

Agnieszka Kukuryk¹

Université Pédagogique de Cracovie
agnieszka.kukuryk@up.krakow.pl

 <https://orcid.org/0000-0003-1721-6820>

(RE)PASSER LA MÉMOIRE À TRAVERS LE RIRE – LE CAS D’ALAIN BERENBOOM

(Re)passing memory through laughter: The case of Alain Berenboom

ABSTRACT

Laughter, a term that at first sight seems incompatible with the Holocaust, has overcome some seemingly insurmountable barriers and has paradoxically become the essence of many literary and cinematographic works dealing with this painful subject. The aim of this article is to present the role of humor in the transmission of the memory of the Holocaust from selected novels by Belgian writer Alain Berenboom. By analyzing his works, we will show that laughter makes it possible to break with the horror experienced during the Shoah and to protect oneself from a real trauma. We will also highlight its role in demystifying and revealing the illusions of post-war society that can lead to its destruction.

KEYWORDS: humour, memory, transmission, laughter, Shoah, Alain Berenboom

L’humour : l’éclair divin qui découvre le monde dans son ambiguïté morale et l’homme dans sa profonde incompetence à juger les autres ; l’humour : l’ivresse de la relativité des choses humaines ; le plaisir étrange issu de la certitude qu’il n’y a pas de certitude (Kundera 1993 : 45)

L’horreur absolue des camps nazis est resté le fait marquant de l’histoire du XX^e siècle. En 1949, après les atrocités de la Seconde Guerre mondiale, Theodor Adorno a fait un geste célèbre en abandonnant son travail de compositeur et affirmant que : « La critique de la culture se voit confrontée au dernier degré de la dialectique entre culture et barbarie : écrire un poème après Auschwitz est barbare » (Adorno 1986 : 23)². Quelques décennies plus tard, Elie Wiesel nuancera ce propos en argumentant :

Auschwitz nie toute littérature, comme il nie tous les systèmes, toutes les doctrines ; l’enfermer dans une philosophie, c’est le restreindre, le remplacer par des mots, n’importe lesquels, c’est le dénaturer. La littérature de l’Holocauste ? Le terme est un contresens. (...) Qui n’a pas

¹ L’auteure bénéficie d’un financement octroyé par l’Agence polonaise pour les échanges universitaires.

² Il s’agit du passage final de son essai *Kulturkritik und Gesellschaft / Critique de la culture et société* que le philosophe allemand a publié en 1949 et qu’il a repris ensuite dans son livre *Prismen* (1955). Notons pourtant qu’Adorno a plus tard remis en question et partiellement annulé ce fameux *dictum*. Voir à ce sujet Günther Bonheim, *Versuch zu zeigen, dass Adorno mit seiner Behauptung, nach Auschwitz lasse sich kein Gedicht mehr schreiben, recht hatte* (2002).

vécu l'événement jamais ne le reconnaîtra. Et qui l'a vécu jamais ne le dévoilera. Pas vraiment, pas jusqu'à fond (Wiesel 1977 : 190–191).

Mais depuis, beaucoup d'artistes, d'écrivains et de philosophes ont agi à contre-pied et ont tenté de faire face à l'horreur du génocide. En effet, Pierre Mertens s'est décidé de prendre l'effort de problématiser la fameuse formule adornienne en sélectionnant et en analysant l'œuvre de cinq écrivains³ qui, à périodes historiques différentes, ont proposé une réponse au thème inépuisable qu'est la Shoah. À l'aube du nouveau millénaire la question *Écrire après Auschwitz?* (Mertens 2003) a été donc revisitée pour aborder trois problématiques, à savoir l'inimaginable, l'indicible et l'intransmissible, autrement dit, pour caractériser les différentes manières de « nommer l'innommable ». Le désir de ne pas profaner la mémoire des victimes et de respecter celle des survivants a fait que, pendant de nombreuses années après la catastrophe, les gens n'ont pas osé associer les atrocités de l'occupation nazie à l'humour. Leur aspect comico-tragique, comme le remarque Andréa Lauterwein, était un sujet tabou :

Les témoignages écrits durant les deux premières décennies après 1945, encore très proches des morts, s'exprimaient sur le mode du désastre, imposant un réflexe policé de honte et de consternation du côté du lecteur. À quelques exceptions près, la pudeur de l'écrivain censurait l'ironie, les éléments satiriques ou grotesques (Lauterwein 2009b : 234).

Cependant, petit à petit, le rire, terme qui à première vue semble incompatible avec l'Holocauste, a franchi certaines barrières apparemment insurmontables et est devenu paradoxalement l'essence de plusieurs œuvres littéraires⁴ et cinématographiques⁵ traitant de ce sujet douloureux. Avec sa capacité à se distancier de la réalité, l'humour s'est avéré en effet un outil non seulement pour mieux guider la réflexion et l'argumentation mais aussi pour éduquer. Qu'il s'agisse de l'humour noir défini par André Breton⁶, de l'humour blanc expliqué par Michel Tournier⁷ ou de l'humour gris (à mi-chemin entre les deux) décrit par Aurélia Kalisky⁸, il a de nombreux visages et peut se manifester dans les événements les plus tragiques. Prenant une forme du « rire catastrophé » dont parle

³ L'auteur analyse les œuvres de Paul Celan, Primo Levi, Robert Antelme, Jean Cayrol, Jorge Semprun et Imre Kertész.

⁴ Voir à ce sujet les ouvrages suivants : Andréa Lauterwein (dir.), *Rire, Mémoire, Shoah* (2009), Jérôme Burtin, *Shoah, Comédie et représentations*, *Cahier international. Études sur le témoignage audiovisuel des victimes des crimes et génocides nazis / International Journal* 6 (juin 2001), Joë Friedemann, *Le masque et la figure : Etudes sur le rire – La Genèse, le rire noir, l'utopie, la Shoah* (2014), Marie Anaut, *L'humour entre le rire et les larmes – Traumatismes et résilience* (2014), Aviva Atlani, *The ha-ha holocaust : Exploring levity amidst the ruins and beyond in testimony, literature and film* (2014).

⁵ Nous pensons ici à *La vie est belle* (1997) de Roberto Benigni, *Train de vie* (1998) de Radu Mihaileanu, *Jakob le menteur* (1999) de Peter Kassovitz et *Simon Konianski* (2009) de Micha Waldi.

⁶ Vide André Breton, 1996, *Anthologie de l'humour noir*, Paris : Le livre de poche.

⁷ Les appellations « rire blanc » et « humour blanc » ont été employées pour la première fois par Michel Tournier dans son livre *Le vent Paraquet*, paru en 1977. Dans le chapitre intitulé « La dimension mythologique », l'auteur désigne ainsi un humour qui n'est apparenté ni au rire quotidien décrit par Bergson – qu'il qualifie de rose – ni à l'humour noir et macabre – « qui nargue la mort elle-même, mais sans l'arracher pour autant à ses cadres sociaux » (Tournier 1997 : 197). L'humour blanc est beaucoup plus rare et se manifeste aux moments les plus tragiques de l'existence.

⁸ Vide Aurélia Kalisky, 2009, *Mystères de la satire – Rire gris et humour barbare dans deux romans « après Auschwitz »*, (in :) *Rire, Mémoire, Shoah*, Andréa Lauterwein (dir.), Paris : Éditions de l'éclat, 157–176.

Andréa Lauterwein dans *Rire, Mémoire, Shoah* (2009), il s’agit de l’« ultime affirmation de l’existence, au-delà du bien et du mal, [un rire qui] mime l’effondrement du sens par l’effondrement physique qu’il entraîne » (Lauterwein 2009a : 106) comme si ceux qui ont été au cœur de cet enfer voulaient crier – paraphrasant la formule cartésienne – « Je ris, donc je suis ». En revanche, pour les générations de l’après guerre, le rire est l’un des moyens de transmettre la mémoire de la Shoah. *Le Pique-nique des Hollandaises* (1993) et *Monsieur Optimiste* (2013), les œuvres d’Alain Berenboom (né en 1947) qui constituent le corps de cette contribution, possèdent également une connotation satirique de ces événements tragiques. Le traumatisme de l’écrivain en l’occurrence est double : il est confronté à la disparition d’une partie importante de sa famille, mais aussi à la souffrance silencieuse de ses parents. Dans le cadre de cet article, nous focaliserons notre intérêt sur le regard humoristique que l’auteur dirige sur ses proches lors des moments dramatiques de leur vie. Nous soulignerons aussi le rôle du rire dans la démystification des illusions de la société d’après-guerre qui pourraient conduire à sa destruction.

LA LITTÉRATURE DE LA SHOAH EN BELGIQUE FRANCOPHONE

La scène artistico-littéraire belge, qui fait l’objet de nos réflexions, connaît depuis plusieurs années déjà un prolifique mouvement de mise en récit des événements liés à la Shoah. Les nouvelles générations se tournent constamment vers elle, y compris celles nées plusieurs années après la guerre. Qu’il suffise de citer, de façon non exhaustive, une pièce d’Adolphe Nysenholz *Survivre ou la mémoire blanche* (pièce, 1995) et son roman *Bubelè, l’enfant à l’ombre* (roman, 2007), les deux témoignages d’une survivante recueillis par Marc Pirlet dans *Histoire de Bruna* (2014) et *Un jour comme un oiseau* (2016), la trilogie de Nathalie Skowronek *Karen et moi* (2011), *Max, en apparence* (2013) et *Un monde sur mesure* (2017) ainsi que son essai *La Shoah de Monsieur Durand* (2015), sans oublier *Il ne portait pas de chandail* d’Annick Walachniewicz et bien sûr *Monsieur Optimiste* (2013) d’Alain Berenboom. Ce dernier entreprend dans son livre une démarche de mémoire s’opposant ainsi à Primo Levi qui trouve que la « langue manque de mots pour exprimer cette insulte : la démolition d’un homme » (Levi 2005 : 18). Rappelons toutefois l’opinion à ce sujet de Paul Ricœur qui dans son essai *Histoire et mémoire* note que :

Pour se souvenir, même de façon solitaire et privée, il faut recourir à un médium langagier : le souvenir est un discours que l’on se tient à soi-même. Platon définissait déjà la *dianoia*, la pensée, comme un dialogue que l’âme se tient à elle-même. Il n’y a pas de mémoire sans langage (Ricœur 1998 : 19–20).

Dans le cas de Berenboom, c’est le rire qui devient un instrument de transformation des données sensibles en représentations de choses et de mots. Comme l’admet l’auteur :

L’humour [lui] permet (...) des audaces, des sarcasmes, pour faire passer des choses qui au premier degré pourraient paraître un peu choquantes. J’ai toujours été attiré par les grands écrivains juifs, Sholem Aleïchem, Singer, Bellow, Philip Roth, Woody Allen... Je me retrouve dans leur univers mêlant la tragédie au comique (Berenboom 2013a : entretien).

Il dose donc la tension entre les émotions et l'humour de manière équilibrée pour transmettre la tragédie de l'absence de la famille et de son histoire. Par conséquent, l'auteur s'inscrit dans la conception du récit proposée par Pierre Mertens, selon lequel « [l]'art n'a pas pour ambition (...) d'équilibrer si peu que ce soit la souffrance et la barbarie, mais il peut, au moins (...) "faire reculer la brute" » (Mertens 2003 : 47–48), ce qui laisse penser qu'écrire après Auschwitz est non seulement un droit mais aussi une obligation. Berenboom complète ce contrepoint ajoutant : « Oui, on peut le faire, mais en prenant un point de vue décalé. C'est un faux-nez » (Berenboom 2010 : 307).

LES BERENBOOM – PORTRAIT DE FAMILLE DES RESCAPÉS

Alain Berenboom, écrivain, juriste, spécialiste du droit d'auteur et amateur de l'œuvre d'Hergé, ainsi que professeur à l'Université Libre de Bruxelles, est né à Schaerbeek en 1947, de parents originaires de Pologne et de Lituanie. Pendant ses études en droit, il a découvert simultanément la littérature et le cinéma. Ce dernier grâce à André Delvaux qui lui « a donné le goût de la culture encore davantage que du seul cinéma. (...) Il parvenait à décortiquer [une œuvre d'art], à montrer le travail sous-jacent » (Berenboom 2003 : 40). La fascination surtout pour la comédie italienne des grandes années, celle qui fustigeait la société toutes classes confondues mais aussi celle de Woody Allen, aura une influence marquante sur toute œuvre de l'auteur dont l'envie de publier des romans est venue assez tard, à l'âge de 42 ans. Depuis la parution de son premier livre *La Position du missionnaire roux* (1991), où Berenboom a étalé devant le lecteur les péripéties d'un cadre suisse en Afrique se moquant également des sujets sérieux comme les droits de l'homme et la faim dans le tiers-monde, l'humour est devenu la signature de son style, il est « une libération et une défense. (...) [P]lus une situation est cruelle, plus [il] cherche à [s]'en tirer par une pirouette drôle » (Cotton 1993 : 110). Berenboom prouve constamment qu'il n'y a pas de sujets tabous et nous livre sa vision sarcastique et déchirée de l'Histoire qui repasse les événements tragiques sous forme de farce. *Le Pique-nique des Hollandaises* et *Monsieur Optimiste* en sont de bons exemples. Que ce soit une satire politique, une histoire grotesque ou une épopée burlesque, pour l'auteur « écrire est (...) un besoin : cela doit sortir ! [dit-il] On n'écrit pas un livre, on s'en débarrasse » (Berenboom 2003 : 40).

L'attitude des descendants de Juifs polonais envers le pays d'origine est généralement perçue comme tragique et amère. La Pologne apparaît comme un lieu d'où, leurs ancêtres, après avoir été humiliés, n'ont eu d'autre choix que d'émigrer. C'est également le cas des ascendants de l'écrivain belge. *Pater familias*, Chaïm Berenbaum (devenu ensuite Berenboom) est venu en Belgique de Maków, un shtetl polonais où on parlait yiddish. Il a étudié la pharmacie à Liège et a ensuite ouvert une pharmacie à Schaerbeek, où il a rencontré Rebecca, sa future épouse. Celle-ci, issue d'une famille juive lituanienne, est née russe avant que Vilno (actuellement Vilnius), « La Jérusalem de Lituanie », devienne polonaise. Puisque, à l'époque, les portes de l'université de ce cette ville étaient fermées aux Juifs, pour poursuivre ses études, elle est venue à Bruxelles peu

avant la déclaration de la guerre en 1939. Le destin mouvementé des parents de l'auteur⁹ démontre parfaitement à quel point la communauté immigrée à Bruxelles à la fin des années 1920 était multilingue et multiculturelle¹⁰. Berenboom appartenait à une famille très réduite. D'abord, puisqu'il était enfant unique, mais aussi parce que, avec sa tante, ses parents étaient les seuls survivants de la guerre :

Le frère et le père de mon père sont morts dans les camps. La sœur de mon père, la mère de ma mère également. Seule la sœur de ma mère est revenue des camps. Ma grand-mère paternelle s'est enfuie du ghetto de Varsovie par les égouts et a vécu quelques années à Bruxelles avant de s'installer en Israël (Berenboom 2013c : 307) – se souvient l'auteur.

Comme de nombreux immigrants juifs, Chaïm et Rebecca Berenboom ont choisi de cacher l'histoire pour protéger leur fils de l'indicible et devenir plus belges que les Belges. Par conséquent, ils lui ont transmis une grande leçon de tolérance, l'amour pour Bruxelles et le goût pour les frontières floues. Et bien que la guerre et l'Holocauste aient fait partie de l'enfance de l'auteur, celui-ci, jusqu'à la mort de son père, ne connaissait pas vraiment l'histoire de sa famille. Cela ne l'empêche pas de répéter, avec une auto-ironie qui ne le quitte jamais, qu'il est un écrivain lituano-polonais s'exprimant en français de Belgique (Berenboom 1998 : 30).

(RE)PENSER L'HISTOIRE PAR LE PRISME D'UNE SATIRE

Cependant, malgré le fait que les pays d'origine de ses parents constituaient « deux taches blanches sur la carte de sa mémoire » (Berenboom 2013c : 227), Berenboom a situé l'action de son troisième roman, *Le Pique-nique des Hollandaises*, en Pologne, justifiant son choix en ces termes : « J'ai choisi la Pologne parce que c'est une façon pour moi de parler du pays de mes parents, de mon propre rapport à cette terre » (Berenboom 2013c : 306). C'est son premier livre vraiment intime, « [j]'avais le sentiment que j'allais chercher un certain nombre d'éléments dans mon histoire personnelle » a-t-il dit (Berenboom 2013c : 301). On y trouve des éléments picaresques, sentimentaux et une grande ironie dans la description des institutions ou des personnes. Au-delà de la fiction et des outrances apparentes, le héros principal entretient des liens étroits avec l'actualité de l'époque : les références historiques, bien que détournées, sont fréquentes, et le texte laisse clairement transparaître les égarements du pays en pleine mutation. Dans une atmosphère de tension kafkaïenne et de rebondissements inattendus, l'auteur décrit dans son œuvre les aventures de Van Loo, l'attaché culturel de la Communauté française, égaré dans les absurdités de la diplomatie belgo-polonaise de l'après-communisme. À Var-

⁹ Notons aussi que son oncle, né comme sa mère à Vilnius, d'où il a dû s'enfuir pour Berlin à cause de la menace bolchevique, puis pour Bruxelles, devant la menace allemande, puis pour Nice, devant l'invasion nazie, puis pour Montevideo, quand les Italiens se sont emparés de Nice, puis pour la France à nouveau quand les mouvements communistes ont commencé à fleurir en Amérique latine.

¹⁰ Ma « mère a appris à lire en cyrillique et à compter en russe, [note Berenboom] elle a appris la géométrie en polonais et l'algèbre en lituanien. Finalement, ses parents l'ont mise au Lycée français pour qu'elle ne perde pas son latin » ; son père parlait couramment l'hébreu ou l'araméen, il connaissait également l'allemand et apprenait le français très rapidement.

sovie, située au cœur de l'Europe, il a pour mission de mettre sur pied un Festival du cinéma belge. Nous sommes au début des années 1990, dans un pays qui vient de sortir du joug soviétique, dans une capitale avec « ses murs lépreux couverts de panneaux publicitaires aux couleurs criardes, ses maisons poussiéreuses réparées à la hâte, ses magasins pauvrement éclairés », dans une ville qui, « délaissée par ses anciens occupants, (...) vibrait aussi assoiffée d'amour qu'une mère juive » (Berenboom 2010 : 33). C'est ici que le protagoniste rencontre les personnages un peu stéréotypés du bloc de l'Est : « un fonctionnaire dégoûtant et alcoolique [en veston couvert de taches, la chemise douteuse, avec des doigts jaunis par la nicotine] », un vieux peintre-comptable dans une usine de chaussures en carton, ou « l'âme polonaise » personnifiée par M^{lle} Maniewicz, une artiste bohème, jeune dame séduisante dont « les fesses rondes, souples et fermes, parfaitement moulées dans un pantalon blanc » (Berenboom 2010 : 37) deviennent un objet de désir pour le diplomate belge.

La mission à laquelle Van Loo a été appelé pour aider la Pologne à « passer du communisme à un avenir radieux » (Berenboom 2010 : 34) semble presque impossible. Pour les autorités polonaises qui tentent de construire une nouvelle identité nationale, le caractère multiculturel de l'État est incompréhensible et inacceptable ce qui confirme la conviction du héros que la Pologne est « à des années-lumière » (Berenboom 2010 : 230) de l'Ouest. De plus, à la suite de diverses circonstances, Van Loo se charge également de conduire de Varsovie à Nimègue le cercueil d'une grande mère polonaise considérée par les Auschwitziens en tant que *persona non grata* pour cause de sa judéité. Dans ce convoi, il est accompagné de Bokma, homme d'affaires avide et de trois Hollandaises égocentriques. Sous les allures de roman picaresque revu par un humour naufrageur, Berenboom évoque la philosophie désenchantée de Candide touchant la plaie inguérissable de notre temps, qui est l'histoire du camp d'Auschwitz. Comme chez Voltaire, l'ironie à laquelle recourt l'auteur fait sortir le héros principal du contexte strictement littéraire par la critique sociale qui s'y inscrit : la fiction pour Berenboom est un chemin privilégié pour donner à voir la société dans ses goûts et ses usages. Le décalage de l'écriture par la satire, les formulations ou les images inattendues invitent à une mise en perspective du récit, et conduisent le lecteur à prendre ses distances. L'ironie opère comme une arme plus ou moins secrète qui permet de faire passer nombre de concepts : critique de la religion mal comprise ou interrogation sur le mal. C'est pour cette raison que l'auteur détruit la sainteté du camp de concentration et provoque le lecteur. Il va le transformer en « musée moderne », sorte de lunaparc d'horreur « avec ses charniers, les dernières photos des vivants à tête de morts, les morts figés dans la souffrance, continuant à errer (...) dans l'odeur de savon » (Berenboom 2010 : 234). Pour satisfaire les touristes, on leur proposera les achats dans « la plus belle boutique de tous les musées d'Europe » avec « de l'inédit, des objets originaux sur lesquels on sent encore la chaleur des disparus. Vêtements, lunettes, valises, tout ça [ils pourront y trouver] » (Berenboom 2010 : 235). Cette réorganisation du musée d'Auschwitz en haut lieu du commerce et de l'amusement va se dérouler sous prétexte de reconcilier les générations nouvelles avec la Pologne, de leur « laisser une trace » et de « cicatriser leurs plaies, [pour qu'elles] cessent d'avoir peur de leur passé » (Berenboom 2010 : 231) car, comme l'affirme l'un des initiateurs de cette entreprise :

Elle est la dernière chance du site. Dans le raz de marée qui déferle l'Europe, Auschwitz sera demain un parc d'attraction, une superéglise ou un lotissement avec marina. N'espérez pas que ce paquet de mètres carrés reste à l'abandon sous prétexte qu'il y a des morts en dessous. Les vivants du dessus sont bien trop avides. Vous ne les arrêtez pas (Berenboom 2010 : 309).

Il est bien clair qu'à travers cette épopée tragico-burlesque qui décrit à quoi ressemble la nouvelle Pologne capitaliste, l'auteur démystifie une certaine Europe contemporaine, quand elle oublie son Histoire :

Les trois Hollandaises [descendantes d'une juive polonaise réscapée] sont trois jeunes européennes sans passé qui ne s'intéressent à rien, ni au passé de la Pologne, ni à Auschwitz – [commente Berenboom]. Entraînées dans l'aventure [d'un businessman], elles sont à l'image de cette nouvelle Europe qui se construit sans mémoire. Si elle en avait une, on se taperait dessus, on est donc obligé de minimiser le passé. Mais ce livre dit qu'on ne peut pas se débarrasser de cette histoire-là tellement elle est déchirante, profonde (Berenboom 2010 : 310).

L'auteur utilise la satire pour dénoncer les illusions de la société de consommation qui conduisent finalement à l'oubli des crimes. Le rire dont il se sert a un pouvoir de démystification et de révélation permettant la correction morale du destinataire. La Pologne, puis l'Europe, comme l'écrit Berenboom, devient, *ipso facto*, victime de questions fondamentales sur son identité, ses blessures et son avenir. L'auteur apparaît ici comme un moraliste inopiné nous montrant un monde dans lequel il n'y a plus d'honneur qui tienne face aux pouvoirs de l'argent, puis nous élevant par des réflexions sur le devoir de mémoire et l'avenir de l'Europe. On se souvient à cette occasion du paradoxe du philosophe Alain Finkielkraut, selon lequel – comme le note Ghislain Cotton – « le drame du XX^e siècle et sans doute, du siècle à venir, gît moins dans l'Holocauste d'Auschwitz que dans le triomphe de Disneyworld. Le rêve et le cauchemar, le même combat ? » (Cotton 1993 : 110). Jacques de Decker poursuit cette rhétorique disant que « Berenboom nous donne un livre grave et important (...) construit avec rigueur hilirante d'une slapstick comedy » où « étranges sentiments [sont] mélangés de trouble, de grotesque et de honte » (de Decker 1993 : 3). Ce n'est pas sans raison que l'auteur commence son histoire avec l'épigraphe d'Anne Frank : « Je peux rire d'une situation comique au moment des plus grands dangers ». Le rire permet à Berenboom de souligner l'importance de la transmission de l'héritage pour que « la barbarie, si prompte à renaître de ses cendres, ne ressuscite pas ses forces délétères, ne relève pas sa tête hideuse » (Goldschläger, Lemaire 1998 : 7). Il partage ainsi l'avis de Jean-François Forges selon lequel la mémoire de l'Holocauste est un « impératif catégorique » (Forges 1997 : 145–146), un impératif que Maurice Blanchot décrit comme suit : « penser et agir de telle sorte qu'Auschwitz ne se répète jamais » (Blanchot 1984 : 56). Dans cette optique, nous dit Berenboom, ceux qui oublient le passé sont condamnés à le répéter ; il reste une menace pour le présent qui doit être combattue par la mémoire.

« COMBLER LES TROUS, RACONTER LE SIÈCLE » – LE RIRE COMME
INSTRUMENT DE TRANSMISSION DE LA MÉMOIRE

La mémoire des ancêtres constitue le *leitmotiv* du roman le plus personnel de l'écrivain belge. Déjà dans *La fille du super 8* (2003), le narrateur part à la recherche de son passé flou, en regardant les films réalisés par son père qu'il gardait dans le placard. Dans ce récit amusant, Berenboom laisse malheureusement beaucoup d'inexpliqué qu'il ne complète que dans son onzième roman, *Monsieur Optimiste*, récompensé par le prix Rossel 2013. Contrairement à cette première initiative de reconstruction de l'histoire familiale, l'auteur repose sur des documents authentiques et lettres qui révèlent la vie réelle de ses parents. Il y combine la découverte de leur passé avec la recherche de sa propre identité.

L'histoire commence par l'un des premiers documents de la « boîte de Pandore », le certificat d'inscription au « Registre des Juifs de Schaerbeek ». Le fait même que celui-ci soit inclus dans le livre donne au texte une grande valeur ajoutée. Le livre se compose de chapitres consacrés au destin tragique des proches de Chaïm et de Rebecca racontés à travers des lettres. Ils sont, pour ainsi dire, encadrés par des fragments plus légers, dans lesquels Berenboom, avec l'(auto)ironie qui le caractérise, commente non seulement le drame de ses parents, mais aussi les difficultés liées à la création de l'œuvre :

Mais ils (les documents) étaient indéchiffrables. Moi qui me piquais d'être écrivain, je me retrouvais dans la peau d'un analphabète, incapable de lire un seul mot de ma grand-mère, de mes tantes, de mon grand-père. Leur signification restait aussi énigmatique que celle des tablettes retrouvées en Crète ou dans l'île de Pâques (Berenboom 2013c : 113).

D'Aba je n'ai retrouvé que cinq ou six courtes lettres, dont le sens se révèle aussi impénétrable que le cahier des charges de la tour de Babel, une des plus belles facéties de Dieu ! Le mur de la langue d'Aba est bien plus hermétique et infranchissable que celui qui sépare Israël de la Palestine (Berenboom 2013c : 112).

Reconstituant les énigmes d'une histoire familiale tragique, l'auteur utilise les moyens artistiques issus du domaine du grotesque et de l'humour noir pour éclairer des situations douloureuses sans pourtant escamoter la réalité. Le comique de son roman est évidemment maîtrisé ; si ses anecdotes font rire, n'en sont pas moins profondément dramatiques. Lisons les passages qui suivent :

Le voyage de noces eut lieu quelques semaines après le mariage. Un voyage un peu improvisé. Avec les Allemands en guise d'accompagnateurs, qui n'avaient pas encore acquis les bonnes manières de Neckermann (Berenboom 2013c : 29).

Il n'y a que sur la chair à canon que la mention de la race n'est pas inscrite (Berenboom 2013c : 32).

Dans les deux cas, l'auteur, par son regard humoristique, se situe à la frontière du *sacrum* et du *profanum*, du tabou et du grotesque, prouvant ainsi que des sphères apparemment éloignées sont proches les unes des autres. Dans le roman truffé de ce genre de déclarations tragi-comiques on trouve aussi de nombreuses blagues linguistiques ou des jeux de mots comme « Mourir pour mourir, il préférerait choisir son destin » (Berenboom

2013c : 72) ; « On a beau tenter d’enfermer l’Histoire dans une casserole hermétiquement close, lorsqu’elle mijote sur le feu, le couvercle finit par sauter » (Berenboom 2013c : 108). Rappelons pourtant que, les exemples d’allusions à la Shoah par le prisme humoristique ne manquent pas dans la littérature francophone. Sans revendiquer l’exhaustivité, ne citons que *La danse de Gengis Cohn* (1967) de Romain Gary, *Jim le téméraire* (1973) de René Kalisky ou *2^e Génération, ce que je n’ai pas dit à mon père* (2012), le roman graphique de Michel Kichka. Bien évidemment, les mesures limites telles que le grotesque ou l’humour noir reflètent l’effondrement des conventions du système d’écriture après et en relation avec Auschwitz, et montrent la nécessité d’une recherche constante de formes dans le traitement de ce sujet difficile. Le roman de Berenboom où le tragique et le comique s’interpénètrent en est un parfait exemple. L’humour permet à l’auteur de souligner l’absurdité qui régit le monde de ses parents et d’offrir au lecteur un nouveau point de vue sur l’Histoire débarrassé d’une vision figée des choses. Le rire devient pour lui un moyen de défense contre la douleur, et parvient à se consoler et préserver de la souffrance. Il s’élève au-dessus des malheurs de la destinée. Chaque fois que l’angoisse ou le désespoir risque de dominer la narration, Berenboom change de ton et tente de l’adoucir par l’humour ; dans l’histoire la plus pathétique, il introduit habilement l’incongruité pour que l’émotion du lecteur disparaisse. Jean Sareil précise cette technique de dédramatisation en parlant de l’objectif du romancier sérieux :

Le premier objectif d’un romancier sérieux ou d’un dramaturge est de créer une ambiance qui rende l’histoire acceptable et provoque chez le lecteur ou le spectateur un sentiment de curiosité, d’espoir ou d’inquiétude. L’auteur comique, lui, ne veut pas de cette atmosphère ; il s’arrange donc pour qu’à chaque pas surgisse une incongruité qui vient détruire la continuité harmonieuse du récit. À l’unité dramatique s’oppose la multiplicité comique (Sareil 1984 : 44–45).

C’est pour cette raison que l’auteur ne baisse pas son ton sarcastique quand il présente son père, Monsieur Optimiste, pour qui la vie à Maków était un souvenir des « douces années de l’occupation allemande » et qui « de toutes les guerres, [il] préférerait celle de 14–18 » car, « [a]u lieu de combattre, les populations polonaises avaient accueilli l’éternel conquérant teuton comme un généreux touriste venu dépenser ses précieux deutsche Mark » (Berenboom 2013c : 94). Son humour noir se manifeste constamment par une alternance de tension et de détente, de grotesque et de sérieux. À titre d’exemple, prenons encore le fragment décrivant la déportation de milliers de Juifs qui, « accueillis à Malines par des SS flamands (...) furent tous envoyés franco de port à Auschwitz-Birkenau » (Berenboom 2013c : 44). Dans le roman, ces événements coïncident avec la publication de la bande dessinée d’Hergé dans les colonnes du *Soir*, où deux Juifs stéréotypés se réjouissent de la fin du monde espérant ne pas avoir à payer leurs créanciers :

Lors d’une réunion des principaux chefs nazis à Wannsee, le 20 janvier 1942. Le sort des Juifs fut scellé ce jour-là en deux heures. Coïncidence : dans le *strip* d’Hergé publié dans *Le Soir* du 20 janvier 1942, tandis qu’Heydrich, Eichmann et leurs camarades planifient la solution finale, les trois protagonistes de *l’Etoile Mystérieuse* sont eux aussi en conférence pour régler le compte du banquier Blumenstein et de ses séides. « laissez-moi ! s’écrit Haddock. Je vais les couper en petits morceaux, ces individus... » (Berenboom 2013c : 73)

Une telle juxtaposition absurde du tragique et du comique vise à mettre en évidence l'ignorance de la population pour qui l'existence des camps d'extermination était au-delà de ce que leur imagination aurait pu deviner, « [c]omme Hergé et le reste du monde, [constate l'auteur], mon père n'a découvert l'Holocauste qu'après l'ouverture des camps, alors que Bruxelles était libérée depuis plusieurs mois » (Berenboom 2013c : 74). Dans ce cas, l'humour brise l'atmosphère de la tragédie et annihile le pathos, en dirigeant l'attention du lecteur sur les éléments incongrus.

Le rire s'insinue également lorsque l'auteur décrit le destin tragique de ses proches. Rappelant l'histoire de ses parents qui, pendant l'occupation allemande, ont été contraints de changer d'identité pour devenir de « bons citoyens belges, de souche depuis les Gaulois », Berenboom fait allusion au célèbre couple de détectives maladroits du bédéiste belge. Avec son sarcasme habituel, il note que l'« ironie de leur [des parents de l'auteur] nouvelle identité Janssens [était] le nom flamand de deux policiers qui accompagnent Tintin dans ses aventures – les fameux Dupondt dans l'édition française » (Berenboom 2013c : 47). Le père de Tintin est présent, non seulement dans le langage de Berenboom mais aussi dans les images. Le chapitre sur les projets d'émigration de Chaïm en Palestine est lié aux projets de migration d'Hergé au Brésil ou en Argentine et à son histoire *Tintin et l'or noir*, dont quelques images sont reprises dans *Monsieur Optimiste*. Ici, Berenboom joue un jeu amusant avec les plans de son père et le personnage Salomon Goldstein de la bande dessinée, ce que l'auteur explique ainsi : « J'ai vu un parallèle intéressant entre le pharmacien “sans histoires” qu'était mon père et Tintin, petit reporter, lui aussi sans histoires, mais déclencheur autour de lui d'un tas d'événements. Tintin est un peu le double belge parfait de mon père » (Berenboom 2013a : entretien). Ce jeu lui permet aussi de dépasser les frontières de genre en combinant dérision et modération, tout en maintenant une distance et une méfiance à l'égard de tous les types de totalitarisme.

*

Dans l'œuvre de Berenboom, l'humour a une fonction libératrice, il permet de relâcher la tension installée par le récit de la Shoah *via* des séquences qui provoquent le rire. Il peut être considéré également comme une manière d'aborder l'Holocauste et d'en transmettre la mémoire. Le masque du sérieux cache l'alternance du grotesque et de la gravité. Dressant le portrait de sa famille, l'auteur fait comprendre l'inhumanité de ces événements à travers l'humour, parfois dévastateur, qui était toutefois l'esprit de sa maison :

Mes parents m'ont élevé comme ça [dit-il]. Tous les deux taisaient les moments noirs de leur histoire. C'est d'ailleurs pour ça, qu'après leur décès, mon travail préliminaire fut de forcer la porte des placards et d'en exhumer ces histoires qu'ils m'avaient soigneusement cachées. Utiliser l'humour et la dérision aussi. J'écris sur notre époque de façon décalée (Berenboom 2013a : entretien).

Cela est bien visible dans la réécriture ironique de l'histoire familiale. Berenboom établit même des parallèles entre l'humour belge et... juif : « Cet humour juif polonais qui ressemblait de façon troublante à l'humour bruxellois, la *zwanze*, cette façon de rire de soi qui est le propre des peuples qui ont vécu sous occupation étrangère » (Berenboom

2013c : 148). Les deux sont nés et ont été cultivés par des personnes qui se sentaient victimes d’oppression. Notons aussi que la plaisanterie ou la mystification souvent assez grosse, ont également un effet instructif. Évoquant l’oubli de l’Holocauste, balayé par la société de consommation, l’auteur, à travers une « ironie féroce ou douce-amère au burlesque le plus délirant (...) » met en garde « contre tous les comforts idéologiques » (Meurant 2002 : 259). Comme Bergson, selon qui « le rire châtie certains défauts à peu près comme la maladie châtie certains excès » (Bergson 1940 : 150), Berenboom souligne la force de l’humour, qui semble efficace d’aborder un sujet sérieux et qui peut devenir une arme de la contestation.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO Theodor, 1986, *Prismes. Critique de la culture et société*, traduit de l’allemand par Geneviève et Rainer Rochlitz, Paris : Payot.
- BERENBOOM Alain, 1998, Écrivain belge par Alain Berenboom, *La libre Belgique*, le 20 octobre : 30.
- BERENBOOM Alain, 2003, L’homme qui devait écrire, *La Libre culture*, le 3 avril : 39–40.
- BERENBOOM Alain, 2010, *Le Pique-nique des Hollandaises*, Bruxelles : éd. uc Pire.
- BERENBOOM Alain, 2013a, entretien de Géraldine Kamps sur le site du Centre Communautaire Laïc Juif, <https://www.cclj.be/actu/judaisme-culture/monsieur-optimiste-alain-berenboom> (consulté le 21.03.2021).
- BERENBOOM Alain, 2013b, Le silence des horreurs, *La libre Belgique*, le 18 novembre : 6–7.
- BERENBOOM Alain, 2013c, *Monsieur Optimiste*, Paris–Bruxelles : éd. Génèse.
- BERGSON Henri, 1940, *Le Rire*. Essai sur la signification du comique, Paris : PUF.
- BLANCHOT Maurice, 1984, Les intellectuels en question, *Le débat* 29.
- BONHEIM Günthe, 2002, *Versuch zu zeigen, dass Adorno mit seiner Behauptung, nach Auschwitz lasse sich kein Gedicht mehr schreiben, recht hatte*, Würzburg : Königshausen & Neumann.
- BRETON André, 1996, *Anthologie de l’humour noir*, Paris : Le livre de poche.
- COTTON Ghislain, 1993, Le rire du croque-mort, *Le vif / L’Express*, 26 novembre : 110.
- DE DECKER Jacques, 1993, Berenboom : du rire considéré comme le décapant du pire, *Le Soir*, 1 décembre : 3.
- FORGES Jean-François, 1997, Pédagogie et morale, *Le débat* 96 : 145–146.
- GOLDSCHLÄGER Alain, LEMAIRE Jacques, 1998, *La Shoah : témoignage impossible ?*, Bruxelles : Éditions de l’Université de Bruxelles.
- KALISKY Aurélia, 2009, *Mystères de la satire – Rire gris et humour barbare dans deux romans « après Auschwitz »*, (in :) *Rire, Mémoire, Shoah*, Andréa Lauterwein (dir.), Paris : Éditions de l’éclat, 157–176.
- KUNDERA Milan, 1993, *Les Testaments trahis*, Paris : Gallimard.
- LAUTERWEIN Andréa, 2009a, *Du rire anti-nazi au rire catastrophé*, (in :) *Rire, Mémoire, Shoah*, Andréa Lauterwein (dir.), Paris : Éditions de l’éclat, 79–106.
- LAUTERWEIN Andréa, 2009b, *Trois passeurs de témoin : Jurek Becker, Edgar Hilsenrath, Ruth Klüger. Paradigmes pour une éthique de la fiction sur la Shoah*, (in :) *Rire, Mémoire, Shoah*, Andréa Lauterwein (dir.), Paris : Éditions de l’éclat, 209–242.
- LEVI Primo, 2005 [1947], *Si c’est un homme*, Paris : Éditions R. Laffont.
- MERTENS Pierre, 2003, *Écrire après Auschwitz? Semprún, Levi, Cayrol, Kertész*, Tournai : La Renaissance du livre.

-
- MEURANT Dominique, 1997, *Postface à A. Berenboom, La position du missionnaire roux*, Bruxelles : Labor.
- RICŒUR Paul, 1998, *Histoire et mémoire*, (in :) *De l'histoire au cinéma*, Antoine De Baecque, Christian Delage (dir.), Bruxelles : Éditions Complexe, 17–28.
- SAREIL Jean, 1984, *L'écriture comique*, Paris : PUF.
- TOURNIER Michel, 1977, *Le vent Paraclet*, Paris : Gallimard.
- WIESEL Elie, 1977, *Un désir fou de danser*, Paris : Le Seuil.