

## AU-DELÀ DU COMIQUE

### L'HUMOUR DANS LES PIÈCES DE LA TRILOGIE JUIVE DE JEAN-CLAUDE GRUMBERG

Depuis plusieurs décennies, les auteurs de théâtre français et francophones ont cherché de nouvelles voies pour susciter le rire. Si les modèles du boulevard ou du vaudeville persistent, certains auteurs s'inscrivent plutôt dans la lignée du nouveau théâtre, qui avait développé sa propre tonalité comique, selon laquelle « rien n'est plus drôle que le malheur [...] Si, si, c'est la chose la plus comique au monde<sup>1</sup>. » L'exercice est d'autant plus difficile que – comme l'a montré Lipovetsky dans *L'Ère du vide* – la société occidentale a connu un « développement généralisé du code humoristique<sup>2</sup> » qui dilue la portée carnavalesque, subversive et régénératrice<sup>3</sup> de la drôlerie.

Malgré ces difficultés, le rire n'a pas disparu de la scène ; il a évolué pour s'apparenter aux nuances de l'humour. Catherine Naugrette, dans un chapitre qu'elle intitule « Le rire impossible<sup>4</sup> », pose que, à la suite de la Shoah, les écritures dramatiques européennes contemporaines conçoivent l'expérience humaine d'abord comme une survie ténue et ne cherchent donc pas à susciter l'hilarité.

Provoquant un rire décalé, atténué, comme mis en sourdine, l'humour a pris aujourd'hui le

pas au théâtre sur le comique. [...] S'il existe actuellement une forme de comique au théâtre, elle se manifeste ainsi le plus souvent sous l'espèce d'un humour qui a viré au noir et qui fonctionne davantage dans la proximité de la douleur que dans celle de la béatitude<sup>5</sup>.

L'on ne peut qu'agréer le constat de cette évolution, tant celle-ci est perceptible dans de nombreuses œuvres des quatre dernières décennies. Mais l'humour – comme le montre Dominique Noguez<sup>6</sup> – offre une variété de tons, du noir au blanc. Certains auteurs visent à renouer avec un humour franc, plus proche du regard complice et flegmatique que du coup d'œil désinvolte face au désastre. Mais à cause de ce comique plus léger que ricanant, leurs œuvres sont parfois déconsidérées par la critique. Denis Guénoun montre par exemple que les textes de Yasmina Reza subissent cet apriori vis-à-vis d'un rire ouvert, sincère et confiant. Il expose comment il a dû se départir de l'idée que les pièces de Reza n'offraient qu'un divertissement bourgeois car, d'une part, elles échappaient à cette réduction idéologique, et d'autre part, parce qu'elles le faisaient rire « de bon cœur<sup>7</sup> ».

L'œuvre de Jean-Claude Grumberg, également français de culture juive, brouille aussi cette dichotomie entre théâtre commercial, plaisant, et théâtre artistique inquiet. Ses pièces sont reconnues – elles figurent au répertoire de la Comédie-Française et dans plusieurs manuels scolaires –, mais elles ne sont encore que peu étudiées par la critique qui, à la suite de Jean-Pierre Sarrazac, considère souvent cette œuvre

<sup>1</sup> Samuel BECKETT, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 33 et suiv.

<sup>2</sup> Gilles LIPOVETSKY, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, p. 153.

<sup>3</sup> Lipovetsky note que le principe du comique comme régénération de l'ordre social et de la vie que Bakhtine repère dans la culture populaire médiévale et dans les œuvres de Rabelais n'a plus cours aujourd'hui. Bakhtine considère en effet que « ce rire [des fêtes carnavalesques médiévales] est *ambivalent* : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps, il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois. » Mikhaïl BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, A. ROBEL (trad.), Paris, Gallimard, 1970, p. 20.

<sup>4</sup> Cf. Catherine NAUGRETTE, *Paysages dévastés, Le théâtre et le sens de l'humain*, Belval, Circé, 2004, p. 33-63.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>6</sup> Cf. Dominique NOGUEZ, *L'arc-en-ciel des humours*, nouvelle édition revue, Paris, Librairie Générale Française, 2000.

<sup>7</sup> Denis GUÉNOUN, *Avez-vous lu Reza ? Une invitation philosophique*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 21.

comme une « caricature de pirandellisme<sup>1</sup> ». Pourtant, Grumberg écrit à partir même de l'événement que les études théâtrales françaises posent au fondement de nombreuses dramaturgies contemporaines : la Shoah. En effet, son père a été arrêté et déporté en 1942 ; et plusieurs de ses pièces mettent en scène des juifs confrontés à l'antisémitisme et à l'incompréhensible du génocide. Mais, paradoxalement, il crée à partir de cette matière douloureuse des scènes et des dialogues hilarants et réconfortants, qui ne travestissent pas l'horreur mais qui laissent de côté l'accablement implacable et sordide qu'elle créerait. Grumberg déclare dans une interview sur France culture le 10 mars 2010 :

J.-C. GRUMBERG : Moi, j'ai un principe : je raconte ma vie. Mais c'est un peu comme quelqu'un qui aurait une maladie grave : vous l'invitez à manger, il a une maladie grave ; il ne vous parle que de sa maladie. S'il ne vous fait pas rire, vous ne le réinvitez plus. Un auteur dramatique, il a besoin de...

M. VOINCHET : Faut-il vraiment qu'il nous fasse rire sur ce sujet-là ?

J.-C. GRUMBERG : Ne serait-ce que pour que ce soit supportable ! C'est-à-dire qu'en fin de compte, mon malheur à moi, si je veux vous le faire partager... Vous n'avez aucune raison d'écouter mes... de me voir sanglotant, vous avez des malheurs aussi ! Je pense que le but du jeu, c'est de raconter sa vie en donnant le choix à l'auditeur – en ce qui concerne le théâtre au spectateur – de rire ou de pleurer. Et au même moment, c'est mieux<sup>2</sup> !

Le rire lui semble le meilleur allié pour faire passer la représentation d'événements pénibles, d'autant plus que les faits qu'évoque J.-

C. Grumberg ont longtemps été refoulés<sup>3</sup> par la société française.

Comment le recours à l'humour permet-il à Grumberg d'évoquer ce point de destruction radicale que constitue la Shoah en évitant de susciter le rejet ou l'accablement chez le spectateur ? À travers une analyse des pièces qu'il a rassemblées a posteriori pour former une trilogie<sup>4</sup> – *Dreyfus...*, *L'Atelier* et *Zone libre* –, l'on tentera de répondre à cette question et d'appréhender la dramaturgie et l'esthétique particulières à cet auteur que l'on pourrait qualifier d'anti-comique.

### Déchirures de l'histoire

Les trois pièces ont en commun de présenter des juifs se débattant avec le rejet dont ils font l'objet, ainsi que le rapport de ces personnages à la France, patrie imaginaire des droits humains et de la fraternité. Mais cette confrontation est présentée indirectement, à travers des interrogations ou des allusions. *Dreyfus...*, représenté pour la première fois en 1974, ne représente pas l'affaire en question mais les répétitions et les discussions houleuses d'une troupe de comédiens amateurs juifs polonais qui, au début des années trente, montent une pièce basée sur cet événement historique très éloigné de leur propres conditions de vie. Certains d'entre eux éprouvent des difficultés à croire que Dreyfus se soit engagé de bonne foi dans l'armée.

<sup>3</sup> Ce terme est employé par Henry Rouso pour caractériser l'attitude de la société française de l'après-guerre par rapport au retour des déportés et aux témoignages de la Shoah : « le retour des victimes de l'univers concentrationnaire nazi représente sans doute l'événement le plus vite refoulé. [...] Cette rencontre entre les déportés, dont beaucoup n'ont pu survivre qu'avec l'espoir de transmettre et de témoigner, et les premiers réflexes de refus et de refoulement, représente un autre rendez-vous manqué, lourd de rancœur et d'incompréhension. » Henry ROUSSO, *Le syndrome de Vichy, De 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, p. 40 et suiv.

<sup>4</sup> Ces pièces ont en effet été rééditées en un volume de la collection Babel en 1998.

<sup>1</sup> Jean-Pierre SARRAZAC, *L'avenir du drame*, Belfort, Circé, 1999, p. 33.

<sup>2</sup> <[http://www.dailymotion.com/video/xcitif\\_jean-claude-grumberg\\_news](http://www.dailymotion.com/video/xcitif_jean-claude-grumberg_news)> consulté le 15 juin 2011.

Dans *L'Atelier*, créé en 1979, l'on découvre des personnages juifs et non-juifs, patrons et ouvriers d'un atelier de confection, dans l'après-guerre et l'après-génocide. Mais ils ne perçoivent pas cet événement de manière claire et exacte car l'ampleur et la nature du crime sont inimaginables et ignorées par les institutions françaises. Grumberg ne représente pas les rafles, les humiliations ou les massacres ; il montre plutôt la persistance de l'antisémitisme et du déni à travers le parcours de Simone, femme de déporté, pour obtenir la reconnaissance du sort de son mari. *Zone libre*, rédigé dix ans plus tard, constitue la seule pièce du répertoire de Grumberg située pendant la guerre même ; mais elle montre d'abord l'angoisse et l'ignorance de certains membres d'une famille qui ont pu se réfugier en zone libre – où ils doivent se cacher – à l'égard de ceux qui ont été arrêtés ou qui sont restés au nord de la ligne.

Outre cette évocation thématique de l'antisémitisme, des persécutions et de leurs répercussions sur les survivants, les trois pièces partagent une structure et une dramaturgie semblables. Leurs personnages figurent des personnes réelles, dotées d'une identité singulière. Leur structure comporte une dizaine de scènes – en réalité des tableaux formant chacun une unité temporelle, suivis par une coupure, un « noir », indiquant une ellipse de quelques jours à plusieurs années. C'est l'écoulement du temps qui crée d'abord le déroulement des pièces, et non une intrigue nouée autour d'un enjeu central. Le spectateur doit reconstituer les événements qui se sont produits durant les ellipses à partir des informations données dans les échanges. Les dialogues, comme la structure des pièces, apparaissent troués, empreints d'implicite, d'allusions ou de tabous. Sous le badinage quotidien, les débats et les petites altercations, surgit de temps à autre une remarque a priori anodine, mais qui peut prendre une résonance particulière, double, ambiguë ou horrifiante pour le spectateur qui, contrairement aux personnages, connaît la vérité historique. Les personnages, par contre, apparaissent comme immergés dans les

événements de l'époque et du lieu où l'action se situe.

Leur vue limitée par leur condition sociale et historique conduit les protagonistes à émettre des remarques à la fois drôles et glaçantes pour le spectateur, alors partagé entre rire et larmes. C'est par exemple le cas lorsque, dans la dernière scène de *Dreyfus...*, le comédien fanfaron explique avec satisfaction qu'il a recommandé à son gendre et à sa fille de s'installer en Allemagne.

ARNOLD. Crois-moi, ils ont bien choisi, Michel m'avait parlé de l'Angleterre, mais je lui ai dit non, une île c'est pas un bon pays pour nous...

MOTEL. Pourquoi ça ?

ARNOLD. Une île, c'est entouré d'eau...

ZINA. En principe...

MOTEL. Et Alors ?

ARNOLD. Alors ? Essaie de nager avec ta machine à coudre... Et puis l'Allemagne, la dernière guerre qu'elle a faite, elle l'a perdue ; alors ils sont pas près de recommencer, ils ont compris, eux... Ils vont se tenir tranquilles<sup>1</sup>...

Cet humour involontaire découle d'une interprétation que le spectateur est appelé à poser à partir de ses propres connaissances et évidences culturelles. Le travail de Grumberg pour susciter le rire relève de l'humour car celui-ci suppose une interrogation ludique des schèmes conceptuels, des relations logiques et des conventions partagées par l'auditoire, qui doit accepter de reconnaître a contrario la partialité de ses propres repères, et de se sentir en connivence avec ce renversement.

<sup>1</sup> Jean-Claude GRUMBERG, *Dreyfus...*, dans *Dreyfus...*, *L'Atelier, Zone libre*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 122.

### Suture complice de l'humour

Selon Robert Escarpit, l'humour consiste en « ce clin d'œil complice qui anéantit l'ironie agressive » ; et pour Henri Morier, il équivaut à une « ironie de conciliation » :

Quand on est conscient de ne pas être plus pur que les autres on commence par se réformer soi-même, [...] Il s'ensuit qu'entre l'humoriste et sa victime existe un lien de complicité, et que cette connivence entraîne *l'absence de jugement*, et partant – le pardon<sup>1</sup>.

Tout au long des conversations ou des dialogues, les personnages se permettent des remarques malicieuses à propos de leur situation ou de leur entourage. Mais ces pointes sont toujours amorties par l'expression d'une affection ou d'une compréhension à l'égard des préoccupations de l'autre. Dans *Dreyfus...*, le comédien fanfaron raille les autres membres de la troupe, mais avec une empathie pour leurs défauts ou leurs vices :

ARNOLD. [...] Alors Zalman, toujours tes aigreurs ? Du bicarbonate, crois-moi, du bicarbonate et moins de vodka, jamais plus d'un verre à la fois... (*Il rit.*)

Le patron de *L'Atelier*, Léon, ressemble en cela au personnage d'Arnold : il apparaît d'abord comme rustre et sûr de lui, mais cette assurance voisine avec une susceptibilité et une angoisse qui se traduit par de l'autodérision. Lorsqu'il raille son ouvrier communiste qui quitte l'atelier plus tôt, il dit :

LÉON. [...] une chose que je voudrais te faire remarquer, gentiment, moi tous les samedis, qu'il y ait réunion révolution ou n'importe quoi je dois livrer alors je livre mais vous il y a des années et des années que vous vous réunissez pour parler du

changement et du bonheur et je vois toujours rien... [...]

JEAN. Que j'aïlle tous les vendredis à cette réunion et que vous puissiez rien faire pour m'en empêcher c'est déjà un grand bonheur pour moi et un petit changement pour vous, non ?

LÉON. Admettons !... Au moins n'oublie pas de leur dire que tous les ans régulièrement je t'achète l'almanach ouvrier paysan et de vignettes pour la fête de *L'humanité*, où je ne mets pourtant jamais les pieds parce qu'il y pleut tout le temps<sup>3</sup>...

Dans *Zone libre*, le chef de la famille réfugiée, Simon, se retrouve dans un environnement inconnu et dangereux, responsable de la vie de femmes et d'enfants. Il réagit donc souvent avec nervosité, par des remarques peu amènes, mais qui, pour le spectateur, semblent aussi plus lucides par rapport aux circonstances.

SIMON. [...] Pourquoi il a fallu que vous vous mettiez à vendre vos saloperies de liquettes, hein ? Jusqu'à ce qu'un de vos « clients » perde un bouton et vous dénonce pour malfaçon et exercice illégal de la confection. Vous n'avez pas encore compris qu'il faut se faire tout petit ?

LÉA (*le coupant*). Tout petit ou pas, faut manger, non ?

SIMON (*se rasseyant*). C'est vrai, faut manger, j'oublie toujours ça, pardon<sup>4</sup>.

Ces trois personnages possèdent les caractéristiques attribuées à l'humoriste, « misanthrope lucide mais bon, [...] bourru mélancolique au cœur tendre<sup>5</sup> ». S'ils n'ont pas le flegme absolu qui distingue l'humour anglais, ils parviennent néanmoins à saisir les difficultés d'une situation sous un angle décalé, qui renverse l'opposition entre le normal et le problématique.

<sup>1</sup> Henri MORIER, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, PUF, 1981, p. 604.

<sup>2</sup> Jean-Claude GRUMBERG, *ibid.*, p. 32.

<sup>3</sup> Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, dans *op. cit.*, p. 209 et suiv.

<sup>4</sup> Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, dans *op. cit.*, p. 337.

<sup>5</sup> Robert ESCARPIT, *L'humour*, Paris, PUF, 1981, p. 31.

### Sauts d'aiguillage et enrayage du pathos

Dans *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Freud voit dans l'humour un type particulier de *witz* qui permet d'économiser une dépense d'affect. Face à une situation qui devrait entraîner une forte émotion – colère, peur, joie ou tristesse profonde –, l'humoriste se dégage de ce comportement attendu et réagit comme si la situation lui paraissait normale, indifférente ou juste intéressante.

L'économie réalisée en matière de pitié est l'une des sources les plus fréquentes du plaisir humoristique. [...] L'humour ordinaire, dont nous faisons preuve le cas échéant dans notre vie, nous le produisons en règle générale aux dépens de l'irritation, au lieu de nous irriter<sup>1</sup>.

Le père de la psychanalyse remarque « un déplacement » de l'énergie habituellement investie dans l'affect « vers un autre objet, qui souvent est accessoire<sup>2</sup> ». Il considère ce déplacement comme un processus de défense supérieur au refoulement d'où naissent les névroses ; contrairement au refoulement, l'humour « dédaigne de soustraire à l'attention consciente le contenu de représentation attaché à l'affect pénible<sup>3</sup> ».

Grumberg, dans sa trilogie, se sert de cette brusque destitution des émotions et des sentiments exacerbés, trop vifs ou trop pesants. Il fait poindre une émotion, un ressentiment ou une douleur muette, qui croît progressivement jusqu'à devenir sensible pour le spectateur, même si cet affect reste sur scène ignoré, ou s'il est seulement évoqué, mi-dit. Mais au lieu d'enclencher une réaction, le malaise, la tension ou le conflit se trouve brusquement désamorcé, vidé de son importance, par une réflexion incongrue. Cependant ces décalages dépassent le simple divertissement car ils n'évacuent pas complètement le malaise et les émotions sous-

jaçantes. À partir du rendu apparemment réaliste de situations quotidiennes propices à l'effusion ou au drame, Grumberg travaille à désamorcer l'engrenage de la catastrophe en déplaçant la tension et l'attention, dans une démarche de dédramatisation, d'échappée hors de la spirale du pathos.

La construction des dialogues de *L'Atelier* joue particulièrement de ces sauts d'aiguillage, qui évacuent tout à coup la teneur douloureuse et la tension liée à une situation conflictuelle ou traumatique. Les séquences font sans cesse alterner des moments difficiles, tendus, avec des interventions décalées, qui situent l'échange sur un plan plus léger et qui renvoient la réalité pénible à sa contingence et à ses aspects cocasses ou ridicules. Lorsque Simone raconte le jour où la police française l'a arrêtée avec ses enfants, son récit traduit bien l'angoisse liée à cet évènement mais en note aussi tous les détails incongrus.

SIMONE. Ceux qui sont venus en quarante-deux ils étaient plutôt du genre serviables : il y en a un qui a insisté pour me porter mon baluchon jusqu'au commissariat.

GISÈLE. On vous a arrêtée ?

SIMONE. C'est pas moi qu'ils voulaient c'était mon mari. Mais comme il était pas là ils m'ont emmenée à sa place avec les gosses au commissariat, juste sous la mairie du dixième... Là, le commissaire, très gentil aussi, a regardé mes papiers et m'a dit de rentrer à la maison, qu'on arrêterait pas les Français, ils avaient pas d'ordre pour ça... [...] Alors j'ai vite repris mon petit baluchon, les deux mômes et... seulement le grand voulait pas partir comme ça, il était pas content : « Y a personne pour porter le paquet de maman ? » Il criait : « On nous fait venir pour rien. » Je l'ai tiré par le bras, j'ai bien cru que je lui arrachais, on est rentré en courant...

*Elle rit, toutes rient<sup>4</sup>.*

La mention de la réaction de l'enfant, qui dans sa naïveté ne perçoit pas la terreur normalement causée par l'arrestation, relève du discours

<sup>1</sup> Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. D. MESSIER, Paris, Gallimard, 1988, p. 402 et suiv.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 406.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>4</sup> Jean-Claude GRUMBERG, *L'Atelier*, dans *op. cit.*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 158.

humoristique tel que le décrit Freud. La remarque enfantine vient brusquement focaliser l'attention sur un détail accessoire, pourtant vrai et concret. La colère du petit garçon souligne indirectement mais très justement l'arbitraire de l'arrestation, mais son insistance apparaît aussi comme déplacée car la logique voudrait que la victime s'éloigne du danger sans demander son reste.

Dans la structure des trois pièces, la succession des scènes et des micro-séquences de dialogue suit aussi ce principe d'alternance entre tension, exacerbation des émotions, et détournement de la focalisation sur un fait ou un sujet en apparence plus léger, plus prosaïque ou plus familier. *Zone libre* – pièce de la trilogie où le danger et l'angoisse sont les plus prégnants – offre au spectateur cette oscillation entre séquences de nervosité ou d'affliction et moments de tranquillité ou de joie. La scène 8 présente par exemple le récit fait par Simon de son périple sur Paris, au cours duquel il n'a pu que constater la disparition de tous ses proches ; alors que la scène 9 montre un instant de la joie de la libération : les femmes de la famille juive cousent une robe avec de la toile de parachute pour la jeune femme qui les a hébergés. Grumberg exprime aussi ces oppositions à travers les éclairages et les ambiances qu'il suggère pour chaque scène, de manière à transfigurer le décor et le lieu uniques de la pièce.

Scène 8

*Une nuit d'hiver. Une chandelle sur la table éclaire la pièce faisant surtout briller une bouteille et un verre<sup>1</sup>.*

Scène 9

*Un après-midi de printemps. Le soleil pénètre par la porte et la fenêtre, largement ouvertes<sup>2</sup>.*

Ces basculements permanents dans la dramaturgie de Grumberg rappellent que la vie continue et qu'avec le passage du temps, elle peut persister même à travers les épreuves et les pires destructions.

<sup>1</sup> Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, dans *op. cit.*, p. 336.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 344.

L'autodérision : voie paradoxale de distanciation et de reconnaissance

Toujours selon Freud, le triomphe du moi et de l'élan vital sur la menace et la contrainte que lui imposent une réalité ou un contexte social-historique hostiles confère à l'humour une valeur et une dignité distinctive par rapport au trait d'esprit tendancieux ou léger.

L'humour n'a pas seulement quelque chose de libérateur comme le mot d'esprit et le comique, mais également quelque chose de grandiose et d'exaltant [...] Le caractère grandiose est manifestement lié au triomphe du narcissisme, à l'invulnérabilité victorieusement affirmée du moi. Le moi se refuse à se laisser offenser, contraindre à la souffrance par les occasions qui se rencontrent dans la réalité ; il maintient fermement que les traumatismes issus du monde extérieur ne peuvent l'atteindre ; d'avantage : il montre qu'ils ne sont pour lui que matière à gain de plaisir<sup>3</sup>.

Le paradoxe fondamental de l'énonciation humoristique – qui exploite les traumatismes et les vexations pour en extraire un gain de plaisir – caractérise la construction des trois pièces étudiées. Grumberg part d'événements douloureux et honteux tant pour les juifs que pour les spectateurs français d'autres confessions, tels l'affaire Dreyfus, la collaboration de Vichy et des institutions françaises aux rafles et à la déportation et le refoulement qui a ensuite pesé sur le génocide et sur le témoignage des survivants. Selon Catherine Douzou, ces trois pièces affichent en effet en creux « une trahison et une contradiction d'un pays [la France] par rapport à ses mythes fondateurs<sup>4</sup> ». Mais l'écriture de Grumberg donne aux personnages comme aux spectateurs la possibilité de ne pas rester dans la

<sup>3</sup> Sigmund FREUD, « L'humour », dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, B. FÉRON (trad.), Paris, Gallimard, 1985, p. 323 et suiv.

<sup>4</sup> Catherine DOUZOU, « Le mythe de la France à l'épreuve de l'histoire et du théâtre : la trilogie juive de J.-C. GRUMBERG », dans *La France des écrivains*, Marie-Odile ANDRÉ, Marc DAMBRE et Michel SCHMITT (éd.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 265-274.

déploration de ces malheurs et de les reconnaître, de les prendre en compte pour produire un plaisir partagé et pour restaurer une image de soi malmenée et une fraternité dans le rire commun et concomitant.

La plaisanterie à son propre égard, l'autodérision ou auto-ironie, constitue selon Jean-Marc Moura la clé de l'humour : « à la différence du comique ou de la satire, l'ethos et le lecteur impliqué du texte humoristique ne se détachent pas du risible, le condamnent encore moins, ils y participent en exprimant leur proximité avec lui<sup>1</sup>. » Les personnages juifs de la trilogie recourent sans cesse à cette expression d'un point de vue amusé mais non détaché sur leur propre situation ainsi que sur les vexations qui leur sont imposées. Ils exercent cette faculté en particulier à propos des stéréotypes dépréciatifs qui ont cours sur les juifs et de la stigmatisation dont ils font l'objet. Les juifs polonais de *Dreyfus*... évoquent ouvertement leur mauvaise réputation et l'image de fermeture qui caractérise leur communauté.

MYRIAM. Il n'y a pas que les juifs qui l'ont défendu, Zola par exemple...

MICHEL. Zola ! Zola ! D'abord tu es sûre qu'il était pas juif Zola ?

MYRIAM. Mais, ma parole, tu vois le mal partout<sup>2</sup> !...

À un sioniste venu donner une conférence dans leur salle qui leur explique qu'Israël sera un pays comme les autres, une comédienne répond : « Comment ça comme les autres ? Pour nous, pour les juifs un pays comme les autres ? Alors à quoi ça servirait d'être juif<sup>3</sup> ? »

C'est dans *Zone libre* que les personnages sont le plus souvent amenés à tourner en dérision des aspects de leur condition pour se libérer de la discrimination et pour surmonter leurs inquiétudes et interrogations. Dans la première

moitié de la pièce, la colère de Simon contre les persécutions s'exprime à travers un certain iconoclasme à l'égard des traditions spécifiques à la communauté juive. Sur le mode de l'antiphrase, il va jusqu'à justifier l'ostracisme à l'égard des juifs et renier la circoncision.

SIMON. [...] si je pouvais me le recoller, moi, quitte à me le fixer avec une punaise, je le ferais ! Rien que pour être libre d'aller et venir comme tout le monde dans ce putain de pays [...] ! Bon, bon, admettons qu'il faille des enfants pour que tout ce bordel se perpétue, admettons, admettons... Mais pourquoi précisément des enfants juifs ? Pourquoi puisque plus personne n'en veut ? Pourquoi insister ? C'est mal élevé à la fin de s'imposer comme ça et c'est malsain<sup>4</sup>.

Le fait de jouer avec ces circonstances pénibles, de feindre d'y trouver des aspects étonnants ou plaisants, permet à ces personnages de s'extraire de leur position de victime pour venir occuper aussi la position du spectateur. En cela, l'autodérision et l'antiphrase humoristique contribuent à déstabiliser l'illusion mimétique et la séparation scène-salle. Certes, l'on ne peut qualifier la dramaturgie de Grumberg d'épique – les acteurs imitent bien une action ou une conversation –, cependant faire de l'humour un ressort majeur de son écriture permet à cet auteur de créer une forme intermédiaire de distanciation et une dimension réflexive sur les situations et l'enchaînement des actions. Dans cette trilogie de Grumberg, l'on frôle sans cesse le drame, mais sans jamais y accrocher ; toujours une remarque ou une attitude vient indiquer qu'une autre voie est possible. Comme le recommande Brecht<sup>5</sup>, la

<sup>4</sup> Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, dans *op. cit.*, p. 300 et suiv.

<sup>5</sup> Dans son *Petit organon pour le théâtre*, Brecht affirme d'abord avec force la vocation du théâtre à être un divertissement, mais il lui attribue aussi la fonction d'instigateur du doute vis-à-vis de ce qui paraissait naturel ou allant de soi : « voilà le regard, aussi inconfortable que productif, que doit provoquer le théâtre par les représentations qu'il donne de la vie des hommes en société. [...] Cette méthode, afin de découvrir la mobilité de la société, traite les états où se trouve celle-ci comme autant de processus, qu'elle suit dans

<sup>1</sup> Jean-Marc MOURA, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, PUF, 2010, p. 93.

<sup>2</sup> Jean-Claude GRUMBERG, *Dreyfus...*, dans *op. cit.*, p. 62 et suiv.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 71.

dramaturgie de Grumberg met plus en évidence les contradictions et les ambiguïtés qui empêchent de donner un sens unique et définitif à une situation.

### Détournement des caractères et des stéréotypes

Le rétablissement de l'ambivalence et de la nuance désamorce les automatismes de pensée, les catégorisations et les schématisations simplistes ou manichéennes. Grumberg recourt à l'humour car il lui permet de dépasser la caricature et la réduction auxquelles mène le comique de caractère, de répétition ou de situation. Ces procédés plus habituels du rire apparaissent certes dans la trilogie – en particulier dans *Dreyfus...* –, mais sans être systématiques ni complets. Le comédien tailleur de profession chargé de coudre les costumes est par exemple obsédé par l'importance de l'habit.

MOTEL (*n'y tenant plus, avance timidement*). Quand il aura le costume, le sabre, les boutons<sup>1</sup>...

MOTEL (*timidement*). Tu sais, Maurice, quand même, je suis sûr qu'avec le costume, les accessoires<sup>2</sup>...

MOTEL. Je pense bien et quand il aura...

MAURICE (*le coupant gentiment mais fermement*). Je t'en prie, ne le dis pas !

MOTEL. Bon, bon... je le dis pas... quand même le costume, ça joue<sup>3</sup>...

Toutefois il ne se réduit pas à un rouage destiné à faire rire de son obsession ; ses répliques traduisent aussi une grande lucidité par rapport aux illusions idéologiques ou narcissiques. Grumberg refuse les personnages caricaturaux,

dépourvus d'épaisseur et de contradictions. Il fait dire à l'une des actrices qui refuse de croire à l'histoire de Dreyfus : « un personnage, il lui faut du dur et du mou, du noir et du blanc, sinon c'est une statue, pas un rôle<sup>4</sup>... »

L'oscillation et l'esquive par rapport à un caractère stéréotypé concerne ainsi la majorité des personnages de la trilogie. Claudine Nacache-Ruimi, dans son étude sur *L'Atelier*, observe que Grumberg « part de figures qui semblent peu nuancées pour créer, insensiblement, des personnalités moins simples qu'il n'y paraît<sup>5</sup> ». Elle donne l'exemple du personnage d'une ouvrière, Mimi, qui à première vue correspond tout à fait au stéréotype de la midinette parisienne délurée, gouailleuse et sympathique, mais qui se révèle aussi par moments jalouse, médisante ou cruelle.

L'on peut également observer ce jeu avec les types et les stéréotypes dans *Zone libre*. Le personnage de la mère incarne presque totalement le stéréotype de la vieille mère juive, qui récrimine pour tout et n'a pas conscience des circonstances réelles. Ce type semble d'abord la définir puisque dans la première scène sa fille fait remarquer que « même quand elle se tait, [...] elle se tait comme une vieille juive<sup>6</sup>... » Cependant, au fil des scènes, Grumberg introduit des actions et des répliques pour suggérer qu'elle adopte cette attitude revêche et théâtrale comme une stratégie pour ne pas plier face aux conditions de la clandestinité. Une didascalie traduit cet état d'éveil et d'attention dissimulé sous une indifférence apparente.

*L'enfant pose alors une lettre sur la table. [...] Il sort, très fier. Au passage, il s'arrête un instant, presque sous le nez de madame Schwartz, qu'il dévisage. Celle-ci lui tire brusquement la langue, tout en portant ses deux mains en pavillon autour de ses oreilles. L'enfant, partagé entre le rire et la peur, s'enfuit à toutes jambes. Madame Schwartz alors retombe dans son apathie<sup>7</sup>.*

ce qu'ils ont de contradictoires. » Bertolt BRECHT, *Petit organon sur le théâtre*, B. LORTHOLARY (trad.), dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 369.

<sup>1</sup> Jean-Claude GRUMBERG, *Dreyfus...*, dans *op. cit.*, p. 10.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>5</sup> Claudine NACACHE-RUIMI, *Étude sur Jean-Claude Grumberg L'atelier*, Paris, Ellipses, 2007, p. 32.

<sup>6</sup> Jean-Claude GRUMBERG, *Zone libre*, dans *op. cit.*, p. 265.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 275.



Dans un premier temps, cette exploitation parodique des représentations et catégories figées, que constituent les stéréotypes, amène les spectateurs à rire ensemble de ce qu'ils connaissent et reconnaissent. L'on trouve donc une certaine dépendance aux conceptions et aux demandes du public dans la dramaturgie de Grumberg – il se compare à l'homme malade qui veut et parler de sa maladie, et être réinvité. Mais cet écrivain, comme de nombreux dramaturges contemporains, ne vise pas ce simple rire de supériorité et de reconnaissance de la part de son public. Son recours aux stéréotypes laisse toujours aussi entendre, en contrepoint implicite, que ces stéréotypes à un tel point diffus, connus et intégrés dans les consciences européennes, ont été un vecteur majeur de l'exclusion puis de l'extermination des juifs.

Grâce aux ambivalences et aux paradoxes de l'humour, Grumberg parvient à évoquer de manière puissante des événements douloureux ou tabous pour le public français ou francophone auquel il s'adresse. Le travail de l'implicite et l'invocation en creux du savoir historique fait osciller le sens de nombreuses répliques entre drôlerie et mélancolie. Grumberg récuse par là l'accablement monolithique corrélé à la Shoah ; il dégage plutôt la faille, la finitude et la partialité partagées par tout homme. L'exploitation de l'humour permet aussi d'échapper à la stigmatisation sur laquelle se fonde souvent le rire. Dans la comédie traditionnelle ou le boulevard, l'on rit du défaut ou de la situation d'un personnage. La trilogie de Grumberg présente plutôt des êtres qui accommodent leurs railleries d'une nuance compatissante et complice. Les protagonistes ont certes des défauts, des travers et des manies propres ; pourtant ils ne sont jamais complètement identifiables à ces caractéristiques négatives. Chaque protagoniste se présente à travers une épaisseur de contradictions, et peut faire preuve d'un regard décalé, d'autodérision humoristique, sur ses difficultés.

L'humour, par ses décalages incongrus et ses retournements du sens habituel, constitue

pour Grumberg une manière de désamorcer l'immédiateté et la prégnance des émotions. Le rire chez Grumberg repose sur ce mouvement paradoxal d'affleurement des affects et de brusque retrait, de dégageant hors de cette dynamique des émotions pour ramener la focalisation sur un fait ou un sujet plus futile ou plus prosaïque, lié aux nécessités matérielles de la vie.

Enfin, la trilogie juive suscite le rire à partir des stéréotypes qui schématisent et caricaturent diverses appartenances identitaires. Mais l'esthétique de Grumberg fait également rire de ce mécanisme de stéréotypie, pour mieux l'approcher et le rendre visible. Le penchant humain pour la caricature et la réduction de l'autre à ses propres conceptions est reconnu, affiché et démonté plutôt que condamné sans examen. La reconnaissance bienveillante de la finitude humaine s'oppose à tout catastrophisme péremptoire et à toute damnation de l'humanité, et inscrit finalement bien le travail de Grumberg dans la tradition de l'humour vagabond, interrogateur autant que consolateur.

L'humour a été pour les juifs un moyen de déjouer les persécuteurs, de ridiculiser le tsar et les pogromistes ; mais sans prétendre opposer une vérité à une autre ; car l'humour exigeait d'eux autre chose encore : qu'ils se moquassent aussi d'eux-mêmes, pour qu'à l'idole renversée, démasquée, exorcisée ne fût pas immédiatement substituée une autre idole<sup>1</sup>.

Élisabeth CASTADOT<sup>a</sup>

<sup>1</sup> Vladimir JANKÉLÉVITCH et Béatrice BERLOWITZ, « Le vagabond humour », dans *Quelque part dans l'inachevé*, Paris, Gallimard, 1978, p. 157.

<sup>a</sup> Aspirante du F.R.S.-FNRS