

ANDREA GRASSI

Université de Bourgogne – Franche-Comté
CRIT EA 3224

Rire à tout prix, rire du malheur ? Quelques remarques sur la possibilité d'un art théâtral comique sur Auschwitz, après Auschwitz

Chaque prisonnier marche de droite à gauche, exécute un « per fila dest » militaire, passe dans la tache de lumière devant le comité. C'est à ce moment que l'on entend la première voix dans le haut-parleur qui ordonne de quel côté le prisonnier doit remettre sa carte : « Rechts », à droite, ou « Links », à gauche. La proportion sera d'environ six à droite et quatre à gauche sur dix cartes, bien sûr sans ordre précis, mais en fonction de la condition physique de chaque prisonnier. Chaque prisonnier, obéissant à l'ordre, remet le bulletin de vote soit à l'homme de droite, soit à l'homme de gauche : il fait alors un nouveau « per fila dest » et disparaît dans l'obscurité, quittant la scène par la droite. Tous les prisonniers s'efforcent de le faire avec des pas énergiques et agiles, la poitrine en avant et la tête haute [...].

ALDO : (*Qui est assis à côté d'Alberto, à mi-voix, avec embarras*) Toi ?

ALBERTO : (*Regardant toujours en bas, las*) À droite.

ALDO : Moi aussi.

ALBERTO : (*Après une pause*) Pourquoi ? Qu'avons-nous fait pour mériter le salut ?

JEAN : Le salut ! Pour combien de temps ?

ALDO : Deux mois, un mois ; peut-être même pas. Jusqu'à la prochaine sélection.¹

Droite signifie vie, survie ; alors que gauche est synonyme au contraire de mort, chambre à gaz. N'y aurait-il pas quelque chose de terriblement grotesque dans l'effort de tous ces personnages-déportés de Primo Levi

¹ P. Levi, *Se questo è un uomo. Versione drammatica di Perialberto Marché e Primo Levi*, Torino, Einaudi, 1966, p. 79-81, trad. A.G.

pour se préparer aux Sélections, « les pas énergiques et agiles », « la poitrine en avant et la tête haute » ? Imaginons le *spectacle* des déportés qui rapiècent leurs chemises, de peur que les SS ne remarquent leur saleté et ne les sélectionnent pour l'infirmerie ; ou encore, celui des femmes d'Auschwitz, qui, juste avant les Sélections, usent de subterfuges afin de cacher leurs jambes enflées, et qui ravivent la couleur de leur visage avec le sang de leurs mêmes blessures... Plus encore : n'y aurait-il pas quelque chose de grotesque, de tout à la fois sadique et humiliant, dans l'inscription même « Arbeit Macht Frei ! » située à l'entrée du camp d'Auschwitz, ou dans l'idée d'une *Lagerkapelle* accompagnant les condamnés à mort vers les chambres à gaz ? Quelque chose de décidément chaplinesque, comme le souligne également le dramaturge italien Pier Paolo Pasolini dans sa pièce *Bête de style* (1979), dans la manière dont le *musulman*² errait dans les camps ?

ESPRIT DE KAREL : [...] La colonne avança dans l'air jaunâtre
 Qui surplombait la neige (un an avait passé)
 Entre des rangées de barbelés noirs : un « effet »,
 Sur le fond blanc, comme dans les films de Chaplin,
 Ces vieux films presque en morceaux qui te

2 Le *musulman* : à savoir, dans le jargon du camp, cette figure spectrale mourant de privations et de faim, cette silhouette sans nom qui « marquait à sa façon le seuil où l'homme bascule dans le non-homme » (G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 49). Tous les rescapés des camps ont essayé de donner une description de cette figure. Nous n'en citerons qu'une, celle de Jean Améry, qui nous a en effet semblé particulièrement efficace : « Celui qu'on appelait "musulman" dans le jargon du camp, pour désigner le détenu qui cessait de lutter et que les camarades laissaient tomber, n'avait plus d'espace dans sa conscience où le bien et le mal, le noble et le vil, le spirituel et le non-spirituel eussent encore pu s'opposer l'un à l'autre. Ce n'était qu'un cadavre ambulante, un assemblage de fonctions physiques dans leurs derniers soubresauts » (J. Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 32).

Plaisaient tant. Elle avait d'ailleurs l'air,
Elle-même, d'un personnage de Chaplin.³

Il semblerait donc qu'il y ait, en ce qui concerne la situation des camps de concentration et d'extermination nazis, une combinaison d'horreur et de grotesque, de sadisme et d'humour noir qui rendrait l'expérience concentrationnaire effroyablement terrifiante. En somme : la Solution Finale comme une plaisanterie esthétique, une mascarade cruelle fondée sur le sarcasme (« Arbeit Macht Frei ! » ; *Lagerkapelle* ; etc.), et donc sur la volonté des bourreaux de se moquer de leurs victimes, de les ridiculiser dès le départ. Ceci étant dit, s'il est vrai que la Solution Finale, comme le propose Slavoj Žižek, avait été « mise en œuvre comme une plaisanterie gigantesque visant à soumettre ses victimes à une humiliation ironique »⁴, pourquoi alors tant d'intellectuels persisteraient-ils à dépeindre l'époque nazie comme un moment historique caractérisé par une perte totale du sens de l'humour et de l'ironie ? Ludwig Wittgenstein, par exemple, le disait déjà en 1948 : « L'humour a été éliminé dans l'Allemagne nazie »⁵. James Hillman, un peu plus proche de nous, s'est concentré en particulier sur le manque d'humour d'Hitler lui-même : « Hitler n'avait pas le moindre sens de l'humour [...] Je ne l'ai jamais vu rire de bon cœur [...] Il était incapable [...] de passer sur les choses avec le sourire »⁶. Hitler ne riait donc pas, il était « incapable » de le faire. Pourtant, comme nous l'avons vu, l'enseigne « Arbeit Macht Frei ! » ainsi que l'existence d'une

3 P.P. Pasolini, « Bête de style », [dans :] *Théâtre*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 491.

4 S. Žižek, *Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més) usages d'une notion*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007, p. 71.

5 Cité d'après M. Romanska, *The post-traumatic theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in Akropolis and Dead Class*, London – New York, Anthem Press, 2014, p. 67.

6 J. Hillman, *Il codice dell'anima*, Milano, Adelphi, 1997, p. 276, trad. A.G.

Lagerkapelle qui jouait pendant le processus d'extermination sembleraient témoigner d'une orientation apparemment opposée, saturée à tous les niveaux par le sarcasme et par l'ironie. Dès lors, comment conjuguer ces deux opposés ? Comment ironie et barbarie ont-elles pu coexister ?

Comme le théorise Peter Sloterdijk dans *Critique of Cynical Reason* (1987), « un aspect essentiel du pouvoir – de tout pouvoir, en particulier d'un pouvoir dic-tatorial – est qu'il n'aime rire que de ses propres blagues »⁷. Rire de soi-même est en effet dangereux, car l'auto-ironie implique toujours une autocritique, c'est-à-dire la capacité de reconnaître la perfectibilité de notre attitude et de notre idéologie. Mais rire de « ses propres blagues », c'est encore autre chose ; et c'est sur ce point que nous devrions donc focaliser notre attention afin de comprendre les origines de toutes ces insultes teintées d'ironie que les nazis, dans les camps comme dans la vie civile quotidienne, infligeaient à leurs victimes pour les humilier.

Il serait impossible, pour tout ce qui relève de ce sujet, de ne pas s'appuyer sur les théories d'Henri Bergson. En effet, comme le philosophe français l'observait déjà dans son essai de 1900, *Le rire*, il ne faut pas oublier que le rire, étant un type de « geste social »⁸, repose constamment sur des stéréotypes, sur une sorte de complicité : « Si franc qu'on le suppose, le rire cache une arrière-pensée d'entente, je dirais presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires »⁹. Et de poursuivre : « Pour produire tout son effet », le comique « exige quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur »¹⁰ ; « il

7 P. Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, Minneapolis, University of Minnesota, 1987, p. 103, trad. A.G.

8 H. Bergson, *Le rire*, Paris, PUF, 1995, p. 15.

9 *Ibidem*, p. 5.

10 *Ibidem*, p. 4.

s'adresse à l'intelligence pure »¹¹, il requiert une certaine « insensibilité » à l'égard de l'objet en question, un éloignement. Voilà donc pourquoi, du point de vue des nazis, il n'y avait aucun problème à se moquer des *musulmans* qui erraient dans les camps ainsi que de tous les autres déportés : parce que, dans l'image souffrante et maladroite de ces derniers, ils ne reconnaissaient, ni ne ressentaient la leur. Lorsqu'un SS regardait un déporté, par exemple, nous pouvons imaginer qu'il se contentait de noter la « seule mécanique »¹² de ses gestes et, par conséquent, leur évidente ressemblance (comique) avec celle d'une marionnette. Sans compter – pour revenir à la question du rire comme « geste social » – que pour un nazi, dans l'acte de rire de l'Autre-déporté, se cachait aussi un jugement moral : la possibilité d'une *catharsis*, d'une collusion cynique, dans le sens où subjectiver et ridiculiser l'histoire d'autrui allait souvent servir à confirmer l'identité d'un « Nous » et d'un « Je » supposés meilleurs.

Le comique et le rire répondraient toujours en quelque sorte « à certaines exigences de la vie en commun »¹³ : ils ont une signification fondamentalement « sociale », selon Bergson, dans l'exacte mesure où ils « renseigneraient » implicitement « sur les procédés de travail de l'imagination humaine, et plus particulièrement de l'imagination sociale, collective, populaire »¹⁴. L'Allemagne nazie, par exemple, trouvait du comique dans l'Autre-Juif ou dans l'Autre-déporté car ce n'était là qu'une façon de les stigmatiser, de dénigrer leur différence identitaire. Mais de nos jours, qu'en est-il pour nous – si seulement nous essayions, à travers

11 *Ibidem*.

12 *Ibidem*, p. 23 : « Les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique ».

13 *Ibidem*, p. 6.

14 *Ibidem*, p. 2.

l'art (la scène ou la littérature) ou le témoignage, de nous pencher sur ce même passé dramatique ? Dans le contexte « social », « collectif » et « populaire » dans lequel nous vivons, à l'ère de la victime, du *post*, comment pourrions-nous nous rapporter à ce type particulier de grotesque dirigé contre l'Autre-Juif ou le *musulman* des camps ? Et plus précisément encore, pour ce qui est du théâtre, qui est l'art le plus social de tous, le seul capable d'établir un véritable contact humain, direct et immanent, avec un public : s'il y avait vraiment quelque chose de grotesque dans les gestes et dans la passivité des déportés – comme le soulignaient d'ailleurs aussi Levi et Pasolini –, alors, comment représenter ce comique sans pour autant porter offense à la souffrance de toutes ces victimes ? L'idée de Levi (*Si c'est un homme* – version dramatique) et de Pasolini (*Bête de style*) étant, après tout, d'écrire encore des tragédies¹⁵, toute ouverture possible vers le monde de la comédie était facilement suspendue dès qu'il s'agissait de souligner le côté tragiquement grave de la situation racontée. Mais qu'en est-il, au contraire, de la possibilité d'écrire une véritable comédie traitant du génocide ? Face à l'extermination, où se trouverait cette limite au-delà de laquelle la comédie deviendrait tout simplement inconcevable et éthiquement illégitime ?

Rire à tout prix ?

Concernant Auschwitz et, plus en général encore, tout ce qui a affaire avec l'univers nazi, les réflexions sur la question du rire sont très nombreuses dans l'œuvre

15 En ce qui concerne Pasolini, rappelons justement que *Bête de style* fait partie d'une série de six tragédies d'héritage classique que l'auteur italien commença à écrire en 1966. Pour une introduction au théâtre de Pasolini et au cycle de ces six « Tragédies bourgeoises », voir notamment P. Katuszewski, *Le théâtre de Pier Paolo Pasolini*, Lausanne, Ides et Calendes, 2015.

d'un philosophe comme Theodor Adorno – le même philosophe qui, dans un essai très controversé publié en 1951, affirma le postulat qu'« écrire un poème après Auschwitz est un acte barbare »¹⁶, cet événement ayant pour lui représenté un coup d'arrêt pour la dialectique, quelque chose de réfractaire à toute réification. Ce n'est en rien exagéré que de dire, à ce propos, que le philosophe de l'École de Francfort se méfie du rire et de la comédie, ainsi que le prouve, par exemple, sa critique du film *Le Dictateur* (1940) de Charlie Chaplin :

Le côté comique du fascisme que le film de Chaplin a enregistré lui aussi, est en même temps, de façon immédiate, l'horreur absolue. Si l'on escamote cela, si l'on se moque des lamentables exploiters des marchandes des légumes, alors qu'il s'agit de positions clés de l'économie, l'attaque est condamnée à faire long feu. *Le Dictateur* lui-même perd de sa puissance satirique et devient même scandaleux dans la scène où une jeune juive assomme l'un après l'autre une rangée de S.A. à coups de poêle à frire sans être aussitôt mise en pièces.¹⁷

Cependant, hormis l'exemple du film de Chaplin, ce qui est intéressant dans la pensée adornienne, c'est que le refus général de la gaieté de l'art se fonde – de même que la thèse selon laquelle « écrire un poème après Auschwitz est barbare » – sur l'hypothèse que l'avènement du nazisme constitue une rupture néfaste, à savoir le signe de la fragmentation du temps (historique) en un *avant* (rire avant le nazisme) et un *après* (rire après le nazisme).

En effet, Adorno écrit dans un article de 1967, significativement intitulé *L'art est-il gai ?*

16 T. Adorno, « Critique de la culture et de la société », [dans :] *Prismes. Culture de la culture et de la société*, Paris, Payot & Rivages, 2010, p. 30. L'article est rédigé par Adorno déjà en 1949. 1951, donc, est l'année de la première publication.

17 T. Adorno, « Engagement », [dans :] *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 294.

L'art, qui n'est plus possible autrement que réfléchi, doit renoncer de lui-même à la gaieté. Et surtout, c'est le passé récent qui l'y contraint. La phrase selon laquelle on ne peut plus écrire de poème après Auschwitz n'est pas à prendre telle quelle, mais il est certain qu'après cela, parce que cela a été possible et parce que cela reste possible indéfiniment, on ne peut plus présenter un art qui soit gai. Objectivement, il dégénère en cynisme, quand bien même il emprunterait la bonté de la compréhension humaine.¹⁸

Le présupposé du rire – comme l'avait souligné au préalable Bergson – est l'« insensibilité », l'absence d'« émotion » envers l'autre objet, l'objet représenté ou observé. Or, c'est précisément la raison pour laquelle Adorno, qui a émigré dans les années 1930 d'une Allemagne où personne ne riait d'Hitler mais où tout le monde riait des Juifs, a si peur du rire, celui d'hier (avant Auschwitz) comme celui d'aujourd'hui (après Auschwitz) :

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 liberté du scrupule. Le collectif des rieurs parodie l'humanité. Ils sont des monades dont chacune 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 solidarité.¹⁹

Hier, le rire était l'emblème d'une « auto-affirmation », la « célébr[ation] » d'une pensée qui était en réalité déjà unilatérale. Mais si le rire d'hier n'était que cela, Adorno ne nie pas qu'aujourd'hui encore, après Auschwitz, il puisse néanmoins suivre les mêmes mécanismes et dynamiques sociales. D'où finalement le

18 T. Adorno, « L'art est-il gai ? », [dans :] *Notes sur la littérature*, *op. cit.*, p. 433-434.

19 Passage de l'ouvrage d'Adorno *Dialectique de la raison* (1947), que nous citons directement d'après la traduction de Diane Cohen : D. Cohen, « Rire à tout prix ? Adorno contre la fausse réconciliation », [dans :] A. Lauterwein (dir.), *Rire, mémoire, Shoah*, Paris – Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, 2009, p. 53.

paradoxe, pour la simple raison qu'il y aurait quelque chose dans le rire qui risquerait de toujours confirmer cette utilité conciliatrice et cathartique au sein d'une « majorité », mais potentiellement discriminante à l'égard d'une minorité.

L'hypothèse (négative) introduite par Adorno à propos du rire se décline donc de deux manières possibles. D'une part, c'est que le rire du nazisme rétrospectivement risquerait de nous rendre involontairement « complices de ce cliché intellectuel bien léger : le fascisme serait battu d'avance parce que le gros des bataillons de l'histoire universelle serait contre lui »²⁰. Pourquoi cela ? Car, comme le suggère également Diane Cohen dans sa relecture des pages d'Adorno sur l'art comique, il « est trop tard »²¹ pour rire aujourd'hui du nazisme : « Le rire n'est dès lors plus une arme, mais devient banalisation de l'horreur, permet de relâcher une tension qu'il faut – au contraire – maintenir à tout prix »²². Tandis que, d'autre part, les comédies sur la figure du déporté des camps – compte tenu de cette « insensibilité » qu'Adorno et Bergson interprètent comme une condition préalable au rire – risqueraient de mettre en lumière une dimension de la jouissance qui tient moins au simple constat de la *petitesse* des déportés qu'à l'absence pure et simple d'empathie à leur égard. Se moquer des déportés : dans ce cas, « objectivement »²³, pour reprendre une expression d'Adorno lui-même, le rire ne risquerait-il pas de « dégéné[r] en cynisme, quand bien même il emprunterait la bonté de la compréhension humaine »²⁴ ?

20 T. Adorno, « L'art est-il gai ? », *op. cit.*, p. 434.

21 D. Cohen, « Rire à tout prix ? Adorno contre la fausse réconciliation », *op. cit.*, p. 59.

22 *Ibidem*.

23 T. Adorno, « L'art est-il gai ? », *op. cit.*, p. 433.

24 *Ibidem*, p. 433-434.

La question est évidemment épineuse, du seul fait qu'elle est liée à la problématique du rendu comique quant au monde de l'extermination, des génocides et des tueries de masse. Adorno, en vérité, ne ferme pas définitivement la porte au comique : en témoigne, en particulier, sa passion notoire pour le théâtre de Samuel Beckett. Sauf que pour lui – qui pense justement au modèle-Beckett –, afin qu'une œuvre comique ait encore un message vrai à transmettre, après Auschwitz, elle doit porter quelque chose défiant le comique lui-même : elle doit être énigmatique, avancer dans l'« inconnu »²⁵, tout en maintenant une nette distance formelle et stylistique avec tout l'art (comique) qui l'a précédée. Surtout, dans le sillage du raisonnement précédent sur le concept de « majorité », il est essentiel pour lui que cette nouvelle œuvre comique vise dès le départ à s'opposer à l'« approbation inconditionnelle »²⁶ des masses. Autrement dit, qu'elle s'oppose à la nécessité de privilégier le rire libérateur et cathartique, souvent redevable en réalité d'une collusion cynique. Tout comme chez Beckett, précisément : où l'humour est « sauv[é] »²⁷, écrit Adorno lui-même, parce que ses pièces « provoquent un rire contagieux, avec la dérision du rire et du désespoir »²⁸ ; parce qu'elles « coupent court à tout humour satisfait »²⁹, suscitant un certain type de rire qui enlève au spectateur le sien³⁰.

Sur scène, Beckett ne figure jamais les camps d'extermination. En effet, ses personnages ne sont pas des figures réalistes, historiques. Ce qui signifie, par consé-

25 *Ibidem*, p. 436.

26 *Ibidem*, p. 430.

27 *Ibidem*, p. 435.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 Dans les pièces de Beckett, continue Adorno, le rire est tragiquement coupé, « remplacé par les pleurs sans larmes, secs » : la « plainte est devenue celle d'un regard vide, creux » (*Ibidem*).

quent, que le rire sec et amer que ses pièces transmettent n'a jamais de référence trop explicite à l'univers de l'Holocauste, ne calomnie pas une catégorie particulière de victimes. Cependant, dans ce théâtre qui ose aller à contre-courant, il existe une clef théorique qui, à notre avis, peut également être étendue à toute comédie sur Auschwitz. De manière très rapide, nous pourrions la synthétiser ainsi : puisque le rire et les larmes étaient inextricablement à Auschwitz, et que le grotesque lui-même était donc une présence prépondérante dans la vie concentrationnaire, toute comédie sur l'extermination doit savoir maîtriser ce désespoir et cet illogisme, quitte même à problématiser à tel point le rire qu'il en devienne un fait presque étrange.

Aujourd'hui, une pièce sur Auschwitz qui se limiterait à « constater »³¹ – pour reprendre une terminologie de Luigi Pirandello – la situation comique des

31 Luigi Pirandello oppose la « constatation du contraire », qui serait caractéristique de la comédie, au « sentiment du contraire », caractéristique, au contraire, de l'humour. Pour expliquer cette différence, Pirandello, dans son essai de 1908, cite notamment l'exemple de la vieille dame « aux cheveux teints, tout huileux on ne sait de quelle horrible pommade, ridiculement fardée et attifée d'oripeaux de jeune fille. Je me mets à rire. Je constate que cette vieille dame est le *contraire* de ce qu'une femme âgée respectable devrait être. Je puis ainsi, à première vue et superficiellement, m'en tenir à cette impression comique. Le comique précisément est une *constatation du contraire*. Mais si la réflexion vient alors qui me suggère que cette vieille dame n'éprouve peut-être aucun plaisir à se parer de cette manière, comme un perroquet, mais qu'elle en souffre peut-être et ne le fait que parce qu'elle vit dans la pitoyable illusion qu'ainsi parée, cachant ses rides et ses cheveux blancs, elle réussira à se conserver l'amour d'un mari beaucoup plus jeune qu'elle, voilà que je ne puis plus en rire comme auparavant parce que la réflexion justement, se manifestant en moi, m'a fait aller au-delà de ma première constatation ou plutôt plus au fond : de cette première *constatation du contraire*, elle m'a fait passer *au sentiment du contraire*. Là réside la différence entre *comique* et *humoristique* ». L. Pirandello, « Essence, caractères et matière de l'humorisme », [dans :] *Écrits sur le théâtre et sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1990, p. 117.

déportés serait considérée comme indigne à l'égard de leur souffrance. Il s'agirait là d'un art comique similaire à celui utilisé autrefois par les nazis, dans le sens où il partirait lui aussi de la considération de pouvoir aborder l'image du déporté comme si elle était celle d'un Autre, et donc sans aucune empathie. Par conséquent, tout en suivant les traces du modèle stylistique de Beckett, c'est plutôt vers l'approche de l'humoriste qu'il faudrait essayer de nous pencher. Qui est l'humoriste, après tout ? Il ne saurait y avoir de meilleure définition que celle proposée par Pirandello lui-même dans son essai *Essence, caractères et matière de l'humorisme*, de 1908. En effet, l'humoriste est ce « critique [...] *sui generis* »³² qui contamine toujours le comique et l'absurde par la « réflexion »³³ désintéressée, par la « perplexité »³⁴, de manière à troubler le rire et à le rendre « amer »³⁵. Dit autrement, mais toujours grâce aux propos de Pirandello : il s'agirait de celui qui, au moment même où il découvre le « ridicule » d'une situation, en « percevra – également – le côté sérieux et douloureux : il démontrera cette construction, mais pas uniquement pour en rire, et au lieu de s'indigner, tout en riant, il compatira »³⁶.

S'indigner signifie juger : l'indigné est celui pour qui la réalité se présente déjà comme une unité, de manière idéologique ; l'indigné est celui qui interprète de manière univoque, celui dont la réflexion se trouve déjà enveloppée en ce qu'on pourrait appeler un sens moral. Mais l'humoriste « va plus loin »³⁷ : pour lui, au contraire,

32 *Ibidem*, p. 126.

33 *Ibidem*, p. 117.

34 *Ibidem*, p. 123.

35 *Ibidem*, p. 120.

36 *Ibidem*, p. 142.

37 *Ibidem*, p. 143.

c'est le « sentiment du contraire »³⁸ qui prévaut, la perplexité, l'état d'irrésolution de la conscience.

Cet état d'âme, chaque fois que je me trouve en face d'une représentation vraiment humoristique, est la perplexité : je me sens comme tiraillé entre deux pôles ; j'aimerais bien rire et je ris, mais mon rire est troublé, empêché par quelque chose qui se dégage de la représentation elle-même. J'en cherche la raison. Pour la trouver, je n'éprouve aucunement le besoin de réduire ce produit de l'imagination à un rapport éthique, de mettre en jeu la valeur éthique de la personnalité humaine, et ainsi de suite.³⁹

Nous trouvons déjà ici, chez Pirandello, toutes les caractéristiques fondamentales dont aurait besoin, à bien des égards, non seulement un art comique sur Auschwitz, mais aussi tout art comique après Auschwitz. Tout d'abord, la capacité de susciter le « sentiment du contraire », ce qui renvoie – nous l'avons dit – à la perplexité, à la stupeur. En d'autres termes : ne pas juger de façon instinctive l'anomalie, la singularité d'une situation (par exemple la « mécanique » du *musulman*, qui avait quelque chose de comique), et donc s'en approcher au-delà de tout « sens moral », de tout « rapport éthique » (aucun préjugé idéologique sur l'extermination). Ensuite, la capacité de générer un rire « troublé », mêlé aux larmes. Non pas un rire libérateur, mais, au contraire, un rire qui aboutit, comme le dit Rachel Ertel, à une sorte d'« expression ultime de la douleur, [le] rire dément où s'engloutit l'univers tout entier »⁴⁰. Enfin, vient le fait d'ouvrir le comique à la désorientation. Le rire, dans cette perspective, n'est plus un moyen de confirmer, de figer davantage un sensible déjà stéréotypé ; le rire, au contraire, tient ici le rôle de l'élément perturbateur, une sorte de

38 *Ibidem*, p. 117.

39 *Ibidem*, p. 123.

40 R. Ertel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993, p. 118.

palliatif pour mettre en œuvre une critique désintéressée de la société.

Le dramaturge Friedrich Dürrenmatt est lui aussi proche de cette dernière considération lorsqu'il écrit par exemple, dans son essai très *pirandellien* intitulé *Remarques sur la comédie* (1966) :

Il importe de se rendre compte qu'il y a deux genres du grotesque : d'une part, le grotesque pour l'amour d'un certain romantisme qui entend susciter de l'effroi ou des sentiments singuliers, bizarres (par exemple, en faisant apparaître un spectre) et, d'autre part, le grotesque mis en œuvre justement pour l'amour de la distance que *seul* ce moyen peut créer. Ce n'est point par hasard qu'Aristophane, Rabelais et Swift, en vertu du grotesque, ont placé les intrigues de leurs fictions dans le contexte de leur temps, écrit des pièces de circonstance, visé *leur* temps. Le grotesque est une stylisation poussée à l'extrême, une illustration subite, fulgurante et, de ce fait même, capable d'enregistrer, absorber des questions d'actualité, voire le temps *présent*, sans être thèse ou reportage.⁴¹

La question de savoir si l'art comique, et en particulier l'art comique au théâtre, peut encore « enregistrer » un thème d'« actualité » tel que les camps nazis s'impose d'elle-même, tant du point de vue de l'impossibilité (scénique) que de l'illégitimité (éthique/morale). Cependant, comme Dürrenmatt nous met également en garde, puisqu'il existe plusieurs « genres » de grotesque, il faut savoir distinguer le comique de l'humour, l'auteur comique de l'humoriste. En effet, le premier ne ferait rien d'autre que « constater » pour pouvoir rire de cette « constatation » avec son public – ce qui est de toute façon problématique par rapport à l'extermination, dont « on ne peut pas rire »⁴² librement, comme le disait Adorno. Mais avec l'humorisme, nous opérerions au contraire dans une autre dimension du comique. L'humoriste, à la différence de l'auteur simplement

41 F. Dürrenmatt, « Remarques sur la comédie », [dans :] *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970, p. 81-82.

42 T. Adorno, « L'art est-il gai ? », *op. cit.*, p. 434.

comique ou satirique, établit une distance silencieuse et redoutable avec l'événement narré. Comme le souligne Pirandello, il est un « critique, mais un critique, qu'on y prenne garde, *sui generis*, un critique d'imagination »⁴³ : un critique qui, face à l'ampleur et la complexité de son temps, reconnaît modestement qu'il se sent perdu, qu'il ne sait « plus quel parti prendre »⁴⁴. Lui aussi, l'humoriste, commence par suggérer le caractère comique d'une situation. Mais cela, en vérité, ne dure qu'un instant, dès qu'une réflexion plus profonde sur la véritable misère du monde s'installe dans son esprit. Là, le rire devient alors honteux, complice, et le sentiment de désorientation est d'autant plus fort, justement, à mesure que la réflexion révèle progressivement la superficialité du rire qui l'a précédée.

Sacrifice, dérision du rire : Mayorga et Tabori

Adorno, Pirandello et, finalement, Dürrenmatt : leurs thèses sont claires. Mais comment passer de la théorie à la pratique ? Quel genre de texte comique écrire ? Quelle solution dramatique ?

Il ne peut pas exister de réponse univoque à ces questions, car elle varierait à chaque fois en fonction de la sensibilité artistique d'un auteur, selon que son style est plus proche de la comédie (la comédie tout court) ou de la tragédie (la tragi-comédie, par exemple). Toutefois, avant de conclure par deux exemples spécifiques de cet art comique *positif* sur Auschwitz – et après Auschwitz –, il convient de convoquer encore une fois les enjeux de la situation et, ainsi, d'expliquer plus en détail quels seraient les risques principaux dus

43 L. Pirandello, « Essence, caractères et matière de l'humorisme », *op. cit.*, p. 126.

44 *Ibidem*, p. 141.

à une perte d'équilibre dans ce mélange de comique et de tragique (sur Auschwitz lui-même).

Un excès de comique sur l'extermination, c'est-à-dire l'excès d'une vision qui se concentre sur les attitudes basses des déportés, pourrait en effet conduire, comme Jacques Walter nous en avertit en reprenant une catégorie littéraire mise notamment en lumière par Mikhaïl Bakhtine,

à l'un de ces genres déroutants du *spondogeloion*, faisant coexister le plaisant et le sérieux, qui émerge en période de fragilisation des repères éthiques et esthétiques. On comprend alors que, sous les réponses à la question : « Peut-on rire de tout ? », se pose surtout celle de la fragilisation et de la diversification des modes de transmission des savoirs et des appartenances.⁴⁵

Ici, nous en sommes au même point qu'Adorno. Comme ce dernier, Walter ne dit pas qu'une comédie sur Auschwitz n'est pas possible. Ce qu'il laisse entendre, en revanche, c'est qu'il est essentiel, avant de rire, de comprendre la source de cette comédie et, par conséquent, de comprendre quel type de savoir elle véhicule. Un risque d'antisémitisme, en effet, n'est jamais à exclure. Et ceci, par exemple, est pleinement confirmé par une réflexion de Žižek, qui observe que ce ne peut être une coïncidence s'il existe de nombreuses comédies sur l'Holocauste et sur l'Autre-Juif, mais très peu, voire aucune, sur les Goulag soviétiques⁴⁶.

45 J. Walter, *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, PUF, 2005, p. 193-194.

46 Žižek ne parle pas directement d'antisémitisme, mais il remarque : « Il est néanmoins révélateur qu'il n'existe pas de comédies du goulag ou même tout simplement de films dont l'action se déroule dans le goulag – à l'exception de l'adaptation par Tom Courtney d'*Un jour dans la vie d'Ivan Denissovitch* de Soljenitsyne (cette adaptation britannique a été tournée au début des années soixante-dix en Norvège, et est tombée presque aussitôt dans l'oubli) ». S. Žižek, *Vous avez dit totalitarisme ?*, op. cit., p. 260-261.

D'autre part, une prévarication excessive du tragique sur le comique risquerait quant à elle de fossiliser le discours sur l'extermination autour d'une vision mythique, à savoir cathartique et héroïque, de la mort dans les camps. Or, nous savons qu'Auschwitz a été tout le contraire. Dans cet enfer, les déportés mouraient d'une manière très proche de la liquidation, « abattu[s] comme du bétail »⁴⁷, ainsi que l'a écrit Jean Améry, l'un des rescapés. Dès lors, il semble que comparer leur mort à un sacrifice divin, ou imaginer les victimes elles-mêmes comme des martyrs, relèverait de la pure idéologie.

Nous comprenons là, ne serait-ce qu'à travers cette dernière considération, que les obstacles auxquels se heurte aujourd'hui un humoriste qui souhaiterait discuter d'Auschwitz – de même que d'un tout autre thème d'actualité, d'ailleurs – sont nombreux, et que la plupart de ceux-ci, en définitive, ne semblent résider qu'autour du motif de la disparition, toute moderne, de la figure du « personnage »⁴⁸, annulée par la « masse »⁴⁹ (de personnes), perdue en son sein. De manière emblématique, et tout aussi prophétique, ce problème avait déjà été théorisé par le dramaturge italien Alberto Moravia dans un essai de 1934 sur le théâtre comique :

Aujourd'hui, il n'y a plus de personnages comiques pour la même raison que les personnages tragiques ont disparu. Et cette raison est que l'homme semble avoir tendance à perdre tout caractère personnel et à se noyer dans la masse. Les hommes se comprennent peut-être moins qu'avant, mais non pas à cause d'un excès de caractère, mais à cause de l'absence de ce caractère et de tout autre élément à comprendre ou à ne pas comprendre. Et en effet, nous ne raisonnons plus en personnes mais en masses ; et le malentendu n'est plus entre des hommes désormais unis et fondus dans trois ou quatre

47 J. Améry, *Par-delà le crime et le châtement*, op. cit., p. 42.

48 A. Moravia, « Il teatro comico », [dans :] *Teatro. Vol. II*, Milano, Bompiani, 1998, p. 847.

49 *Ibidem*.

besoins naturels, mais entre des classes, entre des collectivités, entre des nations.⁵⁰

« Pour qu'il y ait équivoque »⁵¹ – bien entendu, sans « équivoque[s] », aucune comédie ne serait possible – « il faut des personnages »⁵², postule Moravia :

Le personnage, compris selon les nécessités de l'équivoque, est l'expression extrême de la solitude humaine, c'est-à-dire de l'incapacité de l'homme, une fois son caractère formé, à sortir des limites de ce caractère et à comprendre ou, plus simplement, à admettre même l'existence de caractères différents du sien. [...] Mais un homme qui a vécu selon certains instincts et certaines passions, selon certaines convictions, et qui s'en est accommodé, qui, en somme, comme on dit aujourd'hui, est quelqu'un, admettra difficilement l'existence de personnes différentes de lui ; en d'autres termes, il sera intolérant.⁵³

Mais justement, s'il n'y a plus de « personnages », tout finit donc par se ressembler : les « caractères » se réduisent à un seul, ce qui fait que leurs « équivoque[s] » ne deviennent que des mensonges déjà politiquement discriminatoires, des tentations tautologiques de la part d'un esthète ou d'un intellectuel raté.

Puisqu'il n'y a plus de héros ni de « personnages », la tâche de l'humoriste d'aujourd'hui ne devrait donc plus être celle de partir à la recherche d'« équivoque[s] » particuliers, mais plutôt d'inventer de nouvelles stratégies esthétiques pour désarticuler cet *un* – à savoir l'idéologie de « masse » qui a permis Auschwitz, de même que toute l'idéologie victimaire du *post* – et solliciter ainsi une vision encore ambiguë, stratifiée et non pas radicale du Bien et du Mal. Ce qui revient à dire, d'un point de vue cette fois-ci stylistique et moins thématique, que l'art comique d'aujourd'hui, sur et après

50 *Ibidem*.

51 *Ibidem*, p. 845.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*, p. 845-846.

Auschwitz, ne devrait plus suivre aucun art dramatique conventionnel, mais au contraire, paradoxalement, qu'il deviendrait d'autant plus vrai qu'il s'en détache, en réinventant des règles nouvelles, en expérimentant continuellement de nouveaux parcours méthodologiques.

Critique, provocation, abolition de tout « artisanat dramatique »⁵⁴ antérieur. Les exemples de cet art qui « avance dans l'inconnu »⁵⁵, oscillant entre le rire et les larmes, et qui n'est plus complètement « ni gai ni grave »⁵⁶, ne manquent certes pas. Il est facile d'en trouver, par exemple, dans le courant du théâtre de l'absurde, né dans le sillage des proses de Kafka et du grand succès du théâtre de Beckett en Europe dès les années 1950. Le théâtre de l'absurde, en somme, ne serait-ce que parce qu'il s'agit d'un type de théâtre où les personnages-victimes trouvent néanmoins toujours la force d'espérer, notamment à travers la recherche de compromis continus, à travers la collaboration – ce qui n'est pas sans rappeler la question de la « zone grise » de Primo Levi : cette zone éthique « aux contours mal définis, qui sépare et relie à la fois les deux camps des maîtres et des esclaves »⁵⁷. Une pièce sur toutes pour illustrer cette approche : *Himmelweg* (2003)⁵⁸ de Juan Mayorga.

En résumé, la pièce, basée sur une histoire vraie, retrace le moment des deux visites de la Croix Rouge Internationale aux sites d'Auschwitz et de Terezín, en 1943 et 1944. Il aurait fallu un mot de la part de Maurice Rossel, alors l'un des délégués envoyés en mission, pour que tout le monde soit mis au courant de

54 F. Dürrenmatt, « Problèmes du théâtre », [dans :] *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 58.

55 T. Adorno, « L'art est-il gai ? », op. cit., p. 436.

56 *Ibidem*.

57 P. Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989, p. 42.

58 J. Mayorga, *Himmelweg*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2006.

l'extermination et ainsi soulever l'indignation des pays alliés et de l'Église. Mais ce mot n'arriva malheureusement pas. Tout au contraire : au sujet des conditions de vie des déportés, le rapport écrit par Roussel donna un résultat incroyablement favorable. Pourquoi un tel aveuglement de sa part ? Car les nazis, une fois mis au courant de l'arrivée de Rossel et de la Croix Rouge, avaient immédiatement entamé une vaste opération de trucage visuel. D'une part, en imaginant l'itinéraire que Rossel allait emprunter, ils avaient travaillé sur le *décor*, dans le sens où ils avaient repeint les façades de quelques bâtiments. D'autre part, ils avaient également créé un *scénario*, réussissant même à convaincre un groupe de déportés de participer activement à la mascarade en tant que véritables acteurs, pour simuler une journée calme typique dans le camp.

Or, focalisons-nous sur ce dernier point : voir des déportés qui *jouent la comédie* à Auschwitz, comme si de rien n'était ; voir sur scène des déportés collaborer avec leurs bourreaux et se rendre ridicules à leurs yeux, les voir ridicules dans leur tragédie. En voyant cela, un spectateur réussirait-il à en rire librement ? Même si la situation théâtrale créée ici par Mayorga présente clairement plusieurs éléments de grotesque, il y a quelque chose qui nous empêche de le faire, de rire tranquillement. Résultat : il ne resterait au spectateur que de compatir en silence, guidé par un sentiment ambigu d'incrédulité, puis de résignation, d'amertume et de déception – comme dans un roman de Kafka, justement.

En puisant plus ou moins directement dans les formes et les codes du théâtre de l'absurde, Mayorga, avec *Himmelweg*, a donc indiqué une première approche possible concernant la manière d'imaginer encore un théâtre comique sur Auschwitz. Mais cette voie, évidemment, n'est pas la seule. Et à cet égard, il nous semble important d'en mentionner au moins une autre encore, ne serait-ce que parce qu'elle s'inscrit dans un

genre de comique généralement très instinctif et stéréotypé comme le burlesque – et genre, pour cette même raison, apparemment très loin de conduire vers ce nouveau type de rire que nous avons jusque-là envisagé. En ce sens, comme nous l'avons fait précédemment avec *Himmelweg* pour le théâtre de l'absurde, prenons l'exemple d'une pièce particulièrement emblématique du genre lui-même : *Les cannibales* (1969)⁵⁹ de George Tabori, dramaturge hongrois d'origine juive dont le père, déporté à Auschwitz, y mourut en 1945.

Avec *Les cannibales*, nous avons affaire à un groupe de déportés d'Auschwitz que Tabori, par son humour effréné, transforme peu à peu en cannibales, pour souligner le fait qu'ils sont affamés et éprouvés par la vie concentrationnaire. La pièce, littéralement farcie d'images scatologiques, de clowneries et d'autres pitreries commises par les déportés en attente de consommer leur repas cannibale dans un *Block*, est l'une des œuvres les plus iconoclastes (symboliquement) jamais produites sur Auschwitz – comme le prouvent les nombreuses critiques dont elle a fait l'objet depuis sa première mise en scène berlinoise de 1969⁶⁰. Néanmoins, bien que *Les cannibales* soit tout sauf du théâtre-documentaire, il est indéniable que Tabori, avant d'écrire ce texte, s'est documenté beaucoup, allant jusqu'à confronter plusieurs sources testimoniales. Cela inclut notamment l'histoire du cannibalisme à Auschwitz, que Tabori n'invente pas, mais qu'il emprunte, très probablement, au témoignage de Viktor Frankl, *Les expériences vécues par un psychiatre*

59 G. Tabori, *Les cannibales*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2015.

60 Quant à la réception de la pièce en Allemagne, à Berlin en 1969, nous renvoyons en particulier à A. Häcker, « Une fable grotesque perturbant les consciences », [dans :] *Dramaturgie de l'estomac : l'obsession du manger dans le théâtre de George Tabori*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2008, p. 132-143.

*dans un camp de concentration*⁶¹, de 1959. Mais cela concerne également la construction d'autres situations dramatiques plus spécifiques, comme le moment des Sélections – dont nous avons cité un témoignage (pour le théâtre), celui de Levi, en épigraphe de cette étude. Voici, à ce propos, un extrait de cette scène, tiré du Tableau 13 de la pièce de Tabori :

LE GITAN : Ue sélection.

[...]

Ils se figent, pétrifiés. Haas porte un bol d'eau. Ils se lavent le visage.

[...]

GHOULOS : Point 1 : lavage du visage et mouillage des cheveux avec de la neige.

LE GITAN : Point 2 : répétitions de postures juvéniles.

LANG : Point 3 : répétitions de claquage de talons et de sourires.

Ils se mouillent les cheveux, claquent des talons, sourient, gloussent, essaient d'avoir l'air jeune.

HELTAI : Hirschler brandit ce qui permet de prendre un coup de jeune : un rouge à lèvres.

*Ils se mettent en rang. Hirschler brandit le rouge à lèvres, parcourt le rang, marque tous les visages avec du rouge à lèvres.*⁶²

Dans cette scène, que Tabori présente selon les modes du comique, le dramaturge n'imagine pourtant rien, à proprement parler, qui n'ait un fond de réalité. Comme les témoignages des rescapés le relatent – y compris celui de Levi –, le moment des Sélections était en effet anticipé et suivi par le *spectacle* grotesque des déportés prêts à tout pour paraître en bonne santé devant les SS : la posture juvénile, les pas énergiques, les chemises rapiécées, etc. Seulement, à la différence de Levi, où la description de cette scène ne visait aucunement à susciter le rire, l'élément scandaleux de la

61 V. Frankl, « Les expériences vécues par un psychiatre dans un camp de concentration », [dans :] *Découvrir un sens à la vie avec la logothérapie*, Paris, J'ai lu, 2013, p. 25-120.

62 G. Tabori, *Les cannibales*, *op. cit.*, p. 63-64.

séquence de Tabori, comiquement exaspérée, paroxys-tique, résulte du fait qu'elle est transposée sous forme de sketch isolé, sans aucun sous-texte sérieux l'accom-pagnant, à savoir : sans aucune contextualisation qui pourrait expliquer l'attitude apparemment grotesque des déportés dans une dimension somme toute encore tragique et justificatrice.

Faudrait-il rire, malgré tout, ou non ? Tel est le di-lemme, la disjonction obscène à laquelle Tabori soumet consciemment chaque spectateur de sa pièce. Dès le départ, l'auteur est en effet conscient que son public rirait difficilement des sketches sur scène : il sait bien, lui, d'après la leçon de Bergson, que le rire et l'ironie sont une « espèce de geste social », et que par là même la conscience historique d'un spectateur contempo-rain porterait à considérer le fait de rire des Sélections comme quelque chose d'inopportun. Mais c'est ici, justement, que se trouve le défi ainsi que la légitimité éthique dont nous parlions au préalable. Car, tiraillés entre deux sensations opposées (rire ou ne pas rire), le compromis que les spectateurs se retrouveraient dès lors contraints d'accepter pour sortir de cette impasse renverrait à un rire sec, à un rire forcément amer, c'est-à-dire à ce même type de rire qu'Adorno, dans l'essai de 1967 déjà cité, *L'art est-il gai ?*, théorisait comme le seul encore possible aujourd'hui.

Tabori, avec *Les cannibales*, figure ainsi une autre des manifestations possibles de l'humour concentra-tionnaire, avec tous ces paroxysmes semblables à des provocations, avec cette dérision du rire – alors qu'avec Mayorga nous avons plutôt parlé d'un sacrifice du rire. *Les cannibales*, d'une part, et *Himmelweg*, de l'autre. Autant au niveau stylistique, formel que thématique, il s'agit de deux pièces très différentes. Et pourtant, bien qu'elles soient l'expression de deux types d'hu-mour très distants, il y a quelque chose qui les unit. Sans doute, en premier lieu, le fait qu'il serait problé-

matique de les classer toutes deux dans le domaine du comique classique, de la pure comédie : le rire libérateur et cathartique y manque, est absent dans l'une comme dans l'autre, même si c'est pour des raisons différentes. Mais aussi, en second lieu, elles sont unies par le fait que ces deux œuvres, qui ne sont ni des satires ni de simples parodies, expérimentent déjà le comique dans le tragique – et vice-versa –, en partant du principe qu'il ne serait désormais plus possible de reconnaître une ligne de démarcation claire entre les deux domaines.

Et maintenant, après ce que nous venons d'écrire sur Tabori et Mayorga, considérons au contraire, pour conclure, un film comme *La vie est belle* (1997) de Roberto Benigni, généralement présenté comme la comédie par excellence sur Auschwitz. Y a-t-il vraiment, dans ce film, un moment où l'auto-ironie, c'est-à-dire une critique dirigée contre toute vision innocente et pure du déporté, atteint vraiment son apogée, au point de suspendre momentanément le jugement moral (du spectateur), en guise de doute, d'avertissement – comme dans *Les cannibales* et *Himmelweg* ? Cela ne semble pas être le cas ; et le final de ce même film, avec la voix-off du fils qui parle du sacrifice de son père, mort à Auschwitz pour le sauver, semble en effet témoigner d'une *catharsis* qui est certainement possible dans une tragédie, mais pas dans ce nouveau type de comédie théorisé par Adorno, Dürrenmatt ou même Moravia. Ce qui nous ramène, donc, aux expériences théâtrales de Mayorga et Tabori, avec leurs pièces *Himmelweg* et *Les cannibales*. Problématiser le rire au point qu'il devienne un fait presque étrange – comme nous l'avons postulé dans les pages précédentes – et, par ailleurs, couper court à tout humour satisfait : ne serait-ce pas là, à la lumière de nos réflexions sur le dilemme entre rire à tout prix et ne pas rire du tout, un bon compromis pour tout nouvel art théâtral comique, qu'il traite d'Auschwitz ou de l'après ?

bibliographie

- Adorno T., « Engagement », [dans :] *Idem, Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- Adorno T., « L'art est-il gai ? », [dans :] *Idem, Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984.
- Adorno T., « Critique de la culture et de la société », [dans :] *Idem, Prismes. Culture de la culture et de la société*, Paris, Payot & Rivages, 2010.
- Agamben G., *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot & Rivages, 2003.
- Améry A., *Par-delà le crime et le châtement*, Arles, Actes Sud, 1995.
- Bergson H., *Le rire*, Paris, PUF, 1995.
- Cohen D., « Rire à tout prix ? Adorno contre la fausse réconciliation », [dans :] Lauterwein A. (dir.), *Rire, mémoire, Shoah*, Paris – Tel Aviv, Éditions de l'Éclat, 2009.
- Dürrenmatt F., « Remarques sur la comédie », [dans :] *Idem, Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970.
- Dürrenmatt F., « Problèmes du théâtre », [dans :] *Idem, Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 1970.
- Ertel R., *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*, Paris, Seuil, 1993.
- Frankl V., « Les expériences vécues par un psychiatre dans un camp de concentration », [dans :] *Idem, Découvrir un sens à la vie avec la logothérapie*, Paris, J'ai lu, 2013.
- Häcker A., *Dramaturgie de l'estomac : l'obsession du manger dans le théâtre de George Tabori*, thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, Lyon, 2008.
- Hillman J., *Il codice dell'anima*, Milano, Adelphi, 1997.
- Katuszewski P., *Le théâtre de Pier Paolo Pasolini*, Lausanne, Ides et Calendes, 2015.
- Levi P., *Se questo è un uomo. Versione drammatica di Pieralberto Marché e Primo Levi*, Torino, Einaudi, 1966.
- Levi P., *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*, Paris, Gallimard, 1989.
- Mayorga J., *Himmelweg*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2006.
- Moravia A., « Il teatro comico », [dans :] *Idem, Teatro. Vol. II*, Milano, Bompiani, 1998.
- Pasolini P.P., « Bête de style », [dans :] *Idem, Théâtre*, Arles, Actes Sud, 1995.
- Pirandello L., « Essence, caractères et matière de l'humorisme », [dans :] *Idem, Écrits sur le théâtre et sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1990.

Romanska M., *The post-traumatic theatre of Grotowski and Kantor. History and Holocaust in Akropolis and Dead Class*, London – New York, Anthem Press, 2014.

Sloterdijk P., *Critique of Cynical Reason*, Minneapolis, University of Minnesota, 1987.

Tabori G., *Les cannibales*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2015.

Walter J., *La Shoah à l'épreuve de l'image*, Paris, PUF, 2005.

Žižek S., *Vous avez dit totalitarisme ? Cinq interventions sur les (més) usages d'une notion*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

abstract

Laughing at all costs, laughing about suffering? Some remarks on the possibility of comic theatre about Auschwitz, after Auschwitz

Is it possible to write a comedy play about Auschwitz? Laugh at all costs, or not? And if so, where is the possible limit beyond which comedy would simply become ethically illegitimate? Working essentially in a theoretical and comparative context, the aim of our study will be to identify at least some of the main guidelines for envisaging the possibility of a theatrical comedy about the Holocaust. Of course, it is not a question of finding unique criteria. Nevertheless, by introducing certain reflexions by Adorno, Bergson, Dürrenmatt and Pirandello, we shall try to show that the ideal framework for thinking the comedy about Auschwitz is that of stylistic contamination. In other words, the idea is to refuse pure comedy, comedy that provokes naive and cathartic laughter, because that would be equivalent to trivialising the horror. On the contrary, a privileged comedy is a comedy that is already tinged with melancholy, a comedy that is ironic in relation to itself. In one word: the way of humour.

keywords

Holocaust, Shoah, comic, Auschwitz, humour, laughter

mots-clés

Holocauste, Shoah, comique, Auschwitz, humour, rire

andrea grassi

Docteur en littératures comparées, Andrea Grassi est depuis 2023 membre associé du laboratoire CRIT de l'Université de Bourgogne – Franche-Comté (France), où il mène des recherches visant notamment à analyser les principales formes et écritures par le biais desquelles l'art théâtral a essayé de raconter les camps d'extermination nazis. Ancien boursier de la FMS (Fondation pour la Mémoire de la Shoah) de Paris, il a publié en 2016 une étude critique sur *Antigone* de Jean Anouilh (*Sull'Antigone di Jean Anouilh*, Bergamo, Lubrina Editore, 2016, pp. 205), ainsi que, notamment au sujet de la représentation théâtrale de l'Holocauste, une série d'articles consacrés à l'œuvre d'auteurs comme Samuel Beckett, Charlotte Delbo, Rolf Hochhuth, Primo Levi et George Tabori.

PUBLICATION INFO			
Cahiers ERTA	e-ISSN 2353-8953 ISSN 2300-4681		
	Received : 23.02.2024 Accepted : 17.09.2024 Published : 20.12.2024	ÉTUDES	
ORCID : 0009-0007-2347-6924			
A. Grassi, « Rire à tout prix, rire du malheur ? Quelques remarques sur la possibilité d'un art théâtral comique sur Auschwitz, après Auschwitz », [dans :] <i>Cahiers ERTA</i> , 2024, nr 40, pp. 107-134. DOI : https://doi.org/10.26881/erta.2024.40.01			
www.ejournals.eu/CahiersERTA/			
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).			