁷. L'idée de « devoir de mémoire » s'est donc imposée lentement comme une évidence, d'abord comme un dogme, ensuite pour que les jeunes générations se souviennent de ce qui s'est passé durant la Shoah. Il y aurait dès lors une obligation politique dans la connaissance de ces faits, car celle-ci est supposée prémunir contre les dérèglements ayant conduit au pire. Le devoir de mémoire revêtirait également une fonction pédagogique ; la pédagogie de la Shoah serait considérée comme un enjeu civique majeur. Forges, professeur d'histoire, a écrit *Éduquer contre Auschwitz* dans lequel il explique que « le projet d'enseigner la réalité des camps et de la Shoah est indispensable pour maintenir la mémoire, unique chance de nous protéger contre le retour de l'horreur »⁸.

Néanmoins, cette injonction de la mémoire et la pédagogie de la Shoah posent débat. Emma Shnur, par exemple, s'insurge contre l'affirmation répétée jusqu'à l'incantation d'un

² Emmanuel KATTAN, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Questions d'éthique », 2002, p.1.

³ Jean-Marie LUSTIGER, « La mémoire de la Shoah – Sa transmission aux jeunes générations juives et non juives », S.E.R., 02/2001, Tome 394, pp.208-220.

⁴ Alain GOLDSCHLÄGER, Jacques LEMAIRE, *La Shoah : témoignage impossible ?*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1998, p.7

⁵ Jean-François FORGES, « Pédagogie et morale », *Le débat*, septembre-octobre 1997, n°96, pp.145-146.

⁶ Michel LISSE dans les études rassemblées et présentées par Vincent ENGEL, *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Louvain la Neuve, Les lettres romanes, 1995, p.135.

⁷ Primo LEVI, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p.196.

⁸ Jean-François FORGES, *op.cit.*

« devoir de mémoire » et d'un devoir de transmission aux jeunes générations exprimant un nouveau conformisme :

Pourquoi suis-je gênée par ce « devoir de mémoire » ? Je ne sais pas tout à fait. Je soupçonne ces proclamations vertueuses d'obéir surtout à un conformisme d'opinion belle et bonne. Une façon rapide et superficielle de se déclarer du « bon » côté ; d'exorciser verbalement le mal, de liquider la culpabilité à peu de frais. Disons que cela me paraît trop automatique pour correspondre à autre chose qu'une réaction temporaire, parfaitement réversible. Le conformisme est versatile⁹.

Pour elle, l'apprentissage de l'histoire du régime nazi et de la Seconde Guerre mondiale par les livres d'histoire, la littérature et les films, est important. Elle refuse toutefois que l'on impose à des enfants d'« affronter en classe au plus près l'expérience concentrationnaire » et de les charger d'un savoir trop oppressant pour eux. Cette volonté pédagogique serait une manière de nous libérer au plus vite d'une mauvaise conscience et de se débarrasser de cette tâche du souvenir, pressenti comme un fardeau trop pesant : « ne prenons pas les élèves en otage pour nous libérer ». Dans sa réflexion sur la *pédagogisation* de la Shoah, le savoir ou le non-savoir de la Shoah est un droit, tout comme l'oubli. Elle explique également que la conviction selon laquelle il faut transmettre aux enfants la mémoire de la Shoah pour que de tels événements ne se reproduisent pas est absurde ; il s'agirait d'un optimisme inconsidéré « prouvant qu'on n'a pas compris grand-chose à ce qui s'est passé »¹⁰.

Todorov, lui, a dans un premier temps défendu la thèse que l'étude des camps était indispensable pour mieux vivre aujourd'hui, pour que cela ne se reproduise pas. Néanmoins, il est revenu sur cet espoir par une constatation plus amère, à savoir que ces leçons ne semblaient avoir apporté aucun profit réel. Dès lors, suffit-il de connaître les horreurs du passé pour qu'elles ne se répètent pas ? Pour Todorov, constatant l'usage de la torture en Algérie en 1958, « le seul appel à cette connaissance ne suffit pas pour empêcher le retour du passé sous des formes nouvelles »¹¹.

On n'apprend rien des erreurs des autres. Le « on » que j'emploie ici désigne une entité collective : un peuple, une classe, un groupe dont nous participons ou auquel nous nous identifions. Ainsi [...] je ne pense pas que les Français apprennent quoi que ce soit du récit des crimes accomplis par les nazis. Si les Français, victimes en 1944, pouvaient se transformer en bourreaux en 1958, c'est précisément dans la mesure où, en 1944, ils n'étaient pas du côté des bourreaux. Même si le scénario reste semblable, le fait de jouer un nouveau rôle vous empêche de tirer les leçons de l'expérience précédente¹².

⁹ Emma SHNUR, « Pédagogiser la Shoah ? », Gallimard, « Le Débat » 04/1997, n° 96, pp.122-140.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ TODOROV dans les textes réunis par Catherine COQUIO, *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1995, p.155.

¹² *Ibid.*

En outre, le fait que cet événement se soit produit il y a plus d'un demi-siècle implique que la jeunesse actuelle ne se sente plus réellement concernée. En 1992, Vincent Engel expliquait : « Les masses de documents, de témoignages, d'analyses, de romans, de films, de reportages n'ont guère servi à éduquer les gens. La lassitude s'installe, dans les meilleurs des cas. Encore les juifs avec leurs camps... La souffrance juive... il n'y a pas qu'eux... »¹³ ; cette lassitude s'est d'autant plus installée aujourd'hui, près de vingt ans plus tard.

Dès lors, faire de la mémoire un devoir ne s'avère pas être le bon choix aux yeux de tous. La mémoire, étant une faculté, ne pourrait être considérée comme un « devoir », il s'agit alors de réfléchir à une autre manière de l'aborder. Vincent Engel exprime par exemple la nécessité de substituer le *désir* au *devoir*¹⁴. Avant lui, Paul Ricoeur fut sans doute l'un des premiers à avoir posé la question de savoir s'il est légitime de faire du devoir de mémoire un impératif. Dans son ouvrage *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, il expliquait que la prescription d'un « devoir » dans l'exercice de la mémoire peut conduire non seulement au « comble du bon usage », mais aussi au « comble de l'abus », et qu'une « politique de la juste mémoire » exigerait de recourir plutôt à une autre notion, comme celle de « travail de mémoire »¹⁵. Reprenant le terme freudien de travail du deuil, il oppose au « devoir de mémoire » un « travail de la mémoire » permettant un rapport critique et distancié au passé¹⁶. Ce changement de terme met l'accent sur l'inachèvement constitutif de toute élaboration de la mémoire de la Shoah. Néanmoins, cette analyse est elle-même sujette à discussion car la conception du temps n'est pas la même pour la psychanalyse et pour l'histoire, et son idée d'une « juste mémoire » se réfère de manière implicite à un jugement moral sans préciser d'où émanent les valeurs sur lesquelles celui-ci s'appuie.

La notion de « devoir de mémoire » pose donc débat ; certains trouvent que la mémoire de la Shoah doit être apprise obligatoirement aux enfants, d'autres pensent que cela ne doit pas être imposé mais choisi. Néanmoins, tous semblent en accord avec le fait que ce qui s'est passé dans les camps a remis en cause tout l'Occident et a dès lors toujours un impact à l'heure actuelle ; c'est en ce sens qu'il est important de garder en mémoire la Shoah. Myriam

¹³ Préface de Claude JAVEAU dans l'ouvrage de Vincent ENGEL, *Pourquoi parler d'Auschwitz?*, Bruxelles, Éditions Les Éperonniers, collection « Sciences pour l'homme », 1992, p.21.

¹⁴ Vincent ENGEL, « Devoir de mémoire, antisémitisme et sionisme », *Le Soir* [En ligne], mis en ligne le 2/03/2019, URL : <https://plus.lesoir.be/209734/article/2019-03-02/devoir-de-memoire-antisemitisme-et-sionisme>.

¹⁵ RICOEUR cité par Myriam BIENENSTOCK, « Le Devoir de mémoire : un impératif ? », Gallimard | « Les Temps Modernes », 04/2010, n° 660, pp. 98-115.

¹⁶ Nicole LAPIERRE, « Le cadre référentiel de la Shoah », *Ethnologie française*, 03/2007 (Vol. 37), pp. 475-482.

Bienenstock¹⁷ défend alors la notion de « devoir de mémoire », mais explique que le « devoir » ne doit pas forcément renvoyer à un impératif catégorique. Pour elle, il s'agit avant tout d'un devoir politique et cela implique qu'il ait une dimension éthique et que son contenu diffère d'un pays ou d'un État à un autre. Le *devoir* de mémoire serait avant tout à considérer comme une *dette* puisque les deux mots ont la même racine latine. Il s'agirait donc de se rappeler qu'on a une dette envers quelqu'un, qu'on lui doit quelque chose ; cette dernière vision du devoir de mémoire implique que l'on a une dette envers les victimes de la Shoah.

2. Les naufragés et les rescapés

Les naufragés et les rescapés, tels sont les mots employés par Primo Levi pour parler des personnes décédées dans les camps et celles qui y ont survécu. Au retour des camps, les victimes rescapées choisissent soit de garder le silence, soit de parler, comme en témoigne Robert Antelme : « durant les premiers jours qui ont suivi notre retour, nous avons été, tous je pense, en proie à un véritable délire. Nous voulions parler, entre entendus enfin »¹⁸. Le flux d'écrits testimoniaux a été particulièrement abondant au cours de deux périodes : dans l'immédiat après-guerre et durant les années 1970-2000. Les victimes rescapées se sentaient sommées d'exposer l'inouï à la face du monde ; il s'agissait de reconstituer en premier lieu la réalité, et d'établir pour l'Histoire la matérialité des faits. Puis, pour ceux qui avaient d'abord choisi le silence, la conscience de leur mort prochaine et de la disparition avec eux des derniers témoins oculaires les a encouragés à prendre la parole.

Les voix des rescapés font écho à celles des naufragés, cherchant à traduire pour les vivants « le langage des exterminés qu'ils ont laissés là-bas, celui des survivants qu'ils sont devenus, mais *avec ce quelque chose de mort en eux* qui parle »¹⁹. Le témoignage devient un impératif, puisque les survivants se perçoivent comme engagés vis-à-vis des morts ; ils se sentent d'autant plus responsables de la mémoire des naufragés qu'ils éprouvent le sentiment de ne pas avoir « mérité » de survivre. Leurs efforts pour raconter leur histoire et leur travail de mémoire prennent alors la forme d'une commémoration des morts. Le devoir de message, Filip Müller, survivant d'Auschwitz, explique qu'il lui a été attribué par une compatriote juive, alors qu'il était encore dans le camp : « Tu dois sortir d'ici, tu dois témoigner de notre souffrance, et

¹⁷ Myriam BIENENSTOCK, *op.cit.*

¹⁸ Robert ANTELME, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, 1978, p.9.

¹⁹ Rachel ERTEL, « SHOAH, LITTÉRATURE DE LA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/litterature-de-la-shoah/>

de l'injustice qui nous a été faite »²⁰. Le devoir de témoigner fut également assigné à Jan Karski par un leader du Bund lors de sa visite au ghetto du camp de Varsovie :

Il est en train de mourir.

Il est mourant.

Regardez-le !

Dites-leur là-bas !

Vous avez vu.

N'oubliez pas !²¹

Le survivant se donne pour devoir de raconter son histoire, de la transmettre, afin qu'à l'injustice du crime lui-même ne succède pas une seconde injustice, celle de l'oubli. Il y a comme une obligation morale à l'égard des victimes de porter le récit des atrocités commises à la connaissance de tous. Le survivant se sent donc sommé de témoigner, mais il redoute d'être considéré comme un imposteur ; il ne pense pas avoir le droit de raconter l'extermination car il ne l'a pas vécue lui-même. Le rescapé de la Shoah parle en son nom et celui des naufragés, or personne ne peut témoigner à la place du naufragé parce que le survivant « n'a pas touché ce fond-là »²². C'est pour cette raison que Primo Levi se limite strictement à son expérience vécue lorsqu'il témoigne. Pour lui, on ne peut témoigner que de son propre vécu, le témoin doit être direct : « nous les rescapés, nous sommes des témoins, et tout témoin est tenu, même par la loi, de répondre de façon complète et véridique. »²³.

Cette dernière citation de Levi illustre ce qu'il est attendu d'un témoignage : le témoignage, dans la mesure où il traite non plus exclusivement de l'individualité du témoin mais davantage des événements du monde auxquels ce dernier a pris part, entre dans la sphère publique et acquiert une portée collective. Il ne peut dès lors pas prétendre seulement à une simple vérité du locuteur, mais à une vérité en soi, universelle, qui engage sa responsabilité. Dans le cas des témoignages, la fiabilité du locuteur repose sur le fait qu'il a entretenu une relation perceptuelle, et/ou expérientielle, directe avec les événements qu'il décrit. Par contre, ce qui peut se révéler problématique dans le cas des témoignages de la Shoah tient au caractère particulièrement extrême et non partagé des expériences qui y sont décrites. En effet, ce n'est pas la véracité de ces témoignages qui est mise en doute mais leur vraisemblance, puisque toute

²⁰ Filip Müller parle et répète ce que lui a dit une compatriote juive tchèque à l'intérieur de la chambre à gaz. Cf. Claude LANZMANN, *Shoah*, Paris, Belin, 1990, p.180.

²¹ Un leader du Bund accompagnant Jan Karski lors de sa visite clandestine au ghetto de Varsovie en 1942. Cf. Claude LANZMANN, *op.cit.*

²² Primo LEVI, *Les naufragés et les rescapés*, Paris, Gallimard, 1989, p.82.

²³ Primo LEVI, (entretien avec) Anna BRAVO et Federico CEREJA, *Le Devoir de mémoire*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 1995, p.7.

continuité référentielle ou expérientielle entre le monde extérieur et la réalité des camps a été intentionnellement anéantie par les nazis, qui ne cessaient d'ailleurs de répéter aux déportés que s'ils arrivaient un jour à raconter leur histoire on ne les croirait pas. Ils eurent presque raison dans un premier temps, puisqu'au début les témoins n'étaient pas crus, ou pas entendus. On n'a commencé à lire leurs livres, à les entendre, que quinze ans plus tard : « Le temps d'une génération, diront certains. Le temps qu'il a fallu pour que les uns arrivent à entendre, et que d'autres, comme moi, arrivent à écrire »²⁴.

Outre les rescapés, les historiens ont également un rôle à jouer dans la transmission du passé : ils ont la responsabilité, face au négationnisme en particulier, d'établir ou de rétablir la vérité et de restituer l'authenticité des faits contre les « assassins de la mémoire »²⁵. Mais au-delà de la responsabilité que doivent assumer le témoin et l'historien, il revient à chaque individu de garder présente à l'esprit l'histoire du nazisme. Les personnes ne faisant pas partie des rescapés ou des naufragés ont le devoir d'entendre les témoignages et de tenter de deviner ce qui ne peut se dire. Alors même que les rescapés ont une dette envers les naufragés, ceux qui n'ont pas vécu l'expérience des camps ont une double dette : envers les survivants qui ont vécu l'atrocité, et envers les morts qui y ont succombé. Jankélévitch témoigne de cette dette : « Et ainsi quelque chose nous incombe. Ces innombrables morts, ces massacrés, ces torturés, ces piétinés, ces offensés, sont *notre affaire à nous* »²⁶. Nous n'avons pas le droit d'arrêter d'y penser, nous ne pouvons les oublier, sinon « nous achèverions de les exterminer et ils seraient anéantis définitivement. Les morts dépendent entièrement de notre fidélité... »²⁷. Alors que le rescapé se sent coupable d'avoir survécu au naufragé, son descendant, lui, se sent coupable de ne pas avoir vécu l'expérience du camp, comme en témoigne Spiegelman dans *Maus* : « Je sais que c'est dément, mais d'une certaine manière je voudrais avoir été à Auschwitz avec mes parents. [...] Je dois me sentir coupable quelque part d'avoir eu une vie plus facile qu'eux. »²⁸ Nous sommes donc responsables de la transmission de la voix des rescapés et des naufragés, comme les survivants le sont de celles des morts et des leurs : « les voix du passé dépendent de nous, elles sont notre affaire et aussi l'affaire de ceux qui viendront à leur écoute dans l'avenir »²⁹. Il y a une dette qui oblige, un fardeau que le passé a chargé sur les épaules du futur. La

²⁴ Jorge SEMPRUN, « L'écriture ravive la mémoire », entretien avec Marie Laure Delorme et Guy Herszlich, *Le Monde des débats*, n°14, mai 2000.

²⁵ Emmanuel KATTAN, *op.cit.*, p.8.

²⁶ Vladimir JANKÉLÉVITCH, « Pardonner ? » dans *L'imprescriptible*, Paris, Le Seuil, 1986, pp.59-60.

²⁷ *Ibid.*, pp.59-60.

²⁸ Veronica ESTAY STANGE, « Survivre à la survie. Remarques sur la post-mémoire », *Esprit*, 10/2017, pp. 62-72.

²⁹ Carles TORNER (préface de Claude LANZMANN, postface de Jean-François FORGES), *SHOAH, UNE PÉDAGOGIE DE LA MÉMOIRE*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2001, p.92.

dette est contrainte et, en même temps, ressource, héritage, par cet ensemble de témoignages qui sont devenus la structure du passage de la mémoire à l'histoire. Cette urgence de la transmission de la mémoire des témoins est d'autant plus forte qu'ils disparaissent peu à peu ; il nous incombe alors de nous engager dans la chaîne de transmission de la Shoah.

3. Inimaginable, indicible, intransmissible

A l'heure actuelle, la mémoire de la Shoah nous semble être avant tout un problème de transmission. Il s'agit en premier lieu de s'attarder sur le fonctionnement de celle-ci afin de mieux comprendre en quoi elle pose problème en ce qui concerne la Shoah. Selon Vincent Engel dans son essai *Fiction : l'impossible nécessité* (2006), le schéma narratif se compose de trois étapes : l'image, le mot et le discours. Notre premier rapport au réel s'articule par l'image ; elle est ce qui est perçu par nos sens avant que notre esprit ne soit en mesure de l'analyser. Ensuite, il s'agit de mettre des mots sur ces images mais eux seuls ne suffisent pas à dire les images, il faut les agencer. Cet agencement, qui combine mots et images pour transmettre à autrui ce qu'il n'a pas vécu, est la dernière étape du processus : le discours. La narration, construction d'un récit, peut dès lors être considérée comme une succession de trois événements conditionnés par trois réactions : imaginer, dire et transmettre. Dans un premier temps, il s'agit d'imaginer, de se faire une représentation mentale de la réalité telle que nous la percevons. Ensuite, il faut employer des mots pour dire l'image que nous avons en tête. Il s'agit enfin d'agencer le tout dans un discours de manière à interagir avec l'autre pour lui transmettre la réalité que l'on a vécue ; il faut rendre aussi réelle que possible à l'auditeur une expérience qu'il n'a pas vécue. Pour transmettre un discours, il faut « y mettre les formes » selon les personnes auxquelles on s'adresse, le contexte de la transmission, etc. Néanmoins, la tâche de la transmission s'avère parfois compliquée ; il existe des problèmes vis-à-vis de ce schéma de narration : l'inimaginable, l'indicible et l'intransmissible.

Concernant la sentence de l'inimaginable, cette impossibilité n'est en fait pas du côté de ce dont on parle, puisque cela a bien eu lieu, mais de celui qui parle ; celui qui prononce la sentence de l'inimaginable « refuse ou est incapable d'imaginer »³⁰. La Shoah a poussé la question de l'inimaginable à son paroxysme car l'inimaginable type, selon Michel Picard, est la mort³¹. Cette question s'est posée directement pour les déportés, plongés dans un univers totalement différent de ce que l'humanité connaissait, à tel point que, comme Jean Cayrol l'a

³⁰ Vincent ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, Hévillers, Ker éditions, 2016, pp.111-114.

³¹ Michel PICARD cité par ENGEL, *op.cit.* pp.114-115.

écrit, c'est cette réalité-là qui leur semblait irréelle, inimaginable³². Le rêve, l'imagination était, pour eux, le seul rappel d'une autre réalité ; celle qui fut la leur autrefois. En effet, la monstruosité des événements vécus a fait parfois vaciller la foi du rescapé en sa propre expérience, comme en témoigne Robert Antelme :

À nous-mêmes, ce que nous avons à dire commençait alors à nous paraître inimaginable. [...] Il était clair désormais que c'était seulement par le choix, c'est-à-dire encore par l'imagination que nous pouvions essayer d'en dire quelque chose³³.

Engel explique que le rapport au réel de l'individu se joue dans le temps car dans l'immédiateté de la confrontation au réel, et particulièrement quand il s'agit de la souffrance, l'individu est incapable d'appréhender, de médiatiser cette souffrance. Il se trouve alors dans une impossibilité momentanée et il lui faudra un certain temps avant d'être capable de percevoir le réel. Après-guerre, cette impossibilité ne semble plus être liée à l'immédiat, elle prend un statut définitif. Puisque les déportés eux-mêmes, durant leur expérience concentrationnaire, ont éprouvé des difficultés à croire en leur réalité, comment les personnes ne l'ayant pas vécue pourraient l'imaginer ? Toutefois, ne pas imaginer viendrait à dire que cela n'a pas eu lieu ; l'inimaginable induit donc une obligation paradoxale, celle d'imaginer. Imaginer l'inimaginable ne veut pas dire l'accepter, mais c'est une première étape dans la maîtrise que l'on peut espérer obtenir de celui-ci ; dans le cas de la Shoah, il s'agit de la condition préalable à la réalisation de l'objectif de ceux qui font mémoire de ces événements : « plus jamais ça »³⁴. En tentant d'imaginer la Shoah, tout en sachant que si nous ne l'avons pas vécue nous ne saurons jamais totalement l'imaginer, nous pouvons alors tenter de mettre des mots sur l'expérience. Néanmoins, l'indicible, la parole impossible vis-à-vis de la Shoah, est au cœur de nombreux ouvrages littéraires.

Concernant la Shoah, l'indicibilité est épistémologique. En effet, comment dire, comment communiquer ce qui, par sa nature même, se retranche de la parole ? Face à l'énormité des événements, il est normal que dans un premier temps les survivants et les contemporains ne trouvent pas les mots, voire même que la langue en elle-même en ait été affectée de manière plus ou moins irrévocable. En premier lieu, la langue a été affectée par les nazis : ils ont établi un langage simulé, un vocabulaire de substitution, pour désigner ce qu'ils osaient faire et ne pouvaient dire qu'en mentant. Ils ont maîtrisé la parole, ont réalisé un usage méticuleux, métaphorique et minimalisant de la langue, cherchant à cacher leurs crimes jusqu'à ce niveau.

³² Jean CAYROL cité par ENGEL, *op.cit.* p.114.

³³ Rachel ERTEL, *op.cit.*

³⁴ Vincent ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité, op.cit.*, p.116.

Les mots les plus communs ont donc été infectés, on ne pouvait plus les utiliser comme on le faisait avant. Par exemple « nuit » semble vêtir un sens nouveau qui le rend inutilisable après « Nacht und Nebel » (en français « Nuit et Brouillard ») : le nom du décret du 7 décembre 1941 ordonnant la déportation des « ennemis du Reich »³⁵. Alors que l'univers concentrationnaire a révélé une maîtrise de la parole par les nazis, il a au contraire éclipsé celle des détenus, soit par la destruction presque totale de la faculté de parler, soit par un isolement linguistique qui réduit la parole à l'impuissance – comme en témoigne notamment Primo Levi. La perte de la parole chez le détenu signait l'accomplissement du processus de déshumanisation mis en place par les nazis. Une fois la guerre finie, la langue s'en est trouvée marquée pour de nombreuses années encore sans doute ; la Shoah a atteint le langage lui-même. Dès lors, comment parler de quelque chose qui semble nier la parole, d'une réalité souvent taxée d'innommable ? Car en effet, l'événement lui-même est difficile à nommer. Habituellement, le mot remplace parfaitement ce qu'il désigne dans l'esprit des interlocuteurs ; ils n'ont pas besoin de voir la chose pour en saisir la réalité. Néanmoins, lorsque que l'on ne connaît pas certaines réalités, on ne connaît pas davantage de mots pour les nommer. Mais alors, comment nommer ce qui s'est passé dans les camps de la mort ? Quel mot seul pourrait appréhender toute la réalité de la Shoah et condenser la mort de millions de personnes ? Le caractère unique de l'événement se révèle donc dans l'incapacité même de le nommer, incapacité qui se perpétue à ce jour. Néanmoins, on tente tout de même de le désigner, tout en sachant que les mots resteront imprécis, dans l'à-peu-près.

Alors que l'événement lui-même est difficile à nommer, comment mettre des mots sur l'expérience vécue ? Les mots ont non seulement été infectés par les nazis, mais au-delà de cela ils semblent insuffisants, trop faibles pour illustrer la réalité des camps :

Les récits les plus fidèles, les descriptions les plus minutieuses ne reflèteront jamais la réalité telle que nous l'avons subie. Cette abîme, nous ne prétendons pas le combler, sachant que c'est une chose impossible à réaliser. Nous sommes un peu comme des personnages pirandelliens, en quête d'un auteur capable de raconter notre aventure. Mais nous sommes sûrs de ne jamais en trouver un ³⁶.

Primo Levi, en ce sens, explique que « notre langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d'un homme »³⁷. Pour certains, la Shoah ne trouvant pas de mots pour se dire, il faudrait réinventer un langage mais l'expérience sidérante des camps les laisse dans l'impossibilité d'une telle tâche. Néanmoins il faut parler, car garder le silence expulserait la Shoah hors de l'histoire, et même de la mémoire. Pour Parrau, l'indicible et l'inimaginable des

³⁵ Christine SIMEONE, « Nuit et Brouillard d'Alain Resnais, une mémoire pour demain », 22 janvier 2015, URL : <https://www.franceinter.fr/culture/nuit-et-brouillard-d-alain-resnais-une-memoire-pour-demain>

³⁶ Simon LAKS et René COUDY cités par Alain PARRAU, *Écrire les camps*, Paris, Éditions Belin, 1995.

³⁷ Primo LEVI cité par Alain PARRAU, *op.cit.*, P.178

camps ne peut pas être l'argument pour le silence qui serait une défaite³⁸. En effet, la parole est une affirmation de l'humanité ; il s'agit donc de mettre en échec le projet de déshumanisation engagé par les nazis. Le survivant doit alors témoigner, pour ne pas se ranger aux côtés de l'ennemi. De même que pour l'imagination, l'indicible débouche sur une nécessité des mots. Il faut tenter de mettre des mots sur l'expérience, tout en sachant que ceux-ci ne la reflèteront jamais, et que jamais le rescapé ne sera réellement compris. Dans *L'Écriture du désastre*, Blanchot aborde l'aporie relative au savoir sur la Shoah : il faut savoir ce qui s'y est passé afin de ne pas oublier, tout en étant conscient qu'on ne saura jamais ; « Nous lisons des livres sur Auschwitz. Le vœu de tous, là-bas, le dernier vœu : sachez ce qui s'est passé, n'oubliez pas, et en même temps jamais vous ne saurez. »³⁹. Les personnes n'ayant pas vécu l'expérience ne la comprendront jamais entièrement, mais en plus, il est parfois difficile pour elles d'entendre ce que les témoins ont à dire. En effet, une part essentielle qui justifie le caractère « indicible » de l'expérience de la Shoah tient au fait qu'elle soit « inaudible »⁴⁰.

Coordonner image et mots dans un récit sur ce qui semblait d'abord unimaginable et indicible semble à son tour impossible : « On ne peut pas raconter ça » dit, dans *Shoah* de Lanzmann, un survivant de l'extermination. Vouée à l'échec, l'entreprise de transmission n'est cependant pas abandonnée par le témoin. Pour Kertész, dire qu'Auschwitz ne s'explique pas revient à dire que cet événement n'a pas eu lieu⁴¹. Il est donc évident qu'il faille transmettre des événements comme la Shoah ; l'événement est collectif, d'emblée historique, « il ne peut pas ne pas être transmis »⁴². Toutefois, il est encore difficile, plus de cinquante ans après la libération des camps d'extermination nazis, de trouver les modes et les termes d'un discours à la fois respectueux et complet, digne et précis. Les problèmes concernent alors la forme qu'il convient de donner à cette transmission et l'identité de ceux qui vont l'assurer. Il faut trouver l'écriture, le discours « qui préserve le contenu de vérité de l'expérience sans en réduire la part d'obscurité, qui ne cède ni sur l'exigence de communiquer ni sur celle de savoir »⁴³. Dès lors, nous allons nous pencher sur les modes de transmission de la Shoah, en particulier via la littérature.

³⁸ Vincent ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op.cit., pp.114-115.

³⁹ Maurice BLANCHOT cité par Michel LISSE dans les études rassemblées et présentées par Vincent ENGEL (études rassemblées et présentées par), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, op.cit., p.131.

⁴⁰ Vincent ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op.cit., 2016, p.12.

⁴¹ Imre KERTESZ cité par Vincent ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, op.cit., p.126.

⁴² Vincent ENGEL, op.cit., p.126.

⁴³ *Ibid.*, pp.122-123.

4. L'art comme moyen de transmission de la mémoire de la Shoah

Selon Adorno, l'art en général ou la poésie en particulier ne sont plus possibles après la Shoah, et « *nach Auschwitz ist alle Kultur Müll* » (après Auschwitz, toute culture est ordure)⁴⁴. L'exploitation du génocide par l'art pose des problèmes éthiques et moraux. Adorno nuancera ensuite son propos ; néanmoins l'utilisation de l'art dans l'entreprise de transmission de la Shoah, ou sans lien apparent avec l'événement, paraît pour lui, comme pour d'autres, problématique. Comment les visées vériconditionnelles du témoignage peuvent-elles s'accorder à des ambitions esthétiques et littéraires ? Pour certains, la fiction, qu'elle soit littéraire ou cinématographique, entame la crédibilité du témoignage et le disqualifie en tant que tel. Blanchot, par exemple, refuse le récit de fiction sur Auschwitz, le « récit qui prend Auschwitz pour sa muse, le transformant en thème littéraire »⁴⁵. Le constat d'un indicible de l'expérience concentrationnaire aboutirait à l'affirmation de l'impossibilité de l'œuvre et à l'échec d'une transmission de la vérité dans le cadre d'une composition « esthétique ». En effet, l'exigence littéraire, comprise ici comme exigence du « bien écrire », serait la négation de la vérité de l'expérience⁴⁶. En avril 1953, Jean Cayrol, ancien déporté à Mauthausen et écrivain, publie un article virulent contre les romanciers qui « s'attachent à donner un corps romanesque à ce qui n'était qu'un monstre impossible à décrire »⁴⁷. Parrau, pour qui *L'Espèce humaine* de Robert Antelme est le livre essentiel montrant que l'exigence de témoigner et l'exigence littéraire peuvent se lier et donner naissance à un chef d'œuvre, explique pourtant que « vouloir faire œuvre à partir de l'expérience du dénuement le plus terrible peut paraître cependant scandaleux ou démesuré »⁴⁸. Néanmoins, il y en a qui perçoivent l'art, et principalement la littérature, comme essentiels dans la transmission de la Shoah.

En effet, la littérature, et l'art en général, sont un moyen de résister à l'inhumain. A l'intérieur même des camps, alors que pour certains déportés il vaut mieux oublier l'art pour ne pas succomber au souvenir paralysant, d'autres le perçoivent comme libérateur, comme le lieu dans lequel l'humain lutte contre l'inhumain. La littérature ne cesse donc pas d'être présente dans l'univers des camps. Réciter un poème devient ainsi un acte politique et humain décisif, le moment d'une affirmation collective des valeurs que le camp devait détruire. La poésie, en particulier, prend une importance cruciale, parce qu'elle se révèle beaucoup mieux adaptée aux

⁴⁴ Claude JAVEAU dans la préface de l'ouvrage de Vincent ENGEL (préface de Claude JAVEAU), *Pourquoi parler d'Auschwitz ?*, op.cit., p.8.

⁴⁵ Carles TORNER, op.cit., p.17.

⁴⁶ Alain PARRAU, *Écrire les camps*, Paris, Éditions Belin, 1995, p.42.

⁴⁷ Jean CAYROL cité par Alain PARRAU, op.cit., p.21.

⁴⁸ Alain PARRAU, op.cit., p.9.

conditions du camp que la prose. Là où livres, papier et crayons ont presque complètement disparu, le poème se révèle le gardien par excellence du maintien de l'humanité et de sa mémoire. Dans *L'écriture ou la vie*, Semprun décrit le moment où il récitait à Maurice Halbwachs des vers de Baudelaire : « Il sourit, mourant, son regard sur moi, fraternel »⁴⁹ ; Halbwachs trouva alors dans la poésie une sorte de délivrance. Alors même que dans les camps l'art fut essentiel pour le maintien de l'humanité des détenus, pourquoi ne pourrait-il pas être un mode de transmission de leur mémoire ? Pour Élie Wiesel, écrire constitue un « tombeau invisible érigé à la mémoire des morts sans sépultures »⁵⁰. Pour Michael Berenbaum, la littérature sur la Shoah « rend leur personnalité aux victimes et dissipe l'anonymat qui fut une caractéristique essentielle de la mort durant l'Holocauste »⁵¹. Outre cela, Stevenson et Le Bris percevaient une exigence morale dans l'art : il viendrait se battre contre le mal et la souffrance⁵². Pour Gary, ce qu'il y a d'insupportable dans l'art sur la Shoah, ce n'est pas l'art mais la Shoah⁵³. Dès lors, l'art s'impose comme une nécessité : il s'agit d'affirmer, contre la déshumanisation, l'humain dans tous ses aspects. Néanmoins, l'artiste, lorsqu'il écrit sur la Shoah, doit se mettre au service de la mémoire des survivants et ne pas écrire dans le but de « faire de belles phrases »⁵⁴. Il doit prêter sa voix à ceux qui sont morts pour la leur rendre d'une certaine manière, et ne pas s'en emparer. L'artiste n'ayant pas vécu la Shoah doit alors se mettre au profit du témoignage sans utiliser à son profit une expérience qui n'est pas la sienne.

Toutefois, alors même que faire de l'art sur la Shoah suscite des débats et s'avère une entreprise difficile, les problèmes relevant de la langue rendent la tâche plus compliquée encore lorsqu'il s'agit d'écrire. En effet, si le langage fait défaut depuis « il va sans dire que la littérature s'en trouve affectée »⁵⁵. Les anciens codes, jadis immédiatement déchiffrables, s'avèrent soudain inappropriés, et pourtant irremplaçables car la parole sidérée se trouve impuissante à en faire surgir de nouveaux. La littérature sur la Shoah ne peut que tâtonner, bégayer en quête de cette parole. Outre la problématique de la langue dans l'écriture de la Shoah, la temporalité pose problème également. En effet, comment décrire l'absence de temps

⁴⁹ SEMPRUN cité par Carles TORNER, *op.cit.*, p.33.

⁵⁰ Elie WIESEL, *Legends of Our Time*, New York, Schocken, 1982, p.8.

⁵¹ Michael BERENBAUM cité par Vincent ENGEL (études rassemblées et présentées par), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Louvain la Neuve, Les lettres romanes, 1995, p.14.

⁵² Vincent ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, *op.cit.*, p.111-112.

⁵³ *Ibid.*, p.112.

⁵⁴ Vincent ENGEL (études rassemblées et présentées par), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, *op.cit.*, p.16.

⁵⁵ Michel LISSE dans les études rassemblées et présentées par Vincent ENGEL, *op.cit.*, p.132.

du système concentrationnaire ? Quel récit pourrait rendre compte de la répétition infinie des rouages de « l'industrie de la mort » ? Annette Wieviorka explique qu'il n'y a

Presque rien à écrire. Non à cause d'une quelconque difficulté ou d'un manque de talent littéraire, ou d'une insuffisance des mots. Il n'y a que des masses d'êtres humains qui arrivent et meurent gazés, qu'on enterre et qu'on brûle. Tout récit, littéraire ou historique, implique une temporalité. Ici, le temps n'existe pas [...] Il consiste en la répétition de gestes quasi « industriels » qu'un récit ne saurait rendre, car narrer implique le sentiment du passage du temps⁵⁶.

Néanmoins, selon Jabès, « Il faut écrire à partir de cette cassure, de cette blessure sans cesse ravivée »⁵⁷. Il explique cependant qu'après la Shoah « on ne peut plus écrire comme avant. La nouvelle écriture ne peut être que déchirée, écartelée, interrogative. On ne peut plus avoir de certitudes »⁵⁸. Il faut donc trouver le moyen d'écrire d'une manière à ne pas trahir le réel.

Selon Annette Wieviorka, « Il est indéniable que le témoignage brut est vite indigeste »⁵⁹. La littérature est souvent identifiée au mensonge de la fiction, mais l'atrocité sans mesure de la Shoah fait apparaître les limites d'une écriture qui s'en tiendrait au simple exposé des faits. En outre, comme nous l'avons vu plus tôt dans ce travail, il est impossible de décrire parfaitement la Shoah car les mots eux-mêmes sont trop faibles pour la dire. Dès lors, les récits de catastrophes qui se présentent comme véridiques falsifient les conditions de la production et de l'énonciation du savoir lorsqu'ils se présentent sur un mode réaliste. Jorge Semprun en arrive au même constat dans *L'écriture ou la vie* ; rapportant une discussion d'anciens détenus qui se demandent comment il convient de transmettre leur expérience, il conclut qu'il n'y a qu'une solution :

Comment raconter une vérité peu crédible, comment susciter l'imagination de l'inimaginable, si ce n'est en élaborant, en travaillant la réalité, en la mettant en perspective ? Avec un peu d'artifice, donc ! [...] La vérité essentielle de l'expérience n'est pas transmissible... Ou plutôt, elle ne l'est que par l'écriture littéraire... Par l'artifice de l'œuvre d'art, bien sûr !⁶⁰

L'impératif de la projection imaginaire d'un événement unimaginable ouvre alors la voie à l'écriture fictionnelle. Enfin, pour les auteurs qui n'ont pas fait l'expérience des camps, toute tentative de représentation mimétique semble indécente. Dès lors, pour atteindre et restituer la vérité de cet univers, l'écriture se met en quête de formes de représentation et de narration inédites : l'hybridité des genres et des styles répond à l'incompréhensible de l'expérience. Dans

⁵⁶ Annette WIEVIORKA citée par Alain PARRAU, *op.cit.*, p.184.

⁵⁷ JABÈS cité par Albert MINGELGRÜN dans les études rassemblées et présentées par Vincent ENGEL, *op.cit.*, p.113.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ WIEVIORKA citée par Alain PARRAU, *op.cit.*, p.181.

⁶⁰ SEMPRUN cité par Vincent ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, *op.cit.*, pp.133-134.

cette optique, des artistes ont pris la décision d'employer différents types d'humour pour aborder le thème de la Shoah.

II. Humour, Judaïsme, Shoah

1. Réflexion sur l'humour et le rire

Le *Trésor de la langue française* définit l'humour comme suit : forme d'esprit railleuse qui attire l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants ou insolites de la réalité⁶¹. Cette définition n'est toutefois pas la première attribuée à ce mot et ne semble pas être en mesure de tracer parfaitement les limites du phénomène. Le mot « humour » est apparu en Angleterre, au XVII^e siècle ; il provient de l'anglais *humor*, lui-même dérivé d'un mot français, « humeur »⁶². Du point de vue étymologique, il renvoie à la théorie grecque, attribuée à Hippocrate, des quatre humeurs issues des fluides corporels : le sang, la pituite (ou flegme, ou encore lymphe), la bile noire (ou atrabile) et la bile jaune⁶³. Selon les préceptes d'Hippocrate, les quatre humeurs influençaient les fonctions physiques et mentales des personnes et affectaient leur bien-être. Il distinguait quatre tempéraments fondamentaux, dont chacun correspondait à la prédominance d'une des quatre humeurs existant dans le corps humain (on parle d'ailleurs encore de tempérament sanguin, flegmatique, bilieux ou mélancolique).

C'est avec Ben Jonson et sa pièce *Every Man out of His Humour* (1598) que le terme passe du sens physique au sens figuré : « humour » ne désigne plus seulement l'humeur médicale ou même le tempérament que celle-ci provoque mais, par métaphorisation, tout caractère excessif :

Ainsi dans tout le corps humain, la bile, la mélancolie, le flegme, le sang, n'étant pas choses continentes, mais forcées à fluer continuellement quelque part, reçoivent le nom général d'humeurs. On peut maintenant, par métaphore, appliquer ce terme à une disposition générale, comme lorsqu'une qualité particulière a pris possession d'un homme et qu'elle attire ses esprits, ses affections, ses facultés, dans leur mouvement fluide, pour les faire fluer dans la même voie. Cette qualité peut être justement appelée humour.⁶⁴

Ben Jonson fonde une comédie de caractère qui provoque le rire du public face à des personnages dont l'*humour* est en perpétuel décalage avec les situations de sa vie. Suite à cela, l'humour désigne les conséquences d'une rupture de l'équilibre entre ces « humeurs » et constituait, aux XVII^e et XVIII^e siècles, un genre littéraire qui privilégiait le pittoresque, le

⁶¹ « Humour » dans *Trésor de la langue française informatisé [en ligne]*, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?54;s=919167390>;

⁶² Mikhaël VANDEUREN, Jean-Pierre VANDEUREN, *Théorie générale sur le rire et l'humour*, Casual Intellectual Edition, 2016 (e-book).

⁶³ Marie ANAUT, *L'humour, entre le rire et les larmes*, Paris, Odile Jacob, 2014 (e-book).

⁶⁴ Ben JONSON, traduit par Ernest LAFOND (1863), cité par Mikhaël VANDEUREN, Jean-Pierre VANDEUREN, *op.cit.*

grotesque et l'inattendu⁶⁵. Cependant, le mot « humour » sera assimilé longtemps à l'humour anglais ; les anglais se considérant comme les seuls dotés d'un sens de l'humour. C'est Voltaire qui sera l'un des premiers en France à contredire cela :

Ils⁶⁶ ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaîté, cette urbanité, ces saillies qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute ; et ils rendent cette idée par le mot humeur, humour, qu'ils prononcent yumor, et ils croient qu'ils ont seuls cette humeur, que les autres nations n'ont point de terme pour exprimer ce caractère d'esprit ; cependant, c'est un ancien mot de notre langue employé en ce sens dans plusieurs comédies de Corneille.⁶⁷

Cette signification première n'est plus d'actualité ; une fois métaphorisé, le mot va se répandre et désigner des réalités parfois très différentes, ce qui le rendra difficile à définir avec exactitude.

Bien que le mot ne soit apparu qu'au XVII^e siècle, il existe des preuves écrites de l'usage de l'humour, tel que nous l'employons aujourd'hui, dans la littérature de l'ancienne Égypte ou de la Grèce antique. Il ne fait d'ailleurs aucun doute que l'humour ait été employé à la préhistoire, néanmoins les preuves qui pourraient retracer son origine manquent. Des penseurs, tels Platon et Aristote, se sont penchés sur ce phénomène mais aucune définition n'a pu tracer de frontières universellement reconnues entre les diverses catégories d'humour. En 1903, Benedetto Croce réalise l'incomplétude des définitions de ce mot ; constat qu'Escarpit formulera également par la suite en disant qu'il est impossible de « donner à l'humour une définition satisfaisante »⁶⁸. Il est également compliqué de tracer des limites claires entre l'humour et d'autres phénomènes : on trouve de l'humour dans la comédie, du tragique dans l'humour, du comique dans l'ironie humoristique, etc. Pour cette raison, de nombreux penseurs mettent ces notions en parallèle, à commencer par l'humour et le comique. Le mot « comique » qui appartient au théâtre, et plus spécialement à la comédie et aux comédiens, désigne par extension ce « qui fait rire par son aspect, ses éléments drôles et bouffons »⁶⁹. Alors même que l'humour et le comique sont régulièrement associés, ils sont parfois différenciés, notamment par Brigitte Bouquet et Jacques Riffault. Selon eux le comique provoque le rire de manière

⁶⁵ Marie-Claude LAMBOTTE, « HUMOUR », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedia/humour/>

⁶⁶ Ce « ils » désigne les anglais.

⁶⁷ Mikhaël VANDEUREN, Jean-Pierre VANDEUREN, *op.cit.*

⁶⁸ Robert ESCARPIT, *L'humour*, PUF, collection *Que sais-je ?* huitième édition corrigée, 1987, (première édition en 1960).

⁶⁹ « Comique » dans *Trésor de la langue française informatisé* [en ligne], URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?199;s=2122407840;r=7;nat=;sol=0;>

involontaire, au contraire de l'humour qui le provoque volontairement⁷⁰. L'humour est également fréquemment lié à l'ironie ; figure de rhétorique par laquelle on dit le contraire de ce qu'on veut faire comprendre, et par extension une moquerie sarcastique qui utilise, le ton ou l'attitude aidant, cette figure de style⁷¹. Tantôt humour et ironie sont associés par le lien qu'ils entretiennent avec le rire et tantôt dissociés par le fait que l'ironie « ridiculise, alors que l'humour est une relativisation qui engendre la sympathie »⁷². Enfin, l'humour est associé ou non au rire puisqu'il peut s'exprimer seulement par un contentement interne. Néanmoins, la personne qui fait preuve d'humour a souvent pour objectif de provoquer le rire chez son interlocuteur, il s'agit alors de comprendre davantage ce phénomène qu'est le rire.

Le rire, en parallèle avec l'humour, a fait l'objet de multiples réflexions (philosophes, psychologues, éthologues, médecins, psychanalystes, anthropologues, etc.). Pour certains, « Le Rire » est un terme généraliste qui englobe plusieurs notions comme le comique de situation, l'ironie, la moquerie, le mot d'esprit, la blague, la dérision, et l'humour...⁷³. Alors que l'humour est parfois considéré comme la cause du rire, il est parfois également englobé par « Le Rire ». Cependant, lorsque l'on évoque le rire, c'est généralement à l'action que l'on pense, c'est-à-dire à la « manifestation d'un état émotionnel, le plus souvent un sentiment de gaieté, par un élargissement de l'ouverture de la bouche accompagné d'expirations saccadées plus ou moins bruyantes et un léger plissement des yeux »⁷⁴. Le rire est donc naturellement et régulièrement associé à la joie, mais il peut traduire d'autres émotions, comme l'agressivité ou l'angoisse ; dans de telles circonstances, le rire « libère les endorphines cérébrales qui agissent contre la douleur et réduisent l'anxiété »⁷⁵. Comme l'exprime Éric Smadja, le rire peut témoigner de tendances multiples : bienveillance, autosuffisance, hostilité et dérision⁷⁶. Par le rire, un groupe est en mesure de communiquer, de communier et de partager des valeurs : « le rire de groupe est une secousse jouissante où se renouvelle un lien social »⁷⁷. Dès lors, comme l'indique Bergson, « pour comprendre le rire il faut le replacer dans son milieu naturel, qui est la société ; il faut surtout en déterminer la fonction utile, qui est une fonction sociale »⁷⁸. En effet, le rire

⁷⁰ Brigitte BOUQUET, Jacques RIFFAULT, « L'humour dans les diverses formes du Rire », *VIE SOCIALE*, 2010, n°2.

⁷¹ « Ironie » dans *Trésor de la langue française informatisé [en ligne]*, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?158;s=2122407840;r=6;nat=;sol=1;>

⁷² Brigitte BOUQUET, Jacques RIFFAULT, *op.cit.*

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ « Rire » dans *Trésor de la langue française informatisé [en ligne]*, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?38;s=2122407840;r=2;nat=;sol=4;>

⁷⁵ Mikhaël VANDEUREN, Jean-Pierre VANDEUREN, *op.cit.*

⁷⁶ Brigitte BOUQUET, Jacques RIFFAULT, *op.cit.*

⁷⁷ Daniel SIBONY, *Le sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010, p.112.

⁷⁸ Henri BERGSON, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940, p.6.

est prescrit, autorisé ou prohibé selon les sujets (en fonction de l'âge, du sexe, du statut social), le cadre socioculturel, l'objet du message, et les émetteurs.

Le rire existe sous deux formes : le rire Duchenne et le rire conversationnel. En premier lieu, le « rire Duchenne » est un rire spontané défini pour la première fois par le médecin neurologue français Guillaume-Benjamin Duchenne⁷⁹. Ce type de rire est déclenché par diverses stimulations comme le jeu, un effet de surprise, les chatouilles ou l'humour. Il est universel et se développe naturellement chez le bébé, c'est-à-dire qu'il n'est pas influencé par l'imitation ou la transmission culturelle. Le rire est d'ailleurs considéré par de nombreux penseurs, à commencer par Aristote et à sa suite Rabelais, comme « le propre de l'homme »⁸⁰. Cette affirmation a souvent été contredite, car l'on reconnaît une forme de rire chez le singe, dans le hennissement du cheval, dans le cri de l'hyène et du chacal. Toutefois, la spécificité humaine du rire concerne la réaction par le rire à l'humour verbal car seuls les humains disposent de la faculté de parler et ont la capacité de former des représentations portant sur d'autres représentations ; la capacité métareprésentationnelle. Dès lors, le rire et l'humour peuvent être considérés comme le propre de l'homme. En second lieu, le rire conversationnel est un rire en partie volontaire qui est utilisé pour faciliter nos interactions sociales. Contrairement au rire Duchenne, il nécessite un apprentissage et ne se présente pas toujours dans les mêmes circonstances selon les différentes cultures⁸¹. Dans les deux cas, le rire est provoqué par des éléments extérieurs, que ce soit par les chatouillements, par l'humour verbal, et d'autres sources entre les deux. Il existe un certain nombre de réflexions et de théories sur le rire qui ont tenté de répondre à la question « pourquoi rit-on ? » et qui ont également servi de théories de base pour comprendre la notion d'humour.

La théorie du sentiment de supériorité et de dégradation de l'objet risible (appelée aussi théorie morale ou pessimiste) est notamment soutenue par Platon, Aristote, Cicéron, Quintilien, Descartes, Hobbes, Bain, etc.⁸² Son postulat de départ est que le rire est nécessairement une forme de joie ou de bonheur. Néanmoins cette joie procurée par le rire est toujours associée à des sentiments de mépris, voire de haine ; le rieur exprimerait un plaisir lié à un sentiment de supériorité vis-à-vis de l'objet devenu risible car dégradé ou dévalué. Sont alors risibles toutes les laideurs physiques, intellectuelles, morales, sociales ou toutes les insuffisances actuelles chez autrui ou passées chez le sujet rieur. Selon cette théorie, le type d'humour qui provoque le

⁷⁹ Mikhaël VANDEUREN, Jean-Pierre VANDEUREN, *op.cit.*

⁸⁰ Éric SMADJA, *Le rire*, Paris, PUF, 1993, p.3.

⁸¹ Mikhaël VANDEUREN, Jean-Pierre VANDEUREN, *op.cit.*

⁸² Éric SMADJA, *op.cit.*

rire nécessite une victime à rabaisser en la touchant dans son amour propre. L'humour est semblable à un jeu qui s'exprimerait en termes de compétition, de gagnant et de perdant ; il devient alors une arme redoutable⁸³.

Les théories intellectualistes, également appelées théories du contraste et de l'incongruité, sont soutenues essentiellement par Kant, Schopenhauer et partiellement par Hobbes, Spencer et Bain⁸⁴. Selon ces théories, le sujet rit à la suite de la perception subite et inattendue d'une absurdité ou d'une contradiction chez une personne, un objet ou une situation ; c'est-à-dire qu'un contraste survient entre la représentation attendue par la conscience et celle apparue inopinément. Par exemple, nous rions lorsqu'une personne fait une chute inopinée.

Selon Henri Bergson, dont nous tirons « la théorie sociale », le rire ne survient que lorsque le vivant revêt le caractère du mécanisme : « c'est bien une espèce d'automatisme qui nous fait rire »⁸⁵. Le corps humain devient risible dans la mesure où il nous fait penser à une machine, comme par exemple chez le mime ; « le rire est du mécanique plaqué sur du vivant ». L'analyse de Bergson relève de ses conceptions philosophiques générales selon lesquelles la vie est fluide et souple alors que la mécanique est raide et saccadée. En effet, ce qui caractérise le vivant, c'est sa capacité de s'adapter avec souplesse aux différentes situations. Dès lors, lorsque quelqu'un trébuche et tombe c'est par manque de souplesse et c'est cela qui provoque le rire. Enfin, un autre élément important dans sa réflexion sur le rire c'est son insensibilité : la compassion et le rire s'excluent mutuellement. Il explique alors que nous pouvons avoir pitié de cette personne qui tombe mais que lorsque nous en rigolons, cette pitié s'efface quelques instants pour laisser place au rire. Enfin, le rire est toujours explicitement ou implicitement collectif et est un instrument qui sert la société à corriger les écarts et les dissidences individuels, qui relèvent non seulement de la distraction, mais également de l'excentricité de celui qui « persévère », qui « tient ferme », de l'individu « marginal ». Le rire est donc socialement utile et fonctionne tantôt comme excluant, tantôt comme intégrant, selon la docilité de la victime. Le rire, dans la réflexion de Bergson, n'a rien de bénéfique car il a pour fonction d'intimider en humiliant.

Selon la réflexion de Sigmund Freud⁸⁶, la plupart des traits d'esprit à l'origine du rire expriment une idée et un affect refoulés sous une forme déguisée qui déjouent la censure du

⁸³ Mikhaël VANDEUREN, Jean-Pierre VANDEUREN, *op.cit.*

⁸⁴ Éric SMADJA, *op.cit.*

⁸⁵ Henri BERGSON, *op.cit.*

⁸⁶ Sigmund FREUD (traduit de l'allemand par Marie BONAPARTE), *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1953 (première édition en allemand publiée en 1905).

Surmoi. Les sujets qui déclenchent le rire sont relativement restreints ; ce sont les sujets épineux dont on ne doit parler qu'avec précaution et que la conscience a tendance à refouler, comme l'argent, le pouvoir, la sexualité, la religion, les « minorités », la bêtise, les défauts des autres, etc. Freud rapproche alors le plaisir des traits d'esprit d'un état d'esprit « euphorique », antérieur aux conditionnements sociaux, celui de l'enfance. Un autre élément important dans la réflexion du penseur est que l'humour est considéré comme un mécanisme de défense parmi les plus élevés ; l'esprit comique étant qualifié de « sublime et sain ». En effet, par l'humour le Surmoi s'efforce de consoler le moi et de le préserver de la souffrance⁸⁷ ; il permet l'économie d'une émotion pénible. L'essence de l'humour consiste donc à économiser les affects que la situation devrait occasionner et à se dégager par une plaisanterie de la possibilité de telles extériorisations affectives (colère, frayeur, angoisse, douleur, tristesse), observables chez l'humoriste et l'auditeur par un processus identificatoire⁸⁸. Freud donne comme exemple celui du fripon condamné à mort et qui, conduit à la potence un lundi matin, s'exclame « Eh bien, la semaine commence bien »⁸⁹. L'humour est la contribution faite au comique par le Surmoi, qui se place en observateur du moi ; la perspective humoristique offre ainsi une vision dédramatisée du monde. Cependant, il n'empêche pas forcément totalement l'affect négatif, l'attitude humoristique ne fait bien souvent qu'atténuer partiellement le déplaisir, ainsi nous pouvons déceler « l'humour qui sourit à travers les larmes »⁹⁰ en tentant de rendre la situation plus supportable. Cela rejoint d'une certaine manière la théorie psychophysiologique ou théorie de la décharge de Spencer, selon laquelle le rire surviendrait à la suite du passage soudain d'un état psychique intense à un autre état psychique moindre. Il est donc généré à l'occasion d'une situation produisant un contraste descendant brutal qui engendre un « débordement énergétique »⁹¹ bloqué sur le plan psychique et dont le surplus s'écoule par le rire.

Chacune de ces réflexions et théories sur le rire et l'humour démontrent les différentes visions du monde de leurs auteurs ; elles ne sont ni totalement contradictoires, ni divergentes, mais se complètent parfaitement et s'efforcent chacune d'explorer un des multiples aspects du rire, en tentant d'en traduire la complexité. Actuellement, le terme humour se réfère à un concept complexe et multidimensionnel qui peut être défini et analysé de différentes façons⁹². De fait, les descriptifs attribués à l'humour sont multiples et dépendent souvent des théories qui essayent d'en rendre compte.

⁸⁷ Marie ANAUT, *op.cit.*

⁸⁸ Éric SMADJA, *op.cit.*, p.67.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Marie ANAUT, *op.cit.*

⁹¹ Éric SMADJA, *op.cit.*

⁹² Marie ANAUT, *op.cit.*

2. Humour et traumatisme

« Le rire est une faiblesse humaine, comme le disaient ses ennemis religieux médiévaux. Autant dire que c'est une fragilité de l'homme sans laquelle il serait cassant, tellement rigide qu'il se briserait. »⁹³

L'humour, d'aspect plaisant et récréatif dans la vie quotidienne, est également présent dans les situations les plus éprouvantes. Comme le disait Sigmund Freud, « l'humour sourit quelquefois à travers les larmes »⁹⁴ ; il considère d'ailleurs l'humour comme un mécanisme de défense. André Breton défend également cette idée : pour lui, l'humour est un moyen trouvé par l'homme pour se défendre contre l'absurdité du monde⁹⁵. Dans l'immédiat de la confrontation à la souffrance psychique, l'attitude humoristique peut être une procédure de protection défensive ; elle révèle la recherche d'une adaptation que l'individu ne trouvera pas toujours. C'est par exemple le cas lorsque les êtres humains adoptent une attitude qui consiste à « faire le clown » pour moins souffrir ; en adoptant ce comportement, ils tentent de réduire leur anxiété. Faire le pitre fait alors partie des mécanismes de défense actuellement répertoriés⁹⁶. En effet, l'humour est l'un des trente-et-un mécanismes de défense répertoriés par le DSM IV⁹⁷ en tant que « processus psychologiques automatiques qui protègent l'individu de l'anxiété ou de la perception de dangers ou de facteurs de stress internes ou externes ». L'humour y est défini de la manière suivante : « mécanisme par lequel le sujet répond aux conflits émotionnels ou aux facteurs de stress internes ou externes en faisant ressortir les aspects amusants ou ironiques du conflit ou des facteurs de stress ». Qu'il s'exprime ou non par le rire, l'humour provoque une sensation de bien-être émotionnel associé à la joie, à la gaieté, ou au simple contentement ; cela lui confère une fonction cathartique. Comme le dit Raymond Devos, « du moment qu'on rit des choses, elles ne sont plus dangereuses »⁹⁸. Il peut aider un individu à se protéger de l'envahissement des émotions négatives en l'incitant à appréhender la réalité depuis une perspective décalée au cours des épreuves de l'existence, ce qui contribue à en minimiser le poids⁹⁹. En effet, l'humour suppose une déconnexion d'avec le réel et une neutralisation de ses affects négatifs.

⁹³ Daniel SIBONY, *Le sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010, p.107.

⁹⁴ Marie ANAUT, *op.cit.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ S. IONESCU, M.-M. JACQUET, C. LHOTE (1997), *Les Mécanismes de défense. Théorie et clinique*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus », 2005.

⁹⁷ Christophe PANICHELLI, « Le mécanisme de défense de l'humour : un outil pour le recadrage », De Boeck Supérieur, « Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux », 02/2007, n° 39, pp.39-56.

⁹⁸ Raymond DEVOS cité par Marie ANAUT, *op.cit.*

⁹⁹ Marie ANAUT, *op.cit.*

L'humoriste ressent en fait tout avec une espèce d'hypersensibilité, mais n'en laisse rien paraître en répétant sans cesse « même pas mal ! »¹⁰⁰. Le paradoxe de l'humour, c'est cette myopie volontaire : le fait d'être le nez sur les choses et, en même temps, cette faculté d'éloignement, de distanciation. Dès lors, dans un trait d'humour, la réalité n'est ni niée ni tronquée, elle est « transcendée », et donne à l'individu la « possibilité de s'en sortir dans un éclat de rire »¹⁰¹. L'humour peut également renforcer l'instinct de survie et rendre l'homme capable de tolérer l'intolérable ; pour Charlin Chaplin, « l'humour renforce notre instinct de survie et sauvegarde notre santé d'esprit »¹⁰² et Benjamin le rejoint en considérant le « rire barbare » comme un mode de survie dans une époque catastrophique¹⁰³. Dès lors, l'humour est présent dans les contextes les plus inattendus, au sein des univers marqués par les privations de liberté et la déshumanisation, comme ceux de l'exil forcé, de la déportation et de l'enfermement. Dans ces situations extrêmes, il symbolise une planche de salut et un espoir de liberté, c'est pourquoi il peut être considéré comme un *humour de survie*¹⁰⁴. Ce type d'humour intervient donc dans des situations de grand danger physique et/ou psychique dans lesquelles une personne ou un groupe de personnes doit s'adapter à des conditions extraordinaires (dans le sens étymologique du terme), hors du commun. De plus, lorsque l'on rit, l'organe de la langue se bloque et nous ne sommes plus en mesure de parler : « certains rient pour ne pas parler... »¹⁰⁵. En effet, une personne confrontée à des événements traumatisants ne trouve pas toujours les mots pour s'exprimer, et dans ces cas-là, « le rire vaut comme un cri, expression d'une parole empêchée »¹⁰⁶. Enfin, face aux épreuves de la vie, la distanciation humoristique atténue la frustration provoquée par la perception de nos limites et facilite l'introspection positive.

Si l'humour permet de se protéger grâce à la distanciation, il peut également avoir une fonction offensive, c'est-à-dire d'attaque contre les sources de souffrance ; on peut alors déceler de l'humour noir, parfois obscène et agressif. Ainsi, il peut servir d'arme contre les personnes ou les systèmes à l'origine des blessures ou des frustrations ; rejoignant les fonctions agressives attribuées à la dérision. Il peut s'agir de se moquer du tortionnaire en l'agressant symboliquement en retour. En contexte délétère, l'humour permet donc de manifester une

¹⁰⁰ Jean BIRNBAUM, *op.cit.*, p.118.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Charlie CHAPLIN cité par Marie ANAUT, *op.cit.*

¹⁰³ BENJAMIN cité par Andréa LAUTERWEIN, *Rire, Mémoire, Shoah*, Paris, Editions de l'Éclat « Bibliothèque des fondations », 2009.

¹⁰⁴ Marie ANAUT, *op.cit.*

¹⁰⁵ Jean-Pierre LEFEBVRE, « Paul Celan. L'unique occurrence du mot 'rire' dans le poème *Kleine Nacht* » dans *Rire, Mémoire, Shoah*, *op.cit.*, p.125.

¹⁰⁶ Dominique BERTRAND, *op.cit.*, p.16.

forme de liberté et de transgression face aux atrocités ; il met en évidence le caractère pathétique des réalités les plus féroces. L'individu tente d'échapper à l'aliénation en se saisissant de l'absurde, de l'insolite et en révélant le dérisoire des situations. Pour cette raison, les États totalitaires ont toujours essayé d'enrayer cette forme de liberté ; elle était une arme symbolique contre eux¹⁰⁷. Toutefois, un regard humoristique sur soi, par l'autodérision, peut aussi être présent dans les contextes de grand danger et de survie. Dans ce cas-là le refus de toute complaisance doloriste fait du mot d'humour « une déclaration de dignité, une affirmation de supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive »¹⁰⁸.

3. L'humour et le rire dans la tradition juive

Comme nous l'avons dit plus tôt, il est difficile de donner une définition à l'humour car c'est un concept complexe et multidimensionnel. Sa conception varie d'une théorie à l'autre mais également en fonction des cultures et même des personnes. Parmi toutes ces formes d'humour, il en existe un qui est spécifiquement juif.

Dans une tradition juive, le samedi soir – qui clôt le jour saint et ouvre la semaine profane –, le père termine la prière sur le vin par un rire, en regardant son image dans le verre plein à ras bord. C'est pour mettre la semaine sous le signe de la joie. Et ce rire se transmet aux enfants, il est souvent repris par eux comme pour accentuer le vœu. Plus tard, quand le père a disparu, les descendants reprennent, le samedi soir à table, ce rire porté par le symbole qui fait de lui périodiquement un rappel du père. D'aucuns diraient qu'ici le rire porte le nom du père.¹⁰⁹

Cet humour juif n'est pas à confondre avec l'humour exercé par un non-Juif sur les Juifs, et surtout pas avec l'humour antisémite ; Klatzmann, plus catégorique, considère d'ailleurs que l'humour sur les Juifs performé par un non-Juif est toujours antisémite¹¹⁰. En outre, tout comme l'humour de manière globale varie selon l'époque et le lieu, l'humour juif varie selon les pays et les époques¹¹¹. Nous ne pouvons donc pas nous risquer à donner une définition précise de cet humour, mais il existe une « *tradition* de l'humour juif »¹¹². Peu d'études approfondies furent consacrées à la description des caractéristiques de l'humour juif et la plupart des recherches les plus sérieuses sont des analyses d'« histoires juives »¹¹³. Concernant ces histoires juives, il faut

¹⁰⁷ Marie ANAUT, *op.cit.*

¹⁰⁸ Romain GARY, *La Promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 1960, p.160.

¹⁰⁹ Daniel SIBONY, *op.cit.*, p.159.

¹¹⁰ Joseph KLATZMANN, *L'humour juif*, Paris, PUF, collection *Que sais-je ?* 1998, p.5.

¹¹¹ *Ibid.*, p.114.

¹¹² Doron RABINOVICI dans *Rire, Mémoire, Shoah*, *op.cit.*, p.285.

¹¹³ Judith STORA-SANDOR, *L'humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984, p.15.

généralement renoncer à savoir qui en est l'auteur, sauf exception, car il est très difficile de revenir à la source « d'autant plus que celui qui l'a mise le premier par écrit a peut-être seulement reproduit quelque chose qu'il a entendu »¹¹⁴. Afin d'en savoir davantage sur cet humour spécifique aux Juifs, il faut se pencher sur l'histoire de ce peuple. En effet, selon Judith Stora-Sandor, l'humour, qui est l'expression d'une disposition psychique, une des réponses possibles à une certaine expérience, naît de la somme des vécus¹¹⁵.

L'exode d'Égypte et la pérégrination dans le désert sous la conduite de Moïse sont les véritables débuts de l'histoire du peuple juif, devenu le peuple d'Israël. La conquête du pays de Canaan voit la formation d'une nation avec une véritable organisation de la vie publique et privée, réglée par l'enseignement général de la tradition juive : la Torah¹¹⁶. Les Juifs s'établissent en Palestine, y organisent leur vie économique, mais la religion juive n'est pas encore codifiée comme elle l'est actuellement. Le peuple juif s'y divise en deux royaumes : celui d'Israël dans le Nord et celui de Juda dans le Sud. C'est à ce moment, alors que leur foi est encore chancelante, qu'ils se font attaquer, envahis successivement par les Assyriens et les Babyloniens. Le royaume d'Israël sera détruit en 722 av. J.-C par le roi d'Assyrie qui en déporta la population. Le royaume de Juda sera conquis par les Babyloniens en 586 av. J.-C, le Temple de Jérusalem détruit et la population déportée en Babylonie. C'est alors le début de la diaspora¹¹⁷ ; cette situation d'exil aura une importance capitale dans l'histoire d'Israël. Privés de terre et de Temple, les Juifs n'avaient pour rester Juifs que la Torah et les règles de comportement qu'elle prescrivait à chacun d'eux. Déterminés à garder leur particularité, ils se groupaient dans des communautés, créaient des maisons de prière où ils se réunissaient, non seulement pour prier, mais aussi pour lire les livres religieux, chanter des psaumes et écouter leurs rabbins. La littérature est donc importante pour le destin et le maintien du Judaïsme. Tout en se tournant vers Jérusalem, vers l'emplacement du Temple détruit, ils recréaient une vie juive dans l'exil. Cette situation a participé à l'émergence d'une particularité chez le peuple juif : une forme de bilinguisme, devenant à l'occasion du trilinguisme. Leur langue est à la fois encore teintée par l'hébreu, qu'ils ne parlent pratiquement plus mais qu'ils utilisent pour la prière, et par l'araméen, langue officielle du peuple assyrien. Le bilinguisme crée alors un rapport de facilité pour le passage d'une langue à une autre. Ce mélange de langages fut utilisé

¹¹⁴ Joseph KLATZMANN, *op.cit.*, p.9.

¹¹⁵ Judith STORA-SANDOR, *op.cit.*, p.9.

¹¹⁶ Dans un sens strict la Torah signifie le Pentateuque, les Cinq Livres de Moïse.

¹¹⁷ Le terme « diaspora » est un mot grec ancien qui désigne la dispersion d'une communauté ethnique ou d'un peuple à travers le monde.

par des écrivains juifs de toutes les époques pour obtenir des effets humoristiques et des « histoires juives ».

Environ cinquante ans après, Cyrus, chef des Perses, s'empare de Babylone et est proclamé roi. Il permet aux Juifs captifs de regagner leur pays ; des dizaines de milliers d'entre eux retournent alors en Palestine avec pour but de reconstruire le Temple, mais la plupart restent à Babylone et prospèrent dans un régime qui leur est favorable. Tout en gardant un lien avec les centres d'étude en Palestine, ils fondent leurs propres écoles qui joueront un rôle déterminant dans la rédaction du Talmud¹¹⁸, quelques cent ans plus tard. La situation d'exil a renforcé le lien indissoluble entre Israël et la « Révélation divine » dont le peuple juif se sentait investi ; le Talmud est alors d'une importance capitale pour les Juifs. Le second Temple sera également détruit en 70 apr. J-C., et la suite de l'histoire du peuple juif sera celle d'un peuple toujours persécuté, en situation d'exil et dispersé à travers le monde. Cette position de peuple persécuté, les Juifs pensent qu'elle leur a été assignée par Dieu, que « c'est la volonté de Dieu que le Juif soit une victime »¹¹⁹. Cette idée leur permet de conserver la conviction d'être le peuple « élu » car « Dieu aime les victimes »¹²⁰.

Cette situation d'exil, qui ponctue l'histoire des Juifs, crée des problèmes identitaires chez ce peuple qui n'a pas toujours les moyens de se percevoir comme unique et uni. Le rire a dès lors un rôle à jouer car

Rire, c'est se secouer l'identité en étant sûr qu'on peut la récupérer, que la secousse est sans danger. Rien d'étonnant si l'humour juif est pléthorique. Les Juifs, dont l'identité va dans tous les sens, savent qu'ils peuvent toujours la retrouver, et que s'ils la perdent, c'est elle qui les retrouve ; donc c'est sans danger de la secouer. Ils ne font que ça, la « remettre en question », et toujours elle retombe sur ses pattes comme un chat¹²¹.

L'humour juif vient essentiellement nous enseigner qu'« il n'y a pas à s'étonner que la question de l'identité ne puisse recevoir de réponse. [...] Non seulement il n'y a pas de définition du Juif, mais comme tout ce qui est de l'ordre de l'humain, il échappe au définir »¹²². De par son histoire, le peuple juif n'a pas une identité fixe mais se constitue de possibilités d'identités et la question identitaire est alors au cœur de la problématique du Juif. Historiquement, ayant vécu dans des nations qui l'ont rarement considéré comme citoyen à part entière, le Juif s'est créé

¹¹⁸ Le Talmud est une construction à trois étages, composée de la Bible, de la *Mishna* et de la *Guémara*.

¹¹⁹ Judith STORA-SANDOR, *op.cit.*, p.44.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Daniel SIBONY, *op.cit.*, p.19.

¹²² Marc-Alain OUAKNIN, Dory ROTNEMER, *La bible de l'humour juif*, Paris, J'ai lu, 1995, p.22.

une « identité en mouvement qui parfois peut se traduire en termes de pathologie allant de la simple névrose à la psychose »¹²³ ; Woody Allen et ses personnages en sont une excellente illustration.

La situation des Juifs vis-à-vis de la langue est à l'origine de nombreuses « histoires juives ». La plupart d'entre elles sont nées dans des communautés où on parlait le yiddish, « cette langue que parlaient les Juifs d'Europe orientale et d'Europe centrale et qui a une saveur toute particulière »¹²⁴, et ont fait le tour des *shtetl*¹²⁵. Toutefois, l'origine de l'humour juif vient bien avant l'émergence de ces histoires, avec le Talmud et la Bible. En effet, si nous ne pouvons pas dire que ces textes sont humoristiques, ils ont un rôle à jouer dans la naissance de l'humour juif car « ces œuvres comportent des ressources comiques »¹²⁶, et que l'esprit de ces écrits est universellement répandu parmi les Juifs, contribuant à modeler ce qu'on appelle « l'esprit juif »¹²⁷. Dans le texte biblique, l'humour est un aspect fondamental du déroulement de l'histoire ; particulièrement avec l'annonce de la naissance d'Isaac¹²⁸. Après plus de dix ans de vie commune avec Sarah et que la servante Hagar ait enfanté pour Abraham un enfant qui porte le nom d'Ichmaël (Dieu a entendu), Dieu annonce à Abraham la naissance d'un fils qu'il aura avec Sarah. Abraham réagit en tombant sur sa face et se met à rire... Il se dit en son cœur : « Naîtrait-il un fils à un centenaire ? Et à quatre-vingt-dix ans Sarah deviendrait-elle mère ? » Dieu lui répond : « En effet Sarah te donnera un fils, et tu le nommeras Isaac (Yits'haq) », c'est-à-dire celui qui rira, dont le futur serait fait de rire, d'un rire éternel... Plus tard, on annonce également à Sarah qu'elle va devenir mère. « Comment est-ce possible », se dit-elle, « je suis maintenant âgée de quatre-vingt-dix ans, et elle se mit à rire intérieurement ». Et Sarah rit... Elle se dit : « Après être flétrie, aurai-je encore de la jouissance ! Et mon époux est un vieillard ! » Dans le texte biblique, Dieu donne son nom à Isaac, faisant de lui le messager du rire, car en hébreu, Isaac se dit Itshaq et signifie « Il rira ».

Il existe également un passage dans le Talmud qui dit que Rabba, un maître du Talmud, commençait toujours son enseignement par une *mila débdi'houta*, c'est-à-dire par une note d'humour, littéralement « par des mots divertissants »¹²⁹. On ne peut donc entrer dans le Talmud, ni dans la pensée juive en général, sans humour. Après la Bible et le Talmud, c'est

¹²³ Marc-Alain OUAKNIN, Dory ROTNEMER, *op.cit.*, p.24.

¹²⁴ Joseph KLATZMANN, *op.cit.*, p.6.

¹²⁵ Petits villages à majorité juive.

¹²⁶ Judith STORA-SANDOR, *op.cit.*, p.21.

¹²⁷ *Ibid.*, p.36.

¹²⁸ Extrait de la Bible cité par Marc-Alain OUAKNIN, Dory ROTNEMER, *op.cit.*, p.20.

¹²⁹ Marc-Alain OUAKNIN, Dory ROTNEMER, *op.cit.*, p.21.

surtout dans l'univers hassidique que se sont développés l'humour juif et les histoires juives. Les maîtres hassidiques se font connaître pour leurs bons mots, *witz* ou *wort*¹³⁰, que les disciples se transmettent de génération en génération. Dans le judaïsme, l'enseignement, dont l'enseignement moral, se fait notamment via l'usage de l'humour. De fait, certains auteurs évoquent le rôle pédagogique de l'humour juif et parlent de « l'enseignement par l'humour »¹³¹.

Enfin, c'est sa position de peuple persécuté qui donne sa forme particulière à l'humour juif, un humour fait d'autodérision. En effet, les Juifs exercent volontiers leur esprit sur leur propre malheur ; le dicton juif « La souffrance peut aussi faire rire »¹³² illustre parfaitement cela. L'humour juif, c'est souvent « rire pour ne pas pleurer »¹³³, le rire peut être considéré comme une sorte de consolation¹³⁴. Ce procédé prend racine notamment dans un texte du Talmud, à propos de la destruction du Second Temple :

« Lors d'un voyage en Italie, Rabban Gamliel, R. Eléazar ben Azaria, R. Josué et R. Akiba, se promenant sur un chemin, entendirent le bruit de la foule qui revenait à Rome d'une station balnéaire. Ils se mirent tous à pleurer, mais R. Akiba riait. Ils lui dirent : « Pourquoi ris-tu ? » Il leur dit : « Pourquoi pleurez-vous ? » ils dirent « Ces païens qui se prosternent devant des images et brûlent de l'encens en l'honneur des idoles vivent en sécurité et dans l'aisance, tandis que notre Temple, le « Marchepied » de notre Dieu, est détruit par les flammes ; comment ne pleurerions-nous pas ? » Il répondit : « Voilà pourquoi je ris : si ceux qui offensent Dieu vivant dans un tel bien-être, combien ceux qui Lui obéissent seront heureux. »

« Un autre jour, à nouveau ensemble, ils montèrent à Jérusalem et, juste au moment où ils arrivaient sur le mont Scopus, ils virent un renard sortir du Saint des Saints. Ils se mirent à pleurer et R. Akiba riait. « Pourquoi ris-tu ? » l'interrogèrent-ils. Il dit : « Pourquoi pleurez-vous ? » Ils lui dirent : « L'endroit dont il est dit : « [...] *le profane qui en approcherait serait frappé de mort* » (Nombres, I, 51) est devenu à présent le repaire des renards ; comment ne pleurerions-nous pas ? » Il leur dit : « Voilà pourquoi je ris : il est écrit : « *Je me fis assister de témoins dignes de foi, d'Urié le pontife et de Zacharie* » (Isaïe, VIII, 2). Quel est le rapport entre Urié et Zacharie ? Urié vécut à l'époque du premier Temple, tandis que Zacharie vécut à l'époque du second Temple, mais les Saintes Ecritures lièrent la prophétie de Zacharie avec celle d'Urié. Dans celle-ci il est écrit : « *Sion sera labouré comme un champ, Jérusalem deviendra un monceau de ruines* », etc. (Jér., XVI, 18-20). Dans Zacharie il est écrit : « *De nouveau des vieux et des vieilles seront assis sur les places de Jérusalem [...] les places de la cité seront pleines de jeunes garçons et de jeunes filles qui s'ébattront sur ces places* » (Zach., VIII, 4-5). Tant que la prophétie d'Urié ne s'est pas réalisée, j'avais des doutes quant à l'accomplissement de la prophétie de Zacharie ; à présent que celle d'Urié

¹³⁰ Marc-Alain OUAKNIN, Dory ROTNEMER, *op.cit.*, p.25.

¹³¹ Joseph KLATZMANN, *op.cit.*, p.114.

¹³² Judith STORA-SANDOR, *op.cit.*, p.253

¹³³ Joseph KLATZMANN, *op.cit.*, p.8.

¹³⁴ Judith STORA-SANDOR, *op.cit.*, p.41.

s'accomplit, il est certain que celle de Zacharie se réalisera pleinement. Ils lui dirent : « Akiba, tu nous as consolés ! Tu nous as consolés ! ». » (*Makkoth*, 24 a-b)¹³⁵.

Dans la parole de Rabbi Akiba, le pessimisme se transforme en optimisme, un optimisme tragique où le mal devient source de bien. Ici, le triomphe est verbal, c'est donc une fausse victoire car aucune preuve réelle ne vient confirmer ses dires. Ce texte montre en fait le procédé de « fabrication » de l'humour juif, un véritable mode d'emploi dont les écrivains juifs se serviront pendant des siècles pour créer de l'humour à partir des malheurs les plus divers, individuels ou collectifs. Dans ce sens, Rabbi Akiba est le modèle de l'humoriste qui rit dans le malheur et produit de la consolation à partir du tragique par des artifices verbaux. Cependant, ce qui diffère d'entre lui et ses descendants est qu'il prend au sérieux ses propres arguments ; il n'y a aucune distance ironique entre ce qu'il dit et ce qu'il croit¹³⁶. Une anecdote à propos de Tristan Bernard illustre parfaitement ce type d'humour : quand la gestapo vient les arrêter, lui et sa femme, celle-ci pleure et il lui dit « « Pourquoi pleures-tu ? Jusqu'à présent nous avons vécu dans la peur, à partir de maintenant nous allons vivre dans l'espoir ! »¹³⁷. Bernard a conscience que sa victoire n'est que verbale et que l'arrestation signe très certainement leur arrêt de mort, néanmoins ce procédé verbal, en niant la réalité pendant un instant, lui permet de conserver sa dignité.

L'attitude de base de l'humoriste est dans la négation du réel, il ne modifie pas la réalité, son triomphe est verbal, et le trait d'humour manifeste la dignité humaine dans l'adversité. Reprenons l'exemple de Freud du condamné à mort un lundi qui s'exclame « Eh bien, la semaine commence bien ! »¹³⁸ : la situation ne changera pas, il sera bientôt pendu, mais il nie pendant un moment son destin par le mot d'humour. Stora-Sandor appelle cet optimisme inébranlable *le triomphe de l'échec*¹³⁹ ; c'est un des procédés de l'humour juif que l'on retrouve aussi bien chez les auteurs yiddish que chez ceux qui écrivaient dans d'autres langues. L'humour est alors un mécanisme de défense, il est « l'arme des désarmés »¹⁴⁰ ; cette particularité de l'humour juif rejoint donc la théorie de Freud sur l'humour. Toutefois, la victoire conférée par l'humour surpasse parfois le triomphe verbal puisque celui-ci peut contribuer à la survie. L'optimisme inébranlable, caractéristique de l'esprit juif, a permis au

¹³⁵ Extrait du Talmud cité par Judith STORA-SANDOR, *op.cit.*, p.41.

¹³⁶ Judith STORA-SANDOR, *op.cit.*, p.42.

¹³⁷ *Ibid.*, pp.42-43.

¹³⁸ Sigmund FREUD (traduit de l'allemand par Marie BONAPARTE), *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1953 (première édition en allemand publiée en 1905), p.400.

¹³⁹ Judith STORA-SANDOR, « Rire dans le malheur, rire du malheur - Le rire comme vecteur de la transmission » dans *Rire, Mémoire, Shoah*, *op.cit.*, p.255.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.253.

peuple juif de surmonter des siècles de persécution et de manifester une volonté de survie extraordinaire.

A partir des travaux de Reik sur le masochisme, Grotjahn utilise la formule suivante pour décrire l'humour juif : « victoire à travers la défaite »¹⁴¹. Il s'agit toujours de l'agression tournée contre soi-même, comme si le Juif détournait l'arme des mains de son persécuteur et la pointait contre sa propre poitrine en disant : « Je sais mieux le faire que toi »¹⁴². L'usage de l'autodérision est une autre caractéristique inhérente à l'humour juif ; celui-ci est alors fréquemment empreint des stéréotypes des Juifs sur eux-mêmes ou des autres sur eux. Les thèmes récurrents sont la religion, la mère juive (persuadée que son fils est le meilleur), l'argent, le mariage, la maladie et la mort. L'antisémitisme lui-même peut être une source de plaisanterie. Dans certains cas, lorsque les histoires racontées par des Juifs reprennent les thèmes des blagues antisémites, par exemple sur l'avidité pour l'argent et sur la malpropreté, elles le font avec exagération, en poussant les choses à l'absurde. Cela revient en quelque sorte à se moquer des antisémites, mais de manière indirecte – ce qui risque d'ailleurs de n'être pas compris par de nombreux non-Juifs. Néanmoins, le caractère d'autodérision de l'humour juif a parfois été utilisé contre eux par des antisémites ; ce à quoi les juifs ne s'attendaient pas. Ils étaient loin de se douter que les histoires qu'ils se racontaient entre eux en yiddish seraient un jour largement diffusées dans d'autres langues. En effet, l'antisémitisme, qui a conduit à des persécutions et à des massacres, a pu être renforcé par la diffusion des histoires juives ; cela explique que Klatzmann considère comme antisémites les histoires sur les Juifs performées par un non-Juif¹⁴³.

4. Rire dans les camps

« Il est trop tôt encore pour dresser le bilan positif de l'expérience concentrationnaire, mais dès maintenant, il s'avère riche. Prise de conscience dynamique de la puissance de la beauté du fait de vivre, en soi, brutal, entièrement dépouillé de toutes les superstructures [...] Pour quelques-uns, confirmation ; pour le plus grand nombre, découverte, et saisissante [...] la découverte passionnante de l'humour comme structure objective de l'univers. »¹⁴⁴

Tout au long de la période hitlérienne, les manifestations du rire de l'opprimé ont été nombreuses, et celui-ci prenait généralement la forme de traits d'humour dirigés contre le tortionnaire. On peut penser notamment aux cabarets d'humour, aux presses clandestines, aux

¹⁴¹ Judith STORA-SANDOR, *op.cit.*, p.300.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ Joseph KLATZMANN, *op.cit.*, p.5.

¹⁴⁴ David ROUSSET, *L'Expérience concentrationnaire*, Editions de Minuit, 1993 (première édition en 1965), p.185.

blagues qui circulaient d'abord dans les ghettos puis à travers toute l'Europe. Le cabaret politique endossait un rôle critique que les médias écrits (la presse et les livres) n'assuraient plus depuis la Première Guerre Mondiale. Son immédiateté et sa capacité à réagir à chaud, les nuances apportées par un simple geste, un clin d'œil ou un haussement d'épaules, et la mauvaise prononciation d'un mot permettaient de préserver une grande indépendance critique ; les censeurs étant souvent dépassés. Ces techniques et subterfuges prendront parfois place dans les camps dans lesquels elles joueront un rôle important pour les déportés. Par ailleurs, les cabarets étaient à l'origine de nombreux chants, comptines, vers et blagues faciles à retenir qui, colportés de bouche à oreille dans la population civile, parvenaient aussi dans les camps. Les blagues antinazies étaient parfois la seule arme dont disposaient les victimes pour faire trébucher les dirigeants de leur piédestal. Néanmoins, les divertissements humoristiques ont peu à peu été bannis, que ce soit les blagues antinazies, et particulièrement « les blagues de camps de concentration » (1933), les blagues politiques (1939), les cabarets humoristiques (1941) ou les émissions radiophoniques satiriques (1943)¹⁴⁵. La législation contre les « trahisons d'État »¹⁴⁶ touchait à la fois le narrateur et celui qui écoutait la blague, et pouvait aller jusqu'à la peine capitale. Cependant, à l'intérieur des camps, les manifestations humoristiques se sont poursuivies, prenant parfois la forme de cabarets, mais consistant le plus souvent en des blagues chuchotées.

Le cabaret était la forme de résistance culturelle collective la plus courante dans les ghettos et les camps où sa mise en œuvre était possible. Des spectacles à caractère humoristique et politique, écrits et parfois réalisés dans des conditions clandestines, ont pris place dans la plupart des ghettos et des camps de concentration avant 1943, en dépit des conditions d'insécurité et des réactions souvent arbitraires des gardiens. Il faut toutefois rappeler que ce fut impossible dans les camps d'extermination dont le seul but était l'assassinat systématique des déportés, ni dans les camps mixtes, à la fois centres de mise à mort et de travail forcé, tels que Majdanek et Auschwitz-Birkenau, ni même dans les camps de travail en Pologne dont la seule fonction était la mort des déportés. Néanmoins, les occasions de rire ont diminué à partir de 1942 lorsque la politique d'assassinat désignée sous le nom de code « Aktion Reinhardt » a pris forme par la création des nouveaux camps d'extermination de Belzec, Sobibor et Treblinka. Cette intensification du génocide a eu des répercussions dans toute l'Europe et ses camps, où les déportations se faisaient de plus en plus nombreuses, mettant bien souvent fin à toute volonté de rire. Cependant, certains traits d'humour émergeaient au milieu de l'enfer et quelques œuvres

¹⁴⁵ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, pp.81-82.

¹⁴⁶ *Ibid.*, pp.81.

écrites sur place témoignent de l'audace de certains détenus dans leur utilisation du rire. Les *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1945)* de Michel Borwicz¹⁴⁷ présentent par exemple de nombreux témoignages du recours à l'humour, à l'autodérision et à l'humour noir chez les prisonniers des camps de concentration. Cet ouvrage montre comment la créativité alliée à l'humour a constitué pour eux un soutien important.

Alors que les nazis dépossèdent les déportés de leur identité nominale en leur tatouant un numéro et en leur hurlant des injures, ces derniers vont à leur tour déformer l'identité de leurs bourreaux. Les surnoms sont nombreux, s'adressant autant à ceux de la zone grise (*Kapo*, chef de block, police du camp, *Stubendienst* ou aides) qu'aux SS. Ils pouvaient avoir pour but de féminiser et déviriliser ceux qu'ils visaient, par exemple « la Blonde »¹⁴⁸, ce qui permettait d'atteindre les nazis dans leur virilité, si importante pour eux. Alors même que les prisonniers étaient réduits à l'état d'objet ou de bétail, ils pouvaient également donner aux nazis des noms d'animaux. Alors que les SS traitent leurs chiens comme les leurs, davantage comme des humains que les déportés qu'ils sont dressés à mordre, ces derniers leur renvoient la pareille en les nommant par exemple « Six pattes » (pour rassembler le SS et son chien)¹⁴⁹. Selon Freud, « en rendant l'ennemi petit, bas, méprisable, comique, nous réussissons, par la bande, à jouir de l'avoir dominé »¹⁵⁰. La dérision est sans doute l'arme des faibles, mais des faibles qui restent inscrits d'une manière ou d'une autre dans un « champ de pouvoir »¹⁵¹ en prenant appui sur des ennemis qu'ils rabaissent pour se faire du bien. Le « luxe »¹⁵² de la dérision n'était pourtant pas laissé à tous les déportés car pour les simples prisonniers, un seul regard en direction d'un SS suffisait à sa condamnation à mort ; faire de l'humour était donc inconcevable. Néanmoins, si la plupart du temps les détenus étaient voués au silence le plus complet, il pouvait arriver que la parole soit moins dangereuse pour les prisonniers privilégiés. Ceux-ci, sans faire partie de la zone grise (par exemple des médecins, agents administratifs, cuisiniers, coiffeurs ou tailleurs) pouvaient se moquer du SS parce qu'ils se trouvaient dans une place qui leur octroyait un droit de parole « professionnel »¹⁵³ et parce que le nazi ne comprenait pas la langue étrangère des protagonistes.

¹⁴⁷ Michel BORWICZ, *Écrits des condamnés à mort sous l'occupation nazie (1939-1945)*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio Histoire », 1996.

¹⁴⁸ Patrick BRUNETAU, « Dérision et dérisoire dans les stratégies de survie en camp d'extermination », C.N.R.S., « Hermès, La Revue », 01/2001, n° 29, pp.217-226.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ Sigmund FREUD, *op.cit.*, pp.198-199.

¹⁵¹ Patrick BRUNETAU, *op.cit.*

¹⁵² Andrea LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.82.

¹⁵³ Patrick BRUNETAU, *op.cit.*

Il faut cependant noter que l'humour juif dans les camps ne se contente pas de réduire l'opresseur, il prend également la forme de l'autodérision – une des caractéristiques inhérentes à l'humour juif. L'autodérision est essentiellement en vigueur dans les premiers temps de l'internement car elle sert à décoller temporairement l'étiquette de bétail humain enregistré, « tondu, mis à nu pour être désinfecté dans les bains de grésil, lamentable troupeau d'êtres sans poil, dont les individualités deviennent méconnaissables »¹⁵⁴. Haïm Vidal Sephiha explique notamment qu'« à l'arrivée, quand on nous a mis à poils, on s'est regardés, on a rigolé, on ignorait encore le sort de ceux qui étaient sur le côté »¹⁵⁵. L'autodérision est plus rarement utilisée dans la vie du camp. Les « Anciens » l'utilisent lorsqu'un transport de nouveaux arrive en quarantaine : « Si jeune et il pue déjà » est par exemple la formule d'accueil réservée aux nouveaux venus¹⁵⁶. Sephiha¹⁵⁷ explique également que « Si l'un de nous toussait, on lui posait amicalement la main sur l'épaule en lui disant, laconique : '*Morgen Krematorium*' »¹⁵⁸. En créant une sorte d'indifférence à l'égard des tortures et des mourants environnants, le déporté suffisamment ironique se donne une chance de ne pas être emporté par le désespoir.

De plus, l'autodérision dédramatisait la violence des hurlements allemands en s'en appropriant les termes ; nous pouvons notamment le constater dans *Le Verfügbar aux Enfers* de Germaine Tillion, qu'elle a écrite lors de son internement à Ravensbrück. Cette opérette-revue a été intitulée comme telle en référence parodique au titre de l'opéra bouffe d'Offenbach *Orphée aux Enfers* et à l'enfer de l'univers concentrationnaire. Elle a été réalisée en commun ou du moins avec la complicité des autres femmes internées dans ce camp, qui ont participé à l'écriture. L'œuvre fut rédigée en octobre 1944, cachée dans une caisse d'emballage par les camarades de Tillion qui travaillaient au déchargement des trains, et ne put jamais être mise en scène dans le camp mais fut toutefois récitée et chantonnée le soir dans le bloc. L'opérette, à cause de la détérioration des conditions du camp, ne put jamais être terminée. Dans son texte, Tillion a réutilisé le vocabulaire des SS et notamment certains termes péjoratifs comme le surnom sarcastique de *Schmuckstück*¹⁵⁹ dont les Allemands se servaient pour humilier les femmes détenues. En employant elles-mêmes ce terme, les déportées acceptaient de rire de leur condition déplorable et elles « désamorçaient l'humiliation en rééquilibrant momentanément les stratégies de domination »¹⁶⁰. Cette domination s'effectuait par l'appropriation du mot

¹⁵⁴ Patrick BRUNETAU, *op.cit.*

¹⁵⁵ Haïm Vidal SEPHIHA dans *Rire, mémoire, Shoah*, *op.cit.*, pp.109-110.

¹⁵⁶ Patrick BRUNETAU, *op.cit.*

¹⁵⁷ Haïm Vidal SEPHIHA, *op.cit.*, p.112.

¹⁵⁸ « Demain crématoire ».

¹⁵⁹ *Schmuckstück* signifie « bijoux » en allemand et est proche de *Schmutzstück* qui signifie « déchet ».

¹⁶⁰ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.105.

allemand, désormais francisé, qui migrait alors vers le domaine du connu et devenait de fait beaucoup moins menaçant. Cette œuvre atypique marque le besoin de se réapproprier la vie, malgré l'enfermement, en s'autorisant l'autodérision dans une situation extrême, cumulant les dangers physiques et psychiques. L'autodérision comme système d'autodéfense tend aux détenues un « miroir sans pitié, dont la description-même force la réaction, entraîne le refus et représente une victoire de l'esprit sur le système de déshumanisation »¹⁶¹. La résistance elle-même considérait que le « refus délibéré de l'esprit de sérieux » était une technique de survie, et que survivre était « l'ultime sabotage »¹⁶². Ainsi, lorsque l'opérette vante les avantages d'un « camp modèle avec tout le confort, eau, gaz, électricité », le chœur répond : « Gaz surtout ! Gaz surtout ! »¹⁶³

L'humour dans le camp permet également un effet de distanciation et donc la préservation vis-à-vis des émotions fortes ; cela rejoint la réflexion de Bergson selon laquelle le rire est insensible. Cet humour provoque un « rire d'évasion »¹⁶⁴, il s'agit de s'inventer n'importe quelle histoire drôle pour oublier le camp. C'est une tactique de résistance pour combattre l'abattement. Le psychiatre autrichien Viktor Frankl, qui a été lui-même déporté au cours de la Seconde Guerre mondiale, a écrit à propos des survivants des camps de concentration nazis : « l'humour était une autre des armes de l'âme dans la lutte pour l'auto-préservation »¹⁶⁵. Avec un compagnon d'enfermement, ils s'étaient donnés pour tâche d'inventer chaque jour une histoire drôle au sujet de ce qui pourrait se produire le lendemain de leur libération. Par cette action, ils associaient la créativité et l'anticipation d'un avenir heureux, entretenant l'espoir de la liberté. L'humour devient une échappatoire psychologique indispensable, un moyen de suspendre ne serait-ce qu'un instant l'anxiété quotidienne. Dans un journal du ghetto de Varsovie, l'humour est même décrit comme « la seule arme dans le ghetto » : « il n'y a pas d'autre remède pour nos maux. Les gens rient de la mort et rient des décrets nazis. L'humour est la seule chose que les nazis ne peuvent comprendre »¹⁶⁶. Outre l'évasion qu'il permettait, l'humour favorisait également la capacité de réfléchir, il facilitait la recherche de solutions aux problèmes, qu'ils soient intellectuels ou interpersonnels. Ce n'est

¹⁶¹ Claire ANDRIEU, « Introduction » à Germaine TILLION, *Une opérette à Ravensbrück*, Paris, Points, 2007, p.20.

¹⁶² Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.92.

¹⁶³ Marie ANAUT, *op.cit.*

¹⁶⁴ Patrick BRUNETAX, *op.cit.*

¹⁶⁵ Victor FRANKL cité par Marie ANAUT, *op.cit.*

¹⁶⁶ *Warsaw ghetto : A diary by Mary Berg*, cité par Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.93.

pourtant que dans de rares cas que le rire remplissait sa fonction critique et parvenait à encourager la lucidité des déportés sans faire illusion.

Néanmoins, nous savons également que les SS permettaient parfois l'humour, et donc les histoires drôles et les spectacles distrayants (avec ou sans contenu politique), car ils étaient conscients de « l'espérance dissipatrice d'angoisse »¹⁶⁷ qu'ils entretenaient, au même titre que la musique et les douches où on conviait les déportés pour les gazer. Cela faisait partie du simulacre de la normalité que les SS encourageaient pour s'assurer la docilité des déportés et empêcher toute tentative de résistance. Cela n'enlève toutefois pas au rire et à l'humour ce qu'ils ont pu apporter aux déportés. Selon Andréa Lauterwein¹⁶⁸, l'humour durant la Shoah répondait à trois fonctions principales. La première était la cohésion : il créait un lien social et pouvait renforcer la solidarité parmi ceux qui riaient ensemble ou se moquaient des oppresseurs. Dans le meilleur des cas, l'humour avait une fonction critique en permettant d'attirer l'attention sur ce qui était faux et en encourageant à la résistance. Enfin, l'humour était aussi l'ultime mécanisme de défense, un soutien psychologique autant qu'une résistance spirituelle : il aidait les déportés à triompher des humiliations et à traverser les souffrances sans sombrer dans la folie.

¹⁶⁷ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.92

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.79.

III. Analyse du corpus

1. *La danse de Gengis Cohn* de Romain Gary

1.1. Romain Gary, sa vie et son œuvre

Romain Gary, né Roman Kacew à Vilnius en 1914, est élevé par sa mère avec laquelle il s'installe en France à ses quatorze ans. Celle-ci place en lui de grandes espérances, ce dont son roman *La promesse de l'aube* (1960) témoigne notamment ; Gary entretient avec elle une relation fusionnelle et renie son père, se présentant même comme un bâtard « juif russe, mâtiné de Tartare »¹⁶⁹. Après des études de droit, il s'engage dans l'aviation et rejoint le général de Gaulle en 1940. Son métier de diplomate lui permettra d'effectuer de nombreux voyages. En 1956 il reçoit le prix Goncourt pour *Les racines du ciel*. Il publie ensuite plusieurs sagas et romans, rédige des scénarios et réalise deux films. La trilogie *Frère Océan* fait partie de ces sagas et c'est de celle-ci que provient *La danse de Gengis Cohn* qui est précédé de *Pour Sganarelle* et suivi de *La tête coupable*. Romain Gary se suicide en 1980 à Paris.

L'identité de cet auteur est un sujet sur lequel plane de nombreux mystères : l'écrivain, lorsqu'il est interrogé, change d'avis sur sa nationalité à de nombreuses reprises et s'attribue des généalogies imaginaires. Gary change de trajectoire professionnelle et d'épouses à plusieurs reprises. Il a rédigé plusieurs autobiographies, en y mettant toujours assez de fiction pour se rendre inidentifiable ; l'auteur préfère d'ailleurs dire qu'il écrit de la fiction dans laquelle il s'injecte : « J'ai compris que si je suis capable d'inspirer une fiction, alors il y aura une preuve de mon existence »¹⁷⁰. Il a écrit sous plusieurs pseudonymes dont celui d'Emile Ajar qui lui vaudra un second prix Goncourt pour *La vie devant soi* ; il est le premier romancier – et unique à ce jour – à recevoir ce prix à deux reprises. Cet écrivain s'est introduit à travers les personnages de ses œuvres, laissant au lecteur des fragments de lui-même. Outre le caractère biographique, l'historicité constitue un autre élément de son œuvre puisqu'il est lui-même le produit d'une histoire qui a marqué ses récits : l'expérience de l'exil, les persécutions, la guerre... Cette historicité est présente dans *La danse de Gengis Cohn* puisque ce roman aborde le sujet de la Shoah.

S'il est compliqué d'identifier clairement cet auteur, il en va de même pour son œuvre car celle-ci se veut singulière et ses récits dévoilent rarement leur sens après une seule lecture : « chaque retour sur le déjà lu dévoile de nouvelles couches d'écriture, accroît la complexité,

¹⁶⁹ Guy AMSELLEM, *Romain Gary : Les métamorphoses de l'identité*, Paris, l'Harmattan, 2008.

¹⁷⁰ *Ibid.*

transforme la perception, invalide toute idée de clôture du texte, de fixité de ses significations »¹⁷¹. C'est notamment le cas pour *La danse de Gengis Cohn*.

1.2. Présentation et résumé du roman

La danse de Gengis Cohn est publié en 1967 aux éditions Gallimard et se divise en trois parties inégales : « Le dibbuk », « Dans la forêt de Geist », « La tentation de Gengis Cohn » ; le roman comporte au total quarante-quatre chapitres. L'humour noir y est employé pour aborder la Shoah et d'autres thèmes plus globaux comme la persécution, l'humanité, la culture... Les Juifs y sont présentés comme seuls responsables de leur persécution, l'Allemagne étant perçue comme le pays innocent.

La danse dont il est question dans le titre est la *horà*, une danse folklorique juive ancienne, que Gengis Cohn transforme en supplice pour son spectateur. Il la pratique dans la violence, puisqu'il « piétine » dans l'espoir que « ça fasse mal », « ses bottes tapent dur », « il saute comme un enragé ». Elle prend le rôle d'une arme offensive pour le personnage de ce roman, lui permettant de laisser libre cours à son agressivité ; elle semble s'emparer de lui sans qu'il puisse la contrôler, et lui permet de dévoiler toute sa force. Cette danse est alors une réaction spontanée, un réflexe déclenché par les souffrances de la torture.

Le personnage principal a choisi Gengis pour pseudonyme, son vrai prénom étant Moïché, car « Gengis allait mieux avec [son] genre de drôlerie »¹⁷² puisqu'il est un comique juif. En outre, le rapprochement phonétique entre « Gengis Cohn » et « Gengis Kahn »¹⁷³ met en évidence un double sens. Gengis Kahn est un personnage historique du XIII^e siècle qui fonda l'Empire mongol et fut considéré comme le père de leur nation. Cependant, il fut aussi considéré comme un conquérant impitoyable et sanguinaire dans les régions d'Asie dans lesquelles il a engagé ses guerres. L'auteur, en sélectionnant pour Moïché Cohn le pseudonyme Gengis, rattache son personnage au prototype sanguinaire. Il semble absurde qu'un tel prénom soit choisi pour « [aller] mieux avec [son] genre de drôlerie », toutefois cela se prête parfaitement à l'humour noir qui remplit les pages du roman. Nous pourrions aussi établir l'hypothèse qu'il a choisi ce pseudonyme dans le but de faire valoir son esprit de combattant à main nue, puisque sa danse doit lui servir d'arme. Gengis Cohn semble en effet mener un combat sans arme à proprement parler puisque, lors de sa mise à mort, il effectue un geste obscène, perçu comme

¹⁷¹ Guy AMSELLEM, *op.cit.*

¹⁷² Romain GARY, *La danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1967, p.11.

¹⁷³ Françoise AUBIN, Vadime ELISSEFF, « MONGOLIE, histoire », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/mongolie-histoire/>

une espèce d'agression à main désarmée. Malgré tout, son nom de famille, Cohn, évoque l'incarnation millénaire du bouc émissaire puisque ce nom est très fréquent dans le monde germanophone et plus particulièrement dans le monde juif¹⁷⁴ (Cohn est le diminutif de Cohen, une des familles juives principales, dont la fonction est de fournir les juges). Il serait l'incarnation millénaire du bouc émissaire car le judaïsme a été la cible de nombreuses accusations (par exemple Judas Iscariot jugé comme traître du Christ) et de tueries. Ce nom complet, Gengis Cohn, présente donc une ambivalence certaine puisqu'il représente à la fois le stéréotype du bouc émissaire juif mais aussi le combattant sanguinaire. Cela nous montre la volonté de ce personnage de se battre même s'il n'a pas d'arme et même s'il est une sorte de persécuté stéréotype ; il aurait pris ce nom en pressentant qu'il devrait combattre l'horreur à mains nues en tant que Juif.

La première partie du roman débute par la présentation du personnage de Gengis Cohn : Gengis Cohn, de son vrai prénom Moïché, est un Juif fusillé par le SS Schatz en 1944, après s'être évadé d'Auschwitz en 1943. Il se présente comme un comique juif et use de son talent d'humoriste durant tout le roman. Nous sommes alors en 1966 et Schatz, devenu commissaire de police à Licht est hanté par le *dibbuk* Gengis Cohn (un *dibbuk* est un esprit ou un démon qui habite le corps d'un individu auquel il reste attaché : « c'est un mauvais esprit, un démon qui vous saisit, qui s'installe en vous, et se met à régner en maître »¹⁷⁵). Le rapport entre ces deux personnages est assez particulier puisque Gengis Cohn paraît très attaché au commissaire, l'appelant d'ailleurs *Schatzchen* (« petit trésor » en allemand)¹⁷⁶. Toutefois, il ne peut s'empêcher de le tourmenter : en se moquant de lui, le faisant passer pour un fou devant ses collègues, lui faisant dire des mots en yiddish¹⁷⁷, le forçant à réciter le *kaddish* à genoux plutôt que de le laisser dormir¹⁷⁸, etc. Le commissaire, lui, semble exaspéré de la présence de ce *dibbuk*, voulant d'ailleurs le « noyer » dans l'alcool¹⁷⁹. Paradoxalement, il entretient aussi un lien d'amitié avec Cohn ; ce lien s'étant développé malgré lui du fait de leur cohabitation.

Dans ce récit, Schatz doit se charger d'une affaire peu ordinaire puisqu'il doit retrouver l'assassin d'hommes découverts déculottés et présentant un large sourire (ce qui, selon le commissaire, indique qu'ils soient morts après avoir atteint l'orgasme). Un baron arrive au commissariat et déclare la disparition de sa femme Lily, partie avec le garde-chasse Florian

¹⁷⁴ Judith KAUFFMANN, *op.cit.*

¹⁷⁵ Romain GARY, *op.cit.*, p. 111.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 29.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 27.

(nous comprenons alors qu'ils sont amants) ; il craint qu'elle soit la victime du tueur en série. Cependant, le commissaire Schatz affirme que l'assassin ne s'attaque qu'aux hommes : Lily ne peut donc faire partie de ses victimes. Elle semble avoir une réputation de nymphomane, malgré la défense de son époux le baron ; il donc est étrange qu'elle se soit enfuie avec Florian puisqu'il est eunuque. Le commissaire comprend alors qu'elle est à l'origine de ces meurtres et que c'est son appétit sexuel qui la pousse à avoir des relations avec tous ces hommes. Toutefois, elle ne parvient jamais « à ses fins »¹⁸⁰ et le garde-chasse tue alors les hommes qui « échouent lamentablement »¹⁸¹. Lily et Florian sont alors deux personnages qui mènent une relation de couple hors du commun.

Dans la seconde partie, nous nous retrouvons dans la forêt de Geist, à savoir le lieu où Gengis Cohn fut mis à mort, et c'est dans celle-ci que pratiquement toute l'action se déroulera. Le commissaire s'y rend, comme toujours accompagné de son *dibbuk*, soupçonnant Lily et Florian d'y séjourner ; ils sont tous deux attirés par Lily, et se cachent derrière un buisson pour observer le couple. Cependant, même s'il semble vouloir se cacher du couple, Gengis Cohn entretient parfois un échange avec Florian ou même avec Lily. Durant l'ensemble de cette seconde partie, Lily, qui espère toujours atteindre l'orgasme, entretient des rapports sexuels avec tous les hommes qui croisent son chemin. Cependant, elle n'y parvient pas, et Florian se voit contraint de tuer chaque homme qui faillit à sa tâche. Pendant ce temps, Gengis Cohn se sent lui-même possédé par un *dibbuk* beaucoup plus grand, beaucoup plus puissant, qui hanterait la forêt de Geist toute entière et qui posséderait également Schatz. Se crée alors une confusion entre les liens des personnages puisque tantôt nous pensons qu'il existe un *dibbuk* supérieur à tous, tantôt nous avons l'impression que c'est Schatz qui hante Gengis Cohn et tantôt cela semble être le contraire. L'effet de confusion qui était alors déjà présent dans la première partie, notamment celui concernant le lien entre Gengis Cohn et Schatz, s'intensifie dans la seconde.

Enfin, cette confusion atteint son paroxysme dans la troisième et ultime partie : tout le monde entre en guerre pour parvenir à donner un orgasme à Lily, sous les yeux de Florian qui exécute encore tous les perdants. Gengis Cohn et les Juifs sont finalement pardonnés des maux qu'on leur reprochait et Cohn devient un soldat participant à la guerre, il est d'ailleurs nommé colonel¹⁸². Cette dernière partie semble tout à fait absurde en comparaison aux normes réalistes sur le traitement de la Shoah propres aux contemporains de Gary : la tenue de militaire de Cohn

¹⁸⁰ Romain GARY, *op.cit.*, p. 89.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*, p. 314.

est une combinaison léopard, toutes les nations se battent pour atteindre Lily, et il semble y avoir des confusions entre les nationalités puisque Cohn est devenu américain¹⁸³. Le dernier chapitre, « in the baba » signifie, selon les personnages, « fraternité » en yiddish¹⁸⁴ et signerait alors la fin du racisme. Lily ne parviendra pas à l'orgasme et souhaitera, comme depuis longtemps, mourir, mais Florian lui fera garder espoir. Lily et Florian parlent alors d'un écrivain qu'ils voient, Romain, qui serait en fait le *dibbuk* supérieur à tous de la deuxième partie ; le lecteur fait alors le lien avec l'auteur, Romain Gary.

1.3. Des personnages allégoriques

Comme précisé dans la partie concernant le titre de ce roman, un mot peut en cacher un autre et Romain Gary laisse une série de signaux à l'attention de son lecteur afin qu'il puisse déchiffrer les sens seconds. L'auteur a employé l'allégorie, notamment dans le choix de ses personnages ; celle-ci est omniprésente que ce soit dans les situations, dans les lieux et dans les descriptions des personnages. Nous tâcherons ici de définir les personnages selon l'image qu'ils représentent, mais, sachant que chaque personnage peut se parer de plusieurs allégories, nous aborderons celles qui font sens selon notre interprétation du roman.

Gengis Cohn est inséparable de son étoile jaune et elle lui sert de bouée à laquelle s'accrocher dans les moments les plus dramatiques. Cet insigne de différence qui lui a été imposé par les autres ne fait plus de lui un individu singulier mais la représentation collective des Juifs ; il vit alors à travers l'identité juive qui lui a été assignée, sans avoir d'identité propre. Son image correspond aussi au stéréotype du Juif avare, puisque Cohn cherche à faire fructifier son « petit capital de souffrance ». L'autodérision, un des éléments inhérents à l'humour juif, est omniprésente dans ce roman. Cohn représente donc le Juif stéréotypé, l'image millénaire assignée à celui-ci mais l'allégorie ne s'arrête pas uniquement à cela. A un moment, Schatz tente de se débarrasser de son *dibbuk*, et ce dernier est d'abord soulagé de se libérer de l'esprit de Schatz, avant de se rendre compte qu'il n'existe pas sans lui :

J'étais déjà, sans le savoir, très affaibli par l'action instantanée de la piqûre, je pouffais, je ne pouvais plus m'arrêter, tout en étant vaguement conscient que j'étais en train de m'effacer, mais dans mon état d'euphorie, je me réjouissais de tout cœur à l'idée que j'allais enfin être débarrassé de Schatz, me libérer de ce psychisme allemand avec tous ses excréments historiques, dans lesquels je m'étais si profondément enlisé. J'avais complètement oublié que sans lui je disparaîtrais, je cesserais d'être individuellement perceptible dans la masse anonyme des statistiques – qu'est-ce que c'est, un Cohn de plus ou de moins,

¹⁸³ Romain GARY, *op.cit.*, p.314.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.343.

dans le chiffre global des six millions ? j'étais sur le point de devenir une abstraction. Seulement, au mot « gaz », mon instinct de conservation a joué immédiatement¹⁸⁵.

Cohn comprend alors qu'il ne vit que par l'esprit de l'Allemand et cela peut signifier qu'il ne vit que dans la mémoire individuelle de Schatz, mais certains extraits prouvent qu'il est aussi présent dans la mémoire collective : « dans la forêt de Geist et dans quelques autres lieux célèbres, je cesse d'être une simple statistique. Je deviens parfaitement visible »¹⁸⁶. Cela signifie donc qu'en des lieux mémoriels, tout le monde se rappelle du massacre de la Shoah. Il démontre aussi que, peu à peu, les gens ne se souviennent plus de cela : « il y a une foule de journalistes dans la rue, mais je passe inaperçu : je ne suis pas d'actualité, le public est saturé, il m'a assez vu, on lui a assez cassé les oreilles avec ces histoires et il ne veut plus en entendre parler ». Ce roman met en évidence un des objectifs de Gary : confronter le lecteur à sa mémoire, ne pas le laisser oublier. Gengis Cohn représente donc, en plus de l'image stéréotypée du Juif, la mémoire du peuple juif et de la Shoah ; il est un clown de l'espèce de ces « fous sacrés qui sont seuls capables de nous faire sentir ce qui est sacré, ce qui est imposture »¹⁸⁷. Avant de mourir, il tente de trouver une définition de la culture et son ami en trouve une : « la culture, c'est lorsque les mères qui tiennent leurs enfants dans leur bras sont dispensées de creuser leurs tombes avant d'être fusillées ». Il souligne ainsi le comportement gentleman des Allemands face aux mères, tout en énonçant une évidence : l'exécution massive des victimes et leur participation active à leur mise à mort. La définition de la culture devient le lieu d'une critique indirecte de la société qui cache sous un voile de décence la scandaleuse réalité des faits. Gengis Cohn est le personnage chargé de démontrer au lecteur l'horreur des faits, cachée derrière l'humour omniprésent dans le roman ; son but est d'imposer au lecteur une mémoire du peuple massacré durant la Shoah, tout en lui faisant comprendre l'inhumanité de ces événements.

Le personnage de Florian représente la mort :

Il a un sens très aigu de nos possibilités, Florian. J'ai pour lui une certaine tendresse. Il n'aime pas faire souffrir. Nous avons toujours eu d'excellents rapports, lui et moi, basés sur une compréhension, une estime réciproques. Florian est pour l'égalité. Mon oncle, Anatole Cohn de Lodz, qui est mort dans son lit, m'avait beaucoup étonné parce qu'à ses derniers instants, il s'était mis à rire. Je lui avais demandé ce qu'il avait.

¹⁸⁵ Romain GARY, *op.cit.*, p. 160.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 208.

¹⁸⁷ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*

« Mes enfants, quand je pense que moi, un pauvre Juif sans éducation, je vais avoir le sort de Jules César ! »
C'est tout Florian, cette égalité qu'il vous accorde au poteau¹⁸⁸.

Les humains étant tous égaux face à la mort, c'est bien cette image que Florian représente. En outre, la nature meurt à la simple présence de Florian, puisqu'il est lui-même la mort : « les jolis papillons jaunes qui voltigeaient si gentiment, tombent morts sur son passage. C'est un phénomène naturel et il n'y peut rien »¹⁸⁹. Il ne représente pas l'image traditionnelle que nous nous faisons de celle-ci puisqu'avec ses allures bourgeoises, il change de la personnification de la mort à laquelle nous a habitués « l'iconographie européenne »¹⁹⁰. Néanmoins, avec la description physique que Gengis Cohn en donne, l'association avec la mort s'effectue sans difficulté : « osseux, plat, la peau ne semble être là que par souci des convenances. Des yeux sans éclat, des paupières sans cils. Pas une ride. C'est un visage qui fait un peu tortue, un peu préhistorique »¹⁹¹. Ce changement d'imaginaire représente la modification de la vision de la mort après l'époque concentrationnaire car, suite à l'extermination industrielle de la Shoah, elle a perdu le caractère exaltant de l'héroïsme individuel pour se fondre dans l'anonymat des statistiques¹⁹² : « Pour ma dernière grande œuvre, la guerre de 39-45, j'ai pris trente millions et parfois ils semblent trouver que ce n'était pas trop cher. Je m'attends à une nouvelle commande d'un moment à l'autre »¹⁹³.

Enfin, selon Judith Kauffmann¹⁹⁴, à travers le prénom de Lily se déchiffre le mot anglais qui désigne la fleur de lys (*lily flower*) et, par déformation calembouresque, le démon féminin de la tradition rabbinique : Lilith. Le lys représente la beauté et la pureté et « Le visage de Lily, ses yeux, cette clarté, cette lumière soudaine », par sa seule présence « la forêt de Geist s'illumine tout entière »¹⁹⁵ ; dès lors, le titre de « princesse de légende » lui revient de plein droit¹⁹⁶. Conformément à l'étymologie hébraïque, Lilith est le démon de sexe féminin, la compagne de Satan, et ce « monstre séducteur »¹⁹⁷ a une ressemblance évidente avec Lily, la nymphomane qui ne parvient jamais à ses fins et dont le partenaire, Florian, tue tous ceux qui tentent l'impossible et échouent lamentablement. L'amour que Gengis Cohn éprouve pour Lily, puisqu'il la regarde avec « un regard d'amoureux », représente l'amour de Romain Gary pour

¹⁸⁸ Romain GARY, *op.cit.*, p. 206.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁹⁰ Judith KAUFFMANN, *op.cit.*

¹⁹¹ Romain GARY, *op.cit.*, p. 169.

¹⁹² Judith KAUFFMANN, *op.cit.*

¹⁹³ Romain GARY, *op.cit.*, p. 213

¹⁹⁴ Judith KAUFFMANN, *op.cit.*

¹⁹⁵ Romain GARY, *op.cit.*, p.173.

¹⁹⁶ Judith KAUFFMANN, *op.cit.*

¹⁹⁷ *Ibid.*

l'humanité. Il est indiqué à plusieurs reprises que Lily représente l'humanité, notamment lorsque Gengis explique l'avoir déjà rencontrée lorsqu'il avait douze ans et que Rabbi Zur lui conseillait de ne pas la regarder « de trop près, ni trop attentivement »¹⁹⁸ car « l'humanité est si belle qu'il faut se contenter de l'aimer et de la servir sans jamais l'examiner d'un œil trop attentif »¹⁹⁹. Lily est plus particulièrement l'allégorie de l'humanité en quête d'absolu et cette quête se traduit par une frénésie sexuelle entraînant la mort de ses amants, jamais capables de la satisfaire. Florian et Lily représentent donc le couple mythique de la mort et de l'humanité. Sachant que Lily représente l'humanité et que son prénom est une antithèse entre Lilith et la fleur de Lys, cela permet de la rapprocher de la vision de l'humanité selon Romain Gary : à la fois belle et pure mais aussi cruelle²⁰⁰.

1.4. L'association victime-bourreau dans un subconscient collectif

Dans la première partie de ce roman, l'instance narrative est clairement définie : Gengis Cohn, le *dibbuk*, est le narrateur interne au récit. Cependant, cette instance narrative se délite au fur et à mesure de l'avancée du récit ; elle se brouille de plus en plus, le personnage ne sachant plus s'identifier lui-même : « la situation est si délicate, si confuse aussi, qu'en disant 'je', il m'est impossible de vous assurer que c'est bien moi qui parle ». La possession spirituelle n'est plus totalement claire : est-ce Gengis Cohn qui possède Schatz ? Est-ce l'inverse ? Cohn hésite à ce sujet avant d'en conclure qu'ils sont tous deux manipulés par une instance supérieure, associés dans un même esprit. Ce problème d'identification est un sujet récurrent dans la vie de Romain Gary car, comme nous l'avons cité précédemment, il n'a jamais su fixer son identité. Peu à peu, l'instance supérieure se révèle grâce à toute une série d'indices : c'est un écrivain, annoncé par quelques allusions comme « un auteur juif... un écrivain impitoyable ». En outre, via certains adjectifs le décrivant, un lien s'établit avec l'auteur lui-même : « une belle âme, un authentique ennemi de l'ordre établi », « un tendre, un idéaliste, un humaniste ». Enfin, lors des dernières pages, cette instance est clairement identifiée comme étant un écrivain au nom de Romain. Le roman se clot sur la scène d'où l'ensemble de l'histoire semble avoir surgi : Romain Gary évanouit lors de sa visite du musée de l'Insurrection à Varsovie et se réveillant au son de la voix d'une personne lui disant : « Please, Romain, for Christ's sake, don't say things like that »²⁰¹. Dans ces dernières lignes, l'instance narrative

¹⁹⁸ Romain GARY, *op.cit.*, p.171.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ Lou MOURLAN, « Gary et France, irréguliers de l'humanitarisme ? », *Littératures* [En ligne], 15 décembre 2014, URL : <http://litteratures.revues.org/292>

²⁰¹ Romain GARY, *op.cit.*, p. 352.

bascule « là où est sa vraie place »²⁰² et le lecteur comprend que tout le récit est un songe que Romain Gary a eu lors d'un évanouissement. L'idée même que tout ce récit n'est autre que le fruit d'un rêve de l'auteur permet de comprendre la présence de toute une série de confusions ; la confusion étant propre au monde onirique. Celle-ci se retrouve à différentes reprises : le lecteur ne sait pas toujours si Gengis est le *dibbuk* de Schatz, Schatzchen le *dibbuk* de Cohn, Gengis le *dibbuk* d'un idéaliste ou lui-même un possédé. De longues listes, omniprésentes dans le roman, où se rencontrent notamment « [...] un bouc, une belle-mère qui en vaut dix, trois bouddhas, [...] deux Staline, [...] vingt paires de bottes pleines de souffrance juive, [...] et la lévite de mon maître bien-aimé Rabbi Zur, de Bialystok, encore pleine d'œcuménisme »²⁰³ nous décrivent un « dépotoir » présent dans le subconscient de l'auteur. Le récit étant le fruit de ce subconscient, cela justifie l'idée de possession réciproque entre un Juif et un SS car tous deux, depuis la Shoah, sont associés par la pensée ; lorsque l'on pense à l'un, on pense automatiquement à l'autre par association.

Victime et bourreau hantent alors le subconscient de l'écrivain, « lequel semble ne pas être en mesure de les intégrer, ni de les expulser ; il les régurgite sous la forme d'un roman »²⁰⁴. Gengis Cohn, sentant qu'il fait partie du subconscient d'un inconnu auquel rien de personnel ne le rattache, souhaite « lui donner un choc traumatique », car « le subconscient, c'est fait pour ça ». Il cherche à provoquer une perturbation profonde dans ce psychisme, ajoutant : « Ce n'est pas que je me plaise dans ce subconscient de merde, mais où voulez-vous que j'aille? Je suis aussi mal ici qu'ailleurs. Je voudrais bien aller à Tahiti, au bord de l'Océan, mais c'est toujours et partout le même subconscient. C'est collectif »²⁰⁵. Cela signifie donc que s'il hante un individu, Romain Gary, il hante aussi plus globalement la collectivité et cela fait écho à ce que devrait être une mémoire de l'humain après la Shoah. Nous comprenons que Gengis Cohn symbolise la mémoire du Juif persécuté durant la Shoah par : « c'est collectif » ; Cohn est alors identifié comme une part de la conscience de Gary. L'auteur manipule Cohn, sa création, mais est hanté en retour par son propre personnage incarnant la mémoire des Juifs.

Enfin, si cette mémoire s'impose à Romain Gary, lui aussi veut imposer cette mémoire à la collectivité. Cet objectif est présenté dans le roman :

Ne serait-il pas tombé, lui, l'ex-SS Schatz, dans le subconscient d'un auteur juif et ne l'a-t-on pas condamné à demeurer éternellement en ce lieu terrible ? N'est-il plus, lui, Schatz, qu'un *dibbuk* de nazi, à tout jamais

²⁰² Judith KAUFFMANN, *op.cit.*

²⁰³ Romain GARY, *op.cit.*, p.256.

²⁰⁴ Judith KAUFFMANN, *op.cit.*

²⁰⁵ Romain GARY, *op.cit.*, p. 192.

emprisonné dans l'âme juive, à commencer par celle de cet écrivain impitoyable ? Impitoyable, car il ne paraît avoir qu'une idée en tête : empoisonner par sa littérature maudite le psychisme des générations futures. Un véritable crime contre l'espèce, une atrocité spirituelle plus criminelle que toutes celles, purement physiques, d'Auschwitz.

Ce souvenir est atroce, mais l'écrivain force le lecteur à le conserver. A travers *La danse de Gengis Cohn*, Gary souhaite éclairer son lecteur, l'instruire sur la Shoah, mais aussi écrire sur un sujet qui lui reste en mémoire et qui lui paraît intolérable.

1.5. L'usage de l'humour noir : une lutte pour l'humanité

L'humour est défini par une « forme d'esprit railleuse qui attire l'attention, avec détachement, sur les aspects plaisants ou insolites de la réalité »²⁰⁶ et l'humour noir est un « humour qui se manifeste à propos d'une situation, d'une manifestation grave, désespérée ou macabre »²⁰⁷. Par cette définition, nous pouvons nommer l'humour employé dans ce roman « humour noir », puisque c'est un humour qui se manifeste au sujet de la Shoah : un événement macabre et traumatisant de l'Histoire, et un événement insolite puisqu'encore aujourd'hui, il est difficile d'admettre que de tels faits se soient déroulés. En effet, cette expérience reste traumatisante, car comme Freud l'avait explicité en 1920, un traumatisme psychique est dû à un événement qui sidère par sa nouveauté, par un « jamais imaginé », « jamais vécu »²⁰⁸. L'expérience traumatique est hors du temps, de l'espace et hors normes²⁰⁹. Haïm Vidal Sephiha²¹⁰ explique notamment que lors de la projection d'un film sur la déportation, au centre Rachi, le public a ri à la vision de déportés nus car « l'insolite fait rire ». Dans ce roman, l'humour est omniprésent : Gengis Cohn est un comique juif, la situation du Schatz possédé par le *dibbuk* et la Shoah sont tournées en dérision. Tout est sujet au comique dans *La danse de Gengis Cohn*, malgré les sujets tragiques que ce roman aborde. Si celui-ci parle de la Shoah, il évoque aussi de façon plus globale le racisme, les aspirations de l'humanité, la religion, la mort, le totalitarisme... La Shoah est même niée par les personnages de Guth et de Schatz, créant une ironie totale :

²⁰⁶ « Humour » dans *Trésor de la langue française informatisé [en ligne]*, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?54;s=919167390>;

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Marie-Odile GODARD, « Après l'horreur partagée, comment revivre ? », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 01/2004, n° 42, pp.7-17.

²⁰⁹ Anne Martine PARENT "Trauma, témoignage et récit : La déroute du sens." *Protée* 342-3 (2006), pp.113-125.

²¹⁰ Haïm Vidal SEPHIHA dans, *Rire, Mémoire, Shoah*, *op.cit.*

Allons donc. Nous ne sommes pas chez les Aztèques. Des sacrifices humains, en Allemagne... Vous voulez rire. ; C'est la première fois, dans mon expérience, dit-il solennellement, que quelqu'un se livre à un massacre collectif sans trace de motif, sans l'ombre d'une raison...²¹¹

Ce négationnisme outrancier se retrouve dans plusieurs extraits du roman et Gengis Cohn lui-même le présente de manière tout à fait loufoque : on finira par démontrer que les nazis ont été un instrument aveugle « dans la main des Juifs qui voulaient mourir, en faisant en même temps une affaire ». Auschwitz a été un suicide collectif diaboliquement déguisé en meurtre, les prétendues victimes ont infecté le psychisme allemand d'une culpabilité imaginaire et mensongère ; c'est un « véritable crime contre l'espèce, une atrocité spirituelle, plus criminelle que toutes celles, purement physiques, d'Auschwitz »²¹². Il ajoute : « Il est temps que quelqu'un écrive enfin un ouvrage définitif sur la question, montrant comment nous avons manipulé les Allemands pour assouvir notre rêve d'autodestruction »²¹³. Par l'usage de l'humour noir, Romain Gary tourne le négationnisme en ridicule et choque le lecteur ; c'est donc une manière de le dénoncer. Dans son roman, Gary va plus loin que l'ironie²¹⁴, il prend le parti de l'humour et du grotesque sur Auschwitz en adaptant le genre de la satire²¹⁵ à son récit. Son histoire ne cadre avec aucun canon mémoriel, proposant une destruction de tout ce qui pourrait y ressembler par l'introduction d'un humour transgressif qui « célèbre la destruction de l'humanité dans un éclat de rire »²¹⁶. Il outrepassa les limites et en fait trembler une des plus importantes : celle entre la victime et son bourreau. De cette manière, l'auteur défie le sérieux impitoyable prescrit par Adorno²¹⁷ et ce roman est qualifié de barbare dans le sens où il se situe en dehors de tout jugement éthique.

Romain Gary manifeste un amour inconditionné pour l'humain²¹⁸, se trouvant d'ailleurs face à un dilemme qu'il présente au début de *Chien blanc* : « ce qu'on appelait jadis humanitarisme²¹⁹ s'est toujours trouvé pris dans ce dilemme, entre l'amour des chiens et l'horreur de la chiennerie »²²⁰. Tout au long de son œuvre, Gary souligne la figure double de l'homme, à la fois bon et mauvais, « moitié homme, moitié innommable ». Pour

²¹¹ Romain GARY, *op.cit.*, p.22.

²¹² *Ibid.*, p. 115.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*

²¹⁵ « Satire », nf : écrit, propos, œuvre par lesquelles on raille ou on critique vivement quelqu'un ou quelque chose. (Définition dans le Larousse, [en ligne], URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/satire/71079?q=satire#70308>)

²¹⁶ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*

²¹⁷ *Ibid.*

²¹⁸ Judith KAUFFMANN, *op.cit.*

²¹⁹ L'humanitarisme est un courant de pensée français du XIX^e siècle.

²²⁰ Romain Gary, *Chien blanc*, Paris, Gallimard, « Folio », 2001 (première édition en 1972), p. 14.

l'auteur, « l'effort le plus vertueux n'est pas de vaincre l'autre mais de lutter contre la part d'inhumain que l'on a en soi »²²¹, et pour résister à l'inhumain, il emploie notamment une arme : l'humour. Sur la quatrième de couverture de *Lady L*, Gary se qualifie d'ailleurs de « terroriste de l'humour » (1957)²²². L'humour permet de se défendre face à l'intolérable de la réalité, mais aussi de se distancier de l'horreur, et de retrouver la « marge humaine ». Dans *La danse de Gengis Cohn*, le chapitre IV présente cette importance de l'usage de l'humour chez l'humain puisque « le rire est le propre de l'homme »²²³. L'auteur recourt à l'humour sur des sujets qui appellent plutôt le sérieux et le tragique dans le traitement du traumatisme. Il est pour Gary une arme contre les autres et contre lui-même : « je le retourne d'autant plus volontiers contre moi-même, qu'à travers le 'je' et le 'moi', c'est à notre condition profonde que j'en ai. L'humour est une déclaration de dignité, une affirmation de la supériorité de l'homme sur ce qui lui arrive » (*La promesse de l'aube*, 1960) ; Gengis Cohn cite notamment, pour illustrer que « le rire est le propre de l'homme », une photo sur laquelle on voit un Juif *hassid* qui sourit en se faisant tirer la barbe par un soldat allemand : le rire est la réponse de l'homme assujéti qui reste souverain de sa vie, capable de maintenir son humanité.

L'humour permet en outre de dénoncer les dérives d'une idéologie : lorsqu'un négationnisme de la Shoah se présente au lecteur dans *La danse de Gengis Cohn*, c'est dans le but de le dénoncer. A travers l'humour, Gengis Cohn défend sa part d'humanité mais condamne également l'inhumain qui se cache dans l'homme. C'est en effet l'humour, dérangeant parfois, qui met en exergue toute l'horreur du nazisme et rappelle ses actes inhumains. Cohn désigne la Shoah comme le « miracle allemand »²²⁴ et le fait d'appeler un acte aussi effroyable un « miracle » met justement en évidence l'horreur des événements puisqu'à l'époque les nazis percevaient leurs actes comme justifiés par leur projet de purification de l'Allemagne. Ce roman regorge d'exemples où l'Allemagne est présentée comme un peuple qui a souffert à cause des Juifs, notamment lorsque Gengis Cohn dit « Quand je pense à tout ce que nous autres, Juifs, avons infligé à la conscience allemande, j'ai de la peine. Mon cœur saigne »²²⁵. En cela, Gengis Cohn affirme son humanité et met en exergue l'inhumanité des SS durant la Shoah. Enfin, pour l'auteur, l'écriture se construit dans la conscience d'une survivance et impose un devoir de mémoire : témoigner de l'esprit de Résistance, rappeler l'humanité des hommes mais aussi

²²¹ Lou MOURLAN, *op.cit.*

²²² Michael RINN "L'humour pathétique de Romain Gary : Sémiopragmatique des figures de la véhémence." *Protée* 372 (2009), pp.79–89.

²²³ Romain GARY, *op.cit.*, p.45.

²²⁴ *Ibid.*, p.48.

²²⁵ *Ibid.*, p.115.

rappeler les hommes à leur humanité. C'est dans cette optique qu'il agit lorsqu'il force le lecteur de son roman à se souvenir de la Shoah.

Enfin, Gary condamne le réalisme comme barbare : le réaliste cherche à montrer la vérité, mais ce n'est pas parce que quelque chose est vrai qu'il est acceptable ou même tolérable. Par exemple, le nazisme fut une vérité sur l'homme, pourtant il faut la combattre : « Tu sais ce que c'était le nazisme, le fascisme ? Une démystification de l'homme. Un moment de vérité. Du réalisme »²²⁶. Il est dès lors préférable d'employer le mensonge, s'il permet de nous « élever là où la vérité nous rabaisse »²²⁷. Gary fait donc de l'imagination une des armes principales contre la réalité inhumaine, permettant d'établir une « convention de dignité à laquelle l'homme peut se tenir pour ne pas s'effondrer »²²⁸. Son roman *La danse de Gengis Cohn* est une fiction, employant l'allégorie pour dénoncer l'horreur du nazisme sans avoir à la décrire avec réalisme.

²²⁶ Romain GARY, *Europa*, Paris, Gallimard, 2002 (première édition en 1972), p. 273.

²²⁷ Judith KAUFFMANN, *op.cit.*

²²⁸ Lou MOURLAN, *op.cit.*

2. *La vie est belle* de Roberto Benigni

2.1. Roberto Benigni, sa vie et son œuvre

Roberto Benigni, fils de Isola Papini et Luigi Benigni, est né le 27 octobre 1952 à Castiglion Fiorentino, près d'Arezzo²²⁹ en Toscane. Durant la Seconde Guerre mondiale, son père est déporté dans un camp de travail allemand ; l'humour dont il fait preuve lorsqu'il raconte ses souvenirs de cette époque contribue à forger le talent comique de Benigni. Avec sa famille, il déménage près de Prato dans le village d'origine de ses parents. Il s'inscrit dans un séminaire jésuite à Florence mais abandonne rapidement les cours pour s'adonner à sa passion : le spectacle. A la fin des années soixante, après avoir travaillé en tant qu'assistant de magicien, il rejoint un théâtre expérimental et alors qu'il n'a que vingt ans, un réalisateur romain le remarque et l'entraîne dans sa troupe de théâtre. Sa carrière cinématographique débute en 1977 avec *Berlinguer ti voglio bene*, un film de Bernardo Bertolucci pour lequel il est scénariste. Il interprète plusieurs rôles au cinéma et réalise son premier long métrage en 1983 : la comédie *Tu mi turbi*, pour laquelle il endosse les rôles de scénariste et interprète. Lors du tournage, il rencontre l'actrice Nicoletta Braschi qui devient sa femme le 26 décembre 1991 ; elle joue dans la plupart de ses films dont *La vita è bella* (*La vie est belle*), dans lequel elle tient le rôle de Dora. En 1986, Benigni marque son entrée dans le cinéma américain en collaborant avec Jim Jarmusch. Il poursuit sa carrière sous la triple casquette de réalisateur, scénariste et acteur avec *Il piccolo diavolo* (1989), *Johnny Stecchino* (1992) et *Il Mostro* (1992). Ces comédies lui permettent de séduire le public par ses talents d'imitateur et son exubérance gestuelle, rappelant son idole de toujours, Charlie Chaplin. Il interprète plusieurs rôles dans des films américains mais reste relativement peu connu aux États-Unis, jusqu'à la sortie de son film *La vie est belle* en 1998. Celui-ci connaît un immense succès et devient le film étranger réalisant le plus de recettes aux États-Unis.

Benigni est réalisateur, scénariste et acteur pour *La vie est belle* ; comédie dramatique dans laquelle il tient le rôle de Guido Orefice, un Juif italien. Son film permet au cinéaste d'obtenir le prix spécial du jury à Cannes en 1998 et, durant la remise du prix, Benigni ne peut s'empêcher de faire son « show »²³⁰ afin de provoquer le rire du public. En 1999, fou de joie en recevant l'Oscar du meilleur acteur – ce n'est que la seconde fois que ce prix est décerné à l'interprète d'un film étranger –, il se dirige vers la scène en sautant sur les dossiers des fauteuils

²²⁹ La ville où se déroule la première partie de *La vie est belle*.

²³⁰ INA Talk Shows, « Le show de Roberto Benigni à Cannes – Archive INA », [vidéo Youtube], 6 mai 2014, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NIVHOv72jq8>

et en s'exclamant qu'il veut « faire l'amour avec tout le monde »²³¹. Il obtient également l'Oscar du meilleur film étranger et ce prix s'ajoute à la trentaine de récompenses internationales qui lui sont décernées pour *La vie est belle*.

2.2. Présentation et résumé du film

A la fin des années 1990, trois comédies, et fictions, sortent au cinéma : *La vie est belle* (1998) de Roberto Benigni²³², *Train de vie* (1998) de Radu Mihaileanu et *Jakob le menteur* (1999) de Peter Kassovitz²³³. Ces trois films fondent le genre de la « comédie de la Shoah »²³⁴ et offrent un nouveau regard sur ces événements terribles. En effet, ils prennent à contre-pied la fidélité représentative jusque-là employée au cinéma pour aborder la Shoah, par exemple dans *La liste de Schindler* (1993) de Steven Spielberg, en alliant le comique et le tragique²³⁵. Benigni s'assure toutefois la collaboration de certains survivants, dont Shlomi Venezia, seul survivant italien des *Sonderkommando*. Son scénario fut visé par l'historien Marcello Pezzetti du Centre de documentation juive contemporaine de Milan. La première projection de *La vita è bella* a lieu en 1997 devant la communauté juive de Milan auprès de laquelle elle remporte un franc succès. La comédie de Benigni, considérée comme l'exemple type d'un traitement « comique » de la Shoah, est pourtant l'objet de vives polémiques liées à son usage de l'humour pour approcher cet événement. Le titre du film lui-même est jugé comme provocateur car sa dimension affirmative et positive apparaît comme un refus de solidarité envers les survivants, envers les proches des victimes, et comme un outrage aux personnes décédées. Habituellement lorsqu'un non-Juif aborde l'époque concentrationnaire c'est avec une grande discrétion, contrairement à Roberto Benigni qui emploie l'humour dans son traitement de la Shoah. On lui reproche une « laïcisation » d'une forme de mémoire sacralisée depuis les années quatre-vingt, dans le sillage de *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann. Il n'appartiendrait qu'aux Juifs d'aborder la mémoire de la Shoah, et, de surcroît, cela ne peut se faire par le rire ; il s'agirait d'un blasphème. La polémique autour de *La vie est belle* a engendré une sorte de « démonisation »²³⁶ du film : certains craignent de le visionner, « comme s'il s'agissait d'une drogue vicieuse,

²³¹ UNIVERSALIS, « BENIGNI ROBERTO (1952-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedia/roberto-benigni/>

²³² En Italie, *La vita è bella* est sorti en décembre 1997 comme « film de Noël ».

²³³ Sébastien FEVRY, « Les comédies de la Shoah : le rire au service d'une mémoire du bien », dans *Rire, mémoire, Shoah*, Paris, éditions de l'Éclat « Bibliothèque des fondations », 2009, p.323

²³⁴ Andréa LAUTERWEIN, « Nouvelles ingénuités. La vie est-elle belle ? », dans *Rire, mémoire, Shoah*, op.cit., p.349.

²³⁵ Sébastien FEVRY, op.cit., p.323.

²³⁶ Andréa LAUTERWEIN, op.cit., p.362.

susceptible de nous faire perdre tous nos repères »²³⁷. Pour ces raisons, le comité de sélection du festival de Cannes a hésité longuement avant de l'accepter dans la sélection officielle²³⁸.

Le film se compose de deux parties ; il s'agit d'un « conte brisé »²³⁹, coupé en deux « sur le modèle des vies individuelles des survivants »²⁴⁰. L'histoire débute en 1938, à une époque où l'antisémitisme commence à se manifester et où le fascisme et les lois raciales sont promulgués en Italie. Guido Orefice et son ami Ferruccio viennent s'installer à Arezzo où le premier devient serveur à l'Hôtel tenu par son oncle en attendant de pouvoir réaliser son rêve ; celui de tenir sa propre librairie. Lors de son arrivée, Guido fait la rencontre de Dora, une jeune et belle institutrice qui est promise à un fonctionnaire et fervent défenseur du fascisme. Il parvient à la séduire et l'enlève le jour de ses fiançailles avec le cheval de son oncle qui a été peint en vert et sur lequel des fascistes ont inscrit « Achtung, cheval juif ». En 1944, Guido et Dora ont un petit garçon prénommé Giosuè. La vie semble toujours belle et joyeuse aux yeux du personnage principal, bien que les traces de la guerre commencent à être visibles dans Arezzo via la présence de soldats dans les rues et de sacs de sable devant les monuments. L'inscription « magasin juif » peinte sur le rideau de fer de la librairie que Guido a enfin pu ouvrir ne semble pas ternir sa joie de vivre non plus. Le jour où la mère de Dora décide enfin de leur rendre visite afin de rencontrer son petit-fils, Guido, son oncle et Giosuè sont arrêtés et emmenés vers un train de déportation. Guido prétend, afin de rassurer son fils, qu'il s'agit d'une surprise qu'il a organisée pour son anniversaire. Dora, non-Juive, exige qu'on la laisse les suivre et « monte spontanément, de sa propre volonté, dans le train qui transporte son mari et son fils au loin »²⁴¹.

La seconde partie débute à leur arrivé dans un camp d'extermination dont on ne connaît ni l'emplacement ni le nom. Guido, pour protéger son fils de l'horreur qu'ils sont en train de vivre, invente une histoire : il s'agit d'un grand jeu auquel tout le monde prend volontairement part et au cours duquel les gagnants recevront un char d'assaut. Dès lors, le père transforme tous les événements du camp en éléments du jeu pour son fils : il joue au faux-traducteur et le discours « d'accueil » du SS devient l'annonce des règles du jeu, la fonderie où Guido doit exercer son travail forcé devient le lieu où le char est fabriqué, le numéro tatoué sur son bras

²³⁷ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.362.

²³⁸ Cécile VIGOUR, « Shoah et cinéma : étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann et *La vie est belle* de Roberto Benigni (note critique) », *Terrains & travaux*, 01/2002, n°3, pp.38-62, URL : <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2002-1-page-38.htm>

²³⁹ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.353.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ Roberto BENIGNI, « Présentation », *La vie est belle*, Paris, Gallimard, 1998, p.12.

serait leur numéro d'inscription, tous ceux qui disparaissent de la baraque auraient été éliminés du jeu, etc. Ce jeu fictif n'empêche toutefois pas l'horreur de se dérouler dans le camp, il ne fait que la déguiser aux yeux de Giosuè. Durant une visite de sélection, le protagoniste retrouve un ancien client de l'hôtel avec lequel il résolvait des devinettes et des rébus : le Docteur Lessing. Celui-ci le promeut serveur pour un repas des familles des officiers du camp ; nous espérons alors qu'il viendra en aide à Guido et sa famille mais, contre toute attente, c'est lui qui implore le personnage principal de l'aider à résoudre un jeu de mots... Peu de temps après, l'approche des soldats alliés provoque la panique et des fusillades dans le camp. Guido parvient à mettre son fils à l'abri en lui faisant promettre de ne surtout pas faire de bruit et de ne pas sortir de sa cachette tant qu'il voit encore des personnes dans le camp. Afin de retrouver Dora il se déguise en femme mais, malheureusement, il finit par être découvert et est arrêté par les Allemands. L'un d'entre eux l'emmène derrière un mur et le fusille, à l'abri du regard du public. Les SS quittent le camp et les prisonniers sont libérés par les Américains. Giosuè, sorti de sa cachette après que le camp ait été vidé, se retrouve face à un char américain qu'il pense avoir gagné grâce aux mille points accumulés dans le jeu inventé par son père. Fou de joie de sa victoire, il est emmené en char en dehors du camp et retrouve sa mère.

2.3. Une comédie sur la Shoah

Le ton de la comédie est donné dès le début du film, lorsque les freins de la voiture de Ferruccio lâchent et que celle-ci traverse la ville à toute allure ; Guido fait alors des signes aux habitants afin qu'ils s'écartent. Ceux-ci pensent que Guido est un homme important attendu à Arezzo et lui répondent par le salut fasciste. Ce quiproquo fait écho à la fin du *Dictateur* de Charlie Chaplin : le barbier, en uniforme nazi, est « reconnu » par les SS qui lui rendent les honneurs, tel un chef d'État²⁴². Dans *La vie est belle*, de nombreuses autres scènes utiliseront comme ressort le comique de situation : la première rencontre avec Dora, la scène entre Guido et le fiancé de celle-ci à la mairie, etc. Le *slapstick*²⁴³ ainsi que d'autres moyens classiques de la comédie, comme le déguisement ou l'exagération, sont également employés afin de provoquer le rire. Outre la bouffonnerie, typique chez Benigni, cette première partie permet de tourner le fascisme en dérision via des scènes satiriques, par exemple lorsque Guido se fait passer pour un inspecteur d'école venu pour défendre la pureté de la race italienne. Dans la seconde partie, lors de la déportation et de l'internement de la famille Orefice, l'humour ne disparaît pas mais change de nature. En effet, cette partie est rythmée par les efforts de plus en

²⁴² Cécile VIGOUR, *op.cit.*

²⁴³ Le *slapstick* est l'exagération de la gestuelle et des mimiques pour provoquer le rire.

plus risqués de Guido « pour faire rire et espérer son fils et sa femme, mais leur rire s'éteint, et le rire sonore du spectateur se coince au fond de la gorge »²⁴⁴. Dans la première partie, l'innocence et la naïveté de Guido le rapprochaient du comique désintéressé et dans la seconde, celles-ci sont transférées sur Giosuè. L'instinct ludique sans objectif particulier de Guido se transforme en « stratégie fabulatrice consciente, destinée à protéger son fils »²⁴⁵. Dans son essai sur le comique, Jean Emelina²⁴⁶ a démontré que, en plus de l'humour, l'anormalité est l'un des fondements de la comédie : un film se rattache à ce genre lorsqu'il instaure un détournement, un décalage par rapport à la réalité factuelle. *La vie est belle* est donc une comédie dans le sens où le film introduit un décalage par rapport à notre connaissance du passé ; en l'occurrence la connaissance de la Shoah.

Toutefois, ce détournement ne garantit pas forcément le surgissement du rire car le spectateur ne rit que lorsqu'il sait identifier l'anomalie, en ayant intégré préalablement une certaine connaissance de l'événement historique. Dès lors, l'écart ne peut être perçu par le spectateur que si celui-ci est en mesure de le rapporter à une norme. Lors de la sortie du film de Benigni, il existe de nombreux documents sur la Shoah auquel le public a eu accès et des films, comme *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann ou *La liste de Schindler* (1993) de Steven Spielberg, ont déjà rencontré un franc succès. Le cinéaste réalise alors son film en sachant que l'époque concentrationnaire a déjà été racontée et que « le public sait »²⁴⁷. Néanmoins, cette connaissance préalable ne suffit pas non plus à provoquer le rire, il faut encore que le détournement soit annoncé comme tel : si l'écart n'est pas mis en scène ostensiblement, la comédie risque de manquer son objectif. En effet, Sébastien Fevry²⁴⁸ explique que lorsqu'une comédie comme *La vie est belle* détourne la matière historique, elle doit éviter de présenter une version falsifiée de la Shoah, sous peine d'être suspectée de révisionnisme et d'atteinte à la mémoire des victimes. Le retournement ne peut pas se confondre avec l'univers référentiel du génocide ; il doit être tenu à l'écart et se dissocier clairement de la norme de référence. Sans cette condition, la comédie deviendrait déplacée à l'égard de la réalité traumatique et risquerait de semer le trouble dans l'esprit du public. Comme le dit Emelina, « il ne peut y avoir comique que là où il y a anomalie, mais là où celle-ci, au lieu d'affecter le moi, est tenue à distance comme pur spectacle »²⁴⁹. Face à l'ampleur du traumatisme, la distance nécessaire au comique

²⁴⁴ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.360.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.354.

²⁴⁶ Jean EMELINA cité par Sébastien FEVRY, *op.cit.*, pp.323-324.

²⁴⁷ Denis PELLETIER, « La vie est belle de Roberto Benigni », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, juillet-septembre 1999, n°63, pp.145-147, URL : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1999_num_63_1_3871

²⁴⁸ Sébastien FEVRY, *op.cit.*, p.324.

²⁴⁹ Jean EMELINA, *Le comique, Essai d'interprétation générale*, Paris, Sedes, 1991, p.45.

n'est obtenue qu'à travers la mise en scène d'un discours fabulateur et le mensonge doit s'annoncer comme tel.

Au début du film, une voix off le présente comme un conte : « cette histoire est simple et pourtant elle n'est pas facile à raconter, comme un conte elle est douloureuse et comme un conte elle est pleine de merveilleux et de bonheur ». De plus, l'affiche du film indique également qu'il s'agit d'une « fable de Roberto Benigni »²⁵⁰. Enfin, à propos de sa réalisation, Benigni dit lui-même que c'est un « film fantastique, presque un film de science-fiction, une fable dans laquelle il n'y a rien de réel, de néo-réaliste, rien qui ait partie liée avec le réalisme. Il ne faut rien aller chercher de tel dans *La vie est belle* »²⁵¹. Dès lors, tout est mis en place pour que le spectateur appréhende le film en tant que fiction. En outre, la parole de Guido est explicitement mensongère : il fait croire à son fils que l'enfermement dans le camp est un jeu au cours duquel il faut amasser mille points pour gagner un char d'assaut. Pendant ce temps, le spectateur n'est pas trompé car il voit et comprend la menace réelle même si aucune violence n'est clairement mise en scène. De nombreux indices confirment ce qu'il sait déjà à propos de la Shoah : les chiens, les Allemands, la sélection pour les gazages, l'agacement des déportés autour des mensonges de Guido, etc.

Enfin, le détournement n'a pas pour seul objectif de provoquer le rire du spectateur car il s'inscrit dans le cadre d'un projet narratif plus vaste qui est celui de toute comédie : « à la fin d'une comédie, un événement se produit qui ressemble à une naissance et celui qui l'observe fait partie d'un ensemble plein d'exaltation »²⁵². Northrop Frye, dans *Anatomie de la critique*²⁵³, explique que, après que le héros ait surmonté les obstacles, une nouvelle société émerge, opposée en tous points à l'ancienne et apparaissant comme plus désirable. L'objectif d'une comédie sur la Shoah est de guider le public vers un dénouement porteur d'avenir. Cependant, avant cette heureuse conclusion, il semblerait que la réalité historique doive reprendre son dû via la mise à mort, symbolique ou réelle, de la figure du menteur,

comme si le traumatisme se tenait en embuscade dans les replis de la représentation et qu'il ne pouvait autoriser le passage vers une révélation positive qu'en prélevant une sorte de tribut sur les personnages qui avaient eu l'audace de vouloir franchir son col abrupt²⁵⁴.

²⁵⁰ Voir Annexe n°1.

²⁵¹ Roberto BENIGNI, *op.cit.*, p.9.

²⁵² Northrop FRYE cité par cité par Sébastien FEVRY, *op.cit.*, p. 328.

²⁵³ Northrop FRYE, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p.59.

²⁵⁴ Sébastien FEVRY, *op.cit.*, p.329.

La comédie a donc « une *dette* à l'égard du passé, une dette de reconnaissance à l'égard des morts qui fait de lui un débiteur insolvable »²⁵⁵. Dans *La vie est belle*, après une dernière pitrerie destinée à son fils, Guido est assassiné par un garde du camp dans l'hors-champ de l'image. Il s'agit d'un retour au réel historique : le référent traumatique prend sa revanche sur le conte qui l'avait détourné. Pour que Giosuè puisse survivre et être heureux avec sa mère grâce aux clowneries de son père, celui-ci doit mourir ; la visée réconciliatrice de la comédie n'acquiert sa légitimité qu'en traversant l'épreuve du traumatisme.

2.4. *La vie est belle* et le pouvoir de l'humour selon Roberto Benigni

Roberto Benigni, à qui l'on pourrait demander pourquoi il emploie l'humour pour aborder l'horreur de la Shoah dans son film, se défend : « Mais parce que c'est une histoire dédramatisée, un film dédramatisé. Parce que la vie est belle, et que le germe de l'espoir se niche jusque dans l'horreur ; il y a quelque chose qui résiste à tout, à quelque destruction que ce soit »²⁵⁶. *La vie est belle* illustre en fait la confiance que le cinéaste porte au genre humain²⁵⁷ et cette confiance, il la transmet à son personnage principal qui célèbre la vie dans l'ombre de la mort. De ce point de vue, l'humour est libérateur : il est un moyen de s'immuniser de l'horreur et d'affirmer que, malgré tout, « la vie est belle ». Le réalisateur s'en réfère à Trotski qui, alors qu'il était enfermé dans un bunker à Mexico en attendant les hommes de main de Staline, a regardé sa femme dans son jardin et a écrit que, malgré tout, la vie est belle et digne d'être vécue²⁵⁸. Le rire, même à travers le drame, est un hymne à la vie et la préservation de l'humanité. Benigni s'en remet également aux Saintes écritures qui soutiennent que « lorsque le rire jaillit des larmes, le ciel s'ouvre grand »²⁵⁹. Dans cette optique, Sébastien Fevry²⁶⁰, défend l'hypothèse selon laquelle les comédies de la Shoah, dont *La vie est belle*, permettent de mettre en place une « mémoire du bien », c'est-à-dire qu'elles consacrent une ouverture à la vie en dépit du mal historique.

A travers son œuvre, Benigni n'a pas tourné la Shoah en dérision car « rire ne veut pas dire se moquer »²⁶¹ et il justifie cela via sa connaissance de la tradition de l'humour juif qui est capable de « faire rire sans blesser personne »²⁶². Dans son film, il s'agit de ridiculiser les

²⁵⁵ Paul RICOEUR, *Temps et récit. Le temps raconté*, tome III, Paris, Seuil, 1985, p.253.

²⁵⁶ Roberto BENIGNI, *op.cit.*, pp.8-9.

²⁵⁷ René MARX, *Roberto Benigni, Portrait*, H. Berger, Prades, 2003, p.15.

²⁵⁸ Roberto BENIGNI, *op.cit.*, p.9.

²⁵⁹ *Ibid.*, p.7.

²⁶⁰ Sébastien FEVRY, *op.cit.*, p.324.

²⁶¹ Jacques WALTER, « Rire de tout ? Réactions à *La vie est belle* dans la presse juive », *Hermès, La Revue*, 01/2001, n°29, pp.131-143, URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2001-1-page-131.htm>

²⁶² Roberto BENIGNI, *op.cit.*, p.9.

rouages qui ont permis la Shoah, et pas l'événement en lui-même ; c'est donc le fascisme qu'il dénonce et qu'il tourne en dérision. Le cinéaste reprend d'ailleurs une expression de L. Aiach voulant que « l'humour et la poésie soient un remède au fascisme et à l'intolérance »²⁶³. Dès lors, dans *La vie est belle*, lorsque Guido enlève Dora à son fiancé partisan de l'extrême droite en la faisant grimper sur un cheval sur lequel des fascistes ont inscrit « Achtung, cheval juif », il détourne un geste raciste en spectacle et fait un pied de nez à la bêtise fasciste. La violence stupide, Guido la détourne par l'humour. La croyance fasciste en la pureté de la race est tournée en ridicule lorsque le personnage principal se fait passer pour un inspecteur d'école et finit en caleçon, détaillant l'« italianité » de son anatomie en vantant son lobe d'oreille et son nombril. Enfin, le refus de laisser entrer des Juifs dans certains établissements, au même titre que les chiens, Guido le tourne en dérision lorsqu'il explique à Giosuè que chacun fait selon son bon souhait et que lui décide d'interdire l'entrée aux araignées et aux Wisigoths dans sa librairie.

Le personnage principal de *La vie est belle*, Guido, est une figure de magicien qui transforme les petits événements de sa vie en moments enchantés, par exemple lorsqu'il rencontre Dora, lui tombant dans les bras telle la princesse qu'il attendait. Provoquant le rire, il est avant tout une figure de clown dont la clownerie est un triomphe face aux obstacles qui se dressent entre lui et ses projets. Confronté à l'horreur du camp, la figure du clown ne disparaît pas et continue à « vouloir faire rire avec l'énergie du désespoir jusqu'à sa mise à mort »²⁶⁴. Roberto Benigni justifie son emploi du rire dans un film sur la Shoah via la figure du clown : il explique que lorsqu'on le voit de près, « la première impression qu'il nous communique est inquiétante, son rire épouvante »²⁶⁵, mais lorsque nous prenons suffisamment de distance, « on rit avec le sentiment d'échapper à un cauchemar »²⁶⁶. L'humour est une manière d'échapper à l'horreur de la Shoah car « voir l'autre côté des choses, le côté surréel, amusant, ou parvenir à l'imaginer, nous empêche de nous briser, d'être emporté comme des fétus, nous aide à résister pour réussir à passer la nuit, même lorsqu'elle paraît longue »²⁶⁷. L'humour de Guido ainsi que sa capacité à traduire la gravité de l'expérience concentrationnaire en un jeu ont permis de sauver son fils, Giosuè.

²⁶³ Jacques WALTER, *op.cit.*

²⁶⁴ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.355.

²⁶⁵ Roberto BENIGNI, *op.cit.*, p.8.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.*, p.9.

2.5. Transmettre la Shoah au moyen de la comédie

Roberto Benigni présente tantôt son film comme une histoire d'amour avec un message d'humanité : « je le répète, le film n'est pas l'histoire du fascisme ou celle du nazisme et de leur chute. C'est l'histoire de la vie de Guido, de Dora et de leur fils Giosuè »²⁶⁸, tantôt il revendique la finalité mémorielle à l'œuvre dans *La vie est belle*. Puisqu'il s'agit d'une histoire se déroulant pendant la Seconde Guerre mondiale et dont la seconde moitié a lieu dans un camp d'extermination, ce film contribue d'une certaine manière à transmettre la mémoire de la Shoah. Dans ce « conte », la Shoah est détournée via le genre de la comédie ; il s'agit alors de se demander si ce genre permet, ou pas, de dépasser les sentences de l'inimaginable, de l'indicible et de l'intransmissible.

Pour Roberto Benigni, il est impossible de filmer une représentation réaliste de l'horreur de la Shoah ; il justifie ce parti pris par la crainte de mettre celui qui filme et qui regarde dans une position de voyeurisme : « ainsi que nous l'apprend Edgar Allan Poe, ne jamais épier l'horreur par un trou de serrure. Des allusions suffisent à faire sentir qu'il y a une orque dans les parages, comme dans les récits qui nous épouvantaient lorsque nous étions enfants »²⁶⁹. Dans *La vie est belle* « les horreurs ne sont pas décrites dans leurs détails mais évoquées, suggérées pour en ressentir la douleur au-delà de l'effroyable »²⁷⁰. La réalité est transfigurée mais elle n'est pas pour autant niée et l'arrestation, la déportation et l'internement sont évoqués dans toute leur atrocité. La brutalité des SS, la sélection, la « douche », les flammes qui s'échappent des cheminées, les camions qui partent et reviennent vides, etc. sont autant d'éléments qui sont mis en scène pour représenter l'horreur de la Shoah. Benigni procède la plupart du temps à des allégories, par exemple un tas de vêtements trié par des déportées signifie le gazage de leurs anciens propriétaires. Il ne s'agit pas de nier la violence de la Shoah ; « à l'instar des chambres à gaz, les morts sont bien là, mais ils demeurent aux marges de la scène ». Même la mort du héros, fusillé par un SS, se passe hors-champ et n'est signifiée que par des coups de feu. Il n'y a pas d'image de la violence meurtrière, des souffrances physiques ou de la mort des déportés à part dans un plan qui dure quelques secondes ; celui où Guido marche dans le brouillard du camp en portant Giosuè, endormi dans ses bras, et se retrouve soudain face à un charnier. Celui-ci n'est pas dissimulé au spectateur mais seulement à l'enfant endormi. Toutefois, ce charnier nous apparaît comme « une toile peinte », « détachée de l'action du

²⁶⁸ Roberto BENIGNI, *op.cit.*, p.10.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*, p.13.

personnage principal »²⁷¹ et même dans ce plan, l'horreur est mise à l'écart d'une certaine manière.

L'œuvre de Primo Levi fut l'une des inspirations de Roberto Benigni et une citation de *Si c'est un homme* peut renvoyer à la dimension ludique à l'œuvre dans *La vie est belle* : « Et si c'était une blague, tout ça ne doit pas être vrai. C'est si inconcevable qu'il est presque facile de faire croire que cela n'était qu'un jeu »²⁷². Le cinéaste explique que Guido protège son enfant « comme le fait instinctivement chacun d'entre nous lorsqu'il est le témoin d'une horreur et dit : non, ne regarde pas, ce n'est pas vrai, ils sont en train de plaisanter, ils sont en train de jouer »²⁷³. Selon Imre Kertész, déporté à l'âge de quatorze ans, le jeu inventé par Guido correspond à une réalité qu'il a lui-même vécue : « On sentait bien la puanteur de la chair brûlée, mais on ne voulait pas croire que tout cela fût vrai. On préférait se plonger dans des pensées qui incitaient à la survie et, pour un enfant, un 'vrai tank' est exactement l'une de ces promesses séduisantes »²⁷⁴. Dans ce contexte terrible et face à la vulnérabilité des enfants, les adultes masquaient l'horreur du réel par les moyens du mensonge et de la fiction. Janusz Korczak²⁷⁵, directeur de l'orphelinat du ghetto de Varsovie, a par exemple raconté un conte aux deux-cent enfants qu'il a décidé d'accompagner dans leur déportation avant de les suivre dans le camp d'extermination.

Le camp d'extermination du film n'a d'ailleurs rien à voir avec les camps réels et n'a pas de nom ; il est en fait l'allégorie de tous les camps, et en particulier d'Auschwitz, en raison du train qui pénètre dans le bâtiment. Benigni présente le camp de son film comme un camp universel :

Un camp de concentration qui n'est pas un camp de concentration précis : qu'importe de savoir s'il est situé en Italie, en Allemagne, ou que sais-je encore ? Dans cette histoire, c'est le lieu où sont transportés les juifs, mais celui-ci n'est pas reconstitué en mettant à profit les ressources de la philologie : c'est « le » camp de concentration. Il représente tous les camps de concentration du monde, de toute époque²⁷⁶.

Ce camp correspond « à notre imaginaire, à l'horreur que nous portons désormais tous en nous »²⁷⁷ et, via sa mise en scène, Roberto Benigni revendique l'héritage de la Shoah comme

²⁷¹ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.357.

²⁷² Primo LEVI cité par Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.351.

²⁷³ Roberto BENIGNI, *op.cit.*, p.12.

²⁷⁴ Imre KERTÉSZ cité par Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.355.

²⁷⁵ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.355.

²⁷⁶ Roberto BENIGNI, *op.cit.*, p.12.

²⁷⁷ *Ibid.*, p.13.

un événement singulier et universel : « the Holocaust belongs to me too »²⁷⁸. Pour Imre Kertész, Auschwitz est une « expérience mondiale », universelle. Il estime que Benigni est le « représentant d'une nouvelle génération aux prises avec le fantôme d'Auschwitz et qui a le courage et la force de revendiquer ce triste héritage »²⁷⁹. De plus, en utilisant une autre forme de représentation afin d'aborder la mémoire de la Shoah, il s'agit peut-être de trouver une autre forme de transmission afin de maintenir cette mémoire. Selon Roberto Benigni,

Certaines choses, qui se sont parfois un peu usées d'avoir été trop nommées, comme justement les camps de concentration et l'horreur de l'extermination des juifs, à travers ce paradoxe, à travers ce jeu de l'irréalité, pourraient recommencer à étonner beaucoup, à émerveiller, à recommencer, précisément, à paraître, justement, *impossibles*²⁸⁰.

Dès lors, dans *La vie est belle* le jeu que Guido invente afin de protéger son fils de l'inimaginable et de l'indicible est en même temps une manière d'énoncer ceux-ci au spectateur.

La dernière scène du film réutilise le thème musical initial en le superposant également à l'image d'une route de campagne à laquelle la musique confère une tonalité joyeuse. Giosuè retrouve sa mère au bord du chemin, tout comme autrefois Guido avait rencontré sa femme. Cette scène, comme nous l'avons dit plus tôt, illustre la notion de « mémoire du bien » introduite par Sébastien Fevry : un recommencement est possible et, malgré la mort de Guido, la vie demeure belle. Dans cette ultime scène, une voix off, celle de Giosuè adulte, s'exprime : « voilà mon histoire, voilà le sacrifice que fit mon père, c'est le cadeau que j'ai reçu de lui ». Le rire et l'idée que la « vie est belle » malgré tout, constituent donc l'héritage que Guido a légué à Giosuè et que celui-ci transmet ensuite au spectateur du film.

²⁷⁸ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.350.

²⁷⁹ *Ibid.*, p.363.

²⁸⁰ Roberto BENIGNI, *op.cit.*, p.14.

3. *Maus* d'Art Spiegelman

3.1. Art Spiegelman, sa vie et son œuvre

Art Spiegelman, de son vrai prénom Arthur, surnommé Artie par son père, naît à Stockholm le 15 février 1948. Ses parents, Vladek Spiegelman et Anja Zylberberg, sont des Juifs polonais, rescapés de la Shoah, qui émigrent aux États-Unis en 1951 alors qu'Art est encore enfant. L'auteur se passionne rapidement pour les arts graphiques : à seize ans seulement il parvient à fonder son fanzine et à se faire publier. Il débute professionnellement dans le dessin en 1965 et l'année suivante il devient concepteur graphique pour la marque de chewing-gums et de confiseries Topps. Il suit des études universitaires d'art et de philosophie à partir de 1965 mais il y met fin en 1968 lorsqu'il est admis pendant un mois à l'hôpital psychiatrique de Binghamton. A sa sortie, son rétablissement est retardé par le choc que produit sur lui le suicide de sa mère, le 21 mai 1968. Il éprouve des difficultés à se remettre de cet événement et en témoigne en 1973 avec la publication de *Prisoner on the Hell Planet* dans *Short Order Comix* n°1 ; un comics de quatre planches qui se termine par une case dans laquelle Art, emprisonné, s'exclame : « ... Tu m'as assassiné maman, et c'est moi qui paye l'addition !!! »²⁸¹. Depuis lors, il publie principalement des textes et des images autobiographiques et ne cesse de travailler pour élargir les champs de la bande dessinée.

À partir de 1969, il devient une des figures phares de la presse alternative, un des modes d'expression du mouvement *underground* très influent à l'époque et dont le lieu emblématique est San Francisco. L'*underground* comprend l'ensemble des productions culturelles et artistiques à caractère expérimental qui se situent en marge des courants dominants et qui sont diffusées par des circuits indépendants des circuits commerciaux ordinaires²⁸². Spiegelman expérimente donc énormément sur le mode d'expression qu'est la bande dessinée et il cherche à lui donner une dimension artistique majeure, tant sur le plan de l'histoire que sur celui du graphisme. Il se détache progressivement de la mouvance *underground* pour tracer son propre chemin et publie principalement des œuvres courtes, dont l'écriture graphique se veut minimaliste, mais dont les récits sont complexes ; il joue avec les codes de la bande dessinée. Le 12 juillet 1977, il se marie à l'artiste et romancière française Françoise Mouly et deux enfants naîtront de cette union : l'écrivaine Nadja Spiegelman (1987) et Dashielle Spiegelman (1991).

²⁸¹ Ce comics a été repris par Art SPIEGELMAN dans *L'intégrale Maus*, Paris, Flammarion, édition anniversaire 25 ans, 2012, pp.102-105.

²⁸² « Underground » dans *Trésor de la langue française informatisé [en ligne]*, URL : <http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1086270675;>

Il dirige la revue *Arcade* avec Bill Griffith de 1975 à 1976 et fonde avec sa femme en 1980 la revue de bande dessinée *Raw*, dont le premier numéro est sous-titré « le magazine graphique des suicides différés »²⁸³, et dans laquelle sont réunis des dessinateurs de l'avant-garde américaine et européenne. C'est dans celle-ci que, reprenant le thème d'un récit en trois planches paru en 1972 dans le magazine *Funny Animals*, il commence en 1980 la publication d'une bande dessinée qui comportera plus de 250 planches et ne sera achevée qu'en 1991 : *Maus* (« souris » en allemand)²⁸⁴.

3.2. Présentation et résumé de l'œuvre

Parue dans *Raw* de 1980 à 1985 en chapitres séparés, *Maus* est retravaillée, regroupée et publiée en deux volumes par Pantheon Books en 1986 et en 1991. Tant en Europe qu'en Amérique, l'œuvre est saluée par la critique comme un événement culturel majeur et, en 1992, Spiegelman reçoit le prix Pulitzer, attribué pour la première fois à une bande dessinée²⁸⁵. En 1998, les deux volumes sont rassemblés en une intégrale formant un *graphic novel*, appelé en Europe « *comic book* », c'est-à-dire un album contenant une histoire unique d'une certaine ampleur narrative, puisqu'elle se déploie sur onze chapitres et deux-cent-cinquante-six pages²⁸⁶. Les personnages ont des corps anthropomorphes surmontés de têtes d'animaux : il y a des chats, des souris, des cochons, des chiens, etc. Ce genre de personnages se retrouve habituellement dans des fables et des contes pour enfants, le titre *Maus* fait d'ailleurs référence aux souris. Néanmoins, le sous-titre du premier tome, *Un survivant raconte*, implique qu'il s'agit d'une histoire vraie et non d'un conte ; il s'agit d'événements vécus par Vladek, rescapé de la Shoah. L'œuvre est un double récit de vie car elle rassemble à la fois le récit autobiographique²⁸⁷ d'Art Spiegelman, trame générale du livre exposant les relations difficiles entre un fils et son père, et le témoignage²⁸⁸ du père, Vladek, enchâssé dans cette trame. Spiegelman propose alors une définition ironique de son œuvre qui révèle la difficulté à

²⁸³ Pierre Alban DELANNOY, *MAUS d'Art Spiegelman – Bande dessinée et Shoah*, Paris, L'Harmattan, Coll. Champs visuels, 2002, p.26.

²⁸⁴ Dominique PETITFAUX, « SPIEGELMAN ART (1948-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/art-spiegelman/>

²⁸⁵ Dominique PETITFAUX, « MAUS (A. Spiegelman) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/maus/>

²⁸⁶ Pierre Alban DELANNOY, *op.cit.*, p.30.

²⁸⁷ L'autobiographie est un projet littéraire dans lequel l'auteur, le narrateur et le personnage, dont on raconte l'histoire de la vie, forment une seule et même personne.

²⁸⁸ Le témoignage est un compte-rendu rétrospectif d'événements avec lesquels le locuteur a entretenu une relation perceptuelle directe et dont il se souvient. Les événements racontés dépassent donc, par leur étendue historique, le simple cas du narrateur. Il ne peut donc pas prétendre seulement à une simple vérité du locuteur mais à une vérité universelle engageant sa responsabilité.

déterminer précisément la nature de ce livre polymorphe : « *Maus* is a non-fiction with mice »²⁸⁹.

L'écrivain et dessinateur n'a pas pour objectif de contribuer à transmettre la mémoire de la Shoah, même si la publication du témoignage de son père enrichit cette mémoire collective et contribue à la constitution d'un savoir historique sur cette période. Il souhaite avant tout raconter son histoire personnelle, il s'agit donc d'une quête autobiographique. De plus, dans *Maus*, il y a une sorte de règlement de compte entre un fils son père qui a déchargé sur lui sa propre mauvaise conscience ; il s'agit également de raconter son histoire et celle de la génération des enfants de survivants qui ont subi, bien qu'indirectement, le traumatisme de la Shoah. Le projet *Maus* est né d'une série de conversations que l'auteur débute avec son père en 1972 ; s'ensuivront de nombreuses visites de 1977 à 1982, c'est-à-dire jusqu'au décès du père, afin d'enregistrer son témoignage en tant que survivant de la Shoah. Le bédéiste restitue ensuite ce récit oral en texte et en images dans son œuvre et cette restitution, parce qu'elle est une recreation du récit par Art Spiegelman, sert de médiatrice entre la parole de Vladek et le lecteur. *Maus* est le résultat d'une projection imaginaire du témoignage du père par son fils ; celui-ci tente de donner une matérialité visuelle aux actions, aux paroles et aux événements relatés par son père. Pour créer son œuvre, Spiegelman part d'une retranscription de ces entretiens et réfléchit ensuite à la composition d'une planche afin de former une page dessinée à partir de scènes clefs²⁹⁰. Les deux récits formant cette œuvre appartiennent à des époques séparées dans le temps : l'histoire du père couvre la période de la vie de Vladek et d'Anja allant de 1935 à 1945 et l'histoire du fils concerne une période plus longue allant de l'été 1958 à 1987, c'est-à-dire au-delà de la publication du premier tome, dont le succès est évoqué dans le deuxième chapitre du second tome.

L'œuvre débute par un court prologue nous présentant Art, à dix ou onze ans, indirectement culpabilisé par son père lorsque ce dernier compare l'expérience au présent de son fils à sa propre expérience passée. Au début du premier chapitre du premier tome, le bédéiste explique le projet de sa bande dessinée à Vladek, qui accepte de témoigner. Dès lors, Art rend visite à son père à de nombreuses reprises afin de récolter son témoignage ; c'est lors de ces rencontres que nous pouvons observer et comprendre la relation compliquée qui se joue

²⁸⁹ Art SPIEGELMAN cité par Pierre Alban DELANNOY, *MAUS d'Art Spiegelman – Bande dessinée et Shoah*, Paris, L'Harmattan, Coll. Champs visuels, 2002, p.30.

²⁹⁰ Art SPIEGELMAN (trad. de l'anglais par RICHARD Nicolas), *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, Paris, Flammarion, 2011, p.172.

entre ces deux personnages. Le témoignage nous plonge en Pologne, en 1935, avant le début de la guerre : Vladek explique ses déboires amoureux avec Lucia, sa première petite amie extrêmement possessive, qui lui présente sa future femme, Anja. Jusqu'alors, tous les personnages ont des têtes de souris surmontant des corps anthropomorphes, et nous comprenons, notamment par la dimension autobiographique du récit, qu'il s'agit d'humains. Toutefois, rien n'indique que ceux-ci font partie d'un « groupe », à savoir les Juifs, et que d'autres espèces d'animaux s'ajouteront à l'histoire pour représenter d'autres « groupes ». Ce n'est que lorsque Vladek part rendre visite à son cousin que l'on entraperçoit des personnages à tête de cochon à la gare²⁹¹ et ceux-ci ne feront leur retour, habillés en policiers, que lorsque l'on apprendra qu'Anja conspire avec des communistes²⁹². Au fil de notre lecture, l'appartenance des personnages à des « groupes » distincts se clarifie : les personnages à tête de souris sont des Juifs et les personnages à tête de cochon sont des Polonais. Les personnages à tête de chat font leur apparition lorsque les Spiegelman sont dans un train en direction d'un sanatorium en Tchécoslovaquie, afin qu'Anja se rétablisse de sa dépression, et que l'un des passagers leur explique ce que les nazis font subir aux Juifs²⁹³. C'est donc progressivement que se révèlent les différents animaux et ce qu'ils représentent dans le récit. Vladek explique ensuite les événements qui précèdent leur internement à Auschwitz : leur recherche d'un lieu sûr et leurs différentes cachettes, son expérience en tant que prisonnier de guerre, la mort de leur premier fils, etc.

Du point de vue du témoignage, le second tome s'axe sur l'arrivée à Auschwitz des Spiegelman et la survie de Vladek dans le camp, ainsi que ses rares contacts avec Anja, dans le camp de Birkenau. Il explique ensuite sa sortie du camp, la longue marche en dehors de celui-ci, et le trajet dans un train « comme pour le bétail »²⁹⁴ jusqu'à Dachau. Après être resté dans ce camp et avoir survécu au typhus, il est emmené vers la Suisse, cette fois-ci dans un « vrai train », « un train pour les gens »²⁹⁵. Toutefois, le train s'arrête avant d'arriver en Suisse, les détenus apprennent alors la fin de la guerre²⁹⁶ et sont arrêtés à plusieurs reprises par des patrouilles allemandes qui finissent toujours par les abandonner à leur sort. Vladek et son ami Shivek trouvent refuge dans une ferme vide dans laquelle les Américains, représentés avec une tête de chien, les retrouvent et leur annoncent qu'ils n'auront plus jamais à avoir peur des nazis²⁹⁷. Le

²⁹¹ Art SPIEGELMAN (trad. de l'anglais par ERTEL Judith), *L'intégrale Maus*, Paris, Flammarion, édition anniversaire 25 ans, 2012, p.17.

²⁹² *Ibid.*, p.29.

²⁹³ *Ibid.*, p.35.

²⁹⁴ *Ibid.*, p.245.

²⁹⁵ *Ibid.*, p.257.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.265.

²⁹⁷ *Ibid.*, p.272.

personnage part ensuite à la recherche d'Anja et le second tome se termine sur leurs retrouvailles. Vladek, au présent, demande à son fils de le laisser se reposer et la dernière image illustre la tombe des parents d'Art Spiegelman, ensemble pour toujours²⁹⁸. Du point de vue de l'autobiographie, le second tome illustre les doutes de l'auteur quant au fait d'écrire une bande dessinée sur la Shoah, notamment lorsqu'il en discute avec son psy : il hésite non seulement sur la manière d'écrire et de dessiner, par exemple lorsqu'il se demande comment représenter Françoise, mais il doute également de sa légitimité pour écrire sur la Shoah alors qu'il ne l'a pas vécue. De plus, ce second tome représente un auteur dépassé par le succès de son premier livre qu'il ne souhaite pas transformer en objet commercial.

3.3. L'évolution du comics jusque *Maus*

Les bandes dessinées américaines, alors appelées « *funnies* » apparaissent au XIX^e siècle dans la presse et particulièrement dans la presse satirique. Rapidement, ils occupent une place de choix dans la presse populaire car ils deviennent l'une des rubriques préférées des lecteurs de l'époque. Toutefois, cela ne leur confère aucune reconnaissance artistique et culturelle, et les *funnies*, bientôt rebaptisés « comics », ne jouissent d'aucune considération critique. A la fin des années 1920, une première révolution a lieu dans le monde des comics puisqu'ils quittent le registre presque exclusif de l'humour pour se diffuser tous les genres : aventure, science-fiction, polar, drame, etc. Le *comic book*, fascicule souple d'une trentaine de pages reliées et encartées de publicités²⁹⁹, apparaît dans les années 1930 et connaît ses heures de gloire pendant la guerre avec l'émergence des premiers super-héros. Son fonctionnement l'ancre dans le domaine de la presse plutôt que dans l'édition des livres. Après la Première Guerre mondiale, les comics, dont les comics humoristiques, évoluent, et le comique bon enfant des classiques de l'avant-guerre laisse place à un rire moins innocent : les humoristes de l'après-guerre explorent de nouveaux territoires. En 1954, le *Comics Code Authority* (CCA) est mis en place ; il s'agit d'un code régulant le contenu des *comic book* publiés aux États-Unis en les contraignant à une auto censure³⁰⁰.

Dans les années 1960 apparaît la presse *underground*, c'est-à-dire un ensemble de publications, journaux et fanzines reflétant les idées d'émancipation du mouvement hippie et

²⁹⁸ Art SPIEGELMAN, *op.cit.*, p.295.

²⁹⁹ Jean-Pierre MERCIER, « La bande dessinée américaine, entre mass media et contre-culture », *Le Débat*, 03/2017, n°195, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-67.htm>

³⁰⁰ *Ibid.*

des courants progressistes³⁰¹. Durant la décennie suivante, le *comix* se développe dans les journaux étudiants et dans la presse *underground* ; il s'agit de fascicules politisés, antimilitaristes, satiriques, excessifs et outranciers qui s'imposent comme l'expression d'une génération refusant toute contrainte³⁰². Les auteurs de *comix* s'adonnent alors à diverses expérimentations graphiques et narratives et les thèmes principaux qu'ils abordent sont l'humour, la pornographie, la science-fiction, le surréalisme graphique, le féminisme, etc. La fin de l'élan contestataire entraîne la disparition de ce mouvement, toutefois celui-ci laisse sa marque dans le monde du comics car il a permis l'émergence d'une bande dessinée adulte et remis à l'honneur la notion d'« auteur », notion qui avait été effacée notamment par le *comic book* (les pages n'étaient pas signées et les auteurs, rarement mentionnés, étaient des employés sans aucun droit)³⁰³. Dans les années 1980 apparaît le *graphic novel*, un récit en image débarrassé de certaines contraintes du *comic book*, en particulier le calibrage des pages et le découpage compartimenté des images. On y constate alors une combinaison libre de l'image et du texte, le choix assumé d'une esthétique en noir et blanc, ainsi qu'une exploration des potentialités graphiques et narratives de la bande dessinée. Le format est plus proche du livre, divisé en chapitres ; il se rapproche d'une conception romanesque de la bande dessinée³⁰⁴. Dès lors, suite à cette série de tentatives d'émancipation, la bande dessinée, depuis longtemps cantonnée au cadre surveillé de la littérature pour enfant, accède à la reconnaissance en tant qu'art adulte, faisant éclater les contraintes formelles et revendiquant la capacité de traiter de tous les sujets, dont la Shoah. Spiegelman, notamment par la création de *Raw* et la publication de *Maus*, s'impose comme le leader d'une génération d'auteurs créant leurs œuvres en dehors des canons du *comic book*. Dans *Maus*, le bédéiste ouvre la voie à l'exploration des personnages et à la recherche autobiographique en bande dessinée. Au niveau graphique, il bannit les effets spectaculaires et pratique la sobriété, tout en expérimentant les ressources et potentialités propres à la bande dessinée.

Dans *MetaMaus*, Spiegelman explique que lorsqu'il s'agit de définir la bande dessinée, il s'en tient à une définition qu'il a trouvée dans son dictionnaire *American Heritage* : il s'agit d'une « suite narrative de dessins humoristiques »³⁰⁵. Selon l'auteur, le dessin humoristique touche à l'essentiel, c'est en cela qu'il perçoit un point commun avec la bande dessinée. En effet, sur le plan narratif, la bande dessinée est une « forme essentialisée de mise en schémas

³⁰¹ Jean-Pierre MERCIER, *op.cit.*

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Agnès DEYZIEUX, « Les grands courants de la bande dessinée », *Le français aujourd'hui*, 02/2008, n° 161, pp.59-68.

³⁰⁴ *Ibid.*

³⁰⁵ Art SPIEGELMAN, *op.cit.*, p.166.

d'un mouvement narratif dans le temps »³⁰⁶ ; c'est-à-dire qu'il la considère comme un art de la compression qui ne conserve que les moments les plus nécessaires.

3.4. Des personnages aux masques animaliers

Tout comme dans de nombreuses autres bandes dessinées, les personnages de *Maus* sont représentés sous des traits animaliers. En effet, cette œuvre s'inscrit clairement dans le genre des *funny animals*³⁰⁷ dont *Mickey Mouse*, *Felix the cat*, *Krazy kat*, etc., font partie³⁰⁸. Ces types de personnages constituent un matériel sémiotique que les artistes ont à leur disposition pour créer leurs œuvres et celui-ci est largement connu des lecteurs ; en l'empruntant, il s'agit donc de toucher un large public. A l'instar de Calvo dans *La Bête est morte* (1944), Spiegelman dessine ses personnages de la sorte afin d'identifier les différents groupes impliqués dans la Seconde Guerre mondiale et les rapports de force qui se jouent entre eux³⁰⁹. Néanmoins, si les personnages de Calvo ont une forme zoomorphe entière, ceux de Spiegelman ont des corps anthropomorphes surmontés de têtes d'animaux, définis par l'auteur comme des masques. Le bédéiste remplace d'abord les visages humains des Juifs par des têtes de souris et ceux des Allemands par des têtes de chats afin d'illustrer de manière claire la métaphore de l'oppression. Spiegelman tire l'image du chat et de la souris des dessins animés comiques de *Tom et Jerry* avec lesquels il a grandi³¹⁰. Il file ensuite sa métaphore en transformant les visages des personnages d'autres nationalités ou religions par des têtes de divers animaux ; par exemple le cochon pour les Polonais, le chien pour les Américains, etc. L'auteur a pioché ses personnages dans un matériel de tradition humoristique afin que sa métaphore soit claire pour de nombreux lecteurs, et illustrer le système d'oppression qui était à l'œuvre lors de la Shoah.

Les masques des personnages sont parfois clairement apparents notamment dans le début du second chapitre du deuxième tome : Art apparaît de profil avec une tête humaine, un menton mal rasé, une cigarette à la bouche, et un masque de souris. En mettant en place des séquences comme celle-ci, Spiegelman rappelle qu'il s'agit d'humains réels et non d'animaux. Il y a d'autres moments où la dichotomie humain-animal est remise en question de manière à ce que le lecteur comprenne quels sont les personnages représentant des humains, et ceux qui sont de vrais animaux ; par exemple lorsqu'Anja est effrayée par un rat dans la cave qui leur

³⁰⁶ Art SPIEGELMAN, *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, op.cit., p.168.

³⁰⁷ Pierre Alban DELANNOY, op.cit., p.41.

³⁰⁸ *Ibid.*, p.42.

³⁰⁹ Ariane DE BLOIS, « Dé/masquer l'Autre : la question de l'animalisation dans *Maus* d'Art Spiegelman », *Lignes de fuite*, 2006, URL : http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=152

³¹⁰ Art SPIEGELMAN, op.cit., pp.117-118.

sert de cachette, à elle et Vladek³¹¹. Dans le récit, lorsqu'Art rend visite à son « psy », il se demande s'il peut dessiner les chats qui sont chez lui : « est-ce que je peux en parler ou est-ce que ça fout ma métaphore en l'air ? »³¹². Cette séquence ne laisse pas au lecteur le bénéfice du doute : l'usage des masques d'animaux est métaphorique. De plus, cela fait partie des nombreuses séquences dans lesquelles l'auteur partage son doute avec le lecteur ; d'une certaine manière, il lui montre comment il a réalisé son œuvre et les questionnements qui se sont posés à lui. Dès lors, le lecteur assiste aux réflexions faites par l'auteur sur ses personnages, notamment lorsqu'il se demande sous quel masque d'animal sa femme, Françoise, devrait apparaître et qu'il la dessine tour à tour avec une tête d'élan, de brebis, de grenouille, de lapin et de souris³¹³. A travers cette planche, Spiegelman montre à son lecteur que les masques d'animaux sont des signes ; c'est encore une manière d'insister sur le fait que ce sont des humains réels qui sont signifiés. Selon Charles Sanders Peirce³¹⁴, sémiologue et philosophe américain, le signe est triadique : nous avons face à nous un representamen qui renvoie à un objet (que nous n'atteindrons jamais parfaitement) par l'intermédiaire d'interprétants (ceux-ci varient d'une personne à l'autre). L'interprétant opère donc la médiation entre le representamen et l'objet, il est le moyen utilisé par un individu pour effectuer son interprétation.

En appliquant la sémiotique peircienne aux personnages juifs dans *Maus*, considérer le fait que les têtes de souris soient identiques comme representamen renvoie aux objectifs de désindividualisation et de déshumanisation des Juifs par les nazis (objet), par l'intermédiaire de l'interprétant qui est la citation qui apparaît avant le début du premier tome et que Spiegelman reprend d'Hitler : « Les Juifs sont indubitablement une race, mais ils ne sont pas humains ». Un autre interprétant est le fait que les nazis transformaient l'apparence des Juifs (en leur rasant la tête, en leur faisant porter les mêmes uniformes rayés, etc.) de telle sorte qu'ils se ressemblent tous. Cette idée est confortée par Spiegelman lui-même : « l'effet des têtes de souris presque toutes identiques est analogue à la déshumanisation des prisonniers obtenues en leur rasant la tête, et, ainsi rendus anonymes, plus difficiles à reconnaître comme individus »³¹⁵. En outre, l'usage des têtes de souris pour représenter les Juifs (representamen) dénonce la vision que les nazis en avaient (objet) par l'intermédiaire d'un interprétant qui est une autre citation d'Hitler que Spiegelman reprend avant le début du second tome :

³¹¹ Art SPIEGELMAN (trad. de l'anglais par ERTTEL Judith), *L'intégrale Maus*, op.cit., p.149.

³¹² *Ibid.*, p.203.

³¹³ *Ibid.*, p.171.

³¹⁴ *Langages*, n°58 : *La sémiotique de C.S. Peirce*, juin 1980, Paris, Larousse.

³¹⁵ Art SPIEGELMAN, *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, op.cit., p.145.

Mickey Mouse est l'idéal le plus lamentable qui ait jamais vu le jour... De saines intuitions incitent tous les jeunes gens indépendants et toute la jeunesse respectable à penser que cette vermine dégoûtante et couverte de saletés, le plus grand porteur de bactéries du règne animal, ne peut être le type animal idéal... Finissons-en avec la tyrannie que les Juifs exercent sur le peuple ! À bas Mickey Mouse ! Portez la croix gammée !³¹⁶

Dans cette citation, Hitler effectue un parallèle entre Mickey Mouse et les Juifs car il les considère tous comme de la vermine. Dans *MetaMaus*, Spiegelman explique qu'à cette époque des affiches de propagande représentaient les Juifs comme des rats pour justifier leur élimination³¹⁷. L'utilisation du gaz Zyklon B par les nazis pour exterminer les Juifs est un autre interprétant puisque c'est un agent létal conçu pour tuer les rongeurs, les puces et les cafards ; tout ce qui est considéré comme de la vermine³¹⁸. Les souris choisies par Spiegelman pour représenter les Juifs sont donc une antiphrase de cette déclaration : en prenant faussement à la lettre cette représentation qu'Hitler se fait des Juifs, il détourne le langage de la propagande nazie. Il pousse jusqu'au bout les clichés et stéréotypes de la propagande nazie en les prenant ironiquement à la lettre. Il utilise l'autodérision, élément inhérent à l'humour juif, afin de dénoncer ces stéréotypes. Dès lors, Mickey devient une référence pour Spiegelman : référence ironique à la phraséologie nazie, mais aussi référence implicite au genre des *funny animals* dans lequel l'auteur inscrit son œuvre et dont Mickey, souris lui-même, est en quelque sorte l'emblème. De ce point de vue, le passage où Vladek pense que son fils deviendra un illustre dessinateur comme Walt Disney faire partie des plus ironiques de cette œuvre³¹⁹. De plus, il retourne ce stéréotype contre les Allemands : si les Juifs sont des souris, alors les Allemands sont des chats puisqu'ils les chassent.

Concernant les têtes de cochons employées pour représenter les Polonais (representamen), cela peut renvoyer au fait que ces derniers aient joué un mauvais rôle vis-à-vis des Juifs lors de la Shoah (objet) par l'intermédiaire de l'interprétant qui est la vision péjorative du porc. Néanmoins, ce representamen renvoie également à une vision positive des Polonais (objet), si nous avons comme interprétants d'autres personnages de bandes dessinées, de films ou de romans comme Cochonnet dans les *Looney Tunes* ou le cochon Wilbur du *Petit monde de Charlotte*³²⁰. Cette dualité porc/cochon est représentée dans une des planches de

³¹⁶ Article de journal, Poméranie, Allemagne, au milieu des années 30.

³¹⁷ Voir Annexe n°2.

³¹⁸ Art SPIEGELMAN, *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, op.cit., p. 115.

³¹⁹ Pierre Alban DELANNOY, op.cit., p.50.

³²⁰ Art SPIEGELMAN, op.cit., p.21.

*Maus*³²¹: le personnage de Janina renvoie à la vision négative du porc et M. Lukowski à la vision positive du cochon. Spiegelman dit lui-même que l'« on a succinctement droit aux deux côtés du masque de cochon sur une page »³²². De plus, le fait de représenter les Polonais avec des têtes de cochons renvoie au fait que ceux-ci étaient considérés par les nazis comme « la force laborieuse, les esclaves au service de la race supérieure »³²³ destinés à mourir au travail, par le biais de l'interprétant qui est le fait que dans une ferme les cochons sont d'abord élevés puis tués pour être mangés. Enfin, pour les Américains, l'auteur est retourné à ses bases en matière de culture populaire américaine : dans les comics et dessins animés, les chats chassent les souris et les chiens chassent les chats³²⁴.

3.5. L'humour au travers le récit d'humains

Spiegelman, dans la création de son œuvre, a fait le choix de ne pas se limiter en illustrant simplement le témoignage de Vladek sur la Shoah, mais d'insérer celui-ci dans une trame générale qui le représente en train de récolter la parole de son père et de se questionner sur l'élaboration de *Maus*. Pendant que Vladek témoigne de son expérience concentrationnaire, le lecteur est fréquemment ramené aux circonstances de la transmission, par exemple lorsque le personnage s'interrompt de parler pour reprocher à son fils d'avoir fait tomber des cendres sur le tapis³²⁵. Ce cadre général permet de relâcher la tension installée par le récit de la Shoah via des séquences qui peuvent provoquer le rire chez le lecteur mais qui insistent également sur le caractère réel et humain de cette histoire racontée avec des personnages à têtes d'animaux. Dans cette optique, l'auteur décide également de conserver ce que Vladek lui dit « sur Lucia et tout ça... »³²⁶, même si « ça n'a rien à voir avec Hitler et l'Holocauste ! »³²⁷, parce qu'il considère que « c'est un matériel extra » qui « rend l'histoire plus vraie, plus humaine »³²⁸. Conserver cette part d'humanité permet au lecteur de s'attacher aux personnages, de développer un sentiment d'empathie pour eux, et de rentrer plus facilement dans le récit sur l'époque concentrationnaire. Il ne s'agit toutefois pas de tomber dans une sorte de sentimentalisme car il y a chez Spiegelman un refus de la catharsis ; la théorie politique post-brechtienne démontre d'ailleurs que la notion aristotélicienne de la catharsis empêche le public d'agir et de réagir face

³²¹ Art SPIEGELMAN, *L'intégrale Maus*, op.cit., p.138.

³²² Art SPIEGELMAN, *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus*, un classique des temps modernes, op.cit., p. 122.

³²³ *Ibid.*, p.121.

³²⁴ *Ibid.*, p.129.

³²⁵ Art SPIEGELMAN, *L'intégrale Maus*, op.cit., p.54.

³²⁶ *Ibid.*, p.25.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.*

aux émotions trop fortes provoquées par l'œuvre³²⁹. Alors que l'usage des figures du chat et de la souris pourraient, de prime abord, témoigner d'une sorte de manichéisme, le contenu de l'histoire s'oppose à cela ; dans *MetaMaus*, l'auteur utilise d'ailleurs le terme « Holokitsch » pour désigner le penchant sentimentaliste à traiter de la Shoah avec une tendance à la simplification, en opposant gentils et méchants.

Lorsqu'il dresse le portrait de son père, l'auteur n'a pas pour but de créer une figure héroïque ou un martyr, « survivant ennobli par ses souffrances »³³⁰, qui provoquerait de l'émoi chez le lecteur. Il se permet de présenter Vladek « sous un jour que certains percevraient comme négatif »³³¹ mais, en dépit de ses défauts et de la manière dont il se comporte avec son fils, il demeure attachant. Le bédéiste lui-même se montre dans ses moments désagréables car il ne souhaite pas enjoliver les choses, il a pour but de montrer une relation avec tous les défauts qui la constituent. La séquence durant laquelle Art s'énervait sur son père car ce dernier a jeté son manteau qu'il trouvait trop abîmé³³² contribue au réel de l'histoire et provoque le rire du lecteur ; l'humour fait donc partie des éléments qui humanisent le récit. Vladek peut parfois passer pour une caricature du Juif, mais c'est comme cela que l'auteur se le figurait et il essayait « de faire un portrait aussi fidèle que possible »³³³.

Ce personnage, bien qu'ayant vécu une expérience horrible, provoque le rire du lecteur, notamment dans sa façon de se comporter avec sa femme, Mala, qu'il accuse régulièrement de n'en vouloir qu'à son argent. L'avarice de son père est un élément dont Art se moque d'ailleurs régulièrement, notamment auprès de sa femme, Françoise, et qui lui provoque parfois des crises de nerfs : « Mon Dieu, si ce n'était pas si pathétique, ça pourrait presque être drôle »³³⁴. La séquence durant laquelle Vladek se rend pour la première fois chez les parents d'Anja provoque également le rire du lecteur : il explique qu'il fouillait dans les armoires pour vérifier qu'elles étaient bien rangées et en trouve une remplie de médicaments dont il note les noms afin de s'informer auprès d'un pharmacien et vérifier qu'Anja n'est pas malade car il n'avait « pas besoin de ça »³³⁵. Cette séquence correspond assez bien à un stéréotype du Juif qui fuit la maladie et la médecine ; d'ailleurs, il choisit lui-même ses propres médicaments car il ne fait pas confiance aux médecins. Lors d'une séquence durant laquelle il compte ses nombreux

³²⁹ Art SPIEGELMAN, *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, op.cit., p.4.

³³⁰ *Ibid.*, p.33.

³³¹ *Ibid.*

³³² Art SPIEGELMAN, *L'intégrale Maus*, op.cit., p.71.

³³³ Art SPIEGELMAN, *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, op.cit., p.134.

³³⁴ Art SPIEGELMAN, *L'intégrale Maus*, op.cit., p.182.

³³⁵ *Ibid.*, p.21.

cachets, il les fait tomber et remet la faute sur son fils qui propose de l'aider. Il refuse son aide, prétextant que son fils ne sait pas « compter les cachets »³³⁶ et que lui seul sait le faire. Cette séquence fait rire mais met également en évidence un comportement que Vladek a toujours eu envers son fils et dont ce dernier a souffert ; Art avait l'impression d'être un incapable aux yeux de son père. Enfin, la scène durant laquelle il fait preuve de racisme envers un Américain noir, représenté par un chien noir, le présente également de manière assez ridicule³³⁷. Il se dispute avec sa belle-fille, qui a accepté de prendre cet homme en auto-stop, et parle en polonais pour se plaindre de la situation. Cette dernière ne comprend pas son comportement, d'autant plus que lui-même a terriblement souffert d'une forme de racisme, à savoir l'antisémitisme durant la Shoah. En dressant ce portrait pas toujours flatteur de son père, Spiegelman culpabilise parfois, pensant l'avoir « exposé au ridicule »³³⁸. Toutefois, il a fait preuve d'honnêteté en représentant son père tel qu'il se le figurait.

Enfin, concernant le témoignage de Vladek, nous constatons également qu'il y a parfois des séquences qui peuvent provoquer le rire chez le lecteur, sans pour autant tourner l'expérience de la Shoah en ridicule. Il raconte par exemple l'anecdote de son cousin qui a rendu tout le monde malade dans le ghetto à cause d'un gâteau dans lequel il avait mis, par inadvertance, de la lessive à la place d'une partie de la farine³³⁹. A propos de cette séquence, Spiegelman explique dans *MetaMaus* :

Certes, ç'aurait été la poisse d'être une de ces personnes affamées qui en avait acheté une tranche à base de lessive, mais mon père l'a raconté comme si c'était une grosse blague. Et j'ai estimé que c'était très bien d'en rester là. Ça permet un humour impromptu susceptible de surgir même dans les situations les plus sombres, sans trahir le récit proprement dit, sans verser dans une sorte de « BD » de l'Holocauste et tout ce que ça peut signifier pour quelqu'un ignorant mon propos... et en sus, ça révèle une facette du sens de l'humour de mon père³⁴⁰.

Après la Shoah, Vladek et d'autres adultes ne se sont d'ailleurs pas empêchés de rire d'Hitler notamment lorsque le personnage explique qu'il fallut casser le bras d'Art à sa naissance, si bien qu'il le gardait toujours levé et que les adultes plaisantaient en l'appelant « Heil Hitler »³⁴¹. Dans cette scène, Vladek fait preuve d'autodérision en comparant son propre fils au *Führer*, mais également de dérision vis-à-vis d'Hitler en se moquant du salut nazi. Alors qu'il a souffert

³³⁶ Art SPIEGELMAN, *L'intégrale Maus*, op.cit., p.28.

³³⁷ *Ibid.*, p.258.

³³⁸ *Ibid.*, p.204.

³³⁹ *Ibid.*, p.121.

³⁴⁰ Art SPIEGELMAN, *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, op.cit., p.75.

³⁴¹ Art SPIEGELMAN (trad. de l'anglais par ERTÉL Judith), *L'intégrale Maus*, op.cit., p.32.

à cause du nazisme, il parvient toujours à employer l'autodérision et la dérision ; cela illustre un des éléments inhérents à l'humour juif : rire, même dans l'adversité.

3.6. La bande dessinée comme mode de transmission de la Shoah

Marianne Hirsch a défini la notion de post-mémoire comme l'acte de transfert intergénérationnel de l'expérience d'un traumatisme³⁴² et, tout comme d'autres enfants de survivants de la Shoah, Art Spiegelman a vécu dans le sillage des camps. Ce concept évoque également la démarche créatrice des enfants qui expriment leurs souvenirs des récits que leur ont transmis leurs parents³⁴³. C'est pourquoi, tout comme Spiegelman dans *Maus*, d'autres enfants de survivants prennent la parole en bande dessinée. Par exemple, Michel Kichka décrit également avec humour la relation compliquée qu'il entretient avec son père dans *Deuxième génération, ce que je n'ai pas dit à mon père* (2012)³⁴⁴. Alors que le rescapé de la Shoah porte la charge de la mémoire des naufragés, son descendant est confronté à une double dette : envers les morts et envers les survivants. Lui qui a été le premier destinataire du témoignage de son/ses parent(s) va devenir un maillon de la chaîne de transmission de la mémoire de la Shoah et nous, lecteurs, aurons également notre place à prendre dans cette chaîne. Toutefois, le mode d'expression de la bande dessinée pour aborder un sujet aussi terrible que la Shoah a été l'objet de nombreuses critiques car il est considéré comme non sérieux et non artistique. En outre, la métaphore de l'oppression entre les chats et les souris renvoyant aux cartoons humoristiques populaires et aux bandes dessinées pour enfants a été considérée comme une approche triviale et irrespectueuse de la Shoah. Néanmoins, ces choix sont à considérer comme des stratégies pour la transmission de la mémoire de la Shoah car, si Spiegelman a privilégié la bande dessinée, c'est parce que c'est le mode d'expression avec lequel il est le plus familier et sur lequel il a fait de nombreuses expérimentations. De plus, le comics était un média très en vogue à l'époque où *Maus* a été publié ; il pouvait donc atteindre un public plus large et le personnage d'Art explique lui-même que « c'est un livre très important, ça va intéresser des gens qui d'habitude ne lisent pas ce genre d'histoire »³⁴⁵.

³⁴² Veronica ESTAY STANGE, « Survivre à la survie. Remarques sur la post-mémoire », *Esprit*, 10/2017, pp.62-72.

³⁴³ Julie Stéphanie NORMANDIN, « Inscription des symboles et des icônes dans *Maus* d'Art Spiegelman », *Cygne noir*, 2013, n° 1, URL : <http://www.revuecygnoir.org/numero/article/symboles-et-icônes-du-troisieme-reich-dans-maus-spiegelman>

³⁴⁴ Lucie SERVIN, « La mémoire de la Shoah et sa représentation dans la BD », *Le Débat*, 03/2017 (n°195), URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-188.htm>

³⁴⁵ Art SPIEGELMAN, *L'intégrale Maus*, op.cit., p.35.

Le moyen d'expression de la bande dessinée se spécifie par l'association du dessin et des mots³⁴⁶. Nous pourrions penser que cette association serait une manière de dépasser les problématiques de l'indicible, de l'inimaginable et de l'intransmissible afin de permettre la transmission. Lors de la création de son œuvre, le but de l'auteur n'était pourtant pas de transmettre la Shoah ; il s'agissait d'une quête autobiographique. Néanmoins, en mettant en scène la transmission du témoignage de son père, il le transmet également à son lecteur. De plus, selon sa fille, Nadja Spiegelman, le fait qu'il ait dédié le second tome à elle et son frère était « une façon de signifier : c'est pour la nouvelle génération. Un fardeau à reprendre sur nos épaules »³⁴⁷.

En bande dessinée, lorsqu'une chose ne peut s'écrire, elle peut être montrée ou partiellement montrée et, au contraire, lorsqu'une chose ne peut être montrée, elle peut être dite ou bien sous-entendue dans le texte. Par exemple, lorsque Vladek parle d'enfants que les nazis frappaient au mur³⁴⁸, « la bulle de texte recouvre le sang que sinon on regarderait »³⁴⁹ ; Spiegelman a essayé de n'être « ni évasif, ni sordide, ni sanglant »³⁵⁰. De plus, le format de la bande dessinée ne nous éloigne pas de la vérité de la Shoah, mais nous en rapproche en permettant une interaction avec les personnages, alors visibles pour le lecteur. Celui-ci a l'impression de suivre Art chez son père et Vladek dans son passé, de revivre ces moments avec eux. La simplicité des dessins et l'usage des capitales dans le texte permettent une meilleure lisibilité et le contenu du texte en lui-même est simple à comprendre, d'un style familier, donc abordable pour tout type de lecteurs ; cela pourrait témoigner d'une volonté de clarté vis-à-vis du lecteur. Spiegelman explique lui-même qu'il a passé un certain temps à essayer de savoir ce qui était nécessaire et ce qui ne l'était pas, il essayait de trouver ce qui pouvait être laissé non-dit tout en restant clair³⁵¹. Pour se distancier des horreurs décrites mais également pour aller plus loin dans le matériau et aborder des « choses sinon indicibles »³⁵², l'écrivain remplace les visages humains par des masques d'animaux. De plus, bien qu'il dessine ses personnages avec des têtes d'animaux, le bédéiste a un souci constant de ne pas tromper son lecteur en rappelant à de nombreuses reprises qu'il s'agit d'une histoire vraie et non d'une fable, notamment via des

³⁴⁶ FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *La bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française*, Paris, Hachette, 1972, p. 41.

³⁴⁷ Art SPIEGELMAN, *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, op.cit., p.84.

³⁴⁸ Art SPIEGELMAN, *L'intégrale Maus*, op.cit., p.110.

³⁴⁹ Art SPIEGELMAN, *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, op.cit., p.215.

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*, pp.169-170.

³⁵² *Ibid.* p.127.

photographies qui participent au récit autobiographique et qui constituent des pièces documentaires. Il s'agit de preuves montrant que cette histoire d'animaux se rattache à une réalité humaine et que les personnages dont on raconte l'histoire ont bel et bien existé. Cette pratique lui permet également de se protéger des inexactitudes qui auraient pu lui être reprochées s'il avait recouru à une représentation réaliste, en dépit de ses nombreuses recherches sur le sujet³⁵³.

En outre, le mode d'expression de la bande dessinée permet de juxtaposer des moments dans le temps tout comme dans *Maus*, où Spiegelman entraîne son lecteur dans un mouvement d'allers-retours entre le passé historique et le présent, entre la Pologne et l'Amérique ; ce dédoublement de temporalité n'est rendu possible que par la mise en abyme des cases. Le passé et le présent sont parfois même représentés dans une même vignette, notamment lorsque Vladek parle à Art des quatre filles qui ont été pendues pour avoir dérobé des explosifs et permis la révolte de prisonniers travaillant dans les chambres à gaz³⁵⁴. Dans cette séquence, Vladek et Art sont en voiture dans une forêt et au-dessus d'eux sont placées quatre paires de jambes de femmes portant des jupes rayées ; nous devinons qu'il s'agit des quatre filles et comprenons que cela montre que le passé a toujours un impact dans le présent. La Shoah, événement historique du passé, a toujours un impact à l'heure actuelle, sa mémoire est toujours vive et elle a engendré une blessure qui ne guérira jamais totalement.

Enfin, si l'œuvre tente de dépasser les problématiques de l'inimaginable, de l'indicible et de l'intransmissible, elle met également en évidence celles-ci et donc le caractère compliqué de la transmission de la Shoah. En effet, *Maus* fait partie de la seconde vague de littérature sur la Shoah, dans laquelle la difficulté de dire devient une part du contenu de l'œuvre³⁵⁵. Spiegelman se montre souvent dans une posture d'incertitude et d'hésitation face à la difficulté de création de son œuvre, il dit d'ailleurs : « je me suis embarqué dans un truc qui me dépasse »³⁵⁶. Néanmoins, c'est parce qu'il peut tenter de s'imaginer Auschwitz qu'il peut ensuite transmettre le témoignage de son père dans son œuvre et prendre place dans la chaîne de la mémoire collective. A travers *Maus*, le bédéiste montre à son lecteur comment il a obtenu le récit de son père et cherche à restituer le plus fidèlement possible les conditions d'énonciation du témoignage. Dès lors, il rend compte de la manière dont lui, le récepteur, comprend, perçoit,

³⁵³ Art SPIEGELMAN, *op.cit.*, p.149.

³⁵⁴ Art SPIEGELMAN, *L'intégrale Maus*, *op.cit.*, p.239.

³⁵⁵ Art SPIEGELMAN *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, *op.cit.*, p.3.

³⁵⁶ Art SPIEGELMAN, *L'intégrale Maus*, *op.cit.*, p.176.

et ressent la réalité de la Shoah que lui a décrite son père³⁵⁷ : il transforme en images la parole de son père selon la représentation personnelle qu'il s'en fait.

³⁵⁷ Pierre Alban DELANNOY, *op.cit.*, p.114.

IV. Positionnements vis-à-vis de l'humour sur la Shoah

Suite à l'analyse de *La danse de Gengis Cohn*, *La vie est belle* et *Maus*, force est de constater que l'humour est un des moyens employés pour transmettre la mémoire de la Shoah. Cet usage comporte pourtant des risques et un sentiment de transgression s'installe quand il s'agit de rire de l'horrible. Ne serait-ce pas obscène de faire de l'humour dans des circonstances où les autres ne voient que tristesse et gravité ? Associer la mémoire de la Shoah à l'humour semble inconcevable, indécent et contradictoire. Les septante années de travail de mémoire et de témoignages nous ont appris à considérer tout ce qui touche à la Shoah avec gravité, prudence, respect et circonspection. Les rituels de commémoration se sont enrichis de nombreuses conventions qui visent à préserver la crainte, la compassion, le deuil et la pudeur. L'humour vis-à-vis de la Shoah crée donc un malaise et pose question : jusqu'à quel point peut-on rire du malheur vécu ? Peut-on réellement employer l'humour pour transmettre la mémoire de la Shoah ?

1. La critique face à cet usage

« Plutôt que de permettre que le rire autrefois symbole d'humanité, devienne inhumanité, il faut peut-être accepter qu'en rire, on ne peut point ». Adorno³⁵⁸

Adorno est l'un des premiers à s'insurger face au rire sur la Shoah et plus globalement sur la présence du rire après l'horreur de l'expérience concentrationnaire. Dans *Dialectique de la Raison*, il explique :

Rire de quelque chose est toujours se moquer, et la vie, qui selon Bergson briserait la rigidification par le rire, est en réalité la barbarie qui fait irruption, l'auto-affirmation, qui ose célébrer en réunion conviviale la libération du scrupule. Le collectif des rieurs parodie l'humanité. Ils sont des nomades dont chacun s'adonne au plaisir d'être, aux dépens des autres et avec le soutien de la majorité, prête à tout. Dans cette harmonie, ils représentent la caricature de la solidarité³⁵⁹.

Il met en lien le rire et ce qui est arrivé en Allemagne, en faisant du collectif qui se libère des scrupules et explose de rire l'image-type de l'antisémitisme. Selon lui, le rire servirait à une sorte de ritualisation de la cruauté, de la brutalité ; il existe d'ailleurs un certain nombre de photographies sur lesquelles on voit des groupes de SS, des soldats ou des gens dans la rue, hilares, en train d'humilier des Juifs. Comme Bergson l'a indiqué, le rire est indifférence et absence d'émotion, il se caractérise par une distanciation³⁶⁰. C'est cette indifférence du rire qui est soulignée par Adorno concernant celui des autres envers les Juifs : ils faisaient preuve d'un humour cruel, humiliant. Pour lui, c'est ce rire qui a permis la Shoah ; c'est-à-dire l'indifférence des autres envers le peuple juif. Dès lors, employer l'humour actuellement pour transmettre la Shoah, ou même simplement rire après la Shoah, tiendrait de l'irrespect total des victimes, cela reviendrait à poursuivre l'œuvre des SS. Associer le rire à la mémoire de la Shoah irait également à l'encontre d'un impératif, à savoir qu'il faut tout faire pour qu'Auschwitz ne se reproduise pas ; le rire pourrait même avoir l'effet inverse puisque selon son raisonnement il est l'un des éléments qui a permis la Shoah.

L'indifférence intrinsèque au rire est donc un des éléments majeurs qui explique la position d'Adorno contre le rire. Même si tous les théoriciens qui se sont penchés sur la question du rire ne vont pas jusqu'à parler d'insensibilité, presque tous s'accordent à voir en lui une certaine prise de distance par rapport à la réalité ; c'est dans cette prise de distance qu'Adorno

³⁵⁸ ADORNO cité par Diane COHEN, « Rire à tout prix ? » dans *Rire, mémoire, Shoah, op.cit.*, p.58.

³⁵⁹ André LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.53.

³⁶⁰ Henri BERGSON, *op.cit.*

perçoit un danger. La distanciation peut se traduire par une indifférence par rapport à la souffrance d'autrui, mais aussi par rapport à soi-même, par rapport au mal et celui qui l'inflige, par rapport au monde qui nous entoure. De fait, en riant l'individu fait taire « les élans de vie trop anarchiques »³⁶¹ comme l'émotion, la pitié, la colère, et peut faire rentrer dans un cadre conventionnel une situation qui ne l'est pas, évitant ainsi toute confrontation. Pourtant, une mauvaise situation ne peut être combattue que si l'on refuse de l'accepter. Dans cette optique, les œuvres qui invitent à rire d'une situation scandaleuse, ou malgré elle, effacent un peu, voire totalement, le scandale et donnent au tout un vernis de normalité ; comme dans *La vie est belle*. En effet, le film de Benigni porte cette normalisation à son paroxysme, le rire qu'il provoque est un rire libérateur, il relâche la tension qui sinon serait insupportable. Pour Adorno, c'est précisément le relâchement de la tension qui est insupportable : « Dans l'ivresse provoquée par le rire, la mémoire de l'injustice qu'on lui fait subir s'efface. La suspension du droit que représente le rire devient consentement à l'injustice »³⁶².

Adorno perçoit un outrage dans le film *The great dictator* (1940) de Charlie Chaplin lorsque dans une scène une femme donne un coup de poêle à des SS sans qu'ils réagissent. Dans la réalité des faits, cela était tout à fait impossible. D'ailleurs à propos de son film, caricaturant Hitler et Mussolini, Chaplin écrira plus tard dans ses mémoires : « Si j'avais connu les réelles horreurs des camps de concentration, je n'aurais pas pu réaliser *Le Dictateur* ; je n'aurais pas pu tourner en dérision la folie homicide des nazis »³⁶³. Haïm Vidal Septhiha le rejoint dans cette idée, sachant par expérience qu'il n'était pas possible de berner les nazis par des pitreries et que « le brouillage pervers des responsabilités empêchait la subversion »³⁶⁴. Face à ce constat, les comédies contemporaines sur la Shoah sont perçues comme mensongères : un prisonnier ne pouvait pas réaliser un trait d'humour face à un SS sans se faire fusiller. Le film *La vie est belle* commettrait donc un outrage à chaque fois que Guido s'adonne à ses pitreries sans que les Allemands lui tirent immédiatement une balle dans la tête. Dans le film de Benigni, la réalité est déformée, mais il s'agit ici d'une réalité si grave que le mensonge ne pourrait être permis.

Les attitudes humoristiques tentent d'atténuer la gravité des épreuves et des souffrances en mêlant un peu de plaisir à la tristesse : « La vie est belle, alors tout va bien »³⁶⁵. Pour Adorno, cette distance aveuglante par rapport à l'événement est néfaste. Au même titre que le rire,

³⁶¹ Diane COHEN, « Rire à tout prix ? » dans *Rire, mémoire, Shoah, op.cit.*, p.54.

³⁶² ADORNO cité par Diane COHEN, *op.cit.*, p.56.

³⁶³ Charlie CHAPLIN cité par Marie ANAUT, *op.cit.*

³⁶⁴ Andréa LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.9.

³⁶⁵ Marie ANAUT, *op.cit.*

l'humour, permettant la distanciation d'avec l'horreur, est un scandale ; il entraîne un effet d'atténuation qui « déculpabilise en faisant passer l'horreur à la trappe »³⁶⁶. Pour le pasteur A. Braunn, « ce qui est mauvais doit faire mal, sinon je ne l'ai pas bien compris. Il faut que cette histoire soit une charge »³⁶⁷. Dès lors, seul un maintien du sentiment de scandale peut nous prémunir contre un retour du pire. Adorno reconnaît toutefois que le « côté histrion »³⁶⁸ du nationalisme est indéniable, que les criminels sont l'objet idéal d'une écriture parodique et comique ; néanmoins nous ne pouvons le faire sans ridiculiser les victimes. Nous n'avons pas le droit de tourner le nazisme en dérision car

Les forces historiques qui ont engendré l'horreur sont bien trop puissantes pour que quiconque puisse se permettre de les traiter comme si l'histoire était derrière lui et comme si les Führer étaient en effet les clowns à l'ânonnement desquels leurs discours assassins ne vinrent ressembler qu'*après coup*³⁶⁹.

Le rire sur le nazisme, en ne prenant pas au sérieux un danger qui n'a pourtant rien perdu de son actualité, se rend complice de forces qui n'attendent que de ressurgir, et consent alors au crime.

Néanmoins, Adorno reconnaît l'existence d'un bon rire, qu'il appelle le « rire réconcilié » : « le rire de celui qui a échappé à la puissance. Un rire qui résiste, un rire subversif »³⁷⁰. Pour que le rire de l'horreur soit légitime, voire salvateur, il faut qu'il soit tout près, infiniment près de l'horreur. Cette proximité doit être réelle, à la fois dans l'espace et dans le temps. Ce rire réconcilié, nous le trouvons par exemple chez les Juifs déportés qui tournent en dérision les SS dans les camps ; dans ces cas-là, le rire est une arme contre le bourreau, une affirmation de l'humanité. Toutefois, rire d'un SS ou d'Hitler cinquante ans après la Shoah est trop tard, « Hitler a déjà gagné » dirait Adorno. Le rire n'est dès lors plus une arme, mais devient banalisation de l'horreur et permet de relâcher une tension qu'il faut maintenir à tout prix. Ce serait donc la distance réelle par rapport à l'événement qui ferait toute la différence.

Outre le rire de la proximité infinie, Adorno entrevoit un autre rire possible. C'est un rire particulier, bien plus un rire avorté, qui prend toute sa force du fait qu'il ne sorte pas. Il l'identifie notamment dans les écrits de Samuel Beckett qu'il lit comme un « tribunal comique sur le comique » qui « provoque un rire qui étouffe ceux qui rient »³⁷¹. Il y aurait un rire sur

³⁶⁶ J.-M. ALCALAY cité par Colette STRAUSS-HIVA, *op.cit.*, p.388.

³⁶⁷ A. BRAUNN cité par Colette STRAUSS-HIVA, *op.cit.*, p.388.

³⁶⁸ Anne PEITER, « Nostalgie d'Auschwitz », dans *Rire, mémoire, Shoah, op.cit.*, p.198.

³⁶⁹ ADORNO cité par Diane COHEN, « Rire à tout prix ? » dans *Rire, mémoire, Shoah, op.cit.*, p.57.

³⁷⁰ Diane COHEN, *op.cit.*, p.58.

³⁷¹ *Ibid.*, p.60.

scène qui enlève au spectateur le sien. Ce type de rire, on le trouve fréquemment dans les histoires juives, notamment dans celle qui suit :

Cela se passe dans une petite ville quelque part en Pologne. Un jour, en arrivant pour la prière du matin, les Juifs trouvent devant le portail de la synagogue le cadavre d'un enfant. Immédiatement, c'est la panique. Que faire ? les goyim vont nous tomber dessus, vont sortir leurs accusations de meurtre rituel, les Juifs ont encore tué un enfant chrétien pour faire leur pain azyme, etc. Et s'ensuivront inévitablement les pogromes et la vengeance du peuple, on connaît. Les notables juifs se retirent pour discuter de l'attitude à prendre. L'ambiance est lourde, ça discute des heures et des heures. Jusqu'à ce que soudain le jeune Yankele fasse irruption dans la pièce, tout sourire, tout gai, et lance aux notables réunis : « Mes chers amis, réjouissez-vous, dansez, chantez, louez l'Eternel – l'enfant est juif !³⁷²

Cette histoire provoque un figement du rire, elle ne relâche pas la tension mais la crée et la renforce. La chute n'a rien d'une réconciliation avec le monde, mais est une accusation contre lui, contre un monde qui oblige les Juifs à se réjouir qu'un enfant mort soit des leurs. Dans ce type d'humour, Adorno explique qu'« avec le sens de la chute, le comique s'évapore. C'est le sentiment de celui qui monte un escalier et qui, ne s'apercevant pas qu'il est arrivé à destination, veut continuer à monter et fait un pas dans le vide »³⁷³.

2. La justification de cet usage

« Ça fait moins mal quand on en rit » Pierre Desproges³⁷⁴

L'humour et le rire ont une position importante vis-à-vis du peuple juif, en particulier lorsqu'il s'agit d'aborder leurs malheurs. Au sein des camps de concentration, l'humour avait également sa place, bien qu'on en ait peu parlé. Selon Andréa Lauterwein³⁷⁵, l'humour durant la Shoah répondait à trois fonctions principales : la fonction cohésive, la fonction critique et la fonction cathartique. Il fut l'arme des désarmés en permettant aux victimes de lutter symboliquement contre l'opresseur et fut une aide à la survie. Dès lors, l'utilisation de l'humour pour aborder la mémoire Shoah serait-elle totalement irrévérencieuse ? L'interdiction du rire après la Shoah ne serait-elle pas un déni de la tradition juive, puisqu'il y tient une place inhérente, et dès lors une victoire du nazisme dont le but était l'extermination et la disparition totale de toute trace de ce peuple ? Jean-Pierre Lefebvre constate que « l'un des crimes dérivés du nazisme est le tort infini qu'il a fait au propre de l'homme, à ce trait presque aussi essentiel

³⁷² Diane COHEN, *op.cit.*, p.60.

³⁷³ ADORNO cité par Diane COHEN, *op.cit.*, p.61.

³⁷⁴ Marie ANAUT, *op.cit.*

³⁷⁵ André LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.79.

que la parole : au rire, à l'envie de rire, au plaisir de rire, au contentement d'avoir ri, comme on dit : de bon cœur »³⁷⁶. Puisque l'humour est considéré comme le propre de l'homme, et compte tenu de la place qu'il tient au sein du peuple juif, ne faudrait-il pas rire, même à travers les larmes ? Pour Léa Marcou, « rire fait partie du reconstruire. Ne pas rire après la Shoah reviendrait à donner la victoire à Hitler »³⁷⁷. Doron Rabinovici explique que sa mère et sa grand-mère, survivantes de la Shoah, lui « ont donné la preuve qu'il est possible de rire, de vivre et d'aimer après la Shoah. Par-delà tous leurs traumatismes, leur rire est un triomphe »³⁷⁸. Il ajoute :

Le rire est lui aussi un moyen de dépasser la douleur, de triompher, une arme contre les assassins. Qui plus est, s'agissant des assassins, le choix des armes n'est pas anodin, il faut absolument éviter de doubler les assassins. En d'autres termes, si je ne pouvais plus rire après Auschwitz, cela reviendrait de fait à une victoire de l'adversaire. Double victoire, même, car en usant du pathos pour aborder le génocide on risque fort de produire un reflet du national-socialisme et du fascisme, surtout quand on sait comment, dès le début, le nazisme a su exploiter la fascination des hommes pour le mal et l'horreur, la fascination de choses sur lesquelles il est totalement impossible de rire. C'est bien pour cela qu'après Auschwitz, il est essentiel de tourner en dérision dictateurs et tortionnaires³⁷⁹.

Après la Shoah, la commémoration elle-même risque de tourner au pathétique et de ressembler à une nouvelle mise en scène de l'abominable. La commémoration ne fait qu'un tour global des victimes en ne parlant pas de leur vécu ni de leur individualité. Elle les réduit en une sorte de masse ; masse en laquelle ils avaient déjà été réduite dans les camps par les nazis. Pour Rabinovici, l'humour offre une chance de clarifier les choses pour éviter de tomber dans le piège d'une reproduction, d'un reflet du nazisme³⁸⁰. Néanmoins, l'usage du rire et de l'humour par les victimes rescapées ne suffit pas à légitimer celui des personnes n'ayant pas vécu l'horreur lorsqu'elles abordent la Shoah. Le rire des victimes et la place que l'humour prend dans le Judaïsme ainsi que le rôle qu'il a joué durant l'époque concentrationnaire peuvent toutefois plaider en faveur d'un usage de l'humour pour aborder la mémoire de la Shoah. De plus, alors qu'Adorno affirme que le rire entraîne une atténuation de l'horreur de la Shoah, Robert Schindel explique que « le rire, fondamentalement, n'est pas négationniste »³⁸¹.

³⁷⁶ Jean-Pierre LEFEBVRE, *op.cit.*, p.122.

³⁷⁷ Colette STRAUSS-HIVA, *op.cit.*, p.384.

³⁷⁸ Doron RABINOVICI, *op.cit.*, p.289.

³⁷⁹ *Ibid.*, pp.279-280.

³⁸⁰ *Ibid.*, pp.280-281.

³⁸¹ Robert SCHINDEL dans *Rire, mémoire, Shoah*, *op.cit.*, p.315.

Il s'agit toutefois de se demander « qui rit, avec qui et contre quoi »³⁸², et en quoi le rire peut nous aider à connaître et à contrer le nazisme. Lorsque l'humour sur la Shoah sert aux victimes, à la transmission de leur mémoire et contre l'horreur, celui-ci peut être salvateur. Il ne faut toutefois pas permettre l'antisémitisme ou les blagues qui rabaissent les victimes ; il faut, comme le dit Dani Levy, un « respect de la limite morale »³⁸³. Le rire doit naître à la suite d'une « bonne histoire drôle »³⁸⁴ car une plaisanterie ratée tourne la situation en ridicule et bafoue les victimes. C'est donc bien souvent par un Juif que l'humour est employé pour aborder la Shoah car c'est un sujet qui s'impose naturellement à eux de par sa proximité. D'une certaine manière, une mission a été assignée à l'humoriste juif ; il doit comme tout humoriste « porter le rire dans le monde et éclairer, par la réduction, les vérités du monde au moyen de l'humour »³⁸⁵ mais il est également considéré comme responsable du maintien de la tradition juive qui attribue une place importante à l'humour et au rire.

Que l'humoriste juif ait des qualités particulières pour réaliser cette mission s'explique par le fait que le sourire est une part d'héritage de notre lignée. En raison de son histoire, le peuple juif est voué à interpréter, à analyser, à contredire et à rire. Et à mourir. C'est bien pourquoi les humoristes juifs, non parce que leurs gènes seraient meilleurs, mais simplement en raison de leur histoire, sont manifestement très doués pour sauver l'humour dans le monde. *Nolens, volens*. Ils ne l'ont pas choisi³⁸⁶.

Un non-Juif risquerait davantage d'être accusé d'antisémitisme ou perçu comme illégitime. Ce n'est pas pour cela qu'il ne peut pas raconter une blague sur la Shoah, mais comme l'explique Rabinovici, cela dépend du contexte ; il faut se demander « est-ce vraiment une bonne blague ? Et puis : qui blague, quand, où, comment ? »³⁸⁷. Suivant celui qui la raconte et comment elle est racontée, une même histoire drôle aura ou non une connotation agressive et antisémite. Selon Freud, pour qu'il y ait plaisanterie il faut être trois : celui qui la raconte, celui aux dépens de qui elle est dite, et celui qui écoute, et Eric Bentely souligne que le besoin d'avoir un public est tout aussi vital que le besoin d'écouter la plaisanterie³⁸⁸. Dès lors, si l'on défend généralement l'idée que « l'on peut rire de tout » et que selon Robert Schindel, « l'artiste ne doit s'imposer aucune limitation », ce dernier reconnaît toutefois qu'il y a des « limites dans le public »³⁸⁹. Pour Michel Kichka, la liberté de l'artiste devrait être idéalement illimitée, mais

³⁸² Doron RABINOVICI, *op.cit.*, pp.280-281.

³⁸³ Sébastien FEVRY dans *Rire, mémoire, Shoah, op.cit.*, p.343.

³⁸⁴ Doron RABINOVICI, *op.cit.*, p.280.

³⁸⁵ Robert SCHINDEL, *op.cit.*, p.317.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Doron RABINOVICI, *op.cit.*, p.285.

³⁸⁸ Anat FEINBERG dans *Rire, mémoire, Shoah, op.cit.*, p.156.

³⁸⁹ Robert SCHINDEL, *op.cit.*, p.319.

cela implique une responsabilité et l'assumer entièrement n'est pas donné à tous³⁹⁰. Dès lors, la personne qui utilise l'humour pour aborder la Shoah devrait respecter les périmètres du « politiquement correct »³⁹¹. Ce qui est considéré comme correct ou non va fluctuer en fonction des contextes socio-environnementaux, politiques, et culturels qui peuvent varier au cours du temps. Certains considéreront donc qu'il ne devrait pas y avoir de limites aux expressions du comique, alors que pour d'autres ces limites se situent là où commence la blessure ; ce que Pierre Desproges synthétise en affirmant : « on peut rire de tout, mais pas avec n'importe qui »³⁹².

Après la Seconde Guerre mondiale, c'est par crainte de faire du mal à leurs enfants que beaucoup d'anciens déportés ont dit avoir préféré cacher à leur famille les épreuves qu'ils avaient subies. Ainsi, par pudeur, par culpabilité et parfois par honte, mais aussi par peur de transmettre le traumatisme, tout autant que de réveiller les souvenirs atroces, ils ont bien souvent préféré se taire. Il est compliqué d'aborder l'indicible et de sortir du paradoxe résumé par Elie Wiesel à propos de la Shoah : « Se taire est interdit, parler est impossible »³⁹³. Dès lors, l'usage de l'humour pour aborder la Shoah pourrait permettre de dépasser les problématiques de l'inimaginable, de l'indicible et de l'intransmissible via le truchement de la distanciation ludique narrative. Lorsqu'une personne évoque une tragédie par le média de l'humour, elle se protège de l'envahissement des émotions morbides tout autant qu'elle préserve ceux à qui elle s'adresse. En effet, l'humour permet de raconter son vécu traumatique en maîtrisant la menace d'envahissement des émotions dangereuses par le biais de la plaisanterie ou de l'autodérision. La distanciation humoristique permet, d'une part, de protéger l'auteur du récit de la charge émotionnelle qui risque d'être ravivée à l'évocation du passé, et d'autre part de rendre audible une histoire douloureuse, en préservant la sensibilité des auditeurs (ou lecteurs), tout en évitant de tomber dans le pathos ou la pitié. En rendant risible, absurde ou ridicule l'expérience traumatique, la transmission devient alors possible. L'humour permet ainsi de protéger, tout autant celui qui s'exprime que celui qui peut l'entendre. Le comique, s'il est habilement dosé, opère donc comme une soupape libérant l'auteur de l'excès d'angoisse et facilitant la réception d'un message qu'une émotion trop envahissante aurait entravé.

De plus, en épargnant au public l'angoisse, le rire pourrait lui permettre de comprendre davantage l'événement. Walter Benjamin explique notamment « qu'il n'y a pas de meilleur

³⁹⁰ Michel KICHKA dans *Rire, mémoire, Shoah, op.cit.*, p.246.

³⁹¹ Marie ANAUT, *op.cit.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ WIESEL cité par Marie ANAUT, *op.cit.*

déclat pour la pensée que le rire » et que « l'ébranlement du diaphragme, en particulier, offre habituellement de meilleures chances aux idées que l'ébranlement de l'âme »³⁹⁴. Haïm Vidal Sephiha le rejoint en disant que le rire détend et « permet un léger relâchement de la tension rationnelle et libère ainsi un peu le travail de la raison. »³⁹⁵. Selon Dani Levy, réalisateur de *Mon Führer*,

L'humour permet au cerveau et à la connaissance d'être plus actifs que le choc pur et simple. Quand je suis au cinéma, et que devant le drame auquel j'assiste je suis comme paralysé par la monstruosité et le désastre, quand je suis choqué, accablé, je suis en fait incapable de penser. Mais quand je ris ou que je souris, je suis bien là, avec toute ma tête, et alors seulement je suis en mesure de comprendre des choses ³⁹⁶.

Pour Robert Schindel, cette fonction libératrice du rire, ou de l'humour qui déclenche le rire, a un effet éclairant et instructif. Le rire peut alors aider à élucider la Shoah, peut-être même de façon plus efficace et plus directe que la leçon de morale ou la pure transmission des savoirs, qui est importante également mais pas artistique, et l'art « est ce qui est le plus à même de transporter un peu de vérité »³⁹⁷. Toutefois, l'humour, qui est parfois employé pour protéger le public de l'indicible, est dans d'autres cas utilisé pour créer un choc. En effet, selon Boris Cyrulnik, il y a déjà beaucoup de documentaires et d'œuvres qui emploient un ton réaliste pour aborder la Shoah, et « ce genre d'infos sans cesse répétées peut finir par engourdir la conscience »³⁹⁸. Dès lors, employer l'humour pour aborder la Shoah, n'étant pas dans l'usage commun pour le traitement d'un événement si horrible, peut désarmer le spectateur, qui « baisse la garde » et « reçoit en pleine face l'insupportable »³⁹⁹. L'humour est donc une arme à double tranchant, il peut soit protéger soit blesser mais il ne laisse personne indifférent, et c'est de cette manière qu'il peut interpeller le public.

Concernant le traitement réaliste vis-à-vis de la Shoah, celui-ci semble impossible. En effet, la reproduction exacte de ce qui s'est passé dans les camps est compliquée à réaliser. De plus, employer le réalisme pour aborder la Shoah pourrait être considéré comme une sorte de voyeurisme malsain de l'horreur. Dès lors les œuvres essayant de réaliser cela deviennent invraisemblables ; « Si la plupart des films sur la Shoah ne fonctionnent pas, c'est parce qu'ils

³⁹⁴ Walter BENJAMIN dans sa conférence « l'auteur comme producteur » sous-titrée *Allocution à l'Institut d'étude du fascisme à Paris*, le 27 avril 1934.

³⁹⁵ Haïm Vidal SEPHIHA, *op.cit.*, p.116.

³⁹⁶ Dani LEVY dans *Rire, mémoire, Shoah*, *op.cit.*, pp.341-342.

³⁹⁷ Robert SCHINDEL, *op.cit.*, p.317.

³⁹⁸ Marie ANAUT, *op.cit.*

³⁹⁹ *Ibid.*

essaient d'être naturalistes »⁴⁰⁰. Il faut donc passer par un détour⁴⁰¹. En effet, Robert Schindel explique que la représentation n'est pas l'égal de la vie et qu'il faut utiliser des moyens de l'art lorsque l'on veut « représenter les choses de la vie de manière à ce qu'elles produisent le même effet que la vie »⁴⁰². De ce point de vue, l'humour pourrait être une solution. Néanmoins, il faut que le public soit conscient du détournement impliqué par l'humour ; l'œuvre ne doit pas leurrer son public. Sephiha condamne *La vie est belle* car selon lui, ce film nourrit les négationnistes.

Tout le début me paraît très réussi, mais dès qu'on entre dans le camp et qu'on voit un petit gosse de 8 ou 9 ans survivre là-dedans, je dis : « c'est un non-sens, ça n'existe pas. » Chez Benigni, l'irréalité totale nie la vérité et donne du poids aux négationnistes qui diront : « Vous voyez bien ! Ce n'est rien du tout ! ». Je crois que là il faut être très strict et éviter ce genre de... comment dire... d'erreurs. Certaines choses ne sont pas réalistes ? Soit, mais qu'est-ce qu'il en sait, le spectateur ? Celui qui voit pour la première fois un film sur l'univers concentrationnaire va penser : « c'est une maison de poupée ! » Surtout parmi les jeunes ... Beaucoup sont primivisionnistes et comme nous ne sommes pas sûrs des connaissances de chacun... Le spectateur risque de prendre ça au premier degré ; la difficulté est là.⁴⁰³

Il ne faut donc pas leurrer les gens car selon Sephiha ce serait « reprendre les outils des SS ». Si certains, dont Judith Kauffman et Colette Strauss-Hiva voient un « leurre salvateur » dans ce film, Sephiha, lui, trouve que « c'est trop ambigu »⁴⁰⁴. Si Sephiha perçoit une ambiguïté dans *La vie est belle*, d'autres, comme Sébastien Fevry⁴⁰⁵, trouvent qu'au contraire la fiction et le mensonge est bien présent de manière à ne pas leurrer le spectateur ; ce que nous avons constaté également en analysant ce film. En effet, le détournement est clairement annoncé au début du film et présenté en voix off comme étant un « conte ». En outre, la parole de Guido est explicitement mensongère ; il fait croire à son fils que l'enfermement dans le camp est un jeu au cours duquel il faut amasser le plus de points possibles. Enfin, si Sephiha considère qu'il est impossible pour un enfant de survivre dans un camp, il y a pourtant plusieurs exemples d'enfants protégés dans les camps, notamment Siegfried Meir⁴⁰⁶.

En outre, lors de l'analyse de *La vie est belle*, nous avons abordé la réflexion de Sébastien Fevry sur les comédies de la Shoah et les conditions pour que celles-ci prennent place. Nous avons pu constater que selon lui, les comédies de la Shoah, quand elles remplissent ces

⁴⁰⁰ Robert SCHINDEL, *op.cit.*, p.313.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² *Ibid.*, p.314.

⁴⁰³ Haïm Vidal SEPHIHA, *op.cit.*, p.114.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ Sébastien FEVRY, *op.cit.*

⁴⁰⁶ Georges MOUSTAKI, Siegfried MEIR, *Fils du brouillard*, Paris, Le livre de poche, 2001.

conditions, ne sont pas irrespectueuses envers les victimes, mais qu'en plus elles concourent à mettre en place une mémoire du bien. Selon Fevry, elles consacrent une ouverture à la vie en dépit du mal historique⁴⁰⁷. En dépit de la gravité du traumatisme, ces représentations parviennent à proposer une relecture du passé qui, sans faire l'impasse sur la réalité historique, est tournée vers l'idée d'un renouveau et d'un recommencement possibles. Dès lors, elles participent à transmettre la mémoire de la Shoah, tout en montrant qu'il est possible de continuer à vivre après un événement aussi traumatisant et avec le sourire. C'est en fait une réflexion qui pourrait s'appliquer à la majorité des œuvres employant l'humour pour aborder la Shoah (sans antisémitisme) : elles montrent qu'il est possible de rire et de vivre après un événement aussi traumatisant que la Shoah, même si c'est parfois à travers les larmes.

Enfin, certains considèrent qu'avant de lire des ouvrages employant une forme d'humour ou de regarder des comédies sur la Shoah, il faut d'abord passer par une connaissance de ces événements via les témoignages, les documents des historiens, les documentaires, les films plus « réalistes », etc. En effet, Dani Levy⁴⁰⁸, réalisateur de « Mon Führer » explique que l'on a besoin d'une certaine connaissance préalable si l'on veut comprendre la Shoah par le rire. Michel Kichka⁴⁰⁹ considère toutefois que l'humour pourrait être un point de départ dans la transmission de la Shoah. Il ajoute néanmoins que c'est à la condition que les œuvres soient ensuite commentées, expliquées, contextualisées et enrichies. En définitive, l'humour peut être un moyen pour aborder la Shoah, mais il ne devrait pas être le seul. La Shoah étant un événement d'une grande ampleur dans l'histoire de l'humanité, l'individu doit disposer d'un bagage de documents divers, dont les œuvres teintées d'humour peuvent faire partie, afin de la connaître et de pouvoir la transmettre à son tour.

⁴⁰⁷ Robert SCHINDEL, *op.cit.*, p.324.

⁴⁰⁸ Dani LEVY, *op.cit.*, p.342.

⁴⁰⁹ Michel KICHKA, *op.cit.*, p.248.

Conclusion

La Shoah a provoqué une césure dans l'Histoire et ce génocide paraît, encore aujourd'hui, impensable car il a atteint l'humanité dans sa définition même, laissant l'Homme sans voix. Il est compliqué d'aborder ce sujet, néanmoins l'injonction de parler pour les morts et de transmettre leur mémoire est plus forte que l'impossibilité du dire. Si aborder ce sujet est difficile, en être le récepteur l'est presque tout autant. Dans le contexte contemporain, une lassitude s'installe toutefois vis-à-vis de la mémoire de la Shoah ; plus d'un demi-siècle s'est écoulé depuis la libération des camps nazis et la société est confrontée à d'autres catastrophes. Dès lors, il s'agissait de se demander si, à l'heure actuelle, il est toujours important de se souvenir de l'époque concentrationnaire et si oui, pour quelle(s) raison(s) ? La première partie de ce mémoire traitait de la transmission de la mémoire de la Shoah ; il s'agissait de comprendre si cette mémoire est à considérer comme un « devoir » ou si il revient à chacun de se souvenir ou non de cet événement. Il s'est avéré que, si faire de la mémoire un devoir n'est pas une solution, il est néanmoins important de maintenir le souvenir de la Shoah afin que les innombrables victimes ne soient pas oubliées. De plus, l'atrocité qui prit place dans les camps a remis en cause tout l'Occident et a dès lors toujours un impact à l'heure actuelle. Il incombe donc à chacun de s'engager ou non dans la chaîne de transmission de la mémoire de la Shoah. Pour ma part, il est important de maintenir le souvenir de cette époque et c'est pour cette raison que j'ai réalisé cette recherche, en espérant qu'elle puisse contribuer à ce que ce sujet demeure toujours en mémoire.

Toutefois, la transmission de la mémoire de la Shoah se heurte à trois problématiques, à savoir l'inimaginable, l'indicible et l'intransmissible, présentées par Vincent Engel dans son essai *Fiction : l'impossible nécessité* (2006). Comment imaginer ce que les déportés eux-mêmes ne parvenaient pas à croire ? Comment dire, comment mettre des mots sur ce qui, par sa nature même, se retranche de la parole ? Comment former un discours sur ce qui ne peut s'imaginer ou se dire ? Pourtant, si nous n'essayons pas de dépasser ou de contourner ces problématiques, cela reviendrait à dire que l'époque concentrationnaire n'a pas eu lieu. Les artistes empruntent donc d'autres voies que le réalisme afin d'évoquer ces événements sans en trahir l'atrocité ; c'est ce qui a mené au véritable questionnement de ce mémoire : L'humour peut-il être considéré comme une manière d'aborder la Shoah et d'en transmettre la mémoire ?

Il s'agissait d'abord de définir les concepts d'humour et de rire puis de comprendre le rôle positif qu'ils peuvent endosser face à une expérience traumatique. Ensuite, il a été constaté que ces concepts tiennent une position importante vis-à-vis du peuple juif, en particulier

lorsqu'il s'agit d'aborder leurs malheurs. Dès lors, l'humour et le rire prirent place au sein des camps de concentration et ont répondu à trois fonctions principales : la fonction cohésive, la fonction critique et la fonction cathartique⁴¹⁰. L'humour fut une aide à la survie des déportés et fut l'arme des désarmés en permettant aux victimes d'affirmer leur humanité et de lutter symboliquement contre leurs oppresseurs. Des artistes ont alors employé l'humour dans leurs œuvres traitant du sujet de la Shoah et trois d'entre elles furent analysées dans ce mémoire : le roman *La danse de Gengis Cohn* (1967) de Romain Gary, le film *La vie est belle* (1998)⁴¹¹ de Roberto Benigni et la bande dessinée *Maus* (publiée en deux volumes, en 1986 et 1991) d'Art Spiegelman.

Dans le roman de Romain Gary, le personnage principal est l'allégorie de la mémoire du peuple juif et de la Shoah. Il a pour objectif d'imposer au lecteur une mémoire du peuple massacré durant la Shoah, tout en lui faisant comprendre l'inhumanité de ces événements via l'usage de l'humour noir. Le film de Roberto Benigni se présente d'emblée comme une fiction puisqu'il est impossible pour le réalisateur de filmer une représentation réaliste de l'horreur de la Shoah ; il considère cela comme du voyeurisme. Dans *La vie est belle*, l'atrocité n'est donc pas niée mais suggérée. L'humour permet de prendre ses distances d'avec l'horreur, il est libérateur et salvateur. Pour créer son œuvre, Art Spiegelman a récolté un matériel qui existait déjà dans la tradition comique des bandes dessinées et des dessins animés afin que le message soit rapidement compris par le lecteur. Le cadre général, celui de l'autobiographie, dans lequel est inséré le témoignage de son père, permet de relâcher la tension installée par le récit de la Shoah via des séquences qui provoquent le rire. Les masques animaliers des personnages représentent clairement le système d'oppression qui était à l'œuvre lors de la Seconde Guerre mondiale et permettent à l'auteur d'aborder l'indicible de la Shoah. Les trois artistes accordent de l'importance à l'Humain et dans leurs œuvres l'humour, puisque « le rire est le propre de l'homme », devient une déclaration d'humanité. Le rire, même à travers le drame, est un hymne à la vie et à la préservation de l'Humain. De plus, l'humour sert à dénoncer l'horreur du nazisme et du fascisme en les tournant en dérision.

L'usage de l'humour pour aborder un sujet aussi sérieux et aussi terrible que la Shoah valut à ces trois artistes d'être la cible de nombreuses critiques. Lorsqu'il s'agit d'une œuvre sur la Shoah, l'humour peut banaliser le mal radical et il semble inconcevable d'évoquer un sujet aussi scandaleux par le biais du rire, cela pourrait alimenter le négationnisme. L'analyse de ces trois œuvres a pourtant permis de démontrer qu'il ne s'agissait pas de nourrir le

⁴¹⁰ André LAUTERWEIN, *op.cit.*, p.79.

⁴¹¹ En Italie, *La vita è bella* est sorti en 1997.

négationnisme et de faire preuve d'irrespect envers les victimes, bien au contraire. Il s'agissait d'affirmer l'humanité à travers l'humour et de fait, de contrer l'objectif de déshumanisation du nazisme. De plus, le rire permet de se détacher de l'horreur vécue lors de la Shoah, de se préserver du traumatisme réel et de prendre du recul face à celui-ci. Néanmoins, l'humour doit être employé dans le respect des victimes, servir à conserver leur souvenir et aider le lecteur et le spectateur à connaître et à contrer le nazisme ; de cette manière il devient salvateur. L'humour a une fonction libératrice permettant de mieux réfléchir sur la situation et tenter de la comprendre ; de par son effet instructif, il peut donc être considéré comme une stratégie de transmission de la mémoire de la Shoah.

Bibliographie

Livres

Guy AMSELLEM, *Romain Gary : Les métamorphoses de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Marie ANAUT, *L'humour, entre le rire et les larmes*, Paris, Odile Jacob, 2014 (e-book).

Roberto BENIGNI, Vincenzo CERAMI, *La vie est belle*, Paris, Gallimard, 1998.

Henri BERGSON, *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1940.

Dominique BERTRAND (textes réunis par), *HUMORESQUES*, « L'horrible et le risible », Paris, 14 juin 2001.

Jean BIRNBAUM (sous la direction de), *Pourquoi rire ?* Paris, Gallimard, 2011.

Anne CRYNBERG, *La Shoah – L'impossible oubli*, Paris, Gallimard, 1995.

Catherine COQUIO (textes réunis par), *Parler des camps, penser les génocides*, Paris, Albin Michel, 1995.

Pierre Alban DELANNOY, *MAUS d'Art Spiegelman – Bande dessinée et Shoah*, Paris, L'Harmattan, Coll. Champs visuels, 2002.

Vincent ENGEL, *Fiction : l'impossible nécessité*, Hévillers, Ker éditions, 2016 (première édition en 2006).

Vincent ENGEL (études rassemblées et présentées par), *La littérature des camps : la quête d'une parole juste, entre silence et bavardage*, Louvain la Neuve, Les lettres romanes, 1995.

Vincent ENGEL (préface de Claude JAVEAU), *Pourquoi parler d'Auschwitz ?*, Bruxelles, Éditions Les Éperonniers, collection « Sciences pour l'homme », 1992

Robert ESCARPIT, *L'humour*, PUF, collection *Que sais-je ?* huitième édition corrigée, 1987, (première édition en 1960).

Jean-Claude FOZZA, Anne-Marie GARAT et Françoise PARFAIT, *Petite fabrique de l'image*, Paris, Magnard, 1989.

Pierre FRESNAULT-DERUELLE, *La bande dessinée : l'univers et les techniques de quelques « comics » d'expression française*, Paris, Hachette, 1972.

Sigmund FREUD (traduit de l'allemand par Marie BONAPARTE), *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, 1953 (première édition en allemand publiée en 1905).

Romain GARY, *La danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1967.

Deborah R. GEIS, *Considering Maus – Approaches to Art Spiegelman's « Survivor's Tale » of the Holocaust*, The University of Alabama Press, 2007.

Alain GOLDSCHLÄGER, Jacques LEMAIRE, *La Shoah : témoignage impossible ?*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1998.

Emmanuel KATTAN, *Penser le devoir de mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Questions d'éthique », 2002.

Joseph KLATZMANN, *L'humour juif*, Paris, PUF, collection *Que sais-je ?* 1998.

Andréa LAUTERWEIN, Colette STRAUSS-HIVA, *Rire, Mémoire, Shoah*, Paris, éditions de l'Éclat « Bibliothèque des fondations », 2009.

Primo LEVI, (entretien avec) Anna BRAVO et Federico CEREJA, *Le Devoir de mémoire*, Paris, Éditions Mille et Une Nuits, 1995.

Marc-Alain OUAKNIN, Dory ROTNEMER, *La bible de l'humour juif*, Paris, J'ai lu, 1995.

Marc-Alain OUAKNIN, Dory ROTNEMER, *La bible de l'humour juif 2*, Paris, J'ai lu, 1997.

Alain PARRAU, *Écrire les camps*, Paris, Éditions Belin, 1995.

Daniel SIBONY, *Le sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010.

Éric SMADJA, *Le rire*, Paris, PUF, 1993.

Art SPIEGELMAN (trad. de l'anglais par ERTEL Judith), *L'intégrale Maus*, Paris, Flammarion, édition anniversaire 25 ans, 2012.

Art SPIEGELMAN (trad. de l'anglais par RICHARD Nicolas), *MetaMaus : un nouveau regard sur Maus, un classique des temps modernes*, Paris, Flammarion, 2011.

Judith STORA-SANDOR, *L'humour juif dans la littérature de Job à Woody Allen*, Paris, PUF, 1984.

Carles TORNER (préface de Claude LANZMANN, postface de Jean-François FORGES), *SHOAH, UNE PÉDAGOGIE DE LA MÉMOIRE*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières, 2001.

Mikhaël VANDEUREN, Jean-Pierre VANDEUREN, *Théorie générale sur le rire et l'humour*, Casual Intellectual Edition, 2016 (e-book).

Film

Roberto BENIGNI (réalisateur et scénariste), Vincenzo CERAMI (scénariste), (1998), *La vie est belle* [Film cinématographique]. Italie, Melampo Cinematografica, Cecchi Gori Group Tiger Cinematografica, [116min].

Articles scientifiques

Langages, n°58 : *La sémiotique de C.S. Peirce*, Paris, Larousse, juin 1980.

L'humour et le rire, éditeur L'Esprit du temps, collection « Champ psy », 01/2015, n° 67.

- Laurie LAUFER, Annie ROUX, « Avant-propos », pp.5-8.
- Geneviève BRISAC, « Rire pour ne pas pleurer », pp.9-10.
- Simone WIENER, « Entre witz et humour », pp.115-124.
- Max KOHN, « L'humour et la psychanalyse », pp.125-131.
- Olivier FERRY, « Le sérieux de l'humour », pp.147-155.

S.E.R. « Études », « Le rire », 03/2003, Tome 398, pp.383-394.

Myriam BIENENSTOCK, « Le Devoir de mémoire : un impératif ? », Gallimard, « Les Temps Modernes », 04/2010, n°660, pp. 98-115.

Brigitte BOUQUET, Jacques RIFFAULT, « L'humour dans les diverses formes du Rire », VIE SOCIALE, 2010, n°2.

Patrick BRUNETAU, « Dérision et dérisoire dans les stratégies de survie en camp d'extermination », C.N.R.S., « Hermès, La Revue », 01/2001, n° 29, pp.217-226.

Patrick CHARAUDEAU, « Des catégories pour l'humour ? », *Questions de communication*, 2006, pp.19-41.

Veronica ESTAY STANGE, « Survivre à la survie. Remarques sur la post-mémoire », *Esprit*, 10/2017, pp.62-72.

Marie-Odile GODARD, « Après l'horreur partagée, comment revivre ? », *Revue de psychothérapie psychanalytique de groupe* 01/2004, n°42, pp.7-17.

Nicole LAPIERRE, « Le cadre référentiel de la Shoah », *Ethnologie française*, 03/2007 (Vol. 37), pp.475-482.

Jean-Marie LUSTIGER, « La mémoire de la Shoah – Sa transmission aux jeunes générations juives et non juives », S.E.R., 02/2001, Tome 394, pp.208-220.

Arnaud MERCIER, « Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs », C.N.R.S., « Hermès, La Revue », 01/2001, n° 29, pp.9-18.

Christophe PANICHELLI, « Le mécanisme de défense de l'humour : un outil pour le recadrage », De Boeck Supérieur, « Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux », 02/2007, n° 39, pp.39-56.

Anne Martine PARENT, "Trauma, témoignage et récit : La déroute du sens." *Protée* 342-3 (2006), pp.113–125.

Loris PETRIS, « Rire ou pleurer ? L'homme face au monde, de Rabelais à Montaigne », Les Belles lettres, « L'information littéraire » 02/2006, Vol. 58, pp.12-21.

Michael RINN, "L'humour pathétique de Romain Gary : Sémiopragmatique des figures de la véhémence." *Protée* 372, 2009, pp.79-89.

Emma SHNUR, « Pédagogiser la Shoah ? », Gallimard, « Le Débat » 04/1997, n° 96, pp.122-140.

Daniel SIBONY, « Les sens de l'humour », Martin Média, « Le Journal des psychologues », 06/2009, n° 269, pp.30-35.

Articles scientifiques en ligne

Françoise AUBIN, Vadime ELISSEFF, « MONGOLIE, histoire », *Encyclopædia Universalis*

[en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/mongolie-histoire/>

Ariane DE BLOIS, « Dé/masquer l'Autre : la question de l'animalisation dans *Maus* d'Art Spiegelman », *Lignes de fuite*, 2006, URL : http://lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=152

Agnès DEYZIEUX, « Les grands courants de la bande dessinée », *Le français aujourd'hui*, 02/2008, n° 161, p. 59-68.

Rachel ERTEL, « SHOAH, LITTÉRATURE DE LA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be:8888/encyclopedie/litterature-de-la-shoah/>

Jonathan HAUDOT, « Bande dessinée et témoignage : la mise en récit de la Shoah », *Hermès*, 02/2009, n°54, URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-155.htm>

Matthew M. HURLEU, Daniel C. DENNETT, Reginald B. Jr. ADAMS, « Phénoménologie de l'humour », *Terrain* [en ligne], n°61, septembre 2013, mis en ligne le 01 janvier 2014, URL: <http://journals.openedition.org/terrain/15144>

Alain GOLDSCHLAGER avec la collaboration de Jacques Ch. LEMAIRE, *Les témoignages écrits de la Shoah*, Bruxelles, Éditions racine, 2016, URL : <http://www.racine.be/sites/default/files/books/issuu/9782873869793.pdf>

Judith KAUFFMANN, "La danse de Romain Gary ou Gengis Cohn et la valse-horà des mythes de l'Occident." *Études littéraires* 171, 1984, pp. 71-94, URL : [file:///C:/Users/krefel/Downloads/500634ar%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/krefel/Downloads/500634ar%20(1).pdf)

J. KERMABON, « La politesse du désespoir / *La vita è bella*, Roberto Benigni », *24 images*, 1998, URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/images/1998-n93-94-images1103392/24163ac.pdf>

Marie-Claude LAMBOTTE, « HUMOUR », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/humour/>

Dori LAUB, Daniel PODELL, « Art et trauma », *Le Coq-héron*, 02/2015, n°221, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-coq-heron-2015-2-page-35.htm>

Gérard LEGRAND, Jean A. GILI, « COMÉDIE ITALIENNE, cinéma », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/comedie-italienne-cinema/>

Mireille LOSCO-LENA, « Le pitre témoin », *Études théâtrales*, 02/2011 n°51-52, pp.40-46, URL : <https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2011-2-page-40.htm>

Jean-Pierre MERCIER, « La bande dessinée américaine, entre mass media et contre-culture », *Le Débat*, 03/2017 (n°195), URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-67.htm>

Laurent MEYER, « A propos du film de Roberto Benigni *La vie est belle* », *Cahiers jungiens de psychanalyse*, 02/2002 n°104, pp.103-112, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-jungiens-de-psychanalyse-2002-2-page-103.htm>

Lou MOURLAN, « Gary et France, irréguliers de l'humanitarisme ? », *Littératures* [En ligne], 15 décembre 2014, URL : <http://litteratures.revues.org/292>

Julie Stéphanie NORMANDIN, « Inscription des symboles et des icônes dans *Maus* d'Art Spiegelman », *Cygne noir* 2013, n° 1, URL : <http://www.revuecygnoir.org/numero/article/symboles-et-icônes-du-troisieme-reich-dans-maus-spiegelman>

Denis PELLETIER, « La vie est belle de Roberto Benigni », *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, juillet-septembre 1999 n°63, pp.145-147, URL : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_1999_num_63_1_3871

Dominique PETITFAUX, « MAUS (A. Spiegelman) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/maus/>

Dominique PETITFAUX, « SPIEGELMAN ART (1948-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/art-spiegelman/>

Barbara PIRLOT, « Après la catastrophe : mémoire, transmission et vérité dans les témoignages de rescapés des camps de concentration et d'extermination nazis », *Civilisations*, 2007, n°56, URL : <http://civilisations.revues.org/86>

Philippe ROYER, « Avec Roberto Benigni, l'humour s'empare de la Shoah », *La croix*, 21.10.1998, URL : https://www.la-croix.com/Archives/1998-10-21/Avec-Roberto-Benigni-l-humour-s-empare-de-la-Shoah-_NP_-1998-10-21-461166

Lucie SERVIN, « La mémoire de la Shoah et sa représentation dans la BD », *Le Débat*, 03/2017, n°195, URL : <https://www.cairn.info/revue-le-debat-2017-3-page-188.htm>

Christine SIMEONE, « Nuit et Brouillard d'Alain Resnais, une mémoire pour demain », 22 janvier 2015, URL : <https://www.franceinter.fr/culture/nuit-et-brouillard-d-alain-resnais-une-memoire-pour-demain>

UNIVERSALIS, « BENIGNI ROBERTO (1952-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], URL : <http://www.universalis-edu.com.proxy.bib.ucl.ac.be/encyclopedie/roberto-benigni/>

Cécile VIGOUR, « Shoah et cinéma : étude comparée de *Shoah* de Claude Lanzmann et *La vie est belle* de Roberto Benigni (note critique) », *Terrains & travaux*, 01/2002 n°3, pp.38-62, URL : <https://www.cairn.info/revue-terrains-et-travaux-2002-1-page-38.htm>

Jacques WALTER, « Rire de tout ? Réactions à *La vie est belle* dans la presse juive », *Hermès, La Revue*, 01/2001, n°29, pp.131-143, URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2001-1-page-131.htm>

Régine WAINTRATER, « Le pacte testimonial », *Histoire et Mémoire des crimes et génocides nazis*, 1996, Bulletin trimestriel n°52, URL : https://www.auschwitz.be/images/_bulletin_trimestriel/bt52.pdf

Articles de presse

Times of Israel, « « The Last Laugh » ou comment rire de la Shoah », 21 avril 2016, URL : <https://fr.timesofisrael.com/the-last-laugh-ou-comment-rire-de-la-shoah/>

Vincent ENGEL, « Devoir de mémoire, antisémitisme et sionisme », *Le Soir* [En ligne], mis en ligne le 2/03/2019, URL : <https://plus.lesoir.be/209734/article/2019-03-02/devoir-de-memoire-antisemitisme-et-sionisme>.

Vincent GUILLOT pour France Info, « "Humour noir" ou "blague antisémite" ? Polémique autour d'un sketch de l'humoriste Laura Laune sur la Shoah », 23 janvier 2018, URL : https://www.francetvinfo.fr/culture/tv/la-blague-sur-la-shoah-d-une-humoriste-diffusee-au-jt-de-20-heures-de-france-2-fait-polemique_2574960.html

Dictionnaires

Dictionnaire Larousse [en ligne]

Le Robert illustré, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2017

Trésor de la langue française informatisé [en ligne]

Vidéos

François GARAÏ et Thomas WIESEL interviewé par Aline BACHOFNER autour de la question « Peut-on rire de la Shoah ? » dans le cadre de l'émission « Faut pas croire », du 1.02.2014 à 13h50 pour *RTS Télévision suisse*, [vidéo file], URL : <https://www.rts.ch/play/tv/faut-pas-croire/video/debat-peut-on-rire-de-la-shoah?id=5577082>

Ina Talk Shows, « Le show de Roberto Benigni à Cannes – Archive INA », [vidéo Youtube], 6 mai 2014, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=NIVHOv72jq8&t=13s>

Annexes

1. Affiche du film *La vie est belle* de Roberto Benigni



2. « Des rats. Détruisez-les », affiche des années 1940, Danemark occupé.



UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3.03.11, 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique | www.uclouvain.be/fial