



HAL
open science

Le Dictateur et les autres : satire première et satire seconde

François Genton

► **To cite this version:**

François Genton. Le Dictateur et les autres : satire première et satire seconde. *Revue de littérature comparée*, 2007, 324, pp.459-472. hal-00922542

HAL Id: hal-00922542

<https://hal.science/hal-00922542>

Submitted on 11 Sep 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LE DICTATEUR ET LES AUTRES : SATIRE PREMIÈRE ET SATIRE SECONDE

François Genton

Klincksieck | « [Revue de littérature comparée](#) »

2007/4 n° 324 | pages 459 à 472

ISSN 0035-1466

ISBN 9782252036181

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-4-page-459.htm>

!Pour citer cet article :

François Genton, « Le Dictateur et les autres : satire première et satire seconde », *Revue de littérature comparée* 2007/4 (n° 324), p. 459-472.

Distribution électronique Cairn.info pour Klincksieck.

© Klincksieck. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Le Dictateur et les autres : satire première et satire seconde

Dans le domaine de l'art et de la pensée, l'antériorité et la postériorité ne font pas loi : une œuvre n'est pas d'autant plus belle qu'elle est ancienne ou récente. La sensibilité intellectuelle et artistique ne peut en revanche faire l'économie d'un questionnement historique : une œuvre est d'autant plus belle (ou « intéressante », si l'on veut) qu'elle contient le moment de la création originale, de l'instauration d'une nouvelle façon de saisir le monde. Ainsi, les historiens de l'art ne cessent de se poser le problème du « moment » de la perspective dans les arts picturaux et du bouleversement qu'elle a pu exprimer et entraîner. Cette étude vise à établir que *Le Dictateur* de Chaplin a fondé une satire antinazie novatrice et moderne (« première »), contraignant toutes les comédies cinématographiques ultérieures à se référer ou affecter de ne pas se référer à elle.

Pour mieux rendre compte de l'originalité du film de Chaplin, il est nécessaire de décrire rapidement comment, après 1945, a progressé la conscience des crimes nazis dans le champ artistique, notamment au cinéma, et quelles furent les approches satiriques du nazisme antérieures au film de Chaplin. C'est à notre connaissance dans *Les assassins sont parmi nous* (*Die Mörder sind unter uns*), qu'une fiction cinématographique cite pour la première fois le nom du camp d'extermination d'Auschwitz. Ce film réalisé par Wolfgang Staudte et produit par la DEFA, en zone d'occupation soviétique, fut projeté pour la première fois le 15 octobre 1946 à Berlin-Est. « Deux millions d'êtres humains gazés à Auschwitz », tel est le titre d'un journal berlinois de l'année 1945 que lit, indifférent, Ferdinand Brückner devant son copieux petit-déjeuner. Ce chef d'entreprise allemand, dont la prospère activité consiste à convertir en casseroles les casques de guerre, est un criminel de guerre. Capitaine de la *Wehrmacht*, il a fait fusiller des civils polonais, femmes, enfants, vieillards, tout en entonnant avec ses soldats les traditionnels chants de Noël dans une pièce décorée et bien chauffée. Son subordonné, le jeune chirurgien Mertens, incarnation de la mauvaise conscience allemande, pense d'abord le tuer et finit par livrer à la justice cet assassin qui hurle sa prétendue « innocence ». Le titre du journal renvoie aux aveux d'un « dirigeant » (*Leiter*) du camp : il s'agit sans doute de

l'*Obersturmbannführer* Rudolf Höß, arrêté par les Anglais en février 1946 et qui témoigna à Nuremberg deux mois plus tard. Son témoignage et d'autres documents devaient inspirer en 1952 le roman documentaire de Robert Merle *La Mort est mon métier* – qui a lui-même été porté au cinéma en Allemagne en 1977 (*Aus einem deutschen Leben* de Theodor Kotulla). Le film de Staudte en 1946 et le roman de Robert Merle méritent d'être nommés des œuvres premières dans leur genre respectif : *Les assassins sont parmi nous* est la première fiction cinématographique allemande qui traite des crimes nazis, *La Mort est mon métier* est la première tentative de donner voix aux criminels et de comprendre de leur point de vue leur cheminement et leurs actes – mais sans faire sien ce point de vue et sans en rajouter.

Dans le film allemand il est question de « deux millions d'êtres humains », et non de deux millions de « juifs » : l'on conçoit qu'en 1946 un film allemand peut difficilement séparer les juifs du reste de l'humanité, mais il est aussi tout aussi vraisemblable que la censure soviétique a, ici comme ailleurs, tenu à présenter dans le régime nazi un adversaire mortel de l'universalisme « antifasciste » incarné par l'URSS victorieuse. Si le système concentrationnaire nazi a choqué les opinions publiques à l'Ouest comme à l'Est, ce n'est pas l'extermination des juifs européens que l'on a placée au centre de l'indignation. Il y a à cela de nombreuses raisons : le nombre des survivants des persécutions « raciales » était inférieur à celui des persécutions « politiques » ; une certaine confusion régnait, entretenue d'ailleurs par les images diffusées, qui portaient forcément sur les camps « politiques » libérés, alors que les camps d'extermination avaient été évacués par les nazis ; la concurrence entre les différentes tendances politiques des mouvements de Résistance européens, la guerre froide naissante d'un côté, le projet d'un État juif de l'autre, imposaient d'autres priorités politiques que la mémoire et le deuil des millions de victimes ; enfin la mauvaise conscience qui marquait les esprits, aussi bien chez les vaincus que chez les vainqueurs, et la nécessité de « se » reconstruire et de s'intégrer au monde d'après 1945 chez les rescapés juifs expliquent l'insuccès des œuvres de deuil et de témoignage de l'immédiat après-guerre. Il faudrait ajouter que certains rescapés n'acceptent pas plus après 1945 qu'en 1933 d'être « nommés juifs » par Hitler ou à cause de lui, pour reprendre l'expression de Joseph Rovin¹. En 1947, les poésies de Nelly Sachs (*In den Wohnungen des Todes*²), éditées chez Aufbau à Berlin-Est, et *Si c'est un homme* (*Se questo è un uomo*) de Primo Levi n'eurent aucun succès. Il a fallu attendre les années 1950 pour qu'on commence à mettre en doute l'idée d'une répression nationale-socialiste purement politique et que le génocide juif (et tzigane) commence à s'imposer aux consciences, une évolution qui s'accélère depuis la fin des années 1970. Dans l'immédiat après-guerre, à l'Est comme à l'Ouest, la vision et l'analyse

1. Joseph Rovin, *Mémoires d'un Français qui se souvient d'avoir été Allemand*, Paris, Seuil, 1999, p. 60.
2. Littéralement « Dans les logis de la mort ». Une traduction française, de M. Gansel, a paru en 1999 chez Verdier : *Éclipse d'étoile, précédé de Dans les demeures de la mort*.

dominantes de l'univers concentrationnaire nazi présentent une machine à annihiler (parfois en vain) toute volonté de résistance politique au national-socialisme, au « fascisme »... ou aux totalitarismes, lorsqu'on s'intéresse aussi, à l'Ouest forcément, aux camps soviétiques.

Retracer le détail des progrès d'une conscience et d'une représentation de l'entreprise nationale-socialiste d'anéantissement des Juifs d'Europe, c'est remonter aux premiers témoignages sur les massacres commis dès 1941 par les *Einsatzgruppen* pour aboutir, sur le plan historique, à l'étude classique de Raul Hilberg (*The Destruction of the European Jews*, 1961), aux procès d'Eichmann (1961) et d'Auschwitz (1965-1966) et à de grandes œuvres « vulgarisatrices », du théâtre documentaire de Peter Weiss (*Die Ermittlung/ L'Instruction*, 1965) au retentissement international de la série télévisée de Marvin Chomsky *Holocaust* en 1978, au film de Claude Lanzmann *Shoah* (1985) et à l'accumulation des recherches et des œuvres de tous genres depuis les deux dernières décennies du XX^e siècle. Ce « regard en arrière » ne peut que rassurer : quelle différence entre l'incrédulité, voire la passivité des ennemis du nazisme au moment de l'extermination de millions d'êtres humains et l'œuvre d'information et de mémoire qui a été accomplie et continue de s'accomplir en Europe et en Amérique !

Une autre manière, moins rassurante, de regarder en arrière consiste à situer le problème de la conscience du potentiel de violence raciste et antisémite nazi en amont de l'extermination des années de guerre. Les résultats auxquels parvient une rapide catégorisation de la satire antihitlérienne ne seraient sans doute guère modifiés par une étude approfondie du discours d'opposition à Hitler. La possibilité même d'une satire antihitlérienne a été niée par divers critiques de la modernité et de la technique, en particulier par l'École de Francfort qui a présenté le nazisme comme l'aboutissement d'une société où toute forme de vie humaine est manipulée en fonction des nécessités économiques, excluant un point de vue extérieur et supérieur, *a fortiori* un point de vue comique. Il y eut bien cependant une abondante production satirique contre Hitler avant l'entrée en guerre de l'URSS et des USA en 1941, qui, à l'instar de toutes les autres formes d'expression antihitlériennes, n'a pas fait de l'antisémitisme et du danger mortel qui en découlait pour les juifs européens un sujet central. Dans la satire du nazisme, on peut isoler, avant même la mise à exécution de la « solution finale », trois façons de rire de Hitler et du régime qu'il a incarné³ :

— L'analyse kominternienne⁴ présente en Hitler l'agent d'un capitalisme/impérialisme aux abois : fantoche manipulé par la grande bourgeoisie allemande et ses alliés de la caste militaro-prussienne, le dictateur est aussi un chef de gang, la superstructure politique du capitalisme en crise.

3. Nous renvoyons à notre étude : « Rire de Hitler ? À propos du traitement comique du nazisme », *Chroniques allemandes*, n° 5, 1996, p. 127-129.
4. « Le fascisme est la dictature terroriste ouverte des éléments les plus réactionnaires, chauvins et impérialistes du capitalisme financier. » XIII^e Plenum du Comité exécutif de l'Internationale communiste de décembre 1933.

- Les nostalgiques du grand homme hégélien, incarnation de l'Esprit universel, et de ses avatars dans la tradition intellectuelle allemande manifestent un « humour » désabusé, ainsi Thomas Mann dans son texte « Frère Hitler » (« *Bruder Hitler* »), publié en 1939 dans la publication antinazie de Paris *Das Neue Tage-Buch*. La grille de lecture du « grand homme » permet peut-être le mieux de penser la popularité de Hitler, conséquence ultime d'un vieux courant irrationaliste, nourri par certaines élites artistiques et intellectuelles de l'Allemagne depuis de nombreuses décennies⁵.
- La troisième et dernière façon de rire de Hitler le présente du point de vue des grands principes consensuels des démocraties : la liberté de culte, d'opinion, d'expression, la représentation démocratique des citoyens, le suffrage universel, le droit à l'épanouissement individuel, à une vie privée et professionnelle dans laquelle l'État n'a pas à s'immiscer.

Le Dictateur (*The Great Dictator*) de Chaplin développe ce dernier point de vue en insistant sur le danger qui guette les juifs d'Europe. Le film fut tourné de janvier 1939 à juin 1940, juste après l'*Anschluss* et les accords de Munich et durant les mois qui virent tomber la Tchécoslovaquie, la Pologne, le Danemark et la France. Même si d'autres films antinazis ont précédé *Le Dictateur*, en Tchécoslovaquie, en URSS et aux États-Unis, celui de Chaplin a fondé la satire première du nazisme au cinéma et aussi dans le genre dramatique. À partir de ses deux personnages principaux, le dictateur Ade-noid (sans doute Adolf + *paranoid*) Hynkel et le petit coiffeur juif, la comédie traite sur le mode comique le point de vue des victimes comme celui des bourreaux, et propose, dans un raccourci saisissant, une explication historique de la naissance de la dictature qu'aucun historien actuel ne contesterait : la Première Guerre mondiale est la mère du (court) XX^e siècle.

Les sosies ridiculisent en soi l'idée d'une différence raciale entre Hynkel et son double et permettent à Chaplin d'appriivoiser le cinéma parlant : l'opposition entre les discours grotesques du dictateur et la pantomime sympathique du petit barbier juif débouche sur le long discours final (huit minutes !) en Osterlich. Le fameux « Look up, Hannah ! » annonce le « Lift up your hearts » de Winston Churchill, le 12 juin 1941, dix jours avant l'opération Barbarossa, un discours par lequel Frank Capra conclut en 1943 *Les nazis attaquent* (*The Nazis Strike*), le deuxième film de la série *Why we fight* qu'il tourna pour l'armée américaine et l'opinion publique anglo-saxonne. L'envolée utopique du petit barbier juif, à la fin de la comédie de Chaplin, s'adresse en apparence à Hannah, c'est-à-dire aux juifs de l'Europe occupée, et en réalité à la population nord-américaine que son président prépare peu à peu à l'entrée en guerre.

Le scénario du film se heurta à deux oppositions. Les jeunes assistants de Chaplin, « libéraux » au sens nord-américain du terme, désapprouvèrent le pathos du discours final⁶. Les nazis, mais aussi le gouvernement britan-

5. Thomas Mann, « Bruder Hitler », dans Thomas Koebner, *Bruder Hitler*, Munich, Heyne, « Heyne-Sachbuch » 31, 1989.

6. David Robinson, *Chaplin. Sa vie, son art*, traduit de l'anglais par Jean-François Chaix, Paris, Ramsay, 1987 (Londres, 1985), p. 309.

nique et les « neutralistes » nord-américains, à commencer par la presse Hearst, intervinrent pour empêcher le film⁷. En vain, car Chaplin bénéficiait du soutien des autorités nord-américaines. La première du film réunit à Hollywood le 3 octobre 1940 un public d'élite, comprenant les romanciers Aldous Huxley, John Steinbeck, le réalisateur Lewis Milestone (*À l'Ouest rien de nouveau*) – et James Roosevelt, le fils du président des États-Unis. En janvier 1941 lors de la cérémonie d'investiture de Franklin D. Roosevelt, Chaplin lut à la radio le discours final du *Dictateur* et, au total, ce film fut le plus grand succès commercial du réalisateur. *Le Dictateur* est un défi esthétique et moral. Esthétique : un film de grande diffusion, un produit de l'industrie culturelle, de cette « culture de masse » qui vise, pour parler avec Hannah Arendt⁸, à la distraction (*entertainment*) et non à la *cultura animi*. Moral : n'est-il pas indécent de ramener l'horreur à la dimension de la dictature qu'exerce un paranoïaque ? Si l'on ne tient pas compte des licences « carnavalesques » du genre satirico-comique, on peut juger que Chaplin s'est un peu trompé : le démoniaque Goering est un personnage grotesque du nom de Herring (hareng) et le fanatique Goebbels, un froid stratège qui s'appelle Garbitch (*garbage* : détritrus)⁹. Le petit barbier juif et le général Schultz parviennent à s'évader d'un camp de concentration. Plutôt que de poursuivre cette énumération des invraisemblances historiques du film, citons son plus impitoyable critique : Theodor W. Adorno.

En 1936, Walter Benjamin avait défini les films de Chaplin comme l'art moderne progressiste par excellence, parce qu'ils permettent à la masse d'accéder à la position de l'amateur d'art éclairé et d'associer le plaisir esthétique à la critique sociale, alors que cette même masse, désorientée, ne peut que rejeter l'art de Picasso :

La reproductibilité technique de l'œuvre d'art transforme la relation de la masse à l'art. Des plus réactionnaires, par exemple face à un Picasso, cette relation devient des plus progressistes, par exemple devant un Chaplin.¹⁰

Cette idée heurta Adorno. Dès 1936, il écrit ces lignes à Benjamin, à propos des *Temps modernes* (*Modern Times*) :

7. Voir K.R.M. Short, « Chaplin's The Great Dictator and British Censorship, 1939 », *Historical Journal of Film, Radio and Television* V-1, mars 1985, p. 85-90.
8. Hannah Arendt, « The Crisis in Culture : Its Social and Its Political Significance », dans *Between Past and Future : Eight Exercises in Political Thought*, 1968 ; Barbara Cassin (trad.), « La crise de la culture. Sa portée sociale et politique », dans *La Crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, traduit de l'anglais sous la direction de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1989, p. 263 et 271.
9. Le jugement de Hynkel (*smell good*) incite cependant à une lecture « carnavalesque » de ces personnages peu ragoûtants.
10. Walter Benjamin. « Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit », dans *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, t. 1, Francfort, Suhrkamp, 1977 (st 345), p. 159 : « Die technische Reproduzierbarkeit des Kunstwerkes verändert das Verhältnis der Masse zur Kunst. Aus dem rückständigsten, z. B. einem Picasso gegenüber, schlägt es in das fortschrittlichste, z. B. angesichts eines Chaplin, um. »

Au cinéma le rire du spectateur n'est rien moins que bon et révolutionnaire, mais plein du pire sadisme bourgeois ; [...] et, pour relever un autre petit détail, affirmer que le réactionnaire devient avant-gardiste grâce à sa situation de compétence devant un film de Chaplin me semble également relever d'une vision tout à fait romantique, car je ne peux considérer le préféré de Kracauer (= Chaplin, FG) comme un auteur d'avant-garde, même après Les Temps modernes, et ne pense pas non plus que le moindre des éléments à peu près corrects de ce film puisse être appréhendé consciemment.¹¹

Quelques années plus tard, dans la *Dialectique des Lumières (Die Dialektik der Aufklärung)*, Adorno ajoute que *Le Dictateur* recèle au moins un détail juste, à savoir la ressemblance du « barbier du ghetto avec le dictateur »¹². Les leaders fascistes n'ont pas plus de personnalité que les masses abêties et ne sont que des personnages de « coiffeurs, cabotins de province ou journalistes à sensation ». Façon inutilement compliquée de dire l'évidence, à savoir que Hitler ne vaut pas plus que le barbier juif... et de laisser entendre que ce dernier ne vaut pas davantage que le dictateur. Identité des personnages, mais aussi des « messages » :

Les épis de blé flottant au vent dans les champs de la fin du film de Chaplin démentent l'éloge antifasciste de la liberté. Ils ressemblent aux blondes mèches des jeunes Allemandes que l'UFA filme dans leurs camps d'été. En représentant la nature en salutaire opposition à la société, le mécanisme de domination sociale la commercialise, la récupérant pour une société sans salut. Les images qui disent que les arbres sont verts, le ciel bleu et que les nuages passent en font des cryptogrammes de cheminées d'usines et de stations-service.¹³

Ainsi est niée la possibilité d'une culture de masse : le spectateur des films de Chaplin rit du malheur des autres et se contente sans doute d'un

11. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin. *Briefwechsel 1928-1940*, Francfort, Suhrkamp, 1995, p. 171 : « Das Lachen der Kinobesucher ist [...] nichts weniger als gut und revolutionär, sondern des schlechtesten bürgerlichen Sadismus voll ; [...] und daß, um noch eine Kleinigkeit herauszugreifen, der Reaktionär durch Sachverständnis vorm Chaplinfilm zum Avantgardisten werde — das scheint mir ebenfalls eine Romantisierung durchaus, denn weder kann ich Kracaers Liebling, auch jetzt nach Modern Times, zur Avantgarde rechnen [...], noch glaube ich, daß von den anständigen Elementen daran irgendeines apperzipt wird. » Siegfried Kracauer (1889-1966) était, entre autres choses, spécialiste du cinéma de la République de Weimar. Juif, il dut s'exiler en 1933 en France, en 1941 aux États-Unis.
12. Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Francfort., Fischer (TB 7404), 1988, p. 252.
13. *Ibid.*, p. 157 : « Die wogenden Ährenfelder am Ende von Chaplins Hitlerfilm dasavouieren die antifaschistische Freiheitsrede. Sie gleichen den blonden Haarsträhnen des deutschen Mädels, dessen Lagerleben im Sommerwind von der Ufa fotografiert wird. Natur wird dadurch, daß der gesellschaftliche Herrschaftsmechanismus sie als heilsamen Gegensatz zur Gesellschaft erfaßt, in die unheilbare gerade hineingezogen und verschachert. Die bildliche Beteuerung, daß die Bäume grün sind, der Himmel blau und die Wolken ziehen, macht sie schon zu Kryptogrammen für Fabrikschornsteine und Gasolinstationen. »

happy end illusoire qui confirme le cauchemar de son existence. En 1962, à propos du *Dictateur* et de la pièce de Brecht *La Résistible Ascension d'Arturo Ui* (*Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui*), Adorno ne parle plus de sadisme, mais de légèreté :

Non que le respect dû à quelque grandeur historique interdise de rire du peintre en bâtiment (Hitler — FG) ou que le groupe qui s'empara du pouvoir n'ait été une bande criminelle. Mais cette affinité élective ne se produit pas hors du territoire, elle est enracinée dans la socialité même. Pour cette raison, rire du fascisme, comme faisait le film de Chaplin, revient immédiatement à ressentir une épouvante extrême. Si l'on escamote cette dimension, si l'on raille les piètres exploiters de marchands de primeurs (dans la pièce de Brecht — FG), alors qu'il s'agit de positions clés, l'attaque ne porte pas. Le Dictateur perd sa force satirique jusqu'à commettre un sacrilège dans la scène où une jeune juive tape avec une poêle sur la tête des SA sans se faire tailler en pièces.¹⁴

Cette thèse est explicitée en 1967 dans « L'art fait-il rire ? » (« Ist die Kunst heiter ? »¹⁵). Bien sûr le fascisme est comique par plus d'un côté, mais rire de lui, c'est feindre de revenir aux temps de Schweyk, quand la société offrait des refuges d'où on pouvait la railler. Ou bien c'est faire croire que le fascisme est une cause perdue d'avance, alors qu'il est né de la société elle-même. Les vrais *Führer* n'étaient pas les clowns, dont les fascistes n'auraient fait qu'imiter après coup (*nachträglich*) les inepties, ce qui implique sans doute que Hitler n'était pas une imitation de Chaplin. Dès 1944 la *Dialectique des Lumières* condamnait le rire de l'industrie culturelle :

Le *fun* est un bain d'acier. L'industrie du divertissement prescrit inlassablement ce remède. Pour elle, le rire permet de créer une sensation trompeuse de bonheur. Or, les moments heureux se passent du rire, seuls les opérettes, puis les films présentent le sexe avec des éclats de rire. Mais un Baudelaire est aussi dénué d'humour qu'un Hölderlin. [...] Rire de quelque chose revient toujours à tourner quelque chose en

14. Theodor W. Adorno, « Dialektik des Engagements », *Die Neue Rundschau*, n° 1, 1962 ; cité dans Joe Hembus, *Charlie Chaplin*, München, Heyne, Heyne Sachbibliothek, n° 31, 1981, p. 110 : « Nicht dass, aus Respekt vor welthistorischer Grösse, das Lachen über den Anstreicher verboten ; nicht das Gremium, welches die Machtübernahme inszenierte, keine Bande gewesen wäre. Aber solche Wahlverwandtschaft ist nicht exterritorial, sondern wurzelt in der Sozialität selbst. Daher ist der Spass des Faschismus, den auch Chaplins Film registrierte, unmittelbar zugleich das äusserste Entsetzen. Wird das unterschlagen, wird über die armseligen Ausbeuter von Gemüsehändlern gespottet, wo es um Schlüsselpositionen geht, so verpufft der Angriff. Auch der "Grosse Diktator" verliert die satirische Kraft und frevelt in der Szene, wo ein jüdisches Mädchen SA-Männern der Reihe nach eine Bratpfanne auf den Kopf haut, ohne dass es in Stücke gerissen würde. » Brecht n'a pas publié cette pièce de son vivant, ce qui est tout de même révélateur : « Der aufhaltsame Aufstieg Arturo Uis », *Sinn und Form*, 1957, 9^e année, « Zweites Sonderheft Bertolt Brecht », p. 7-99.
15. *Süddeutsche Zeitung*, n° 168, 15 et 16 juillet 1967, p. 71 sq., cité par Petra Kiedaisch (dir.), *Lyrik nach Auschwitz. Adorno und die Dichter*, Stuttgart, Reclam, 1995, p. 69.

dérision, et la vie qui selon Bergson transperce le mécanique n'est autre que cette vie barbare qui fait irruption, cette affirmation de soi qui saisit avec audace l'occasion de la joie collective pour célébrer l'abandon de ses scrupules.¹⁶

Si Adorno a pu envisager une révision de sa fameuse phrase de 1951 « [...] écrire une poésie après Auschwitz est barbare [...] »¹⁷, sa condamnation du *fun* est restée sans appel. Selon Bergson, le rire, fondé sur une idée positive du vivant, est cependant une réaction saine. Il résulte de l'effet « du mécanique plaqué sur du vivant » et réagit, avec bienveillance, aux obstacles qu'oppose au vivant la raideur, la corporéité, voire « la transfiguration momentanée d'une personne en chose ». Les auteurs de *La Dialectique des Lumières* pour leur part associent à leur mépris des genres populaires (cinéma, jazz, etc.) leur rejet du rire, car, disent-ils dans le même passage, « s'amuser signifie être d'accord [...], ne plus y penser, oublier la souffrance là où on la montre encore ».

Ce double mépris mérite d'être examiné dans son contexte allemand : Chaplin le juif a été en butte aux attaques de l'extrême droite allemande bien avant 1933 et dès 1934 le régime hitlérien a interdit ses films. Est-il nécessaire de développer ici l'ostracisme dont la « musique nègre » et le « cinéma juif » (souvent comique) furent l'objet durant le Troisième Reich ? Les allusions méprisantes au *Dictateur* dans les écrits des philosophes de l'École de Francfort reposent sur des souvenirs inexacts. Quand Hannah (Paulette Goddard) frappe les SA, ces derniers s'emparent du barbier juif pour le pendre à un réverbère. Le général Schultz intervient *in extremis* et tire de ce mauvais pas celui qui lui avait sauvé la vie à la fin de la Première Guerre mondiale : à tout prendre, ne saurait-on louer Chaplin d'avoir eu l'intuition d'une opposition militaire au régime nazi, comme le montre l'évolution du général Schultz ? À la fin du *Dictateur*, on ne voit pas de champs de blé, mais des vignes en Osterlich. Hannah et sa famille ont fui l'Allemagne pour cette belle contrée, mais leur situation est désespérée, puisqu'à la suite de l'invasion de leur pays d'accueil ils sont tombés entre les mains d'une bande hitlérienne : quel destin peut-on bien leur préparer ? Le petit barbier juif a-t-il tort de dire à Hannah qu'un autre avenir est possible, puis, s'adressant aux hommes libres, de les exhorter à combattre pour la liberté ?

16. *Ibid.*, p. 149 : « Fun ist ein Stahlbad. Die Vergnügungsindustrie verordnet es unablässig. Lachen in ihr wird zum Instrument des Betrugs am Glück. Die Augenblicke des Glücks kennen es nicht, nur Operetten und dann die Filme stellen den Sexus mit schallendem Gelächter vor. Baudelaire aber ist so humorlos wie nur Hölderlin. [...] Das Lachen über etwas ist allemal das Verlachen, und das Leben, das da Bergson zufolge die Verfestigung durchbricht, ist in Wahrheit das einbrechende barbarische, die Selbstbehauptung, die beim geselligen Anlaß ihre Befreiung vom Skrupel zu feiern wagt. »

17. « [...] nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch [...] », cité par Petra Kiedaisch, *op. cit.* (voir note 15), p. 49, d'après Theodor W. Adorno, « Kulturkritik und Gesellschaft », dans Karl-Gustav Specht (dir.), *Soziologische Forschungen in unserer Zeit. Ein Sammelwerk*, Köln-Opladen, Westdeutscher Verlag, 1951.

Se trompe-t-il, avant même de connaître les chambres à gaz et la bombe atomique, lorsqu'il met en garde contre un usage inhumain des nouvelles techniques : « More than machinery, we need humanity » ?

Comme l'art « à public restreint », l'art « de masse » véhicule toutes sortes de contenus, et il en va de même pour toutes les formes de comique. L'effort entrepris par Hollywood, à la suite du film de Chaplin, pour mobiliser l'opinion publique nord-américaine contre les puissances de l'Axe a joué un rôle important. Quant aux officiers culturels de la zone d'occupation nord-américaine, ils firent diffuser, dès l'été 1945, les films de Chaplin dans leur zone d'occupation. Dans les films tournés alors par George Stevens, pour l'*Army Signal Corps*¹⁸, on voit les Allemands faire la queue devant les cinémas pour voir (ou revoir) *The Gold Rush* (*La Ruée vers l'or*). *Le Dictateur* quant à lui ne fut pas montré avant 1958 en République Fédérale d'Allemagne — et avant 1980 en RDA. Le 9 août 1946 500 notables du théâtre et du cinéma allemands, convoqués par les Américains à Berlin, avaient jugé prématuré de montrer une comédie satirique sur un sujet aussi grave. Alfred Andersch se demanda alors si l'on voulait éviter de heurter la sensibilité des ex-nazis¹⁹.

Le tournage de l'« autre » grande comédie antihitlérienne, *Jeux dangereux* (*To Be or Not to Be*) d'Ernst Lubitsch, commença en novembre 1941, la première projection eut lieu le 6 mars 1942 : entre-temps, le 7 décembre 1941 l'attaque de Pearl Harbor avait eu lieu... et Hitler avait déclaré la guerre aux États-Unis. Le film était produit par Alexandre Korda, celui-là même qui avait soufflé à Chaplin l'idée des sosies²⁰. Lubitsch a tenu à rappeler dans le film que les USA sont désormais les alliés des résistants polonais, puisqu'un calendrier date du 16 décembre 1941 l'entrevue entre l'actrice Maria Tura et « Concentration-Camp-Ehrhardt ». Dans ce film le personnage au nom juif de Greenberg, joué par l'acteur juif Félix Bressart, cite à trois reprises le monologue du Rialto de Shylock (Shakespeare, *Le Marchand de Venise*, III, 1) sans prononcer le mot « juif ». Ce personnage qui dit au début du film à un confrère particulièrement cabotin (le terme anglais est *ham*, « jambon ») : « Ce que tu es, je n'en mangerais pas » ne trompe bien évidemment personne. Lubitsch est en retrait par rapport à Chaplin, parce qu'il est juif, berlinois, dans une Amérique qui s'apprête à entrer en guerre contre son pays d'origine, et surtout parce qu'il représente le milieu du cinéma auquel tout un pan de l'opinion publique américaine a reproché d'être le porte-parole d'un « lobby juif ». Et surtout il applique le code d'autocensure de Hollywood auquel l'« indépendant » Chaplin peut se soustraire. Lubitsch fut contraint de répondre à une véritable campagne de presse²¹. Mildred Harris, une journaliste du *Philadelphia Inquirer*, reprocha même, en 1943, à

18. *D-Day to Berlin*, 1994.

19. Alfred Andersch, « Chaplin und die Geistesfreiheit », *Der Ruf. Unabhängige Blätter der jungen Generation*, n° 7, 15 novembre 1946, p. 8.

20. Charles Chaplin, *My Autobiography*, Harmondsworth, Penguin, 1974 (1^{re} éd. 1964), p. 386.

21. Herbert Spaich, *Ernst Lubitsch und seine Filme*, Munich, Heyne, 1992, p. 358.

Lubitsch d'être né à Berlin et de faire rire du bombardement de Varsovie : le réalisateur protesta énergiquement²². Certains éléments, présents dans les films de Chaplin et de Lubitsch, ont d'ailleurs pris une dimension particulière après la découverte des chambres à gaz. Dans *Le Dictateur*, Herring (Goering) vante un nouveau gaz toxique, particulièrement efficace, dans *Jeux dangereux* Greenberg cite Shylock : « [...] if you poison us, do we not die ? »

Les deux comédies opposent l'univers mécanique et militarisé du nazisme à l'humanité telle qu'elle est, parfois un peu médiocre, voire lâche. La troupe de comédiens polonais trouve son bonheur dans des mises en scènes empesées de *Hamlet* et son acteur principal est un cabotin cocu : il n'y a pas grand mal à cela. Dans *Le Dictateur*, dans les secondes qui précèdent le déclenchement du pogrome, le petit barbier juif s'apprête à acheter à Hannah un badge de Hynkel. Sur le plan politique les comédies montrent aussi les erreurs commises par les États démocratiques. Ainsi, dans *Jeux dangereux*, le *Foreign Office* (sic) polonais fait interdire *Gestapo*, la pièce antinazie que les comédiens du théâtre Polski répètent : le « vrai » *Foreign Office* était intervenu pour empêcher la diffusion du *Dictateur* !

En 1945, André Bazin écrit préférer les montages de Frank Capra et leur « vrai » Hitler au *Dictateur*, dont, estimait-il, le réalisateur avait « manqué son coup »²³. De nos jours la satire de Capra, pour percutante et talentueuse qu'elle soit, semble bien plus datée que celle de Chaplin. Le thème de l'antisémitisme y est à peine effleuré, une séquence consacrée à la politique antireligieuse des nazis montre surtout le Christ et la Vierge, des églises protestantes et catholiques, notamment la cathédrale de Cologne, mais on ne fait qu'entrevoir l'image d'une synagogue. Pourtant, c'est dans l'année 1942 que les premières informations sur l'extermination des juifs d'Europe sont communiquées aux Alliés. L'administration Roosevelt se garde de leur assurer une grande publicité, et il est difficile de penser que la discrétion des documents « officiels » de Capra ne tienne pas compte de directives politiques. Ces directives étaient déjà à l'œuvre dans la politique d'autocensure hollywoodienne avant l'entrée en guerre des États-Unis. Beaucoup d'éléments ont contribué à jeter le voile sur la nature antisémite de l'hitlérisme : l'antisémitisme latent ou déclaré d'une grande fraction des publics européen et nord-américain avant et pendant la guerre, mais aussi la discrétion des juifs nord-américains eux-mêmes, surtout dans les milieux du cinéma, et leur crainte de s'exclure de la communauté nationale. Même lorsqu'il était question de persécutions « raciales » dans les films antihitlériens, le mot « juif » n'était pas prononcé. Pour en rester à l'engagement antihitlérien des grands comiques hollywoodiens, on note qu'ils réservent une place de plus en plus discrète à l'antisémitisme au moment même où se met en place l'extermination, une extermination dont on peut penser qu'elle est un

22. Herman G. Weinberg, *Ernst Lubitsch. The Lubitsch Touch*, éd. établie sous la dir. de P. Lherminier avec la collaboration de J.-A. Billard et M.-L. Nemo. Paris, 1997 (trad. de *The Lubitsch Touch*, New York, 1968), p. 186.

23. André Bazin, Éric Rohmer. *Charlie Chaplin*. Paris, Cerf, 1972, p. 31.

point de fuite possible du film de Chaplin. Dans ses mémoires l'auteur du *Dictateur* a reconnu qu'il n'aurait pas tourné ce film s'il avait connu « les horreurs réelles des camps de concentration allemands »²⁴, et pourtant, sa comédie correspond aujourd'hui bien mieux à notre perception des crimes nazis que celles qui ont été réalisées pendant la guerre et même après. Elle a un mérite auquel nulle autre comédie antihitlérienne ne peut prétendre : en prêtant à la victime juive les traits du vagabond universel, *Le Dictateur* met en garde contre le nazisme et le danger mortel qu'il représente avant même la mise en œuvre de la « solution finale ». Comédie mobilisatrice et qui renonce au rire dans sa longue séquence finale, *Le Dictateur* inclut un moment historique et militant unique, pour ainsi dire le point de vue de « l'idéal démocratique » dans sa pureté, avant que les calculs politiques imposent, par exemple, aux films de Capra, la nécessité d'insister sur le militarisme et l'expansionnisme allemands, japonais et italiens.

Le film de Chaplin représente une satire cinématographique « première » (ou « naïve » pour parler en termes schillériens²⁵) : à un danger bien réel il oppose une vision personnelle et neuve, fondée sur une analyse pertinente. Comme il a déjà été dit, d'autres satires se sont exprimées dans d'autres genres, de l'essai de Thomas Mann à la satire brechtienne, influencée en partie par l'approche kominternienne, mais aucune de ces satires ne s'est imposée avec un retentissement comparable à celui du *Dictateur*, dans la durée comme au moment même du danger. Le cinéma comique qui traite du nazisme et de ses crimes après 1945 a été « second » (ou « sentimental », en termes schillériens) : il ne traite plus d'un danger vraiment réel et, qu'il le veuille ou non, doit se situer par rapport à l'instaurateur du genre dans lequel il s'insère. Dans notre rapide présentation de la postérité du *Dictateur*, il n'a pas été tenu compte des nombreuses comédies sur la guerre, un genre particulièrement vivace et dans lequel les crimes nazis ne jouent quasiment aucun rôle, ni d'un « comique concentrationnaire » grinçant comme celui de *Pasqualino l'obsédé* (*Pasqualino Settebelleze*, 1975), film de Lina Wertmüller qui ne réserve guère de place au thème de l'antisémitisme. Par « second », il faut entendre les films qui traitent moins du nazisme et de ses crimes (la cause est entendue !) que de l'humanité de ses victimes. Les problèmes de l'identité et de l'humour juifs jouent ici un rôle central. En 1969 Mel Brooks remporte l'Oscar du meilleur scénario original pour sa comédie *The Producers* (*Les Producteurs*, 1968). Max Bialystock (Zero Mostel), producteur de théâtre, assisté de Leo Bloom (Gene Wilder), un comptable névrosé, monte le plus mauvais spectacle possible, afin de garder pour eux l'argent soutiré à de vieilles et riches dames auxquelles un Bialystock, gigolo aussi grotesque qu'empresé et surmené, promet chaque fois une participation importante aux gains éventuels. Ils sélectionnent la comédie musicale d'un

24. Charlie Chaplin, *op. cit.* (voir note 20), p. 387.

25. Nous nous référons aux concepts forgés par Friedrich Schiller dans l'essai « Über naive und sentimentalische Dichtung », qu'il fit paraître en 1795 et 1796 dans la revue *Die Horen*.

nostalgique halluciné du Troisième Reich, font interpréter Hitler par un hippie efféminé, tandis que danse un ballet de SS féminins aux longues jambes. Le titre *Springtime for Hitler* est repris par le refrain : « Springtime for Hitler and Germany/ Winter for Poland and France. » Malheureusement, l'œuvre est un grand succès public, Bialystock et Bloom finissent en prison, où ils montent, toujours sur des bases frauduleuses, un spectacle intitulé *Prisoners of Love*. En 2001, Mel Brooks a fait représenter à Broadway une comédie musicale inspirée de son film. Ce film reprend l'intrigue de la comédie *Hellzapoppin* (1941) de H.C. Potter, adaptation d'un spectacle musical créé en 1937 à Broadway par Ole Olsen et Chick Johnson, où la plus mauvaise comédie musicale possible devient un grand succès burlesque. Le *kitsch* risqué de Mel Brooks manifeste surtout la supériorité de l'humour juif, un humour qui va jusqu'à l'autodérision, sur le sérieux nazi : l'aspect « décalé » du nostalgique nazi dans la société bariolée et animée de la fin des années 1960 n'est pas le moindre effet comique du film. *Zelig* (1983), le personnage principal du film de Woody Allen, est un véritable caméléon : on le voit même siéger dans la même tribune que le *Führer* et sa suite. En 1984, Alan Johnson tourne une nouvelle version de *To Be or Not to Be*, avec Mel Brooks dans le rôle principal. L'humour juif s'arrête toutefois devant la porte des camps : on ne montre pas les crimes par respect pour les victimes, on se contente de les suggérer, laissant l'horreur entière. Ainsi dans *Train de vie* de Radu Mihaileanu (1998), on décrit une situation des plus invraisemblables, à savoir l'« autodéportation » d'un *shtetl* qui espère ainsi gagner la Russie. Les « SS » de la communauté finissent par s'identifier presque avec leur nouvelle fonction, tandis que les jeunes communistes sabotent l'œuvre salvatrice de la communauté. L'histoire est rapportée par Schlomo, le très intelligent « idiot du village », dont on découvre à la fin du film qu'il n'a fait que la rêver... dans un camp de concentration. L'une des répliques les plus marquantes du film en résume peut-être la philosophie : « [...] la seule chose qui nous manque pour parler parfaitement l'allemand et perdre l'accent yiddish, c'est enlever l'humour, c'est tout ! » L'humour, c'est-à-dire aussi, comme dans *Le Dictateur*, la musique, et la joie, les peines... et toute la médiocrité d'une vie sociale normale. À la vision baroque d'un Hitler hippie et efféminé dans *Les Producteurs* correspond ici celle d'une troupe de SS en rase campagne en train de se balancer d'avant en arrière pendant la prière du soir.

Cette dérision « après-coup », mais sans l'humour juif, se retrouve dans des films allemands, par exemple en 1979 dans *Le Tambour*, le film que Volker Schlöndorff (*Die Blechtrommel*) a tiré du roman de Günter Grass, paru vingt ans plus tôt, quand la foule que réunit une manifestation nazie se met à danser la valse au son du tambour d'Oskar Matzerath. Cette scène a inspiré à Gérard Oury dans *L'As des as* (1982) une scène où la foule danse tantôt au son d'une mélodie bavaroise tantôt à celui d'une musique juive rythmée. Dès 1976-1977, dans un long film *Hitler. Ein Film aus Deutschland* (*Hitler, un film d'Allemagne*) Hans-Jürgen Syberberg avait voulu exposer, sur le ton de la dérision, les racines culturelles de la fascination des Allemands pour le *Führer*, une fascination grotesque, qui est au centre de la comédie *Schtonk!*,

de Helmut Dietl, qui traite en 1991 l'affaire des faux carnets de Hitler publiés en 1983 par les magazines *Stern* et *Sunday Times*. Aucun de ces films allemands ne s'appesantit sur le génocide juif de même qu'aucune des comédies citées ici ne montre un camp de la mort de l'intérieur, par respect pour les victimes. Seuls les films documentaires ou des fictions tragiques, de *La Dernière Étape* de Wanda Jakubowska (1948) à *Schindler's List* (1993) de Steven Spielberg contiennent de telles images, dont le caractère problématique n'a pas à être traité ici.

La Vie est belle (*La Vita è bella*), la « fable » de Roberto Benigni, a allégrement brisé ce tabou, ce qui lui a valu de remporter en 1998 le Grand Prix du jury du Festival de Cannes, en 1999 le César et l'Oscar du meilleur film étranger — et deux Oscars supplémentaires. Pour parler en termes schillériens, cette comédie, loin de la « naïveté » du *Dictateur*, emploie toutes sortes de procédés « sentimentaux », traitant la situation (la déportation dans un camp de la mort) non pour elle-même, mais pour l'effet visé (le rire et les larmes) et en fonction du public visé (celui des pays occidentaux riches). La première partie du film raconte la rencontre de Guido, un juif italien drôle et excentrique, et de Dora, une institutrice, la seconde la déportation de cette famille, agrandie du fils Giosué, dans un camp d'extermination et la survie de ses membres, jusqu'au sacrifice final du père qui a réussi à cacher son fils et à lui faire croire que le camp est le cadre d'un jeu qui peut rapporter un tank aux gagnants. Le scénario de *La Vie est belle* pourrait s'inspirer d'au moins deux sources allemandes. Le héros du roman de Jurek Becker *Jacob le menteur* (*Jakob der Lügner*, 1970), porté au cinéma par Frank Beyer (IRDA, 1974) et par Peter Kassovitz (USA, 1998), préserve, un peu malgré lui, le moral d'une petite fille et de tout un ghetto en leur racontant les nouvelles de la progression de l'Armée Rouge qu'il entend sur une radio... qu'il n'a pas. Cet excusable mensonge n'évitera pas la déportation à la communauté. La deuxième source est le roman *Nu parmi les loups* de Bruno Apitz (*Nackt unter Wölfen*, 1958), adapté au cinéma par Frank Beyer en 1963 : l'acteur principal, Erwin Geschonneck, militant communiste allemand expulsé d'URSS en 1938, arrêté par la SS en 1939, avait survécu dans les camps de Sachsenhausen, Dachau et Neuengamme. Ce film rapporte l'histoire, inspirée d'un événement réel, d'un groupe de déportés qui sauvent un petit juif polonais en le cachant. Le film de Benigni rend triplement hommage à la comédie de Chaplin : Guido porte le même numéro de prisonnier que le petit barbier juif dans son camp de concentration (7397), et aux moins deux gags sont directement inspirés du grand modèle : le quiproquo, qui permet à Guido de tenir un discours déconcertant au personnel et aux élèves de l'école qui attendent l'inspecteur fasciste... et au barbier juif de parler, à la place de Hynkel, au peuple d'Osterlich, et l'interprétation inexacte d'un discours brutal, de Hynkel dans le film de Chaplin (pour cacher la vérité du régime à l'étranger) et d'un SS dans celui de Benigni (pour cacher la réalité du camp au petit Giosué). On note aussi quelques fautes de goût qui sont autant de concessions à l'anticipation d'un public « de masse » dans le monde occidental : ainsi, la « Barcarolle » semble tout de même bien déplacée dans un camp d'extermination, surtout quand on connaît l'usage que faisaient

les SS de la musique à Auschwitz²⁶, et l'image d'un char américain libérant un camp de la mort relève d'un calcul que l'on peut juger choquant, tous les camps de la mort étant situés dans des territoires conquis par l'Armée Rouge. On a opposé à bon droit la « cohérence interne » de *Train de vie* aux « incohérences narratives »²⁷ de *La Vie est belle*, que nous ne voulons pas énumérer ici. La ligne de partage est peut-être aussi celle qui sépare le bon du « mauvais goût », d'un kitsch qui mériterait bien plus les jugements sévères des auteurs de la *Dialectique des Lumières* que *Le Dictateur*.

Les incontestables progrès de la mémoire des crimes nazis ont favorisé dans tous les genres la création d'un marché de cette mémoire, avec tout ce que cela comporte de stratégies publicitaires et falsificatrices. On peut considérer cette évolution comme un épiphénomène et estimer qu'il ne faut pas demander à ces produits pseudo-mémoriels de dire le vrai avec un goût et un humour sûrs. Les grandes comédies classiques, *Le Dictateur* ou *Jeux dangereux*, nous apprennent que l'industrie culturelle a pu transmettre avec efficacité une satire instaurant, la première, une vision cohérente et juste dont l'élégante lucidité étonne encore. Comme au temps de Chaplin et de Lubitsch, cette industrie continue de diffuser parfois des œuvres de grande qualité, n'en déplaise aux *Kulturkritiker* d'antan et à certains patrons qui limitent la fonction de leur branche à la vente de « temps de cerveau humain ». En revanche, comme au temps de Chaplin et de Lubitsch, l'obtention de grands prix (littéraires par exemple) et la reconnaissance par les Académies n'est pas toujours gage de qualité. Quels que soient le mode de diffusion et le public visé, chaque œuvre mérite d'être examinée pour soi et l'exemple donné par *Le Dictateur* peut être étendu à d'autres genres « populaires ». Il se peut qu'un reportage, un documentaire, un sketch, une série télévisée, une bande dessinée, voire une chanson marquent davantage l'histoire culturelle que bien des œuvres que l'on prétend exigeantes²⁸.

François GENTON

26. En 1980 est diffusée la dramatique *Playing for Time* de Daniel Mann. Le scénario d'Arthur Miller est inspiré des souvenirs de Fania Fénelon (*Sursis pour l'orchestre*. Paris, Stock, 1976). Ce film rappelle ce que fut l'orchestre féminin d'Auschwitz, dirigé un temps par la violoniste Alma Rosé, la nièce de Gustav Mahler.

27. Philippe Mesnard, « La mémoire cinématographique de la Shoah », dans *Parler des camps, penser les génocides*, textes réunis et présentés par Catherine Coquio, Paris, Albin Michel, 1999, p. 486

28. Cet article est issu d'un exposé oral présenté le 5 mai 2007 : « La mémoire de la Shoah et le rire », rencontre organisée par Andréa Lauterwein, Université Paris 3, Maison Heinrich Heine.