

COLLECTION RECHERCHES TEXTUELLES

COMITÉ SCIENTIFIQUE

Marc BONHOMME (Berne), Jean-Paul BRONCKART (Genève),  
Danielle CHAPERON (Lausanne), Anne-Marie CHARTIER  
(INRP-SHE-CNRS), Hugues DE CHANAY (Lyon II),  
Jacques DUBOIS (Liège), Daniel FABRE (E.H.E.S.S.-CNRS),  
Bertrand GERVAIS (Québec), Philippe HAMON (Paris III),  
Anna JAUBERT (Nice Sophia Antipolis), Jean KAEMPFER  
(Lausanne), Dominique MAINGUENEAU (Paris IV, IUF),  
Jérôme MEIZOZ (Lausanne), Jacques NEEFS (Johns Hopkins),  
Alain RABATEL (Lyon II), Alain VIALA (Oxford)

COMITÉ DE RÉDACTION

Université de Lorraine, Metz, 57000

Charlotte LACOSTE, Marceline LAPARRA, Caroline MASSERON,  
Raymond MICHEL, Laurent PERRIN, André PETITJEAN,  
Jean-Marie PRIVAT, Marie SCARPA, Marie-Christine VINSON

RESPONSABLE ÉDITORIAL

Sophie LAWSON

DIRECTEUR DE LA COLLECTION

André PETITJEAN

COMPOSITION ET TYPOGRAPHIE

Atelier Congard

RECHERCHES TEXTUELLES

Études publiées par  
le CREM

Université de Lorraine

Metz, 57000

---

NUMÉRO 12

**Violences et désirs  
dans l'œuvre de Koltès  
et dans le théâtre  
contemporain**

sous la direction de  
Raymond MICHEL et André PETITJEAN

2016

## SOMMAIRE

Remerciements .....	5
Introduction .....	7
Raymond Michel et André Petitjean .....	7
La violence verbale et les scènes de dispute dans l'œuvre de B. M. Koltès .....	13
André Petitjean .....	13
Double-tranchant ou inanité de la parole dans le théâtre koltésien ? .....	47
Samar Hage .....	47
« Moi, j'écris des pièces qui ne sont ni profondes ni tragiques. » 63	
Florence Bernard .....	63
Koltès et la violence du rythme .....	79
Fred Dalmasso .....	79
L'antithèse imaginative comme incarnation de la violence et de l'expression du désir dans <i>Quai ouest</i> de B.-M. Koltès .....	89
Galyna Dranenko .....	89
Violence et désir dans <i>Dans la solitude des champs de coton</i> de Bernard-Marie Koltès ou Deux êtres sous un ciel sans étoiles... 121	
Raymond Michel .....	121
Le traumatisme du génocide des juifs dans le théâtre de Jean-Claude Grumberg .....	169
Jean-Paul Duñet .....	169
Quelle est la part de violence dans le désir ? .....	201
Docteur Jean-Richard Freymann .....	201

# LE TRAUMATISME DU GENOCIDE DES JUIFS DANS LE THEATRE DE JEAN-CLAUDE GRUMBERG

Jean-Paul DUFLET  
Université de Trente (Italie)

## DE LA BIOGRAPHIE A LA DRAMATURGIE

### Auto-biographie en théâtre

La partie la plus importante et la plus connue du théâtre de Jean-Claude Grumberg<sup>290</sup> concerne la déportation des Juifs et leur extermination entre 1939 et 1945. Comme on le sait, l'intention des nazis n'était pas seulement de tuer le plus grand nombre possible de Juifs. Ce ne serait là, si l'on peut dire, qu'un pogrom habituel, un massacre gigantesque mais ordinaire, par sa nature, dans l'histoire de l'antisémitisme européen. Plus radicalement, le projet du nazisme racial, auquel l'antisémitisme de l'État français a prêté la main, était d'exclure le judaïsme de la surface de la Terre et de faire disparaître la *judéité* de l'humanité – bien évidemment, ce que le nazisme définissait comme la *judéité*. C'est ce qu'on appelle le crime ontologique.

Le père<sup>291</sup> et le grand-père<sup>292</sup> de J.-C. G. sont arrêtés en 1942 à Paris, en tant que Juifs roumains, par les gendarmes français. Ils sont enfermés à Drancy et déportés après quelques mois dans un camp d'extermination. J.-C. G.<sup>293</sup> et son frère aîné sont alors cachés en zone libre, en Corrèze, jusqu'en 1944. La pièce *Zone libre* (1990<sup>294</sup>) raconte

---

290 Désormais J.-C. G., dans la suite de l'article.

291 Zacharie Grumberg.

292 Naphtali Grumberg.

293 Né en 1939.

294 Date de la première publication.

et fictionnalise cette période. Après la guerre, pendant plusieurs années, la famille de J.-C. G. vit en espérant le retour du père. *L'Atelier* (1979<sup>295</sup>), la pièce la plus célèbre de J.-C. G., et dont la narration débute en 1946, fut « conçu(e) comme un roman autobiographique » (Grumberg 1998, 245). Elle raconte comment une Française juive, Simone<sup>296</sup>, mère de deux enfants, encore victime de préjugés antisémites dans l'atelier de couture où elle travaille, finit par admettre, après bien des années, que son époux, considéré comme juif « apatride » par l'administration française, a été exterminé. Simone doit affronter non seulement la dureté des conditions de travail, les difficultés économiques, sociales, psychologiques mais aussi les mensonges de l'administration française sur la déportation des Juifs. Il faudra d'ailleurs attendre les travaux de l'historien S. Klarsfeld pour savoir avec certitude que Zacharie Grumberg a été gazé à Auschwitz, et non pas à Maidanek, comme cela est dit dans *L'Atelier*.

Même si pour J.-C. G.<sup>297</sup>, l'écriture dramatique n'a pas un contenu exclusivement autobiographique, il n'en demeure pas moins que son impulsion, bon nombre de ses références ainsi que sa portée sont marquées par des enjeux autobiographiques. Le noyau autobiographique est constitué par les conséquences et les effets de la déportation, des persécutions et de l'extermination. Il agit sur trois plans dramaturgiques.

Le premier plan concerne le sujet d'écriture (le scripteur) comme rescapé Juif des années Vichy et fils de déporté. Au sortir de la guerre, tout Juif se définit nécessairement par sa relation aux persécutions. Le scripteur prend donc en charge, tel un impératif catégorique, un dire et un dit qui dépendent du trauma que le Génocide a engendré.

Deuxièmement, l'événement du Génocide insuffle aussi, en permanence, un sentiment, explicite ou implicite, d'appartenance au groupe humain ou à la communauté de tous les Juifs. J.-C. G. expose les vicissitudes de cette communauté souvent désaccordée ou conflictuelle, et toujours, il en épouse le destin. Son théâtre repose sur

295 Date de la première publication.

296 Incarnation de la mère de J.-C. G..

297 J.-C. G. choisit essentiellement le théâtre. Quelques autres le font : Anna Langfus, Liliane Atlan, Charlotte Delbo (Dufjet 2011). Mais la plupart des auteurs de l'extermination des Juifs font le choix du récit. Parfois, ces récits ont donné lieu à des adaptations théâtrales. C'est le cas de *La rafle du Vel d'Hiv* de Maurice Rajsfus, qui a été adapté au théâtre par P. Ogouz.

l'adhésion, critique mais indéfectible, à la collectivité juive. J.-C. G. se situe dans une position d'appartenance et de liberté : il appartient à sa communauté sans s'enfermer dans une identité exclusive, pleine et définitive (Grumberg 2013, 79)<sup>298</sup>.

Enfin, le Génocide introduit l'histoire. Mais celle-ci ne prend pas ici la forme scénique d'une représentation immédiate et directe des massacres. La dramaturgie de J.-C. G. n'est pas dédiée principalement aux faits, aux références, aux lois et au vécu de la période noire de l'Occupation. Elle explore l'après Génocide, à hauteur d'homme toujours, dans l'immédiateté des relations interpersonnelles. Elle s'approprie l'événement dans une durée dynamique de manière à faire apparaître les changements d'interprétation, de compréhension et de conduite dont il est l'objet dans la société française. Ce sont donc les conséquences des persécutions, des déportations et du Génocide qui sont présentées au public. En cela, J.-C. G. s'inscrit dans une des fortes traditions du théâtre écrit depuis *Les Perses* d'Eschyle. Le théâtre n'est pas un art qui porte directement l'événement en scène, mais beaucoup plus un art des paroles périphériques à l'événement. Il en mesure l'écho, les résonances dans le verbe et les consciences.

### Le cadre dramaturgique général

Il est possible de définir le cadre dramaturgique général dans lequel J.-C. G. développe ses thématiques, ses structures dramatiques et son écriture des dialogues.

La Shoah n'apparaît pas comme telle<sup>299</sup> dans les premières pièces de J.-C. G.. Dans les années 1960 et encore quelques années après, ses premières pièces sont marquées par la représentation de la violence dans la société : brutalités entre voisins, délinquance, violence politico-idéologique. Certains motifs comme la persécution des minorités, les racismes (*Rixe* 1967 ; *Demain une fenêtre sur rue*

298 J.-C. G. conclut ainsi la bibliographie présente dans *Pour en finir avec la question juive* (2013, 79) : « Afin d'être aussi complet que possible, je signale – à ceux que la question continuerait à tarauder après la lecture de ce présent ouvrage – qu'un professeur émérite d'Harvard a répertorié à ce jour 8612 façons de se dire juif. Ne se reconnaissant dans aucune, il a déclaré à la presse qu'il poursuivait ses recherches. Je m'associe modestement, mais de tout mon cœur à sa quête. »

299 Il faut attendre 1954 pour que soit instaurée une journée de la Déportation. C'est à partir de la fin des années 1970 que la mémoire des Juifs rescapés du Génocide est de nouveau présente pour elle-même dans l'espace public.

1967 ; *Les Vacances, Les Rouquins, Les Gnoufs*) ont une évidente valeur métaphorique eu égard à la persécution des Juifs. L'antisémitisme est d'ailleurs déjà évoqué dans *Michu* (1966). De violentes persécutions d'état sont encore plus directement montrées dans *Amorphe*, dont le personnage principal est comme une métaphore du mal, du nazisme, et de la bestialité primitive (1971)<sup>300</sup>. Toutes ces pièces, qui ne se réfèrent pas directement à la Shoah, sont souvent au plan esthétique plus violentes que les pièces de J.-C. G. sur le Génocide. Le trauma de la Shoah apparaît ainsi dans l'œuvre de J.-C. G. en concomitance avec un affaiblissement de la violence directe. Comme si le Génocide et ses conséquences exigeaient des formes scéniques et discursives de violence retenue. Cependant, le parcours personnel de J.-C. G., la maturation de sa conscience de dramaturge, n'explique pas à lui seul ce surgissement visible de la question génocidaire dans son écriture dramatique. C'est aussi qu'à partir du tournant des années 1970-1980, grâce à l'évolution du débat public (historique, politique, judiciaire et identitaire), J.-C. G. va disposer d'un spectateur plus sensibilisé et plus au fait de l'histoire de la Shoah. On voit les conséquences de cette situation nouvelle pour un dramaturge. Le théâtre n'a plus besoin de recourir à un contenu indirect ou métaphorique pour éveiller l'intérêt bienveillant des spectateurs qui jusqu'alors étaient plus sensibles aux problématiques de la Résistance et des luttes politiques. Son écriture n'a plus à convaincre les spectateurs de la nature et de la spécificité de l'extermination des Juifs, elle peut imposer son régime discursif propre (l'autobiographie, la mémoire, le trauma des descendants, l'antisémitisme millénaire) sans avoir à se positionner par rapport à d'autres questions (la révolution communiste, la lutte contre l'impérialisme, la Résistance) ; elle peut parler à partir d'une vérité historique qu'elle partage désormais avec le spectateur.

Les pièces de J.-C. G. montrent les conséquences des déportations et des persécutions antisémites en France. Ce sont d'ailleurs les camps français de transit et d'internement, bien plus nombreux qu'on ne le sait en général, qui sont évoqués dans l'œuvre de J.-C. G. : Drancy (*L'Atelier*), Compiègne, Pithiviers, Gurs et d'autres encore (*Zone Libre, Adam et Ève*). Seuls deux textes (*Dreyfus* et *HH*) font exception au monde français (historique, politique, humain) de référence. Bien que son titre soit éminemment français, la pièce *Dreyfus* (1974) ne se déroule pas en France. C'est en Pologne

300 Date de création, Théâtre national de l'Odéon.

que l'action se passe : *Dreyfus* raconte l'histoire de comédiens amateurs polonais qui tentent de mettre en scène, en 1930, une pièce écrite par l'un d'entre eux (Maurice), et dont le thème est *l'Affaire Dreyfus*. Il s'agit d'une *Pologne de théâtre*, dans tous les sens du terme, absolument imaginaire qui se dessine dans un regard exclusivement français de 1974. Mais avec cette construction en abyme, J.-C. G. fait d'une pierre deux coups : il rend hommage à la *yiddishkeit* polonaise, ce monde anéanti entre 1941 et 1945, et il rappelle en même temps que l'antisémitisme en France n'a pas attendu les nazis pour gangrener les institutions de l'état. La Pologne nous ramène à la France. Enfin, la pièce *HH* (2006) est censée se dérouler dans une petite ville de Bavière<sup>301</sup> pendant un conseil municipal qui se réunit pour choisir le nom d'une école<sup>302</sup>. Si la pièce renvoie à la culture allemande par les références, les citations et les interpolations de texte<sup>303</sup>, le débat des conseillers municipaux évoque plutôt une vision très française de l'Allemagne et des Allemands, qu'il s'agisse de la langue, des comportements humains, des groupes politiques et des règles administratives. Le déplacement géographique chez J.-C. G. ne modifie en rien le caractère très français de son regard sur les déportations et les persécutions antisémites.

La déportation de son père et des autres Juifs impose une injonction à l'énonciation théâtrale de J.-C. G. : « Tu dois te concentrer sur l'angoisse et sur la *douleur*<sup>304</sup> de ton père et de ta mère, celle de ton frère accessoirement, si tu veux, et sur la tienne propre » (Grumberg 2003, 50). Mais cette position énonciative est embarrassante, puisque J.-C. G. ajoute à propos de cette « douleur » : « même si à l'époque, toi, tu ne la partageais ni ne la ressentais » (Grumberg 2003, 50). J.-C. G. se trouve ainsi dans une position paradoxale puisqu'en raison de son âge, la scène de l'arrestation fut pour lui inaccessible : « Moi je n'entends rien, je ne vois rien, je suis cet enfant en bas âge qui pleure dans son berceau, dont l'un des agents note la bruyante présence sur son calepin » (Grumberg 2003, 20). En tant que dramaturge de sa propre histoire familiale, J.-C. G. est dans une position particulière vis-à-vis du trauma de la déportation : il est tout à la fois présent et absent à ce qui engage son écriture. À la lettre,

301 La ville de Landshut.

302 Le conseil municipal hésite entre Heinrich Heine et Heinrich Himmler qui ont les mêmes initiales : HH dans les deux cas.

303 Lecture est faite, en scène, de lettres de Heinrich Himmler.

304 C'est nous qui soulignons.

l'enfant devenu dramaturge fait sienne une scène autobiographique à laquelle il n'a pas réellement assisté, et il s'empare d'une douleur qu'il n'a pas ressentie à ce moment-là. La scène du traumatisme de l'arrestation du père est à la fois omniprésente et manquante.

Cette position énonciative explique déjà pour partie les frontières du projet dramaturgique de J.-C. G.. L'auteur limite le champ de sa mimesis : « il paraissait trop difficile, trop indécent à l'écrivain que j'étais de mettre en scène la catastrophe » (Grumberg 1998, 245). J.-C. G. ne veut pas dire « tout du crime, du chaos, du malheur et de la désolation » (Grumberg 1998, 246). Même *Zone libre* (Grumberg 1998, 246) qui se déroule entre 1942 et 1944 respecte le principe de ne pas « mettre en scène la catastrophe » elle-même. Les arrestations, les persécutions et l'extermination appartiennent exclusivement à la parole, et le crime absolu est supposé ou déduit. Au fond, *Zone libre* se demande surtout comment faire pour rester juif au milieu des persécutions antisémites.

Une seconde raison explique le cadrage dramaturgique général de J.-C. G.. En substance, il considère que la parole de l'écrivain ne peut pas prendre la place d'autrui, que c'est une imposture à laquelle il ne doit pas céder. Il choisit donc des procédés de représentation indirecte du Génocide : des constructions de décentrement du chronotope, des représentations inachevées ou embryonnaires, des allusions ou des évocations. Dire le Génocide, c'est ne pas le dire. Occuper pleinement la place de la victime (le père, les déportés), se saisir de son verbe, de celui des témoins (la mère et le frère) et des survivants équivaldrait à trahir leur douleur. Bien évidemment, cette position tout à la fois éthique et énonciative ne signifie pas que J.-C. G. s'astreigne à un strict cadre référentiel autobiographique, mais que l'écriture et la création littéraire ne s'arrogent pas tous les droits.

La conséquence est très évidente dans le langage dramatique (Dufiet, Petitjean, 2013). Si l'on considère la violence génocidaire comme la violence radicale absolue, puisqu'elle écrit la division ontologique de l'humanité dans les cendres des morts, tout en cherchant à effacer les traces de son crime, force est de constater que pour J.-C. G. la représentation du trauma du génocide ne se fait pas grâce au langage dramatique le plus violent ou le plus extrême. Ni les actions scéniques, ni les situations fictionnelles, ni la typologie des personnages, ni la langue des dialogues, ni même les émotions représentées et provoquées ne sont en rupture avec les codes dramatiques hérités de la tradition textuelle et scénique des XIX<sup>e</sup> et

XX<sup>e</sup> siècles. Dans les pièces du Génocide de J.-C. G., la représentation de la violence du trauma procède d'une *blessure et d'un traumatisme*<sup>305</sup> qui demeurent à l'intérieur d'une codification de la violence très antérieure au Génocide. Et non seulement le théâtre de J.-C. G. ne s'approprie pas la représentation directe de l'horreur, mais il exclut également les récits plus ou moins directs des souffrances et des supplices que bien des artifices d'écriture dramatique permettraient<sup>306</sup>. Le dramaturge ne se projette pas dans le magma des atrocités pour évoquer ou rapporter l'anéantissement ou pour signifier la survie de l'humain réduit à l'état de chose. Les pièces de J.-C. G. n'offrent ni le verbe sidérant de l'effroi, ni la parole foudroyante de l'abomination. Sans aucun doute, l'un et l'autre ne seraient que des impostures, eu égard à la manière dont J.-C. G. conçoit sa propre position de scripteur.

Ce dernier point a comme corollaire et conséquence que le théâtre de J.-C. G. ne s'intéresse pas aux tortionnaires. Concrètement, on rencontre des marques d'antisémitismes, des attitudes et des énoncés antisémites, mais le spectateur des pièces de J.-C. G. n'est jamais confronté aux tortionnaires et à leurs épigones (gestapo, milicien, gardien de camp, idéologue de parti). Certes, comme souvent dans les configurations dominantes, on peut faire mention de deux exceptions. Le personnage d'Amorphe dans *Amorphe d'Ottensberg* est une brute bestiale et sans limite, privée du langage humain. Il est une sorte de métaphore de l'instinct de mort et de destruction, qui n'est pas sans évoquer le nazisme et les politiques eugénistes. Dans le second cas, pour faire entendre des lettres et des discours authentiques d'Heinrich Himmler dans *HH*, J.-C. G. s'affranchit de toute représentation du personnage historique. Cette expression nazie à l'état pur, tout à la fois familiale et étatique, montre, cinquante ans après les événements, la nature exacte de l'idéologie nationale-socialiste, et l'intensité avec laquelle elle avait envahi la totalité de l'individu<sup>307</sup>. Mais là encore, aucune violence n'est introduite en

305 Comme lorsque Léon, dans *L'Atelier* dit qu'il faut chercher les traces d'un déporté, le mari de Simone, non pas dans les documents de l'administration française mais dans les savonnettes sur les étagères allemandes.

306 Dans les pièces de C. Delbo, P. Levi, A. Langfus, des auteurs survivants de la déportation font faire à leurs personnages le récit de ce qu'ils ont subi ou commis. M. Vinaver insère dans *Boulevard Bettancourt* (2014) un récit de déportation.

307 Michael Wildt : « Himmler en ce sens est représentatif de sa génération nazie qui pense avoir une tâche historique à accomplir : construire l'empire germanique et en vider les juifs », *Libération*, 3 mars 2014, interview de Anette Lévy-Willard.

scène, et l'idéologue et maître d'œuvre de la Solution Finale n'est pas incarné<sup>308</sup>.

C'est donc aux victimes juives<sup>309</sup>, exclusivement que J.-C. G. se consacre. Bien évidemment, nous reviendrons sur la définition de ces victimes en tant que personnage. Signalons pour l'instant que les survivants<sup>310</sup>, les rescapés<sup>311</sup> ou les descendants des exterminés sont sujets tout à la fois de la *mémoire* des violences et de *la violence* de cette mémoire. Car au fur et à mesure que le temps passe, de 1974 à 2014, le traumatisme du Génocide se nourrit de la peur de la fin de la mémoire du Génocide et de la disparition du traumatisme. Cette question est particulièrement sensible pour un dramaturge comme J.-C. G. qui écrit exclusivement les échos, les effets et les ondes de choc de la violence originelle de l'extermination. Son théâtre projette les avatars, les métamorphoses, la dynamique protéiforme de la mémoire de l'événement.

À cette caractérisation, s'ajoute également le fait que J.-C. G. écrit presque exclusivement des comédies. Bien évidemment, le genre de la comédie prend ici l'acception qu'il a acquise au XX<sup>e</sup> siècle, et que Beckett a si bien résumé dans *Fin de partie* en affirmant que « rien n'est plus drôle que le malheur des gens ». Encore peut-on souligner que la définition de J.-C. G. semble être plus précise, et que dans son cas rien n'est plus drôle que *son propre* malheur. Chez J.-C. G., ce comique est constant, dans toutes ses pièces, et il est directement relié au trauma du Génocide. Un tel parti pris pourra même, dans certains cas, provoquer quelque malentendu<sup>312</sup>.

Comme on l'a déjà mis en évidence dans notre réflexion, la violence génocidaire, en raison de sa nature inconcevable et inassimilable, a engendré ce qu'il est fort justement convenu d'appeler un *traumatisme* chez les survivants, les rescapés et leurs descendants. On pourrait se demander pourquoi J.-C. G. a choisi le théâtre pour le raconter et le représenter. Beaucoup de ceux qui se sont retrouvés dans cette situation ont choisi plus volontiers le récit ou l'essai, plus à même, semble-t-il de recueillir une parole singulière et monologique.

308 On pourrait ajouter les deux gendarmes de *Zone libre*, et le dentiste pétainiste de *Vers toi Terre promise*. Ce qui ne modifie en rien notre affirmation.

309 C'est une des grandes caractéristiques du théâtre français de la Shoah (Dufiet : 2012)

310 Nous appelons *survivants* ceux qui sont revenus de la déportation et des camps.

311 Nous appelons *rescapés* ceux qui ont échappé à l'arrestation ou à la déportation.

312 J.-C. G. a subi des accusations d'antisémitisme !

Cependant, si l'on met de côté le goût personnel de J.-C. G. pour l'art dramatique, on peut sans doute approfondir les relations entre le traumatisme, - du Génocide -, et la scène du théâtre. Comme le ressent et le dit J.-C. G., le propre du trauma est de s'imposer au sujet, en dehors de sa volonté : « Je n'ai jamais cherché ni à oublier ni à me souvenir » (Grumberg 2003, 113). Le sujet est comme prisonnier de sa blessure et du choc émotif qu'il a subi. Le traumatisme sollicite en permanence la représentation de son origine ; il demeure immobile dans le temps, comme fixé en lui-même, sans transformation, sans assimilation, sans altérations, de sorte que le sujet l'associe à son identité. Le trauma fait que l'effet de l'événement bascule comme un attribut permanent dans l'intériorité du sujet. En outre, dans le cas de J.-C. G., la double dimension du traumatisme de la Shoah, à la fois fait singulier (la déportation du père) et collectif (le massacre des Juifs), ne laisse aucun espace de repli qui ne serait pas contaminé. Le trauma crée un état de communion permanente entre les vivants et les morts (le père et tous les autres Juifs), un état d'in-séparation qui ne laisse pas de répit aux vivants.

En ce sens, le traumatisme est un schème sémantique et temporel qui n'est pas sans analogie avec le théâtre. Car tout comme le traumatisme *présentifie* continûment le passé<sup>313</sup>, le théâtre lui aussi *présentifie* toutes les scènes récentes ou anciennes qu'il montre : au théâtre, le passé est au présent dans le regard et l'écoute du spectateur. Pour le théâtre comme pour le traumatisme, l'événement absent et passé est au présent, *au plus que présent*, pourrait-on dire, de la représentation. Et plus précisément encore, l'effet du traumatisme, cette union du passé et du présent qui fait que les vivants et les morts se confondent est une des grandes spécificités de la représentation et de l'écriture théâtrales. La conjonction du passé et du présent, leur confusion même favorisent chez J.-C. G. la répétition et le ressassement des motifs identiques d'une pièce à l'autre. En ce sens, le traumatisme n'est pas un savoir sur le Génocide, il est un événement unique qui ne peut être ni oublié, ni abandonné, ni véritablement transmis dans une construction objective. C'est d'ailleurs pour cela que de nombreux personnages de J.-C. G. ne peuvent s'empêcher de débusquer de manière inattendue, dans la banalité quotidienne, des échos du Génocide (Asso 2013, 43).

313 « ... plus le temps passe, plus nous nous rapprochons des événements passés »...  
« ... le temps ne fait rien à l'affaire. Les coups frappés résonnent de plus en plus fort dans les vieilles oreilles de leurs vieux enfants » (Grumberg 2003, 22).

À l'évidence, J.-C. G. est parfaitement conscient de l'aspect obsessionnel, ou à tout le moins répétitif de son écriture. Il reconnaît avoir été pris « à la gorge » par son histoire qui ne le lâche pas. Ne pouvant et ne voulant pas s'en défaire, il l'affronte et en joue dans ses textes mêmes, souvent sous la forme d'une méta-théâtralité et d'une mise en scène de soi pleine d'autodérision, comme dans *Vers toi Terre promise* (2006, 11-12) : « L'action se situe après la Seconde Guerre mondiale, vous l'aviez déjà deviné non ? Comment ? Vous avez déjà entendu parler de la Seconde Guerre mondiale ? Vieille histoire, je sais. Mais à l'époque pour les Spodek, Suzanne, l'auteur, son frère et quelques autres, des millions d'autres, c'était encore tout neuf, inédit pour ainsi dire. Si je parle trop n'hésitez pas à siffler ou à sortir comme de vrais spectateurs d'aujourd'hui pour qui la Seconde, c'est de l'histoire archirabachée comme l'était la guerre de 70, la perte de l'Alsace-Lorraine, voire la Commune pour l'auteur enfant ». L'obsession du trauma n'exclut pas la lucidité sur ce trauma.

Nous allons maintenant examiner comment le Génocide et le trauma du Génocide sont mis en œuvre dans l'écriture dramatique. Le théâtre de J.-C. G., même avec son impulsion autobiographique, reste une polyphonie des vivants qui rencontrent dans leur présent la mémoire des morts et le souvenir des persécutions.

## LES STRUCTURES ET STRATEGIES DRAMATURGIQUES

Les pièces de J.-C. G. possèdent de nombreuses constantes structurelles qui appartiennent aux catégories de la dramaturgie classique. Dans le cadre de cette étude nous allons nous intéresser à la fiction, aux formes dramatiques, aux situations dramatiques, aux personnages.

### Le positionnement de la fiction

Comme nous venons de l'indiquer, la vérité autobiographique n'exclut nullement la fiction dramatique. La fiction a même un statut très important dans l'écriture du Génocide, telle que la conçoit J.-C. G.. Très jeune, J.-C. G. découvre la fonction et les bénéfices de la fiction tant pour l'éthos du narrateur que pour l'efficacité illocutoire de sa parole sur son auditoire. Dans *Pleurnichard*, il explique qu'il comprit à l'école « la supériorité de la fiction sur la vérité, fût-elle historique » (Grumberg 2010, 143). Il explique qu'un jour il a raconté à sa maîtresse d'école, devant toute sa classe admirative, qu'il écrit de

manière très peu lisible parce que les Allemands l'ont torturé pendant la guerre : « Ils m'ont coupé les poignets avec une baïonnette » précise-t-il (Grumberg 2010, 143). Adulte et dramaturge, J.-C. G. se souvient des mensonges de *Pleurnichard* (l'enfant Jean-Claude) : il a retenu que la transmission de la douleur, que celle-ci soit authentique ou imaginaire, peut et même doit s'aider de la fiction. D'ailleurs, dans le registre strictement biographique, la construction fictionnelle concerne sans doute aussi J.-C. G. lui-même, en tant qu'individu ; il n'est pas impossible que le fait qu'il écrive des fictions de théâtre soit un effet des persécutions antisémites. Si pendant les années du régime de Vichy, être juif était une condition dangereuse, voire mortelle, tout Juif a pu apprendre alors qu'une des manières de survivre consistait à mentir sur son identité (*Zone libre*). Rester en vie, et pas simplement éviter les punitions de la maîtresse d'école, pouvait directement dépendre de la capacité à être un autre que soi, de l'aptitude de tout Juif, enfant ou adulte, à jouer un autre que soi. Faire de soi-même un objet de fiction et un théâtre, a pu offrir une possibilité de rester vivant. En ce sens, le théâtre comme art est la première et la plus essentielle des fictions : celle qui offre, par la dissimulation, la possibilité de demeurer soi-même.

Au plan plus précisément dramaturgique, toutes les pièces de J.-C. G. s'appuient sur une structure fictionnelle, qu'elle soit narrative ou uniquement situationnelle (*L'Atelier*, *Zone libre*, *Dreyfus*, *Vers toi Terre promise*, *L'Enfant Do*, *Rêver peut-être*, *Votre maman*, *Pour en finir avec la question juive*). Parfois, cette fiction est très épurée, et elle se développe autour de la répétition et de la transformation d'une situation unique, avec deux ou trois personnages seulement : *Pour en finir avec la question juive*, *Votre maman*. La fiction peut aussi se réaliser grâce à une situation onirique et mentale comme dans *Maman revient pauvre orphelin*, puisque dans ce cas nous avons un dialogue entre les morts (les parents) et le vivant (l'auteur), en compagnie de Dieu et d'un anesthésiste.

Les fictions de J.-C. G., quels que soient leurs thématiques et leur chronotope, se déploient par rapport au trauma de la déportation et du Génocide ; la déportation et le Génocide constituant la césure historique à partir de laquelle le sens se cristallise. Ces fictions sont tout à la fois libres et mesurées parce que le sujet d'écriture les gouverne d'abord selon les paramètres de son propre trauma biographique (Grumberg 2006, 11). Contrairement à la fantaisie outrancière de l'écolier *Pleurnichard*, la fiction du dramaturge J.-C. G. ne déroge ni à l'éthique autobiographique, ni aux vérités

historiques qu'elle ne peut manquer de croiser et de rapporter. En d'autres termes, J.-C. G. utilise les pouvoirs de la fiction, mais il ne donne pas à la fiction tous les pouvoirs, ou si l'on préfère, il ne se donne pas tous les pouvoirs démiurgiques par la fiction. En particulier, il ne s'autorise pas, sauf une fois très exceptionnellement, à s'emparer de la figure de son propre père : « Pendant toutes ces années, ou décennies, je n'ai jamais essayé ou plutôt j'ai toujours évité de me mettre à sa place... » (Grumberg 2003, 54). D'ailleurs beaucoup d'épisodes des pages autobiographiques de *Mon père. Inventaire* (2003) et de *Pleurnichard* (2010) révèlent le point de départ ou le motif des fictions de certaines pièces. C'est le cas de *Vers Toi Terre promise*, dont le motif narratif central (un dentiste juif qui a beaucoup souffert à cause de ses filles) est exposé, déjà avec drôlerie, dans *Mon père. Inventaire*<sup>314</sup>. La fiction ne contredit pas le vécu du scripteur, mais elle fait entendre une partie de la parole juive d'après la guerre, et expose des vérités subjectives et vécues. La fiction permet de dévoiler en scène la douleur génocidaire et le trauma de manière souvent inattendue et imprévisible pour le spectateur tout en répondant très clairement et précisément aux questions traditionnelles de la mimesis textuelle : qui est qui ? Qui fait quoi, pourquoi et dans quel but ? Elle est le vecteur grâce auquel les thèmes et les motifs obsessionnels sont modulés ; elle reformule le rapport entre le présent de l'écriture et le Génocide, toujours plus lointain. Le trauma, tel le Dibbouk qui hante les vivants, s'inscrit dans la fiction et réapparaît ainsi dans le présent toujours renouvelé de l'écriture.

### Le trauma et les formes de l'écriture dramatique

Dans ses pièces du Génocide, J.-C. G. reprend les codes dramaturgiques qui constituent le socle de l'écriture théâtrale entre le XVIII<sup>e</sup> siècle et la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle : le réalisme émotionnel de Diderot, le théâtre naturaliste du 19<sup>e</sup>, l'art dialogal du vaudeville, l'indistinction générique entre la comédie et la tragédie. Il reprend également des orientations du théâtre brechtien<sup>315</sup>, et des problématiques très pirandelliennes du rapport entre le créateur et ses personnages. J.-C. G. articule souvent son vécu autobiographique ou ses références biographiques (Grumberg 2003, 107) avec un découpage épique de l'action, des situations domestiques et des

314 p. 146-147.

315 Le découpage temporel, l'autonomie des scènes, la présence de l'histoire dans la mimésis domestique.

références historiques<sup>316</sup>. Pour ce dernier point, il utilise parfois des documents qu'il cite dans les éditions de ses pièces. En témoignent, *Vers toi Terre promise* (2006) dans laquelle sont interpolés des textes administratifs authentiques, et *HH* (2007) qui contient des lettres et des discours de Himmler.

Le monde représenté est matérialisé concrètement par des événements identifiables grâce à la mimesis d'un univers quotidien reconnaissable. Certes, quelques pièces sont plus abstraites (*Maman revient pauvre orphelin, Votre maman*), mais dans ce cas, les nombreuses inférences auxquelles le lecteur-spectateur est convié sont d'une grande clarté. Les fictions elles-mêmes s'inscrivent dans une narration ou, moins organiquement, dans une succession de situations. Cette succession, tout en étant dépourvue d'intrigue, est unifiée par une problématique globale qui dépend du trauma de l'extermination. Les scènes ont en général une forte homogénéité stylistique, même si J.-C. G. peut parfois mêler, comme nous l'avons dit, l'onirisme au naturalisme/réalisme, et la méta-théâtralité à la représentation mimétique.

Les scènes sont fondées sur des situations rationnelles qui progressent vers une finalité. Chaque scène se manifeste comme un moment de temporalité classique (ou naturaliste) qui simule l'égalité entre la durée de représentation et le temps fictionnel représenté. Ce faisant, le texte coordonne continuité et discontinuité. La discontinuité temporelle a d'ailleurs une fonction fondamentale puisqu'en fait elle met en exergue que dans la continuité dynamique de la vie s'inscrivent la mémoire durable et les effets persistants de la Shoah. L'extermination est toujours là, perceptible par intermittence, par flash, par irruption dans la mimesis du réel.

Les dialogues sont essentiellement rationnels et finalisés, et ils respectent les dialogues externe et interne. La langue française de J.-C. G. est très travaillée, à l'intérieur de la mimesis conversationnelle. Cela se manifeste par la présence d'écarts de parole qui sont destinés à souligner le Génocide<sup>317</sup>. En outre, les personnages ont une identité stable, des comportements dont les motivations sont accessibles par l'expression verbale, et des intentions tout à fait partageables. J.-C. G. est un auteur contemporain dont l'écriture ne recherche pas un

316 Ce que ne réussit pas à faire par exemple Anna Langfus dans *Les lépreux*, elle perd la dimension historique et épique.

317 On pourrait citer des jeux de mots, des acceptions lexicales, des associations d'idées etc.

nouveau langage dramatique. Le Génocide en tant que césure de l'Histoire ne le conduit pas à explorer l'approfondissement poétique d'un trauma qui affronterait l'épreuve des possibilités du verbe.

Chaque pièce saisit un aspect singulier, et souvent paradigmatique, du trauma de la Shoah. *Dreyfus* à travers une fiction de théâtre amateur rend hommage aux Juifs de l'est et souligne leur aveuglement face à l'Histoire ; *L'Atelier* en jouant la fiction de la vie d'un atelier de confection montre l'émergence du trauma et le difficile recommencement du vivre après le génocide ; *Zone Libre* dépeint les peurs d'une famille juive, tout à la fois française et étrangère, pendant sa survie en zone non occupée ; *Vers toi Terre promise* recrée les vicissitudes d'un couple juif qui a perdu une première enfant à Auschwitz, et qui est empêché par l'Église catholique de revoir sa deuxième fille qui avait été confiée à un couvent pendant l'Occupation. Signalons encore *L'Enfant Do* qui en montrant la vie assez difficile et agitée d'un jeune couple contemporain, souligne, en référence à la fondation Spielberg, la crainte que la transmission de la mémoire ne s'éteigne avec les survivants. *Votre Maman* montre, de manière réaliste et onirique à la fois, l'obsession du trauma jusque dans le très grand âge et les défaillances de la fin de vie. Chaque pièce choisit un aspect du rapport authentique des Juifs au trauma du Génocide. Ce rapport peut aussi s'exprimer dans une forme délibérément burlesque, comme avec *HH*, ou bien dans un regard grotesque et très indirect, comme dans *Rêver peut-être*. Cette dernière pièce s'impose comme un cauchemar méta-théâtral, puisqu'elle raconte qu'un comédien est accusé, dans ses rêves, par les autorités judiciaires, d'avoir commis un crime, en rêve. Le fait que ce comédien répète le rôle d'Hamlet et que la victime s'appelle Polonius ne suffit pas à convaincre le juge. La métaphore de la persécution des Juifs est à la fois lointaine et suggestive : tout comme être Juif est un fait de naissance, rêver est un fait de nature. Dans un cas comme dans l'autre, aucun individu ne peut s'en évader, et la loi n'est rien d'autre qu'une atteinte à l'être humain comme tel. La fiction touche ici au *crime de rêver*, en écho au *crime d'être né*.

Le théâtre de J.-C. G. reconnaît ainsi la multiplicité des facettes du trauma, tant en raison de la complexité essentielle de l'événement qu'en raison de sa présence tout à la fois continue et changeante dans l'histoire et la culture contemporaines. Depuis 1974, *Dreyfus*, les très nombreuses pièces de J.-C. G. explorent les éclairages multiples de la mémoire et des effets du Génocide.

### Le trauma dans les situations dramatiques

Les situations dans lesquelles sont insérés les personnages de J.-C. G. corroborent les caractéristiques de la fiction et des autres formes de l'écriture dramatique que nous venons de voir.

L'arrestation du père est la première de toutes les situations de J.-C. G. scripteur. Comme nous l'avons compris, l'écriture de J.-C. G. se déploie dans l'absence du père : au plan biographique en raison de son arrestation, au plan théâtral en raison de l'absence de la scène d'arrestation du père, et plus encore, comme on le verra, en raison de l'absence de la figuration du père comme personnage<sup>318</sup>. Les précisions et les souvenirs présents dans *Mon père. Inventaire* et *Pleurnichard* appartiennent à la mère et au frère J.-C. G. La représentation de cet événement est donc de l'ordre du discours rapporté. C'est très exactement cette modalité qui est théâtralisée dans *L'Atelier*, puisque la scène est seulement racontée par Simone, et non pas figurée sur le plateau. Il n'est d'ailleurs probablement pas indu de parler de *scène originelle*, tant la description faite dans *Mon père. Inventaire* (Grumberg 2003, 90) ressemble à une naissance du sujet au monde, et plus encore à l'Histoire, à la douleur, et au théâtre à venir. La situation du trauma est omniprésente, biographique parce que transmise au scripteur, mais non autobiographique parce que non vécue directement. En d'autres termes, il existe une distance qui ne peut être comblée entre J.-C. G. et son trauma, et qui explique, éventuellement, la modalité comique dominante.

L'absence de la scène de l'arrestation a pour conséquence que d'autres situations, qui s'avèrent être des marqueurs culturels extrêmes de la Shoah, demeurent hors de l'écriture. On peut par exemple citer la vie au camp de Drancy, le voyage en train vers les camps d'anéantissement, et bien évidemment le camp d'extermination lui-même (l'arrivée, la sélection, le gazage ou la survie). De telles scènes ne sont pas *présentifiées* par J.-C. G. : de manière tout à fait cohérente et rigoureuse, eu égard aux principes du scripteur, elles ne sont jamais racontées par quelque personnage. Aucun récit n'apporte en scène le répertoire de l'horreur et des massacres. Il serait pourtant relativement facile de donner lieu à des images saisissantes de l'horreur : de nombreux procédés et subterfuges rhétoriques, aisément justifiables au plan énonciatif, le permettent. L'écriture de J.-C. G. apporte d'ailleurs la possibilité de tels procédés, mais elle ne les

318 Sauf dans *Maman revient pauvre orphelin*.

exploite pas. Ainsi, dans *Maman revient pauvre orphelin* (1992), J.-C. G., qui a 62 ans, dialogue avec son père déjà mort à 42 ans. Cette situation imaginaire très classique dans la dramaturgie européenne était à l'évidence une situation énonciative idéale pour plonger le spectateur dans les récits des atrocités. Or le fils ne rappelle son père du monde des morts que pour savoir comment cela se « passait avec maman ». De son côté, le père demande à son fils Jean-Claude si le monde va mieux depuis que les Juifs ont été massacrés, et surtout il exhorte son fils à jouir de la vie. J.-C. G. en tant que dramaturge crée donc la situation fictionnelle et énonciative qui pourrait faire entendre au spectateur le discours traumatique du gazage des Juifs mais il ne le fait pas ; il concentre ses dialogues sur la relation familiale, soulignant ainsi l'absence du Père.

L'absence de la situation d'*arrestation* du père, et de toutes les scènes d'horreur de la Shoah qui en découlent, crée ainsi un vide mimétique et discursif autour duquel l'écriture de J.-C. G s'enroule ; jamais, à aucun moment, elle ne dit les atrocités. L'omission de ces situations extrêmes et des images d'anéantissement nous rappelle que l'extermination est à la lettre invisible et sans regard. Seule la pièce *Votre maman* enfreint ce choix dramaturgique, mais selon une modalité qui ne contredit pas essentiellement notre analyse. Dans cette pièce une dame âgée rescapée, très certainement atteinte de la maladie d'Alzheimer, aux souvenirs anciens très vifs, et aux souvenirs récents très fragiles, revoit, au moment de mourir, sa mère qui très probablement est décédée pendant une marche d'évacuation d'un camp. Déjà morte, elle se confie à son fils dans une énonciation d'outre-tombe :

J'ai marché, j'ai marché.

Je suis retournée sur nos pas sur la route, là où j'avais laissé maman.

Comme elle n'y était plus, j'ai quitté le chemin, et je l'ai cherché dans les bois. Là, j'ai encore marché. J'étais fatiguée, épuisée, mais je savais que la liberté était au bout. J'ai continué, continué.

À la fin je suis tombée. Alors j'ai rampé, comme maman avait rampé, avant de s'allonger et de rester là, sans bouger, sans que je puisse rien faire pour la relever.

..... J'ai presque retrouvé maman. Quand je me serai bien reposée, que les bottes et les chiens seront partis, je la chercherai encore. Elle ne peut plus être très loin maintenant

(Grumberg 2012, 55)

Ce récit très bref de la mort des deux femmes, détaille peu le contexte de l'événement et se déploie en mode mineur, plus dans la

douceur et l'apaisement que dans la souffrance. La parole, quasiment d'outre-tombe, se concentre beaucoup plus sur la fin du vivre que sur les circonstances, sans doute horribles, de l'agonie. La mort n'est pas un accès de douleur, mais un refuge inaccessible, une union encore inaccomplie avec les autres disparus.

Dans les pièces de J.-C. G., aucune situation n'est construite pour que quelque personnage entre en scène et témoigne du monde concentrationnaire et des persécutions, comme poussé par la force de son dire. Le souvenir du Génocide est omniprésent chez J.-C. G., mais il n'est pas une brûlure qui incendie la conscience, ni une lave irrépressible dans la langue. J.-C. G. ne participe pas à ces topoï de la littérature de la catastrophe. Deux pièces seulement rapprochent, à leur manière, le spectateur de la *scène* des persécutions antisémites. *Dreyfus* (1974) montre une agression antisémite dans la Pologne de 1930. C'est une situation violente faite de menaces, d'insultes, d'humiliation et de quelques coups donnés par des Polonais. La situation montre une violence réelle, mais encore, si l'on peut dire, traditionnelle et connue. L'autre pièce *Zone libre* se déroule de 1942 à 1944. Une famille a fui Paris et rejoint la Corrèze en zone non occupée. Les situations sont l'occasion de dépeindre les différents personnages face à la peur d'être arrêté et déporté. Simon, un personnage combatif, a une conscience surplombante assez lucide (à l'évidence anachronique) sur les déportations de ses proches : « Quel pays, quel État, quel gouvernement frète des trains spéciaux pour importer des aveugles, incapables de rempailler une chaise ou d'accorder un de leurs fameux pianos de concert (...) ? » (Grumberg 1998, 338). Dans le théâtre de J.-C. G., Simon incarne la conscience maximale du destin des Juifs au moment où les faits se déroulent. Mais on ne manquera pas de noter la forme interrogative qui restera sans réponse, et le fait que les formes de l'extermination sont laissées hors du discours, et pas seulement hors de la scène. La lucidité dont fait preuve Simon se transformera d'ailleurs en une parole prophétique, qui pointe le trauma de l'après-guerre : « Ceux qui sont partis ne reviendront plus, et ceux qui s'en tireront n'auront plus le goût de vivre » (Grumberg 1998, 342). Mais cette lucidité exacte au cœur des faits est très exceptionnelle, ne serait-ce que parce que le théâtre de J.-C. G. se concentre sur l'*après*.

En règle générale, les situations dramatiques sont très souvent banales, par leurs paramètres mimétiques : lieu de travail (*L'Atelier*, *Vers toi Terre promise*), parents en réunion de famille (*L'Enfant Do*), échange conjugal (*L'Enfant Do*, *L'Atelier*), rencontre de bistrot (*Adam*

et Ève), dialogue mère fils (*Votre maman, L'Enfant Do*), pensionnaire d'une maison de retraite (*Votre maman*), rencontres entre voisins de palier (*Pour en finir avec la question juive*). Seules *Zone Libre* et *Dreyfus* enfrennent cette propriété : la première pièce, en raison de la date de l'action (1942 et 1944) qui rend tout ce qui est commun plus exceptionnel ; la seconde, pour sa méta-théâtralité et ses débats argumentés sur l'identité juive qui tranchent avec les thèmes familiers qui font généralement l'objet des dialogues. Même lorsqu'il choisit l'onirisme, J.-C. G. fait appel à un surnaturel rassurant : le personnage du comédien Gérard B. est accusé de manière aussi kafkaïenne que shakespearienne d'avoir tué Polonius en dormant (*Rêver peut-être*) ; des adultes ont des conversations particulièrement polémiques avec un ours en peluche (*L'Enfant Do*), et Jean-Claude dialogue sur un lit d'hôpital avec ses parents morts (*Maman revient pauvre orphelin*). L'onirisme reprend des modèles culturels qui ne sont en aucun cas des sources d'angoisse ou de terreur.

Le théâtre de J.-C. G. révèle donc le trauma du Génocide dans le cours de la vie recommencée, dans des situations ordinaires. Il le fait selon deux stratégies : la première est directe, alors que la seconde est indirecte.

Dans la stratégie directe, la situation et le dialogue qui en résulte concernent immédiatement et sans détour le trauma des persécutions. Par exemple, dans *Vers toi Terre promise* (2006), les Spodek, Charles et Clara, ont perdu leur première fille à Auschwitz, et ne réussissent pas à revoir la seconde qu'ils avaient confiée à un couvent pendant la guerre. Les dialogues entre les parents collent continuellement à cette double perte. Au point que Charles Spodek interdit à son épouse d'aborder le sujet avec amis et parents. De manière semblable, dans *L'enfant Do* (2002), le personnage de Lui a trouvé un travail qui insère directement le Génocide et son trauma dans l'échange dialogal : il doit enregistrer des témoignages de survivants pour constituer des archives de la mémoire ; dans cette stratégie dramaturgique, le traumatisme du Génocide est le focus annoncé de la scène.

Mais il arrive tout aussi souvent, et sans doute de manière plus frappante pour le spectateur, que la situation et le thème central de la scène ne conduisent pas directement au Génocide. Le Génocide apparaît alors à l'occasion d'un motif extrêmement quotidien : un problème de travail, l'organisation de la vie dans une maison de retraite, une scène de dispute conjugale, par exemple. Dans son

principe, cette stratégie dramaturgique indirecte consiste donc à ce qu'une situation étrangère aux persécutions révèle la présence et l'intensité du traumatisme : ce qui ronge est dévoilé par l'ouverture de ce qui est secondaire, sous le jour d'une circonstance du banal. Tel est justement le propre du trauma : parasiter la vie, toujours et en toutes circonstances. Par exemple, dans *L'Atelier*, Simone raconte à ses collègues de travail : « Hier un type m'a suivi ». Cette situation racontée ne peut a priori avoir aucun rapport avec la déportation. En fait, c'est le lieu d'où venait Simone qui rappelle la déportation : « justement, hier je sors de la Croix-Rouge, fallait que je leur dépose une photo [...] de mon mari, ça m'ennuie parce que je n'en ai plus beaucoup à force d'en laisser... Là, je me cogne dans un type... » (Grumberg 1998, 155). Cette scène, révèle la présence du déporté. Simone ne peut parler de sa rencontre avec un homme sans que n'apparaisse son mari. C'est dans la normalité que se mesurent les conséquences des persécutions, en dépit du temps qui passe. Les détails du vivre au quotidien font surgir le Génocide, en quelque sorte à l'insu de la volonté discursive et du contrôle émotionnel des personnages ; le personnage de Léon (*L'Atelier*) est particulièrement représentatif de ce cas de figure. La stratégie dramaturgique indirecte établit une relation entre l'exception monstrueuse de l'histoire et la banalité quotidienne des situations. Le trauma est ainsi à la fois invisible et omniprésent, toujours en mode mineur et en demi-teinte, prêt à surgir et à s'imposer dans l'échange entre les personnages.

En réalité, on s'en doute, toutes les pièces utilisent à des degrés différents les deux stratégies, qui s'avèrent fréquemment très complémentaires. On pourrait dire que *L'Atelier*, la pièce la plus célèbre de J.-C. G. est une stratégie indirecte générale, dans laquelle se glissent des instants de stratégie directe, comme lorsque le Presseur interroge Simone sur la déportation de son mari (Grumberg 1998, 179-182). Cependant la stratégie dramaturgique indirecte correspond plus véritablement à l'essence de l'écriture de J.-C. G., car elle exprime aussi, dans le même temps, une autre force qui travaille tout le théâtre de J.-C. G. : le désir que la vie reprenne, continue, se développe. La vie la plus simple, celle qui très exactement fut interdite aux Juifs en France, entre 1939 et 1944.

Les situations du théâtre de J.-C. G. font émerger le trauma du Génocide mais elles déjouent aussi la prophétie de Simon faite dans *Zone Libre* (« ceux qui s'en tireront n'auront plus le goût de vivre ») ; le théâtre de J.-C. G. montre que cette prophétie ne doit pas se réaliser et ne se réalise pas, et que ceux qui vivent ne vivent pas sans vie.

## LES PERSONNAGES

## Le père

Nous avons déjà évoqué le fait que de l'univers référentiel de la guerre et des persécutions, J.-C. G. a éliminé beaucoup de voix : tout particulièrement les collaborationnistes, les miliciens, les nazis etc. On ne rencontre que deux gendarmes (*Zone libre*), et très peu de pétainistes (*L'Atelier, Vers toi Terre promise*), même dans les pièces qui mettent en scène l'immédiat après-guerre. J.-C. G. se concentre sur les victimes, en excluant toutefois le Père dont on entend la voix dans un dialogue très bref de *Maman revient pauvre orphelin* (1994). L'ensemble des pièces ne donne d'ailleurs aucun portrait du père, même de manière indirecte, rapportée ou en éclats éparpillés.

Certes J.-C. G. déclare n'avoir « aucun souvenir physique direct » (Grumberg 2003, 18) de son père. En outre les rares informations qu'il possède sur l'arrestation en donnent une image parfaitement ridicule (Grumberg 2003, 20)<sup>319</sup>. Le moment déportation serait donc tout sauf une source d'héroïsation et d'idéalisation du père manquant. Ce manque ne stimule pas non plus la dramaturgie de J.-C. G. dans la direction de l'enquête, de la recherche ou de la découverte des traces du père. En fait, ce manque lui-même *fait sens* dans l'écriture. Le défaut de présence textuelle, et donc d'incarnation scénique de la figure du père ouvre la signification de l'écriture dramatique : « J'ai accepté que le disparu reste un inconnu comme si moi aussi je voulais participer à sa disparition » (Grumberg 2003, 54). Dès lors, ce père absent du théâtre de son fils est pour le spectateur le nom paradigmatique de tous les Juifs massacrés qui ne sont pas revenus : sans tombe, sans demeure, sans corps, sans identification. Le spectateur, devenu le témoin des effets du Génocide, ne perçoit des Juifs exterminés que des traces lapidaires, des fragments de souvenirs, des silences embarrassés et des pleurs, ou bien encore des mensonges administratifs semblables à celui de l'acte de décès de 1949 dans *L'Atelier* : « décédé à Drancy, Seine, le 3 mars 1943 » (Grumberg 1998, 203). En d'autres termes, malgré la pièce *Dreyfus*, qui exhume

319 « Il est là debout en pyjama » « il tremblait de peur ». « Mon frère me précisa quelques années plus tard encore. Il se tenait au pied du lit en pyjama, une main passée entre deux boutons pressant son foie comme Napoléon, oui, c'était l'Empereur, mais l'empereur de la trouille ».

très symboliquement les Juifs polonais du *chteti*<sup>320</sup>, l'écriture dramatique de J.-C. G. ne cherche pas à faire revivre les morts. Elle ne tente pas de suppléer le vivant perdu en le recréant en scène, ou de le substituer par quelque spectre obsédant. Elle signifie au contraire totalement la disparition. Paradoxalement, le père de J.-C. G. devient ainsi le point central, comme le point de perspective d'un tableau, situé hors du tableau, autour duquel toute l'œuvre dramatique s'organise : « il est le personnage central par son absence même » (Grumberg 2003, 54). D'ailleurs, même si dans *Maman revient pauvre orphelin*, le père sort très brièvement des ténèbres d'Auschwitz pour parler à son fils hospitalisé, cet échange unique ne déclenche aucune narration qui installerait le père de J.-C. G. comme une personnification théâtrale authentique. Avec sa très brève existence scénique et sa très restreinte autonomie d'action, le personnage du père, en quelque sorte, n'est pas affranchi d'être une pure représentation mentale de son fils dramaturge ; il fréquente les limbes du royaume des morts, et il exhorte son fils, en peu de mots, à embrasser la vie avec conviction. Le théâtre de J.-C. G. est gouverné par une figure tout à la fois absente et omniprésente, obsessionnelle pourrait-on dire, qui est entièrement contenu dans un nom, et qui est surtout une place vide. La force traumatisante du disparu est paradoxalement tout entière dans son évanescence pour le spectateur. D'ailleurs, on note que les autres personnages survivants des camps sont très peu nombreux. On en rencontre deux, le Presseur (*L'Atelier*) et Max (*L'Enfant Do*), peut-être un troisième avec la mère de *Votre maman*. Leur présence textuelle est très limitée ; comme nous l'avons dit dans l'analyse des situations, il ne donne pas de voix à leur traversée de l'horreur. Au contraire même puisque le Presseur (*L'Atelier*) se reproche d'avoir « parlé » à Simone (la veuve du déporté), et de lui avoir dit que son mari ne reviendrait jamais des camps. À la suite de cette scène, il disparaît de la pièce. Quant à Max (*L'Enfant Do*), il ne confie jamais au spectateur le récit de terreur qu'il fait pour participer aux archives d'une fondation de la Shoah, puisque la scène d'enregistrement de ses souvenirs s'interrompt avant qu'il ne commence à parler<sup>321</sup>. À l'absence d'héroïsation du père, fait écho le refus de sacraliser le survivant, en scène. Au plan de la représentation du Génocide lui-même, le dispositif dramaturgique signifie que J.-C. G. n'attribue pas de fonction testimoniale à la parole des

320 Orthographe reprise dans Klatzmann 2010, 20.

321 Le mécanisme textuel est quasiment le même dans *Mon père. Inventaire*, dans le chapitre "Le premier voyage en Terre promise".

survivants. Même le personnage de la mère, dans *Votre maman*, ne fait que des allusions très embryonnaires et parcellaires à la déportation sans que l'on puisse reconstituer exactement ce qu'elle a connu ; elle a très probablement été déportée avec sa propre mère, mais quand ? De Paris ? Dans quel camp ? Combien de temps ? Comment a-t-elle survécu ? On peut seulement inférer certaines réponses partielles de ses répliques très décousues. J.-C. G. est le gardien d'une mémoire dont il ne fait pas entendre directement la parole.

### La place du personnage dans la dramaturgie de J.-C. G.

Notre analyse de la figure du père et des survivants explique également que les pièces de J.-C. G. soient très souvent construites sans un véritable personnage principal. La dramaturgie utilise des personnages dominants qui changent en fonction des scènes ou des tableaux. Cette caractéristique s'applique d'ailleurs un peu moins dans certains textes, comme *Maman revient pauvre orphelin* dans lequel le personnage du fils sert de fil conducteur à toutes les phases du dialogue. Il est également peu pertinent dans des pièces à deux personnages. On le remarque plus dans des pièces comme *Zone libre*, *Dreyfus* ou *L'Atelier* dont les personnages sont nombreux.

Mais le vrai personnage principal de J.-C. G. est identifiable dans les voix collectives, les groupes, les trios qui implicitement rappellent que le Génocide est une destruction collective. D'ailleurs, les personnages de J.-C. G. ne sont pas toujours totalement individualisés puisqu'ils n'ont pas un nom propre, même lorsqu'ils sont plus de deux (*HH*, par exemple). On peut considérer, en raison de son succès, que *L'Atelier* est le modèle de la pièce construite sur une voix collective et chorale. Dans le cas présent, c'est le paramètre professionnel qui structure la voix collective puisqu'il s'agit de couturières. L'union chorale n'empêche d'ailleurs nullement de faire jouer de nombreuses dissonances, des désaccords et des conflits. L'orchestre est souvent désaccordé entre les ouvrières, ou entre les ouvrières et leurs deux patrons. *Dreyfus* également sait faire entendre le chœur des comédiens amateurs. Il en est de même avec les personnages du conseil municipal de *HH*.

Parallèlement, et de manière complémentaire, les familles comme groupe humain solidaire et conflictuel, sont souvent au centre de la pièce. C'est le cas de nouveau dans *Dreyfus*, *Zone libre*, et dans *L'Enfant Do*. Ce choix offre aussi la possibilité de valoriser le

dialogue entre les parents et les enfants (*L'Enfant Do*, *Votre maman*). Souvent, ce sont aussi des couples qui cristallisent le centre d'intérêt de la comédie : c'est particulièrement le cas dans *L'Enfant Do*, *Vers toi Terre promise*, *Adam et Ève*. Parfois aussi, des voix différentes et complémentaires constituent une polyphonie comme dans *Vers toi Terre promise* dans laquelle, autour du couple Spodek, s'accordent et se succèdent : un enfant qui est aussi « l'Acteur à tout faire », des mères, des documents historiques interpolés, un chant religieux, et « un chœur ». Ce chœur, en particulier, n'a pas la fonction tragique de chanter la douleur du peuple juif, mais une fonction narrative, tant historique que fictionnelle, et une fonction métathéâtrale et métadiscursive.

Le choix de la pluralité a pour conséquence que J.-C. G. utilise très rarement le soliloque ou le monologue. Bien évidemment, on rencontre quelques exceptions, qui sont d'autant plus intéressantes : l'une dans *L'Atelier* (le personnage de Simone), et l'autre, beaucoup plus développée, avec *Vers toi Terre promise* qui contient plusieurs monologues (le dentiste Charles Spodek, l'acteur à tout faire, le chœur). Cependant, dans ses pièces les plus récentes, J.-C. G. a fait du rapport dialogal lui-même la finalité principale du texte. Il y a dans *Votre maman*, *Pour en finir avec la question juive*, *Moi je crois pas*, *Si ça va*, *Bravo*, une jouissance du dialogue et de l'art des répliques. Les personnages ne sont principaux et dominants, si l'on peut dire, que par deux, ensemble, attachés l'un à l'autre dans le dialogue. Peut-être faut-il y voir une évolution de l'écriture de J.-C. G., qui va de plus en plus vers une scène brève, mentale, moins engagés dans une action longue et complexe, extérieure à l'échange.

### Les personnages juifs

Étant donné la problématique de l'œuvre, il va de soi que l'appartenance à la communauté juive est un paramètre important de la définition des personnages. Dans de très nombreuses pièces, les personnages de premier plan sont principalement des Juifs, même s'ils ne sont pas tous Juifs : *Dreyfus*, *Zone libre*, *L'Atelier*, *Vers toi Terre promise*, *L'Enfant Do*, *Adam et Ève*, *Votre maman*, *Pour en finir avec la question juive*. J.-C. G. aime d'ailleurs les contrastes entre les Juifs et les non-Juifs, ne serait-ce que pour faire ressortir un antisémitisme populaire, comme dans *L'Atelier* ou comme dans *Pour en finir avec la question juive*.

Il convient cependant de préciser que J.-C. G. ne construit pas sa dramaturgie autour d'une définition unique et stable du Juif, selon des paramètres religieux, culturels et historiques. L'ensemble des personnages juifs ne produit pas une identité dominante et auctoriale qui engloberait la totalité de l'œuvre. On pourrait même dire assez paradoxalement que le spectateur se trouve face à une définition *dramaturgique* du Juif, en ce sens qu'il s'agit plus d'une fonction textuelle, avec de multiples ramifications sémantiques, que d'un contenu référentiel unique. Les Juifs de J.-C. G. ont une conscience vive de leur être juif, mais ils ne savent pas forcément dire en quoi ni comment ils sont juifs. Chacun se réserve le droit de donner une acception particulière au substantif et à l'adjectif. En d'autres termes, le Juif est surtout celui auquel est posée l'éternelle question : qu'est-ce qu'un Juif ? Et comme il est indiqué à la fin de *Pour en finir avec la question juive*, (Grumberg 2013, 79), tout Juif dispose, au moins, de 8 612 façons de se dire Juif. Ce nombre de réponses possibles peut être très aisément considéré comme comique, mais surtout infini et illimité. Il est sans doute le paradoxe du théâtre de J.-C. G. : à une identité juive qui serait débordante, sujette à un trop-plein incontrôlable, fait face une fonction dramatique ouverte qui refuse de donner son sens. Le résultat des deux positions est identique : l'identité juive est inassignable, et elle dispose en permanence de toutes les manières déjà connues et à venir de se dire Juif. Cette possibilité s'actualise dans la diversité des personnages juifs des différentes pièces, souvent de manière contrastée, voire conflictuelle.

On peut avancer sans hésitation que ce n'est pas autour de la foi religieuse que l'identité juive s'exprime chez J.-C. G.. La religion, comme croyance et comme pratique, est même loin des préoccupations des personnages. Lorsqu'elle apparaît, c'est pour être immédiatement écartée ; parfois même avec contradiction et incohérence de la part des personnages. C'est ce qui arrive dans *Vers toi Terre promise*. Clara Spodek est tentée de se convertir au catholicisme pour revoir sa fille qui est devenue nonne. Son mari Charles Spodek, dont la *croyance est de ne pas croire*, refuse avec véhémence car personne ne s'est jamais converti dans sa famille. De manière analogue, les fêtes religieuses, les citations des textes sacrés, tout comme la pratique de l'interprétation talmudique sont quasiment absentes des pièces de J.-C. G., à quelques détails près.

Au plan plus politique et national, le sionisme d'après la Seconde Guerre Mondiale ne trouve qu'un écho minime chez les personnages. Seuls deux personnages, Clara et Charles Spodek font

leur aliya à la fin de *Vers toi Terre promise*. Mais leur arrivée en Israël prend une tournure très ironique, puisque les deux époux émigrants entendent le muezzin qui appelle les musulmans à la prière. La terre d'Israël est elle aussi très complexe.

En revanche, les conflits et les dissensions sur les traditions, sur la culture juive quotidienne et sur les formes des rapports familiaux sont bien présents dans les pièces de J.-C. G.. Nous avons déjà signalé que *Dreyfus* (1974) ne met en scène que des Juifs polonais de la yiddishkeit ; de tous âges, de deux sexes, et de toutes tendances politiques et culturelles (sioniste, communiste, croyants). Dans *Zone libre*, J.-C. G. introduit des personnages de Juifs d'Europe centrale qui ont émigré en France. Ils sont l'occasion de mettre en scène un conflit à propos de la perpétuation de plusieurs traditions juives. Pour Simon, le parisien qui a épousé la fille de ces Juifs ashkénazes, chaque signe de judéité conservé et affiché entre 1942 et 1944 est une provocation suicidaire ; c'est une occasion offerte à Vichy et aux nazis de continuer leurs persécutions. À l'inverse, pour son épouse Léa, préserver les marques ancestrales de la judéité (par exemple la circoncision) est la première lutte à mener contre les nazis et Vichy. Sauvegarder la judéité signifie aussi pour Léa prendre soin du yiddish, une des langues-cultures des Juifs d'Europe. À l'inverse pour Simon, parler yiddish en France, entre 1942 et 1944, est suicidaire. Et grâce à un subterfuge dramatique<sup>322</sup>, J.-C. G. fait en sorte que le yiddish soit *comme parlé* en scène<sup>323</sup>, et compris par le spectateur. Plus fondamentalement, le théâtre de J.-C. G. montre que la yiddishkeit est menacée de deux formes de disparition. Une première fois, et cela s'est avéré, comme communauté humaine à cause de l'extermination ; et une seconde fois, après les persécutions, comme mémoire culturelle qui ne pourrait plus être conservée et transmise. C'est cette menace qui est présentée dans *L'Enfant Do* puisque les descendants des Juifs ashkénazes ne sont déjà plus capables de lire le yiddish : le couple, Lui et Elle, ne sait en effet pas quoi faire des livres écrits en cette

322 « Deux langues qui, par la vertu du théâtre, n'en feront qu'une en scène. Les répliques en yiddish seront simplement dites en français, sans accent si possible. Les protagonistes censés ne pas comprendre le yiddish ne les comprendront simplement pas, mais le public, lui, les comprendra. Cet artifice s'imposa à moi comme le seul moyen d'échapper au genre folklorique et confidentiel. » (Grumberg 1998, 247.)

323 « Excusez-les, elles se parlent encore dans leur patois alsacien » (Grumberg 1998, 251). « On ne parle plus yiddish ! On ne parle plus yiddish ! C'est compris ? » (Grumberg 1998, 252).

langue lorsqu'il en retrouve dans des archives de famille. Cela est d'autant plus significatif que le personnage de Lui doit, par profession, recueillir et enregistrer des témoignages de survivants pour une fondation. De plus, dans la même pièce, l'enfant d'Elle et Lui trouve que ses ancêtres d'Europe centrale, sur de vieilles photos, sont déguisés (Grumberg 2002, 75) de manière ridicule.

On aura noté, au cours de cette brève analyse, que dans deux pièces importantes au moins (*L'Atelier* et *Zone libre*), la nationalité étrangère (non-française) de plusieurs personnages Juifs est soulignée. On connaît la raison qui est à l'origine de cette précision textuelle : le gouvernement de Vichy déclarait ne pas traiter de la même manière les Juifs français et les Juifs étrangers. Cette distinction est la cause de la déportation du père de J.-C. G.. D'ailleurs dans *L'Atelier*, Léon répète à Simone, l'incarnation fictionnelle de la mère de J.-C. G., qu'elle n'a droit à aucune pension puisque son mari n'était pas français. Pour J.-C. G., les personnages de Juifs étrangers sont donc une forme de référence seconde, indirecte et plus générale, à son père déporté. J.-C. G. met encore en scène d'autres types de Juifs. Dans *Adam et Ève*, il montre un couple de Juifs communistes parisiens, nommés Adam et Ève. Ce sont des communistes assez âgés, désenchantés, qui ont perdu la foi dans l'idéologie politique libératrice, et qui sont sans nouvelle espérance. La catégorie des Juifs communistes était déjà présente avec le personnage de Maurice dans *Dreyfus* (Grumberg 1998, 118). Toutefois, Maurice était porté par l'espérance du communisme comme solution à l'antisémitisme : « pour vaincre l'antisémitisme et toute autre forme de discrimination et d'oppression il suffit de changer les structures actuelles de la société. Le capitalisme vaincu, le communisme illuminera le monde et libérera tous les hommes, voilà le but, voilà la lutte » (Grumberg 1998, 118). Adam et Ève ont vécu la liquidation du communisme.

Dans l'œuvre de J.-C. G., la présence forte des groupes familiaux explique le recours aux figures, parfois même aux stéréotypes, de la comédie familiale : que ce soit celle du théâtre, celle de la littérature ou bien même celle de la tradition culturelle juive. De plus, ce répertoire d'emplois et de figures s'accorde avec le traitement comique du Génocide. Ce sont tout d'abord les couples conflictuels d'époux qui fonctionnent en opposition de caractère : la femme bavarde et/ou sensible mariée à un homme plus emporté, voire colérique, et très fréquemment sarcastique (*Zone libre*, *Vers toi Terre promise*, *Adam et Ève*). J.-C. G. exploite également des rôles typés de la culture théâtrale et de la culture juive, qui semblent se recouvrir. On

trouve ainsi le mari/père autoritaire, le (Juif) vaniteux, le (Juif) chicanier, le donneur de leçon, le tailleur juif, le (Juif) pingre, le (Juif) pleurnichard victime de l'univers, le Juif ashkénaze qui ne supporte pas la Juive séfarade et réciproquement, le Juif respectueux des traditions, le Juif qui rejette les traditions juives ou qui les respecte par pure convention.

Un autre couple, ou duo comme on voudra, occupe une place très importante dans plusieurs pièces : c'est le couple de la mère et du fils. J.-C. G. se met en scène assez systématiquement en tant que fils et en tant qu'auteur dramaturge. Il y a dans cette pratique dramaturgique de nombreux enjeux que nous ne pouvons pas approfondir ici. Le dernier point de notre étude, apportera quelques réponses. Au plan des rapports générationnels, la relation adulte-enfant est profondément structurante dans le théâtre de J.-C. G.. Elle s'accompagne d'ailleurs d'une quasi-absence des personnages d'adolescent, puisque lorsque les adultes sont encore jeunes ils sont présentés en tant que couple de futurs parents potentiels (*Zone libre*, *L'Enfant Do*). La figure de la mère semble bien être un des marqueurs d'une certaine *weltanschauung* de J.-C. G., car lorsque le personnage féminin n'a pas d'enfant, comme c'est le cas d'Ève dans *Adam et Ève*, il ne se projette pas dans l'avenir. Les personnages de mère, de tous âges, sont donc très récurrents. On les trouve dans *L'Atelier*, *Votre Maman*, *Zone libre*, *Maman revient pauvre orphelin*, *Vers toi Terre promise*, *L'Enfant Do*. J.-C. G. héroïse les mères, de manière limitée mais réelle. D'un point de vue typologique, la mère se distingue par de très nombreuses qualités, réparties ou cumulées dans ses divers avatars. Elle est protectrice, autoritaire, entêtée, exigeante, accrochée à ses traditions, extrêmement émotive et toujours inquiète, infiniment aimante, et ayant un sens illimité du sacrifice. Le personnage de Simone dans *L'Atelier* peut sans doute être considéré comme la matrice des autres mères distribuées dans les pièces qui suivront. Elle a vécu une vie sans vie à la suite de la déportation de son mari. Elle qui n'avait connu qu'un mariage arrangé ne refera jamais sa vie. Elle est comme une épouse de la mémoire du mari et se consacrera exclusivement à travailler pour ses enfants. Au dernier tableau de *L'Atelier*, l'enfant J.-C. G. énonce une phrase idéalisante de sa mère qui est à l'hôpital : « Maman ? Elle pleure jamais » (Grumberg 1998, 241). L'héroïsation est de nouveau présente dans *Votre maman*, au point que le personnage féminin est une véritable incarnation de la fonction maternelle et du traumatisme des camps. En tant que dramaturge et fils, J.-C. G. choisit de rendre présente la figure de la

mère qu'il connaît, et non pas de mythifier un père victime qu'il n'a jamais connu.

Si l'on approfondit la caractéristique dramatique de la valorisation-héroïsation, le personnage de Simon dans *Zone libre* est montré comme un Juif qui prend des décisions courageuses, en dépit de son sens de l'autodérision catastrophiste. Plus nettement encore, dans cette même pièce, *le père Maury* représente comme un symbole de la lutte contre le Génocide et la déshumanisation. Maury est un *juste* qui sauve des Juifs, et qui, fidèle à ses principes humanistes, respecte la vie des soldats allemands prisonniers. Il tient sans nul doute une place particulière dans l'axiologie de J.-C. G.. Pourtant, globalement, J.-C. G. montre ses personnages « sans les vanter » (Grumberg 1998, 246), comme il dit, même lorsqu'ils sont juifs. Le fait qu'un personnage soit une victime ne justifie pas que sa représentation dramatique doive être idéalisée. On pourrait même parler, dans certains cas, d'une distance antihéroïque marquée de J.-C. G. à l'égard des personnages de victime. Léon, dans *L'Atelier*, est à cet égard particulièrement emblématique. C'est une figure de patron tailleur juif, dévoué corps et âme au bon fonctionnement de son atelier, tout à la fois brutal et indulgent avec ses employées. Il avoue, sans y être contraint par aucune situation, avoir commis des bassesses pendant l'Occupation ; en quelque sorte, il révèle son sentiment de culpabilité. De même, il raconte que son action à la Libération de Paris n'a pas été particulièrement héroïque (Grumberg 1998, 185-187). En fait, de par ses contradictions qu'il ne craint pas de reconnaître, Léon exprime à la fois le traumatisme du Génocide et le combat pour dépasser ce traumatisme. Les personnages juifs de J.-C. G. sont les symptômes de l'après Auschwitz : ils intègrent le traumatisme du Génocide à la volonté inébranlable de recommencer la vie et de perpétuer la présence des Juifs dans l'humanité.

## LE DRAMATURGE ET LE TRAUMATISME

Il est apparu tout au long de notre analyse que la signification du théâtre des persécutions et du Génocide<sup>324</sup> dépend très fortement de la position énonciative du scripteur : c'est en effet elle qui donne la mesure de l'événement, qui dévoile l'intensité du traumatisme et qui

détermine le discours des victimes, des rescapés et de leurs descendants.

Dans sa dramaturgie, J.-C. G. occupe deux positions qui interfèrent l'une sur l'autre : l'une appartient à l'adulte qui connaît et pense les effets du Génocide dans la vie juive et qui veut les raconter ; l'autre est subordonnée à l'enfance comprise comme conjonction de l'arrestation et de la déportation du père, suivie des années au cours desquelles s'affirment la violence de la mémoire.

Cette double posture se traduit par une double forme de mise en scène de soi : dans certains cas, J.-C. G. est un adulte et un dramaturge (*Maman revient pauvre orphelin, Vers toi Terre promise, Votre Maman, Pour en finir avec la question juive*) ; dans d'autres cas, il est un enfant des années quarante-cinquante du XX<sup>e</sup> siècle (*L'Atelier, Zone libre*), qui va jusqu'à s'octroyer une fonction testimoniale intratextuelle (Dufjet 2012). Pour limitée qu'elle soit cette fonction est réelle. On notera en outre que la position de fils subsume et unit les deux formes de mise en scène de soi. C'est particulièrement évident et emblématique dans *Vers toi Terre promise* puisque J.-C. G. s'y auto-représente à travers un personnage adulte appelé « Acteur à tout faire » (Grumberg 2006, 10) qui joue J.-C. G. auteur (« Bonsoir, je suis l'auteur, enfin l'acteur censé représenter l'auteur »), et J.-C. G. enfant (fils de Suzanne) (« là il a entre onze et douze ans »). Cet auteur « Acteur à tout faire » raconte comment, alors qu'il était enfant, il devait se rendre chez un dentiste qui a « tellement souffert pendant la guerre ». C'est sa mère qui le lui dit avec insistance et des larmes dans les yeux. « Deux fois par semaine JC devait s'asseoir sur le siège des douleurs de monsieur Charles », le dentiste.

Si l'on résume l'ensemble de ce dispositif textuel particulièrement emblématique, on constate que le texte de l'auteur J.-C. G. introduit un personnage d'« Acteur à tout faire » qui affirme jouer l'auteur enfant (J.-C. G.) et qui raconte dans la fiction qu'il (J.-C. G. enfant) allait réellement chez le dentiste Charles Spodek.

Le dispositif textuel autour du personnage de l'« Acteur à tout faire » réalise ainsi un jeu à trois niveaux :

- tout d'abord, le réel autobiographique et la fiction représentée sont reliés par l'énonciation dramatique ;
- ensuite, la confusion des âges de J.-C. G., adulte et enfant à la fois, révèle la temporalité immobile du traumatisme comme présentification continue du passé ;

324 Ce que Anny Dayan Rosenman appelle « La bibliothèque de la catastrophe ».

- enfin, l'empilement des énonciations entre le Scripteur maître du texte, le Personnage fictionnel de l'Acteur à tout faire et l'Auteur représenté en enfant multiplie les postures de l'autoreprésentation de J.-C. G..

Et pour accroître encore sa présence énonciative, J.-C. G. fait dire à L'« Acteur à tout faire » : « Pour la bonne compréhension de ladite tragédie que *l'auteur* de son propre aveu n'a pas su ou n'a pas voulu construire classiquement, *je* dois préciser qu'outre l'auteur enfant j'incarne également dans cette histoire la plupart des salopards ou casse-pieds divers qui croisent le couple Spodek, Charles et Clara, son épouse aimante et furtive, née Davidson. Je participerai également au chœur antique comme dans toutes les tragédies non dentaires dites classiques. » (Grumberg 2006, 11) J.-C. G. s'auto-représente en polyphonie énonciative (Dufjet, Petitjean 2013). Il impose ainsi le caractère biographique et autobiographique de sa fiction théâtrale ; il crée, avec autodérision, une indistinction, une jonction quasi fusionnelle propre au traumatisme entre les différents moments autobiographiques, entre les formes énonciatives séparées qui rendent le texte compréhensible, et entre l'acte de représenter et l'objet représenté. Le traumatisme du génocide est à la fois mis à plat et replié sur lui-même imbriquant ainsi son origine événementielle, son développement et sa permanence dans l'histoire du sujet avec les formes multiples de sa manifestation théâtrale. Puisqu'il ne peut sortir de son histoire, J.-C. G. s'en rend maître au moins dans le jeu théâtral.

Plus encore, on remarquera que l'autoreprésentation de l'écrivain J.-C. G. s'incarne toujours dans la figure du fils (adulte ou enfant). Jamais il ne s'autoreprésente lui-même seul, comme auteur ; jamais comme père avec sa propre famille (quel que soit l'âge auquel il se représente), ou comme adulte autonome par rapport à ses liens généalogiques. Chaque fois qu'il se met en scène comme dramaturge, il se présente aussi d'une manière ou d'une autre comme fils, valorisant ainsi le duo structurant mère-fils. Qui plus est, en tant que fils et dramaturge, J.-C. G. dialogue fréquemment, directement ou indirectement avec sa mère. Le dialogue entre la mère et le fils, même lorsque c'est la mère qui parle, est écrit du point de vue d'un auteur qui pense à sa mère en tant qu'enfant âgé ou même sans âge, ou dans un âge qui serait à la fois de 11 ans et de 62 ans. J.-C. G., comme fils et scripteur, ne s'admire pas dans le regard et la parole de cette mère fictionnelle, mais au contraire il s'interroge sur lui-même non sans autodérision et sarcasme. Ainsi fait-il dire à sa propre mère : « tu gagnes ta vie en racontant comment j'ai souffert ? » (Grumberg 1994,

17). Cette mise en cause brutale de soi est aussi une part de l'enjeu du trauma du Génocide. L'écrivain se demande quel fils il est, - très probablement au sens de quel mauvais fils il pourrait être -, et en même temps il reprend la question très aporétique de la fonction et de la nature de la littérature comme représentation et jouissance symbolique du mal.

Ce faisant, sa dramaturgie apparaît exactement comme la forme de sa réponse à l'épreuve et à la source autobiographique du traumatisme. À l'absence de la figure de son père, répondent la présence de la mère idéalisée, et l'abondance, toujours croissante de la présence intra-textuelle de J.-C. G. en tant que fils et scripteur de la douleur du Génocide. Les modalités textuelles très particulières de la mise en scène de soi cristallisent la nature et les enjeux du traumatisme.

L'écriture dramatique de J.-C. G. naît de l'événement (auto)biographique de la déportation de son père et se projette au cours de plusieurs décennies comme un écho toujours renouvelé des persécutions subies par les Juifs pendant la Seconde Guerre Mondiale. Les principes dramaturgiques généraux que nous avons détaillés, le rôle de la fiction, les formes de l'écriture, les situations dramatiques, le traitement très particulier de la figure du père dans la typologie des personnages juifs et non-juifs, les modalités selon lesquelles le scripteur s'inscrit dans son œuvre concourent à mettre en scène les effets de la violence de l'histoire et le traumatisme ineffaçable qui en est résulté.

## REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ASSO A., 2013, *Le Théâtre du génocide. Shoah et génocides arménien, rwandais et bosniaque*, Paris, Honoré Champion, collection « Littérature de notre siècle », 538 p.
- DUFJET J.-P., 2012, *Le premier théâtre de la Shoah*, Udine (Italie), Forum Editrice, 192 p.
- DUFJET J.-P., PETITJEAN A., 2013, *Approches linguistiques des textes dramatiques*, Paris, Classiques Garnier, Coll. « Domaines linguistiques », 663 p.
- GRUMBERG, J.-C., 1985a, *Les Autres*, Paris, Actes Sud-Papier, 1992, 83 p.

- GRUMBERG, J.-C., 1985b, *L'Indien sous Babylone*, Paris, Actes Sud-Papier, 64 p.
- GRUMBERG, J.-C., 1989, *Amorphe d'Ottenburg*, Paris, Actes Sud-Papier, 1999, 70 p.
- GRUMBERG J.-C., 1990, *Demain une fenêtre sur rue*, Paris, Actes Sud-Papier, 136 p.
- GRUMBERG J.-C., 1992a, *En r'venant d'l'Expo*, Paris, Actes Sud-Papier, 128 p.
- GRUMBERG J.-C., 1992b, *Linge sale*, Paris, Actes Sud-Papier, 1999, 72 p.
- GRUMBERG J.-C., 1994, *Maman revient pauvre orphelin* suivi de *Commémorations*, Paris, Actes Sud-Papier, 2004, 80 p.
- GRUMBERG J.-C., 1997, *Adam et Ève*, Paris, Actes Sud-Papier, 2004, 96 p.
- GRUMBERG J.-C., 1998, *Rêver peut-être*, Paris, Actes Sud-Papier, 72 p.
- GRUMBERG J.-C., 1998, *Dreyfus* (1974), *L'Atelier* (1979), *Zone libre* (1990), Arles, Babel, 2000, 384 p.
- GRUMBERG J.-C., 2000, *Sortie de théâtre*, suivi de *Quatre pièces courtes*, Paris, Actes Sud-Papier.
- GRUMBERG J.-C., 2002, *L'Enfant Do*, Paris, Actes Sud-Papier, 88 p.
- GRUMBERG J.-C., 2003, *Mon père. Inventaire*, suivi de « *Une leçon de savoir-vivre* », Paris, Seuil, Coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 192 p.
- GRUMBERG J.-C., 2005, *Le Petit chaperon Uf*, Paris, Actes Sud-Papier, Coédition Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-CDN, coll. « Heyoka Jeunesse » 48 p.
- GRUMBERG, J.-C., 2006, *Vers toi Terre promise*, Paris, Actes Sud-Papier, 64 p.
- GRUMBERG J.-C., 2007, *HH*, Paris, Actes Sud-Papier, 60 p.
- GRUMBERG J.-C., 2010, *Moi je crois pas !*, Paris, Actes Sud-Papier, 72 p.
- GRUMBERG J.-C., 2010, *Pleurnichard*, Paris, Seuil, Coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 256 p.
- GRUMBERG J.-C., 2012, *Votre maman*, Arles, Actes Sud, 64 p.
- GRUMBERG J.-C., 2013, *Pour en finir avec la question juive*, Arles, Actes Sud, 96 p.