

## Vers toi Terre promise, Tragédie dentaire de Jean-Claude Grumberg

Mise en scène de Charles Tordjman  
Créé au Théâtre du Jeu de Paume d'Aix-en-Provence en novembre 2008

© NASA/AMES

### Édito

Après un débat à propos de *L'Atelier*, un élève demande à Jean-Claude Grumberg : « Comment pouviez-vous vivre après la Shoah ? » ; il ne sait que répondre sinon : « On vivait. » Vivre et survivre, telles semblent être les obsessions de Charles et Clara Spodek, les époux de *Vers toi Terre promise, Tragédie dentaire*, qui ont perdu leurs deux filles après la Shoah, sans plus de raison de vivre sinon de les retrouver d'une manière ou d'une autre (si tant est que cela soit possible), sans quoi ils semblent contraints au deuil, impensable, ou au silence. Alors, ils cherchent un terrain de dialogue, un autre terreau sur lequel reconstruire, une nouvelle terre, cette terre promise qu'est Israël pour que les mots et les maux se répondent. C'est bien le voyage qu'ils finiront par faire à travers le texte de Jean-Claude Grumberg et la mise en scène de Charles Tordjman, – eux-mêmes comme mis en scène dans leurs propres voyages, réels ou imaginaires...

Lire, voir, comprendre *Vers toi Terre promise*, ce n'est pas que s'intéresser au génocide juif : c'est lire, voir, comprendre et sans doute ressentir les souffrances de tous les condamnés de l'Histoire, de ceux qui ont connu « l'Innommable » comme l'analyse Nathalie Fauvel, enseignante et auteure de ce dossier, dont le souci a été de rendre justice à la richesse de ce texte, à sa force, et aux implications collectives que l'œuvre suppose à la scène. Aller voir cette pièce *Vers toi Terre promise*, c'est se poser la question du théâtre, et celle de la tragédie, genre vers lequel nous attire, non sans ironie, le sous-titre de la pièce *Tragédie dentaire*.

**De Grumberg à Tordjman, de l'avant-spectacle à l'après, ce dossier nous invite à « aller vers... » sans réticence, invitation proposée aux élèves à travers les objets d'étude du collège (l'autobiographie et la seconde guerre mondiale notamment) et du lycée (les sous-genres du théâtre et la tragédie, le texte et sa représentation) afin d'échanger des regards, d'entendre des voix multiples et, au-delà, d'en tirer des leçons personnelles et non moins universelles.**

Ce dossier, réalisé par le CRDP de l'académie d'Aix-Marseille avec le Scérén/CNDP et le CRDP de Paris, en collaboration avec le théâtre du Jeu de Paume d'Aix en Provence, complète la collection *Pièce (dé)montée* en continuant d'éclairer les consciences de l'écriture dramatique et de l'acte théâtral. Le texte *Vers toi Terre promise, Tragédie dentaire* est édité aux éditions Actes Sud-Papiers.

Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du

- ▶ CRDP de l'académie de Paris sur <http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/>
- ▶ CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : [www.crdp-aix-marseille.fr](http://www.crdp-aix-marseille.fr)

AIX-EN-PROVENCE  
**JEU DE PAUME**

**Avant de voir le spectacle :  
la représentation en appétit !**

Résumé

[page 2]

Portrait de l'auteur

Jean-Claude Grumberg

[page 2]

Portrait du metteur en scène

Charles Tordjman

[page 3]

Le titre

[page 4]

Théâtre et autobiographie

[page 6]

Les personnages

[page 8]

Des temporalités multiples

[page 11]

Lexique

[page 12]

**Après la représentation :  
pistes de travail**

**La représentation  
des personnages**

[page 13]

**La scénographie : compléments  
de mise en scène**

[page 18]

**Dieu n'existe pas**

[page 19]

**Annexes**

Le titre

[page 23]

Théâtre et autobiographie

[page 25]

Les personnages

[page 28]

Des temporalités multiples

[page 29]

Étude diachronique  
du quatrième mur

[page 30]

Entretien avec Charles  
Tordjman metteur en scène

[page 31]

Corpus de textes

[page 32]

## Avant de voir le spectacle

# La représentation en appétit !

### RÉSUMÉ

La seconde guerre mondiale est terminée, ce qui reste sont « les cendres », l'après Shoah\*. Charles et Clara Spodek sont juifs, ils soignent les maux de dents mais dans leur cabinet de dentiste, d'autres maux les oppressent et les hantent. Ils ont perdu leur fille cadette lors d'une rafle à la sortie du lycée et l'aînée, réfugiée parmi les carmélites, ne veut plus sortir du couvent ni voir ses parents. Les lois anti-juives ont attribué leur cabinet à quelqu'un d'autre. Il leur faut lutter pour reconquérir ce lieu intime, souvenir émouvant de la famille quand elle était au complet. Charles et Clara deviennent des parents orphelins et cherchent

un chemin pour orienter leur vie. Il est difficile de trouver un sens quand, tout autour de soi, tout a été irrémédiablement anéanti. Quel être devient-on ? Comment vit-on ? Quel lieu est le nôtre quand il est dépossédé de l'essentiel ? Quelle compréhension peut-on avoir du monde ? Peut-être, alors, aller vers cette Terre promise... ? Un petit garçon revient sur ce fauteuil de dentiste et nous donne sa vision de l'histoire. L'humour tient à distance cette douleur qu'il faut comprimer, et au loin on entend les chants du cantique *Vers toi, Terre promise* auxquels se joignent les chants hassidiques\*.

### PORTRAIT DE L'AUTEUR = JEAN-CLAUDE GRUMBERG

Jean-Claude Grumberg est né en 1939. Son père meurt en déportation. Il exerce différents métiers, dont celui de tailleur, avant d'entrer comme comédien dans la compagnie Jacques Fabbri.

#### Traumatisme et comédie

L'œuvre de Jean-Claude Grumberg porte principalement sur le traumatisme de la déportation mais son goût du théâtre fait primer l'humour et la comédie.

#### Au théâtre

Il est l'auteur d'une trentaine de pièces et l'ensemble de son œuvre théâtrale est disponible aux Éditions Actes Sud-Papiers ou Babel. Il aborde l'écriture théâtrale en 1968 avec *Demain une fenêtre sur rue*, puis ce sera *Mathieu Legros*, *Chez Pierrot*, *Michu*, *Rixe* ; *Amorphe d'Ottenburg* appartient à cette époque. Ensuite, mis à part *Enr'venant d'l'expo* qui raconte le destin d'une famille de comiques troupiers à la Belle époque, le théâtre de Jean-Claude Grumberg entend de mettre en scène l'Histoire et sa violence.

Avec *Dreyfus* (1974), *L'Atelier* (1979) et *Zone libre* (1990), il compose une trilogie sur le thème de l'Occupation et du génocide ; en 2003 paraît aux éditions du Seuil *Mon Père, Inventaire*. La dimension autobiographique liée au traumatisme de la déportation est forte mais intègre un goût pour la comédie et l'humour comme le note Claude Roy : « *Jean-Claude Grumberg est l'auteur tragique le plus drôle de sa génération.* »

#### Au cinéma

Il est scénariste de *Les Années sandwichs*, coscénariste avec Truffaut pour *Le Dernier métro*, et pour *la Petite apocalypse*, *Amen* et *Le Couperet* de Costa Gavras.

#### À la télévision

Il écrit les scénarii de *Thérèse Humbert*, *Music hall*, *Les Lendemains qui chantent*, *93 rue Lauriston*. Il est l'un des seuls auteurs dramatiques contemporains français vivants à être étudié à l'école (notamment *L'Atelier*). Au cours d'un débat récent à propos de *L'Atelier*, un élève lui a demandé « *Comment pouviez-vous vivre après la Shoah ?* », il n'a pas su quoi répondre sinon « *On vivait.* »

Il est également, depuis 1999, l'auteur de nombreuses pièces pour la jeunesse. Il a reçu le Grand prix de l'Académie française, le Grand prix de la SACD pour l'ensemble de son œuvre, le prix de littérature de la Ville de Paris et de nombreux Molière et César.



\*Tout astérisque renvoie au lexique.

**À propos de Vers toi Terre promise**

Une fois la pièce confiée à Charles Tordjman et à son équipe, Jean-Claude Grumberg écrit : « *Ce sera à lui de ramener l'enfant que je fus, et que sans doute je reste, dans ce cercle banal à pleurer comme chantait Piaf.* »

Au sujet de la foi, il rappelle : « *C'est aussi une pièce sur la foi. On croit qu'on ne croit pas. Voilà le credo de Charles le dentiste. Il croit qu'il ne croit pas. Il ne veut à son chevet ni rabbin, ni archevêque. En un temps où le religieux revient au galop, il est bon que chacun affiche sa propre foi. Voilà la mienne : je crois que je ne crois pas, comme le dentiste, et ce de plus en plus.* »

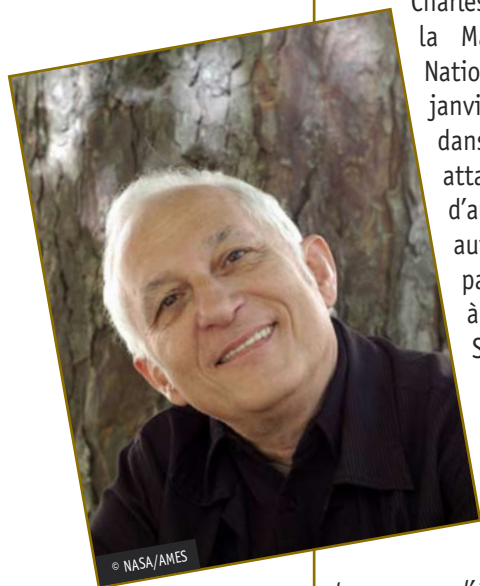
L'étude de la pièce doit être envisagée dans une perspective de réflexion sur les hommes et leur construction après les épreuves subies, et de mise en lumière de l'Histoire et de sa transmission.

→ **Rendre les élèves sensibles à ces éléments biographiques qui témoignent, par les choix d'écriture des pièces *L'Atelier* ou *Zone libre* ou des scénarii *Les Années sandwichs*, *Le Dernier métro* au cinéma, du devoir de mémoire et de la volonté de transmission des traumatismes de la guerre. Quel est le rôle de la transmission ?**

À la lecture de la biographie, on constate que les œuvres dramatiques ou filmiques de J.-C. Grumberg mettent en scène l'histoire et sa violence, les hommes ayant souffert des conséquences de la guerre, et comment ils

composent leur nouvelle vie avec des plaies non cicatrisées. L'auteur évoque le génocide à travers la parole des personnages ou bien leur silence, leur enfermement. Dans la pièce de Grumberg « *Le dire c'est se souvenir* » et non pas comme chez d'Aubignac « *Le dire c'est agir* ». L'articulation entre l'Histoire des pays et l'histoire des Hommes prend ici tout son sens. Sur ce terme « Histoire », Georges Perec parlait de « *l'Histoire avec sa grande hache* ». L'Histoire a-t-elle décapité l'histoire de l'Homme ? Le collectif et l'individuel sont indissociables : d'un côté, on trouve une tragédie collective et, de l'autre, une tragédie individuelle, et l'une et l'autre ne cessent de se cogner, de se fissurer mais aussi de se ressouder comme on le verra plus loin. Le destin de l'une renvoie à l'autre. J.-C. Grumberg a fait le choix de transmettre son expérience de la guerre, Primo Levi relate dans ses œuvres ce même questionnement – on pourra faire lire des extraits de *Si c'est un homme*. Il fera des conférences à travers les établissements scolaires pour décrire l'horreur des camps. Telle est la mission de l'auteur : transmettre les horreurs enfantées pendant la guerre.

→ **Demander comment le lecteur/spectateur reçoit émotionnellement ces œuvres qui relatent une histoire douloureuse par les atrocités qu'elle évoque ?**

**PORTRAIT DU METTEUR EN SCÈNE = CHARLES TORDJMAN**

Charles Tordjman dirige le Théâtre de la Manufacture, Centre Dramatique National Nancy-Lorraine depuis le 1<sup>er</sup> janvier 1992. Il a toujours montré dans son itinéraire artistique un attachement particulier à l'écriture d'aujourd'hui en travaillant avec des auteurs vivants. Il a notamment passé commande de plusieurs textes à Tahar Ben Jelloun, Bernard Noël, Serge Valletti...

Il a monté également, entre autres, *L'Opéra de quat'sous* de Bertold Brecht et Kurt Weil (1995), *Le Misanthrope* de Molière (1997), *Onclé Vania* d'Anton Tchekhov (2001) et *Je pouvais donc le temps avec l'épaule* de Marcel Proust, Temps 1 et Temps 2 (2001 et 2004).

Avec François Bon, il a notamment mis en scène

*Vie de Myriam C.* (CDN Nancy-Lorraine et Théâtre National de Chaillot, 1998), *Quatre avec le mort* (Comédie Française, 2002) et *Daewoo* (festival d'Avignon, 2004) : *Daewoo* a reçu, depuis, le Molière du meilleur spectacle du théâtre public en région ainsi que le Prix de la critique, décerné par le Syndicat français de la critique théâtre-musique-danse au titre du meilleur spectacle de la saison.

En 2004, il a mis en scène *Der Kaiser von Atlantis*, un opéra de Viktor Ullmann produit par l'Opéra national de Lorraine.

En novembre 2005, il a créé *L'Éloge de la faiblesse* d'Alexandre Jollien, au théâtre Le Poche de Genève produit par le théâtre E.T.E. Vidy-Lausanne.

Il a aussi créé *Anna et Gramsci*, adaptation du *Syndrome de Gramsci* et *La Langue d'Anna*, de Bernard Noël, au Théâtre national de Chaillot en avril 2006. En janvier 2008, il présente *Slogans*



de Maria Soudaïeva traduit par Antoine Volodine, au théâtre Vidy-Lausanne. En 2009, après *Vers toi Terre promise* de Jean-Claude Grumberg, il mettra en scène *Le Tribun*, un opéra de Mauricio Kagel, produit par l'Opéra national de Lorraine ; à l'automne 2009, *Fabbrica*, d'Ascanio Celestini, avec Serge Maggiani, Agnès Sourdillon et Giovanna Marini.

→ **Montrer la proximité des deux hommes en fonction de leur biographie respective. Les deux hommes sont réunis dans un même dessein artistique (voir compléments en annexe n° 2).**

## LE TITRE (VOIR ANNEXE N° 1)

→ **Interroger les élèves sur la signification de ce titre double *Vers toi Terre promise, Tragédie dentaire*. Les laisser interpréter le titre puis orienter le sens.**

*La Terre promise* est liée à l'évocation biblique d'Israël\*, la terre de Canaan promise par Dieu aux Hébreux.

La préposition *vers* indique la direction, et suppose par conséquent un déplacement : *aller vers*...

Le pronom personnel *toi* a pour référent *la Terre promise* mais il suppose le *moi* ou le *nous* car un *moi* va vers un *toi* ; l'ellipse de ce pronom incarnant celui qui se rendra vers la terre promise renvoie au peuple hébreu ou à chaque Hébreu pris individuellement. *Nous allons vers toi, Terre promise. Je vais vers toi, Terre promise.*

La seconde partie du titre s'oppose à l'autorité du sémantisme de la référence biblique.

*Tragédie dentaire* se place d'emblée dans la dérision, l'humour, et impose une lecture distanciée par rapport aux idées reçues que le titre *Vers toi Terre Promise* peut suggérer.

Charles Tordjman dit à ce propos : « *Le titre m'inquiète un peu. Mais Tragédie dentaire, le sous-titre me rassure.* »

→ **Quels éléments de cette pièce relèvent selon vous de la tragédie antique ?**

Le religieux est présent par le questionnement lié au judaïsme ou à la chrétienté, par les chants qui s'élèvent et donnent une dimension joyeuse et festive de la représentation (chœur, chant hassidique, chant chrétien), la présence du chœur. La problématique sur la guerre et sa logique meurtrière est posée. La réflexion politique est aussi au cœur de la pièce avec la constitution de l'État d'Israël. Un citoyen – Charles ou le chœur – s'adresse bien à d'autres citoyens – les spectateurs. On entend la polyphonie des discours par la présence du chœur.

→ **En quoi *Vers toi Terre promise* annonce-t-elle une originalité dramatique avec son sous-titre provocateur *Tragédie dentaire* ?**

Dans *Vers toi Terre promise, Tragédie dentaire*, le sous-titre a vocation à tourner en dérision jusqu'à son titre. La pièce entière est sous l'emprise de ce détournement des canons esthétiques. Le personnage de l'enfant le démontre car il rompt avec la convention qui suppose une adéquation entre l'acteur et le personnage (au niveau physique ou psychologique). Grumberg fait voler en éclat les conventions classiques : il ne veut pas d'idée arrêtée, l'enfant sera un adulte, le temps sera bouleversé et non linéaire, l'action sera anéantie, l'espace sera nécrosé (Charles lit du journal *Le Monde* la nécrologie) ; il restera la parole, libre et hétérogène, elle sera polyphonique pour devenir un hymne où se mêlent le mélange des genres éloigné de la tradition théâtrale du XVII<sup>e</sup> siècle.

→ **Quel est le procédé mis en place dans la pièce pour revendiquer cette liberté de ton humoristique ? Quel effet l'adjectif « dentaire » produit-il sur le sens antique de la tragédie ?**

Quelle cohérence peut être valide après deux guerres ? Qu'est-ce qui tient debout ? Jean-Claude Grumberg a trouvé une réponse qui est **la distance**, propre au théâtre de Brecht qui voulait désaliéner le spectateur de l'illusion réaliste. L'auteur choisit une distance **comique**. Le chœur favorise cet éloignement réaliste prôné par Brecht pour permettre au spectateur de maintenir actif son esprit libre et critique. *Tragédie dentaire*, c'est évidemment un sous-titre qui a un effet humoristique, l'adjectif « dentaire » annihilant le terme « tragédie » qui, au regard de l'Histoire et de ses victimes, est pourtant encore trop faible. En réduisant la tragédie à l'infiniment petit de la dent, il fait rire du pire.

\*Tout astérisque renvoie au lexique.

Il n'existe pas de mot pour qualifier « ça » comme le nomme J.-C. Grumberg. Ça ne s'appelle pas, ça n'a pas de nom, et *Tragédie* c'est encore trop noble et dérisoire pour qualifier l'horreur. Charles, au chapitre 2 – Retour –, ne crie-t-il pas : « *IL N'Y A PAS DE SENS.* » Que reste-t-il alors ? La distance de l'humour. L'humour y est grinçant parfois comme lorsque l'on « *grince des dents* » : Charles exprime à sa façon cette idée au chapitre 8 – Soliloque Clara – : « *Le gaz hilarant à dose ultime : se faire littéralement*

*crever de rire* ». De même Sartre et cette phrase perdue dans le roman *La Nausée* : « *Sourires. Il a les dents pourries* ».

Rien n'est propre et rangé, tout va de travers : *Tragédie dentaire*, c'est la tragédie pourrie de l'intérieur qu'il faut soigner comme une dent cariée ; il faut réparer, cimenter, arracher le nerf qui fait mal. Le chapitre 12 – Stalingrad – se clôt sur le rire de Charles. C'est à mourir de rire. Un rire qui fait quand même mal, le mal de l'enfance de Grumberg autant que de la famille Spodek.

→ **Relever dans le texte le champ lexical dentaire et en commenter les sens propre et figuré.**  
Le champ lexical propre à la tragédie dentaire est explicite.

**1 – En guise de prologue :** « *Que je puisse leur arracher les nerfs à vif* » ; « *Son morveux aux dents gâtées* » ; « *Montrez-moi vos dents. – J'ai pas de caries Docteur. – J'ai toujours eu de bonnes dents* » ; « *Si plus personne n'a de caries qu'est ce qu'on devient ?* » ; « *Le petit ne tient pas de vous, toutes ses dents sont pourries* » ; « *À vingt ans, il n'aura plus une dent dans la bouche* » ; « *Je sens mes camarades s'impatienter et vous-mêmes sans doute déjà sur les dents* » ; « *À vingt ans t'auras un appareil dans la bouche* »

**5 – Soliloque :** « *Serment d'arracheur de dents, et je refouille profond, profond traquant la pourriture intime* » ; « *Chaque nerf s'arrache, au pire on arrachera la dent, une de perdue dix de retrouvées. Mettez m'en une bien blanche* » ; « *La prochaine séance je vous la dévitalise, c'est ça, je tue le nerf, après elle ne vous fera plus jamais mal, plus jamais. Personne pour dévitaliser ma douleur* »

**9 – Herbes amères :** « *Les affaires ça boume ? Beaucoup de dents avariées ?* »

**11 – La Marocaine :** « *C'est ça, je vais m'installer dans un pays où il y a plus de dentistes que de dents creuses* » ; « *Un pays pour juifs est forcément bourré de toubibs et de dentistes* » ; « *Elle est pas bien au Maroc ? – Elle en est déjà partie – Y'a plus de dents pourries au Maroc ?* »

**12 – Stalingrad :** « *Fermez votre gueule et ouvrez votre bouche* » ; « *Non, non bougez pas. Je vous mets le ciment.* »

En fonction des réactions de la classe, on pourra rappeler que les Allemands ont fait arracher les dents en or des Juifs juste avant de les gazer. On montrera jusqu'où la dimension de cette action est une mise en scène du macabre organisé par les nazis. De même, on pourra évoquer la fabrication de savon à partir du corps des Juifs assassinés.

→ **Analyser le paratexte et notamment l'illustration de la couverture de Dubuffet *Dentiste* datant de 1947.**

On montrera comment les éléments textuels et illustratifs contribuent aussi à une interprétation du texte de Grumberg. Dans l'œuvre de Dubuffet, on remarquera les visages – têtes de mort, celui du patient tordu, défiguré. Le fauteuil du dentiste rappelle davantage un siège de torture sur lequel une victime non consentante est assise. Le centre du dessin est constitué d'une colonne correspondant au crachoir et au tiroir des instruments du dentiste : il représente

un étrange totem à deux bras tout aussi menaçant que les visages. Ce totem barbare semble amplifier le rituel sacrificiel auquel le dentiste se prépare. Aucune sérénité ne ressort de ce dessin. La couleur noire aux griffures blanches enferme la représentation dans une image oppressante de douleur suspendue. Le spectateur doit imaginer l'horreur de ce qui vient après cet arrêt sur image selon les indices propres à la terreur qu'il voit sur le tableau, la douleur et la couleur noire dominante. L'horreur est suggérée, le spectateur construit à partir du non dit / non dessiné.

## THÉÂTRE ET AUTOBIOGRAPHIE

## Au cœur des souvenirs d'enfance : une histoire vraie d'après-guerre

J.-C. Grumberg revient sur ses souvenirs d'enfance, et particulièrement sur celui de l'histoire véritable d'une famille juive et de sa souffrance. L'enfant a été témoin de cette douleur qui semble avoir supplanté le drame personnel de l'auteur qui a perdu son propre père dans les camps. Il découvre une hiérarchie dans la douleur, puisque la mère de l'écrivain a pu relativiser la perte de son mari en prenant connaissance du drame de ce couple. Ce couple juif a perdu, comme des millions d'autres, un membre de sa famille.

Un dentiste et sa femme retrouvent leur cabinet de dentiste après trois ans de démarches administratives. Les mesures anti-juives leur avaient confisqué et l'avaient attribué à un Français. Ils ont perdu leur fille aînée après une rafle à la sortie du lycée, leur cadette a été confiée à des carmélites. Après la guerre, anéanti par la mort de leur fille dans les chambres à gaz d'Auschwitz, ils tentent en vain de récupérer leur seconde fille qui ne veut plus les voir, et reste enfermée au milieu des carmélites.

## Les autres souvenirs

- Premier souvenir, celui de la mère de J.-C. Grumberg qui aimait tant Édith Piaf.
- Deuxième souvenir, celui de la femme du dentiste qui « sans doute » aimait tout autant É. Piaf.
- Troisième souvenir, la chanson *Les Amants d'un jour* et tout particulièrement cette ligne « **Banal à pleurer** » dont se souvient parfaitement l'adulte (voir annexe n° 2).
- Quatrième souvenir, des dents malsaines obligent l'enfant J.-C. Grumberg à se rendre chez le dentiste très régulièrement (jusqu'à l'adolescence). Le jeune Grumberg a donc eu sa jeunesse marquée pas ces séances sur le fauteuil de son dentiste. L'après-guerre est, pour l'enfant, associée au fauteuil du dentiste où il a passé son temps. Dans le prologue, Clara rappelle : « *Qui aime aller chez le dentiste ?* »

→ **Faire faire par groupes une mise en lecture et en espace du début de la pièce, 1 – En guise de prologue de « Clara (Dringgg !) Voilà, voilà. » à « Charles (...) près du lit. Dringgg ! »**

Il faudra rendre les élèves particulièrement attentifs à la ponctuation, au rythme et à la dynamique de l'extrait. On pourra faire un travail identique sur le début du tableau « La sélection naturelle » de *L'Atelier* pour insister sur les liens entre théâtre et biographie. On sera sensible au traitement léger des souvenirs douloureux.

→ **Faire réfléchir les élèves aux différentes étapes de la construction du texte dramatique.**

Le narrateur de la pièce représente J.-C. Grumberg enfant ; la pièce est associée à ses souvenirs d'enfance. Elle n'est pas cependant orientée

vers l'histoire de sa personnalité. Elle raconte l'étape de l'après-guerre dans la vie des Spodek – biographie des Spodek – qui coïncide avec celle de l'enfant aux dents cariées – autobiographie de J.-C. Grumberg. La pièce est écrite du point de vue de l'enfant, témoin patient !

*Vers toi Terre promise* offre un mélange des genres entre narration et théâtre, autobiographie et biographie, qui s'intensifie avec la polyphonie des discours dans le texte. La pièce devient le carrefour des hommes et de leur Histoire. Peut-être, au dénouement, ne va-t-on pas vers la fin de la pièce mais vers une nouvelle histoire, une histoire à écrire ?

→ **Faire chercher aux élèves les éléments intertextuels correspondant à l'hétérogénéité de l'écriture (voir annexe n° 2).**

On repèrera les dialogues, les soliloques, la voix de l'acteur revendiquant être l'auteur, le chœur antique commentant les événements ou les émotions des personnages, les lettres concernant la spoliation des Juifs, le cantique *Vers toi, Terre promise*, les chants hassidiques\*. Comme dans un concerto où un instrument répond à l'orchestre, le chœur répond à l'ensemble des voix composant la pièce. Cette polyphonie discursive permet une multiplicité de points de vue autour du même thème. Aux éléments réalistes (les lettres) se mêlent les réflexions de l'homme sur la tragédie de l'histoire que constituent l'Holocauste\*, les chants, les propos chrétiens de la mère supérieure sur cette vision de la guerre, la lettre de la fille cadette qui ne reviendra pas, les douleurs des patients. Cet ensemble fonde un grand chant auquel le titre du cantique fait écho. Ce chant se révèle être la pièce elle-même, un opéra tragique et dentaire.

**Les voyages imaginaires de Charles Tordjman en Israël (voir annexe n° 2)**

Charles Tordjman raconte qu'il attendra de nombreuses années avant de se rendre en Israël. Ce lieu revêtra d'abord une puissance onirique avant d'être matérialisé dans son contexte politique, géographique, historique et affectif. L'expérience de la construction d'Israël dans l'esprit de Charles Tordjman rappelle celle du personnage Charles Spodek : Israël n'est pas considéré comme son pays, c'est une image imprécise, la terre s'édifie progressivement dans sa conscience jusqu'à prendre corps concrètement « *l'an prochain à Jérusalem* » ; le mot *Israël* revêt peu à peu un sens, et passe du concept (de l'idée) au concret (le lieu géographique). Clara en apporte la preuve : sa cousine Gisèle de Toulouse est partie y vivre, c'est donc bien une terre où les Juifs peuvent vivre. La lettre que Clara a reçue vient en effet d'Israël, un pays enfin.

→ **Se demander comment on voit son pays : est-ce le lieu dans lequel on vit, celui dont on est originaire, celui où l'on aimerait vivre ?**

→ **Faire décrire aux élèves ce que serait pour eux le pays imaginaire.**

On pourra rappeler quelques exemples de la littérature : le monde idyllique de la **pastorale** dans *Daphnis et Choé* de Longus ; le monde imaginaire de l'enfance et de l'aventure dans *Peter Pan* de James Barry, ou *Le Merveilleux voyage de Nils Holgersson* de Selma Lagerlöf ; le monde des merveilles des forêts dans **les contes et romans de chevalerie** ; le monde utopique de l'Eldorado dans *Candide* de Voltaire ; **l'apologue** des Troglodytes dans *Les Lettres persanes* de Montesquieu ; *L'Île inconnue* de Guillaume Grivel ; **l'utopie** des Mégapatagons dans *La Découverte australe* de Rétif de la Bretonne, *L'Utopie* de Thomas More, *Voyage dans la lune* de Cyrano de Bergerac ; la représentation de l'île dans *Robinson Crusoé* de Daniel Defoe ou le premier voyage des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift.

→ **Faire réfléchir les élèves au double projet de Charles Tordjman de monter la pièce parallèlement en France (à Paris) et en Israël (à Tel-Aviv). Quel débat l'œuvre peut-elle susciter sur le public israélien ?**

On interrogera la notion de tragédie au cœur d'un pays qui a été construit suite à un génocide. On pourra travailler en collaboration avec le professeur d'Histoire et Géographie sur la déportation, la création de l'État d'Israël et les conflits israélo-palestiniens.

→ **Pourquoi écrire une tragédie sur les conséquences de la Shoah\* au XXI<sup>e</sup> siècle ?**

Après le XVIII<sup>e</sup> siècle – et la fin de la monarchie –, la tragédie disparaît. Il faudra attendre le XX<sup>e</sup> siècle pour la voir réapparaître avec les tyrannies d'Hitler et de Staline : l'Homme est écrasé sous le poids des régimes totalitaires. Les mythes antiques sont revisités à l'approche de la seconde guerre mondiale : Jean Cocteau reprend le mythe d'Œdipe dans *La Machine infernale* (1934), Jean Giraudoux écrira *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935). L'Occupation allemande et la Collaboration seront dénoncées dans *Les Mouches* de Sartre (1943) et Anouilh montrera avec *Électre* (1944) l'esprit de résistance et la possibilité de dire non. Après les horreurs révélées dans leur pleine barbarie, le sentiment de l'absurde éclôt d'abord avec les romans de Sartre, *La Nausée* (1938), et Camus, *La Chute* (1942), puis après guerre avec le théâtre de l'absurde de Ionesco, *La Cantatrice chauve* (1950), *La Leçon* (1951), *Rhinocéros* (1960), et de Beckett, avec *En attendant Godot* (1953), *Fin de partie* (1957), *Oh les beaux jours !* (1963) et leur prédécesseur Jarry avec *Ubu roi* (1888 et la représentation en 1896). Le tragique met en question la vie, la condition humaine, le monde, le sort de l'Homme ballotté entre fatalité et liberté.

La tragédie devient ici le lieu d'un questionnement plus qu'un lieu de réponse. Elle s'applique d'abord à l'Homme en tant qu'individu avant d'être généralisée à l'humanité entière. La dimension humaine et personnelle de l'auteur est manifeste dans le dessin autobiographique de J.-C. Grumberg. Elle est nécessaire à son évolution.

\*Tout astérisque renvoie au lexique.

## LES PERSONNAGES

## L'errance

→ En fonction des trois extraits suivants, faire relever tous les éléments liés à l'errance. Laisser les élèves interpréter ces énoncés. La parole sera libre sur l'errance (être attentif aux associations d'idées).

## Extraits

## 3 – La mère supérieure

Charles essaie de récupérer sa fille enfermée dans le couvent.

La supérieure :

*Où qu'elle soit elle se sent désormais sous sa Sauvegarde.*

Elle désigne du menton le crucifix.

*Et c'est ce qui importe pour elle aujourd'hui. Vous nous l'aviez confiée craignant pour sa vie, nous l'avons accueillie et mise hors de danger du mieux que nous ayons pu, aujourd'hui son âme, son équilibre sont en danger, elle craint la barbarie et les barbares, elle ignore encore si elle est réellement appelée, elle cherche, elle est comme vous j'imagine dans les ténèbres, mais elle a entrevu la lumière. Elle se débat contre le désespoir qui noie son cœur depuis qu'elle a appris la perte de sa sœur chérie. En même temps elle sent en elle le désir de se dévouer, de surmonter, de vivre. Elle se trouve au moment crucial du choix entre le désespoir et la foi.*

Charles :

*Comment peut-elle choisir, elle ne connaît rien de la vie.*

La supérieure :

*L'étoile jaune sur sa poitrine, les rafles, sa fuite, sa sœur réduite à néant, et elle ne connaîtrait rien de la vie ? Trop, elle connaît trop, elle a besoin de trouver un sens à tout cela.*

## 5 – Soliloque

Charles assis en pyjama sur son siège des douleurs sous la lumière blanchâtre qui le surplombe.

Charles :

*Je suis avec elle dans son couvent, je fore une dent et je me retrouve à genoux à ses côtés, mains jointes. Qu'est-ce que je fais là ? Ce n'est pas ma place, ce n'est pas sa place. Je me remets à forer. Les yeux du patient fixent ma bouche, j'essaie de ne plus mordiller ma lèvre inférieure, je lui fais mal, il plisse les yeux, son nez palpète mais il ne dit rien. J'ai tellement souffert pendant la guerre, je souffre encore. Je pourrais lui faire un trou dans la joue il ne dirait rien, il a tellement souffert lui aussi pendant la guerre, il souffre encore tellement. Il a perdu femme, enfant, parents. Il vient de loin pour souffrir ici avec moi, il prend le métro à Stalingrad, il est fier d'habiter Stalingrad. « Il n'y a pas de dentiste près de chez toi à qui tu puisses raconter tout ça ? Tu m'as déjà tout dit à l'OSE, au dispensaire, pourquoi me poursuivre ? Pourquoi venir jusqu'à Château Rouge ? Ça n'est même pas direct en métro ! Moi ce que j'aime ce sont les clients de passage, ou ceux qui pensent encore venir chez l'usurpateur décoré. Ceux qui sans scrupules repoussent mon bras avec colère à la moindre sensation de douleur, à la moindre crainte, ceux qui crient, ceux qui protestent, avec eux je ne peux pas me retrouver au fond du couvent, ni déambuler dans un cloître avec des cornettes qui chantent à plein poumons "Plus près de toi mon Dieu" ! »*

*Ni me retrouver dans le wagon avec Jeannette, ni entendre les aboiements des SS et des chiens. Non, avec ceux qui repoussent mon bras je suis à mon affaire, à la lutte avec la peur et les douleurs que je provoque et endort. « Arrêtez ! Vous me faites mal ! » gargouille le patient de passage. Je lève le pied, la roulette se grippe, je change la mèche puis je le fixe œil dans œil « Deux secondes encore et c'est terminé ». Serment d'arracheur de dents, et je refouille profond profond, traquant la pourriture intime, il tressaille encore, il grogne, il geint. « Allons, allons, bougez pas comme ça je vais finir par vous faire mal ». Lui au moins n'est pas condamné à vie. Ses yeux tournent en tous sens appelant à l'aide. « Patience, patience,*



*chaque séance a une fin, chaque trou se colmate, chaque nerf s'arrache, au pire on arrachera la dent, une de perdue dix de retrouvées ». « Mettez m'en une bien blanche, tant qu'à payer au moins qu'on la voie ! ». « Voilà, crachez, c'est terminé, si vous avez mal dans une heure ou deux prenez un aspro, ne mâchez pas de ce côté là ce soir, à la prochaine séance je vous la dévitalise, c'est ça, je tue le nerf, après elle ne vous fera plus jamais mal, plus jamais ». Personne pour dévitaliser ma douleur, pas d'aspro, pas de gaz hilarant, pas de fin, jamais, à perpète, condamné, à perpète.*

Il se tait puis éteint la lumière et reste assis dans le noir.

Il reprend :

*Condamné à errer dans les cloîtres à jamais ou à suffoquer avec Jeannette dans les douches ...*

## 6 – La nuit

Le chœur commente l'histoire de Spodek.

Le chœur :

*Les enfants qui ont perdu leurs parents sont orphelins, mais il n'y a pas de mot pour désigner les parents orphelins de leurs enfants. Peut-être en yiddish ce mot existe-t-il, il doit exister, s'il n'existe pas il faut le créer d'urgence. Il manque un mot, en yiddish surtout, un mot nécessaire, un mot commun, un mot utile, un mot pour nommer les parents qui ont perdu leurs enfants.*

*Les nuits chez les Spodek étaient plus longues que les jours, ils allaient tous deux d'une pièce à l'autre. « Que tu aies cent maisons, dans chaque maison cent pièces, dans chaque pièce cent lits et que toutes les nuits tu te jettes d'un lit à l'autre sans jamais trouver le repos ». La nuit les Spodek errent, se croisent, se heurtent et même quelquefois se parlent...*

## Entre terre dévastée et terre promise

→ **Relever ce qui est dévasté dans la vie de Charles et faire le parallèle avec la bouche du patient qui souffre du mal de dent.**

→ **Quelle est la terre qui peut apparaître dévastée après guerre ?**

On leur fera citer les pays alliés contre l'Allemagne nazie et ceux qui l'ont soutenue. Il sera utile d'aborder ce point historique avec le concours d'un professeur d'histoire. On pourra évoquer les conséquences humaines, économiques, matérielles et religieuses de la guerre.

La terre dévastée n'est-elle qu'un lieu géographique ? Ou bien peut-elle être un lieu intime, contenue dans son propre être ? Il s'agira de faire prendre conscience aux élèves des lieux multiples où l'individu évolue et de leur possible effondrement.

[Monde extérieur : pays, ville, population, patient / monde intérieur : croyance en la vie, émotion, relation d'amour avec les membres de sa famille, projection vers l'avenir, bien-être, harmonie, légitimité, identité, image de soi].

→ **Comment (se) reconstruire sur une terre dévastée ?**

On réfléchira aux solutions qui peuvent s'offrir à l'homme pour mettre fin à l'errance, le suicide n'étant pas la solution comme le montre le texte de

Grumberg : « Je ne veux pas me faire ce qu'Hitler n'a pas réussi à me faire, j'attendrai... mon heure. »

On pourra mettre en perspective cette réflexion selon un point de vue différent sur la guerre avec le scénario d'*Hiroshima mon amour* de Marguerite Duras. La vie de l'héroïne de Nevers est détruite à la mort de son amant allemand ; après avoir perdu son intégrité physique – elle est tondu –, elle perd son intégrité psychologique. Elle reste enfermée dans une cave dont elle laboure les parois de ses ongles. De la même façon, on évoquera le traumatisme d'Hiroshima et Nagasaki pour le peuple japonais. Plus généralement, il faudra montrer comment l'individu social perd tout repère et se retrouve avec le sentiment d'errer et d'être perdu sur une terre dévastée qui lui est devenue étrangère. L'héroïne de Duras survit, se marie, a des enfants, elle est comédienne et fait un film sur la paix au Japon à Hiroshima. L'État du Japon a établi plusieurs mémoriaux et est devenu une nation économique influente. On évoquera le désert où les Juifs ont construit des villes dans le nouvel État d'Israël.

→ **Quel sera le rôle de la Terre Promise ? (voir annexe n° 1)**

Elle aura différentes fonctions telles que l'accueil, la réparation, la construction ou la reconstruction, la communion.

**La voix de l'innommable : le « ça » (voir annexe n° 3)**

La souffrance liée à l'extermination des Juifs et à l'assassinat d'un membre de sa famille peut être une souffrance refoulée afin de permettre la poursuite d'une existence sociale épanouie. La perte d'un enfant, le massacre des Juifs, sont une douleur enfouie et que l'auteur révèle par la pièce. Le « ça » et les autres pronoms liés à une volonté d'indétermination renvoient à cette indicible douleur qu'on ne peut nommer sans en rouvrir la plaie, ou bien à la volonté de ne plus croire en Dieu suite au massacre subi par le peuple juif.

**1 – En guise de prologue :** « Clara : je n'en parle jamais. Je te jure sur la tête de... jamais, jamais avec personne. – Charles : la prochaine fois que tu n'en parles pas dis bien qu'il n'y a toujours rien de nouveau » ; « Charles : Une mine d'or ce gosse pour un dentiste qui ignorerait que son père est parti dans le convoi précédent celui de ... » ; « Clara : Rien, je ne lui dis rien je te dis, jamais, jamais on n'a parlé de ça. »

**2 – Retour :** « L'homme : c'est ce type, ça sort d'on ne sait où. ... Et ça prétend revenir chez lui... Je m'y attendais. Faut que ça tombe sur moi. On n'en a jamais fini avec eux : emmerdements sur emmerdements... »

**6 – La nuit :** « Charles : Dis-toi qu'elle s'est mariée, qu'elle est partie. Toutes les filles un jour quittent le domicile des parents » ; « Clara : On croit à quoi Charles ? Charles : A ça ! Clara : À ça quoi ? Charles : On croit qu'on ne croit pas ! Voilà, c'est ça qu'on croit, c'est ça notre foi, notre religion : ne pas croire ! »

**13 – Bateau sur l'eau :** « Charles : Laisse faut que ça sorte, faut que tout sorte ! Il leur faut un homme neuf pour leur pays neuf ! (...) Faut que ça sorte comme c'est entré, malgré moi. »

→ **Interroger les élèves sur la difficulté à dire ce qui est innommable.**

L'émotion, la proximité avec la douleur, la réalité insupportable, l'incompréhension devant l'aptitude de l'Homme à générer autant de barbarie, la douleur elle-même, sont tenues à distance par l'absence de tout référent signifiant le drame. En effet, nommer serait comme l'expression française l'exprime « remuer le couteau dans la plaie ». Néanmoins, si Charles ne veut plus nommer le chaos, il exprime son besoin de nommer sa douleur pour qu'un deuil soit rendu possible, chapitre 6, – La nuit : « Le chœur : Les enfants qui ont perdu leurs enfants sont orphelins, mais il n'y a pas de mot pour désigner les parents orphelins de leurs enfants. Peut-être en yiddish ce mot existe-t-il, il doit exister, s'il n'existe pas il faut le créer d'urgence. Il manque un mot, en yiddish surtout, un mot nécessaire, un mot commun, un mot utile, un mot pour nommer les parents qui ont perdu leurs enfants. »

→ **Dans les quatre extraits précédents, renommer les termes qui ne sont exprimés que par l'indétermination du pronom démonstratif « ça » ou par un autre pronom, et qui correspondent à une ellipse sémantique.**

Il faudra renommer en utilisant les termes concrets et les noms éventuels qui sont omis,

pour redonner à la phrase le sémantisme réel et afin que le sens ne soit plus en suspens.

Le « ça », « en », renvoient à **génocide** ; les points de suspension ou le « elle » à **Jeannette morte gazée** ; le « ça » au chapitre 5 renvoie à la **non croyance en Dieu** qui, pour un Juif, est un reniement. Le « ça » et « eux » dans la bouche de l'homme renvoient au mot **Juif(s)** qu'il n'ose pas prononcer parce qu'à l'évidence, il est antisémite.

→ **Faire préparer une mise en scène de l'extrait de la séquence 9 – Herbes amères « Charles finit de boire... Clara pose le plat à même la table » : par groupe de quatre, les élèves présenteront leur travail et débattront ensuite sur leur parti pris pour montrer les violences verbale et physique en jeu en fonction du ton et des gestes choisis.**

On sera attentif à l'interprétation des nombreuses didascalies, et aux jeux de langage présents dans le texte. On montrera le mélange entre une langue soutenue et un parler ordinaire propre à l'écriture de Grumberg : on rappellera que le langage choisi et retravaillé renvoie à la remémoration d'un monde familial, d'un parler lié à l'enfance et créateur d'une dynamique du jeu. Les personnages sont d'abord vivants par leur langage.

## DES TEMPORALITÉS MULTIPLES : UNE CHRONOLOGIE BOULEVERSÉE (VOIR ANNEXE N° 4)

On distinguera le temps présent du dentiste, le temps passé de la spoliation, le temps futur du dentiste remplaçant, le temps du souvenir et le temps de l'arrivée en Israël.

De nombreuses temporalités interfèrent donc pendant toute la pièce où le temps est considéré à la fois comme une **époque** (le temps historique) et comme une **durée** (le temps humain, le temps des horloges), mais aussi comme **projection et introspection** (le temps intime).

Le temps de la pièce correspond au temps où Charles travaille dans son cabinet (**temps présent**) : c'est un temps qui suit normalement son évolution et couvre environ trois ans. Cette temporalité est bouleversée et reflète les états d'âme du personnage. Quand il repense à la spoliation dont il a été victime, la scène se passe dans le passé. Un retour en arrière est opéré et le dentiste n'est plus Charles mais un dentiste français (**temps passé**). Quand il hésite pour partir vers Israël et qu'il tente de se projeter dans une éventuelle vie nouvelle avec la vente de son cabinet qu'il a mis trois ans à récupérer, la scène est alors projetée dans le futur. Le dentiste n'est plus Charles mais une femme qui vient du Maroc et dont l'enfant apprécie la proximité (**temps futur**). Le temps de l'arrivée en Israël correspond à l'évolution chronologique de l'histoire qui fait passer le personnage de l'espace fermé du cabinet à l'escalier qu'il grimpera pour « *sortir du trou* » de sa cabine et remonter vers la lumière d'Israël (il met ses lunettes de soleil et son chapeau de paille).

**Le temps a transformé la représentation de l'espace. Le cabinet était l'enfermement, Israël apparaît comme l'espace libre et prometteur. Le couple Spodek tourne le dos au passé et il va vers Israël. Temps et espace coïncident enfin dans une harmonie possible.**

→ **Interroger les élèves sur le principe de la temporalité dans le théâtre classique : qu'est-ce que l'unité de temps ?**

L'unité de temps correspond à un seul temps (vingt-quatre heures). On pourra rappeler que l'unité de lieu correspond de même à un seul espace (cette unité est globalement respectée puisque la pièce se situe surtout dans le cabinet du dentiste). L'unité d'action représente une seule histoire (l'histoire de la famille Spodek).

→ **Comment la pièce de Grumberg bouleverse-t-elle les règles classiques ?**

On remarque la présence d'une chronologie bouleversée par un temps multiple – passé, présent, futur –, le temps des souvenirs et une durée de l'histoire du couple sur trois ans.

Une représentation dure quelques heures et l'histoire couvre plusieurs années, resserrement qui renforce l'intensité dramatique.

→ **Interroger les élèves sur les moyens mis en œuvre dans la pièce et sur scène pour donner cet effet du temps qui passe ou rendre compte de temporalités multiples.**

On pourra repérer l'annonce du temps par le chœur (avec le changement de rôle des personnages), les discours qui situent l'action dans un autre temps que le précédent, les décors qui changent, l'évolution des personnages, l'évolution des costumes.

→ **Montrer l'évolution des personnages à travers la durée de l'histoire qui se déroule sur trois ans : qui sont-ils à la scène d'exposition puis à la scène finale ? Comment la révolte de Charles s'est-elle transformée à la fin de la pièce ?**

La violence et l'impuissance se sont transformées en volonté de changer, de tourner le dos à une existence ancienne, et d'essayer une nouvelle vie en Israël avec toute l'incertitude que cela suppose. On rappellera les dernières paroles ironiques de Charles, avançant d'un pas mal assuré : « *On se sent tout de suite chez soi...* ». Il met des lunettes de soleil et un chapeau de paille à la fin de la pièce. À l'évidence, Jean-Claude Grumberg n'est pas convaincu par cette hypothèse d'existence qu'il traite avec dérision et tendresse cependant. L'auteur n'est en effet pas dupe, changer de lieu ne signifie pas gommer le temps ni les souvenirs. Temps et espace entrent en confrontation jusqu'à trouver une harmonie à la fin de la pièce quand on atteint Israël. Le temps de la pièce s'achève, celui de la nouvelle vie des Spodek commence. Le temps qui s'écoule est celui de la vie, et il faut bien se lever du lit de sa cabine, comme il a fallu sortir du fauteuil de dentiste et s'arracher à l'espace mort pour marcher vers la lumière.

→ **Faire réfléchir les élèves aux transformations possibles sur la scène à travers des esquisses scénographiques des différents lieux.**

## LEXIQUE

**Ashkénaze** : nom donné aux Juifs d'Europe centrale et de l'Est (Allemagne, Pologne, Russie de l'ancien Empire austro-hongrois) de culture et de langue yiddish (les Séfarades sont les Juifs des pays méditerranéens notamment de l'Espagne et du Portugal).

**Hassidisme** : *hassidim* vient de l'hébreu et signifie « *pieux* ». L'hassidisme est un mouvement religieux juif apparu en Europe orientale à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui privilégie la prière à l'étude et la communion joyeuse avec Dieu, notamment par le chant et la danse.

**Holocauste** : terme utilisé pour désigner l'extermination par l'Allemagne nazie des Juifs, et par extension le massacre systématique d'un groupe social ou ethnique.

**Israël** : l'État d'Israël est fondé le 14 mai 1948 conformément à une résolution de l'ONU en date du 29 novembre 1947. Ce plan – qui crée en Palestine un État arabe et un État juif de douze mille kilomètres carrés et qui fait de Jérusalem une zone internationale – est aussitôt rejeté par les nations arabes limitrophes qui, dès le 15 mai, envahissent Israël.

**Herbes amères** : pour célébrer la Pâque, les Hébreux reçoivent de Yahvé ses prescriptions : « *Cette nuit là, on mangera la chair rôtie au feu, on la mangera avec des azymes [pain sans levain] et des herbes amères* », *Ancien Testament* – Exode, la Pâque 12. La Pâque est la fête annuelle des pasteurs nomades.

**Lévitique** : un des cinq livres du *Pentateuque* dans *L'Ancien Testament* chez les Chrétiens ou *Torah* chez les Juifs. Il doit son nom au terme « *lévite* », prêtre hébreu, lui-même issu de la tribu de Lévi. Il parle des devoirs sacerdotaux en Israël et met l'accent sur la sainteté de Dieu et le code selon lequel son peuple pouvait vivre pour devenir saint.

**Shoah** : terme venant de l'hébreu « *catastrophe* » et désignant l'extermination par l'Allemagne nazie des Juifs de l'Europe occupée pendant la seconde guerre mondiale.

**Sionisme** : mouvement né à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et visant à l'établissement du plus grand nombre possible de Juifs dans une communauté nationale autonome ou indépendante en Palestine. Il doit son nom au mont Sion, colline sur laquelle fut bâtie Jérusalem. Ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale que le sionisme débouche sur la formation de l'État d'Israël en 1948.

**Yiddish** : langue parlée par les communautés juives d'Europe centrale et orientale, voisine de l'allemand et enrichie d'emprunts à l'hébreu, au polonais et au russe.



## Après la représentation

# Pistes de travail

### LA REPRÉSENTATION DES PERSONNAGES



#### Le jeu des acteurs

→ **Comment sont représentés les onze personnages sur scène ? À quoi le spectateur reconnaît-il ces différents personnages ?**

Charles, Clara, Max, Mauricette, Suzanne, l'enfant, l'usurpateur, sa femme, la mère supérieure, Stalingrad et le chœur, sont incarnés par quatre comédiens (*Philippe Fretun, Christine Murillo, Antoine Mathieu et Clothilde Mollet*), dont deux comédiens à tout faire. L'homme jouant le rôle de l'enfant porte une perruque qu'il modifie. Les comédiens changent de costumes, soit directement sur scène, soit en coulisses pour prendre un nouveau rôle. Chaque costume crée une identité, le chœur apparaît avec une couronne végétale à chacune de ses interventions, quel que soit le costume ou sa représentation (en solo ou duo). Charles et Clara sont habillés tous les deux en noir, couleur du deuil, ou bien en gris, couleur qui se fond au décor ; seule Clara aura progressivement des robes aux couleurs gaies jusqu'au final (elle apporte la clarté, la lumière dans l'univers sombre des Spodek).

→ **Deux équipes de comédiens pour deux pièces de théâtre : quelle modification cette nouvelle distribution peut-elle avoir sur le jeu des acteurs ?**

Clara est jouée dans la pièce en français par une femme corpulente. Son corps dégage alors beaucoup de force, de volonté, d'énergie et d'espoir (dans sa lutte pour sortir de l'impasse du désespoir et pour pousser son mari à partir).

Elle a fait le choix de vivre : à ce titre, elle confirme à son mari que s'il décide d'en finir, elle ne le suivra pas dans cette voie, et elle ajoute avec humour qu'elle restera bien vivante pour s'occuper de ses obsèques. Son corps dégage une force que le spectateur va suivre pendant une heure trente, c'est elle qui impulse ce processus de départ vers *la Terre promise*. Dans la pièce en hébreu, le personnage de Clara sera tenu par une femme mince. À quelles différences de perception du rôle peut-on s'attendre ? Le personnage sera-t-il le même ?

→ **À travers une lecture expressive à la table, faire imaginer aux élèves les différentes façons de jouer Charles et Clara dans la partie 5 : La nuit.**

Les élèves seront attentifs au rythme à la dynamique des mots, aux pauses et aux accents syntaxiques. On pourra leur faire faire des variations autour des paramètres physiques de la voix : parler fort ou bas, aller vite ou non, donner un état au corps qui parle (fatigue, colère, dynamisme, détachement,...), et l'on montrera l'importance de la relation qui s'établit entre les partenaires comédiens.

Dans la pièce, cette scène est dite calmement, comme avec nostalgie ; un crescendo rythmique apparaît avec l'éclat de colère de Charles. À l'apparition du chœur, le chant apaise les plaies de chacun.

## La force d'un second rôle : Mauricette

→ Demander aux élèves comment Mauricette est présentée aux spectateurs lors de sa première apparition.

Mauricette est celle que les Spodek n'aiment pas. Dès que le couple Max et Mauricette est accueilli par Clara pour entrer au domicile, Clara fait entrer Max et fait mine de refermer la porte sur Mauricette qui manque de se faire claquer la porte au nez. Max et Clara s'étreignent longuement et affectueusement tandis que Mauricette n'a droit qu'à une bise sur une joue ; quand celle-ci tend l'autre pour recevoir un second baiser, elle perd l'équilibre car Clara s'est déjà éloignée sans vouloir faire plus attention à elle.

**Le comique de gestes** (Mauricette perd légèrement l'équilibre, le baiser est à peine donné) et **le comique de situation** (le fait de claquer la porte au nez et le salut raté) la rendent ridicule. Dès son entrée, Mauricette est identifiée comme un personnage comique.



© CHRISTINE SIBRAN

→ Montrer l'évolution du personnage comique de Mauricette au cours du repas.

Au cours du repas, le jeu scénique fera glisser son rôle de Mauricette vers celui du chœur, convention acceptée par le spectateur car elle a déjà incarné ce dernier. Le personnage Mauricette / chœur achève son discours par une pirouette comique avec son verre de vin qu'elle lève en direction du public comme

pour dire « à votre santé », et il est bien connu que les Français aiment le vin. Un glissement dans la tonalité comique a lieu. Le mépris affiché des Spodek et le traitement de l'entrée grotesque de Mauricette la montrent ridicule parce que le spectateur la voit par le prisme des Spodek. Quand ensuite, elle se métamorphose en chœur, le jugement des Spodek n'interfère plus, c'est le point de vue distancié du spectateur qui se met en place, car le spectateur n'est pas dupe, il sait qu'elle n'est plus la pauvre Mauricette (ridicule) mais le chœur averti et complice. Ce qui s'installe alors est un humour bienveillant lié à la connivence entre le public et le chœur : c'est *la captatio benevolentiae*. On passe donc du grotesque à la facétie entre amis qui se sont compris.



© CHRISTINE SIBRAN

La tradition rhétorique de la « **captation de bienveillance** » consiste à établir une connivence avec le public, elle relève souvent d'un lieu commun dont le sens est saisissable par tous (dans la scène : boire un bon coup de rouge à table pour un Français). Cette captatio benevolentiae est d'autant plus efficace qu'au tout début de la pièce,

l'acteur jouant l'enfant / l'homme à tout faire met en place une véritable apostrophe au public afin de définir le cadre de la collaboration entre le public et les interventions du chœur. Aussi le **pacte de connivence** est-il clairement défini d'entrée de jeu, il s'agit de mettre le public de son côté en le regardant et en lui parlant directement.

### 1. En guise de prologue :

« Pour la bonne compréhension de la dite tragédie, que l'auteur de son propre aveu n'a pas su ou 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. 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 archi rabâchée** comme l'était la guerre de 70, la perte de l'Alsace-Lorraine, voire la Commune pour l'auteur enfant. Quand reviendra-t-il le temps des cerises ? Qui se souvient aujourd'hui de ce goût de cendres dans la bouche des pères ? Qui se souvient de cette amertume brûlante dans les larmes des mères ? Qui se souvient aussi de ces enfants rachos avec trous dans la poitrine, nerveux, si nerveux...

« – Ils crient la nuit docteur dans leur sommeil.

– C'est les vers.

La tragédie, déjà...

– C'est les vers madame Suzanne, donnez-leur chaque soir une cuillerée de vermifuge Lune et chaque matin une bonne cuillerée à soupe d'huile de foie de morue ».

**Bon, bon, vous avez raison, abrégeons. Je sens mes camarades s'impatienter et vous mêmes sans doute déjà sur les dents. »**

La représentation du chœur est essentiellement travaillée dans l'objectif de la *captatio benevolentiae* (ce qui apparaît dès son entrée par erreur au début de la pièce).

### L'étude du chœur

On rappellera l'importance du chœur antique de la tragédie (cf. annexe n° 1). On retrouve dans *Vers toi Terre promise* la pensée de Schiller (XVIII<sup>e</sup>). Le chœur devait « *dépsychologiser* » le conflit dramatique et favoriser la catharsis.

Le rôle du chœur est en recul dans un XIX<sup>e</sup> réaliste et naturaliste, il s'incarne alors dans des personnages collectifs (le peuple).

Il réapparaît en force avec Brecht, Anouilh (*Antigone*) comme moyen indispensable à la distanciation, et l'on retrouvera les formes chorales chez Claudel ou Sartre (*Les Mouches*).

Le traitement du chœur par C. Tordjman et

ses comédiens confirment cette esthétique déréalisante du chœur. Si les deux comédiens du chœur apparaissent en costume de 1950 (représentation réaliste), la mise en scène les maintient systématiquement à distance du drame central des Spodek. Le chœur apparaît comme le vecteur de la parole de Jean-Claude Grumberg dénonçant les lourdeurs de l'administration et ses aberrations. Il est aussi chargé de compassion et là encore se superpose toute la tendresse pudique de l'auteur vis-à-vis de ce couple dont il a partagé indirectement les émois lorsqu'il était enfant (cf. annexe n° 2).



→ **Faire réfléchir les élèves à la représentation du chœur : comment le metteur en scène a-t-il évité l'écueil d'un chœur antique trop solennel ? (cf. annexe n° 6).**

Charles Tordjman explique comment il a créé la dynamique originale du chœur :

*« Au tout début des répétitions, au stade de la lecture, lorsque les personnages récitaient leur texte, nous avons tout de suite compris que ce serait trop statique et figé, qu'un chœur formel casserait le rythme de la pièce, alors on a fait plusieurs essais pour que le chœur devienne un personnage à part entière de la pièce en renouvelant sans arrêt son apparence. Sans doute évoluera-t-il encore ».*

C. Tordjman a donné à ce chœur aux rôles multiples un jeu dramatique totalement intégré à l'action des deux autres personnages.

**Il s'agit d'un chœur antique dont le traitement esthétique et la dramaturgie sont contemporains.**

→ **Qui représente le chœur ? Quelle est son apparence physique ?**

Il est représenté en alternance soit par un solo masculin ou féminin soit par un duo homme et femme. Il se fond au décor gris car l'homme et la femme portent costume et tailleur gris. Il porte, pour rappeler le chœur antique, une couronne végétale.

→ **Nommer les différentes interventions du chœur.**

Le chœur intervient à de nombreux moments dans la pièce. Il apparaît toujours sous une forme renouvelée et inattendue qui s'intègre naturellement à l'action, comme un personnage à part entière, **il est un personnage protéiforme.** Il

a parfois une mission narrative afin de raconter un événement passé ou futur, il se fait le rapporteur des lettres officielles de l'administration en en dénonçant par la diction les procédures lentes et fastidieuses, ou encore de la lettre de leur fille aînée. Il est aussi le chant du cantique « *Vers toi Terre promise* » porteur d'espoir. Et il apparaît comme un aparté (à table) qui éclaire la lenteur des pouvoirs publics à rendre les enfants aux familles comme on le voit pour la famille Finaly. À la fin de la pièce, les personnages du chœur incarnent par les chants chrétien, hassidique ou musulman, les différents groupes religieux présents sur scène. Le chœur est aussi cette voix de la côte qui se rapproche des Spodek par le cri strident des mouettes.





→ **Décrire les différentes situations où le chœur interprète différents registres en passant du comique au tragique.**

– **La catharsis comique** : le chœur est à ce point inclus dans la dramaturgie qu'il en est aussi un des ressorts comiques. On citera la fausse entrée du chœur féminin qui ouvre promptement la porte, la couronne à la main, prêt à déclamer son texte et qui repart penaud d'être entré trop tôt interrompant alors l'enfant / acteur à tout faire qui récitait son monologue.

Lors du dîner, Mauricette se transforme en chœur féminin à table et pendant qu'elle met sa couronne, la lumière l'entoure d'un halo ; les trois autres convives se figent dans un arrêt sur image. À la fin de son intervention, elle boit un verre de vin et fait un signe de connivence au public, profitant que les autres soient figés pour boire son petit coup en cachette. Le comique est fondé sur l'instantané et la surprise, il n'y a pas continuité mais au contraire fragmentation de la représentation comique. Pour que cette catharsis comique puisse avoir lieu, il ne faut pas que le spectateur soit absorbé par ce chœur

présent, de manière continue mais discontinue. Le spectateur obéit à un double mouvement affectif fait d'adhésion – la connivence – (cf. l'apostrophe au spectateur) et de recul (pas d'illusion réaliste).

Ces apparitions variées créent un effet inattendu pour le spectateur qui ne sait jamais comment le chœur va se manifester à lui. Il est un personnage libre qui semble surgir de façon aléatoire pour dérouter le spectateur et l'amuser.

– **La catharsis tragique** : de même, le chœur a un ressort tragique. Quand Charles, en pyjama, abattu, est livré au désarroi sur son siège des douleurs, le chœur en duo apparaît alors près de lui produisant un effet de continuité dans l'émotion précédemment mise en scène. Le chœur n'établit aucune rupture, il vise à susciter émotionnellement la pitié et, pour ce faire, il encadre Charles en apportant un plat empli de lumière et de verres, tape avec des bâtonnets sur les verres translucides, chante au pied de Charles en égrenant des notes qui résonnent sur le verre. Il exprime les pensées amères de Charles, chapitre V. La nuit :

« *Les parents sont orphelins de leurs enfants* ». La parole de Charles est relayée par le chœur qui prend en charge l'indicible douleur.

→ **Le chœur est aussi la voix du cantique : comment calme-t-il les plaies des Spodek ? Comment leur manifeste-t-il son soutien tout au long de la pièce ?**

Il apparaît comme un soutien au milieu de la salle d'attente pour aider tour à tour Charles ou Clara, condamnés à l'errance et au ressassement de leur douleur (parties V à VII). Clara s'assoira près d'eux en posant une main sur le genou de l'homme et celui de la femme ; elle manifeste ainsi son besoin d'être accompagnée. Lorsque le couple se déchire au sujet de la non croyance en Dieu (partie V), le chœur, qui était assis sur les chaises, se lève et entoure les corps en les regardant vivre, puis entonne le cantique qui

les apaise : il a ici une dimension de choralité puisqu'un glissement s'est effectué vers une dimension plus lyrique. Clara va dormir dans sa chambre tandis que Charles s'endort sur une des chaises de la salle d'attente. Le chœur revêt la mission d'accompagner les Spodek jusqu'à leur dernière destination. Il se fait discret à la dernière scène : écarté des Spodek, il est situé sur les bords extrêmes du plateau et est plongé dans l'obscurité, entonnant le cantique, le chant hassidique ou l'appel de la prière tandis que la lumière se fait pleine et radieuse sur Charles et Clara, l'un près de l'autre, le regard au loin vers la terre qui les accueille.

**La distanciation : rupture de l'illusion réaliste**

→ **Montrer comment la mise en scène des personnages ne permet pas l'illusion réaliste.**

Le chœur se métamorphose directement sur scène, l'enfant représenté par un adulte porte une perruque à frange et des lunettes rondes, il se retourne pour se transformer en l'usurpateur en mettant ses cheveux en arrière, il enfle une blouse avec chemise bleue intégrée, il

plie ses lunettes : il se transforme devant le public en lui faisant assister à toutes les étapes de la métamorphose. Il se tourne vers le spectateur et ajoute des tics d'expression, l'œil déformé, il ridiculise progressivement le personnage de l'usurpateur pour ensuite jouer son rôle. Il accueille l'ancien propriétaire : Charles. En affichant ainsi les modifications des

personnages devant le spectateur (Mauricette en chœur – le chœur (duo) en Suzanne et son fils), la scène devient un lieu d'expérimentation et un laboratoire.

De même l'histoire, par sa non linéarité, ne permet pas là non plus de plonger le spectateur dans une atmosphère douillette (Charles, propriétaire de son cabinet, attend un petit garçon – puis l'usurpateur, propriétaire du cabinet de Charles, le reçoit).

→ **Quel traitement est-il fait du quatrième mur ? (cf. annexe n° 5)**

Le quatrième mur est pulvérisé. La scène et la salle sont unifiées par le jeu des personnages

## LA SCÉNOGRAPHIE = COMPLÉMENTS DE MISE EN SCÈNE

→ **Décrire le décor à travers un croquis. Ensuite, montrer comment les personnages utilisent ces espaces.**

Le décor est réparti en trois espaces scéniques dont deux espaces rectangulaires et un hors scène. L'avant-scène est libre et permet le déplacement des comédiens, quatre chaises à cour sont alignées contre le décor du fond. Cette avant-scène correspond à l'entrée devant la porte du décor et de la salle d'attente.

Le fond de scène est constitué d'un décor représentant le cabinet du dentiste (un couloir avec un fauteuil, des parois s'ouvrent sur la scène, le mur du fond est éclairé par un jeu de formes géométriques). Ce même couloir représentera le bureau de la mère supérieure. Les parois coulissantes permettent de créer une circulation dynamique entre le devant de la scène et le fond, aussi bien au niveau visuel – pour le spectateur –, qu'au niveau physique – pour les personnages – (l'œil du spectateur circule de l'un à l'autre et suit les corps des personnages qui se déplacent).

À jardin, le décor fait un léger coude où une arche sert de porte pour pénétrer dans le hall d'entrée (avant-scène à jardin seulement) ; de ce hall on repasse l'arche pour ouvrir la porte (réelle) qui donne accès à la salle d'attente et donc à la scène complète. L'accès au cabinet du dentiste comme aux appartements privés se fait par le côté cour. Les personnages arrivent tous par l'arche puis par la porte qui leur donne accès à la scène (Suzanne, son fils, Max et Mauricette, Clara qui accompagne ses hôtes). Ils repartent par la porte lorsqu'ils quittent la scène.

Un troisième espace est évoqué en hors scène et correspond aux appartements, la chambre où Clara va dormir, la cuisine où elle va chercher le plat de résistance. C'est également par ce hors scène qu'on accède au cabinet dentaire.

qui entrent en relation avec le spectateur pour établir une connivence (cf. l'étude du second rôle : Mauricette – la *captatio benevolentiae*).

→ **En quoi consiste la fonction déréalisante du chœur ?**

Le chœur apparaît comme un élément artificiel qui n'est pas inclus dans le débat dramatique des personnages. Il a une fonction distanciante par le jeu des commentaires et sa fonction narrative. Le chœur apparaît au milieu des passions des Spodek (leur souffrance) et il a un rôle apaisant (V. La nuit). Il crée une distance indispensable à la liberté d'interprétation du narrateur.

Ce couloir servira dans la scène finale à représenter le bateau, le couloir vidé du fauteuil de dentiste comportera une chaise où Charles restera assis. Le toit de ce corridor servira de ponton où Clara déambulera et évoquera la côte et les autres passagers qui l'entourent.

→ **Analyser comment évolue le rapport du jeu à la scénographie.**

Les personnages, par le dédoublement de la scène en deux espaces symétriques rectangulaires (l'un ouvert : l'avant scène – l'autre fermé par trois côtés : le cabinet / le bureau de la mère / la cabine de bateau), effectuent des déplacements horizontaux à l'avant-scène de jardin à cour (de la porte vers les chaises et sur l'ensemble de la scène) ou de l'avant à l'arrière (de la salle d'attente au cabinet ou vers les appartements en hors scène).

À ces déplacements horizontaux s'ajoutera, à la fin de la pièce, le déplacement vertical de Charles de la cabine au ponton : **ce déplacement possède une valeur symbolique, les déplacements horizontaux marquent l'errance, le piétinement, on ne sort pas de l'espace fermé ; le déplacement vertical, du bas vers le haut, amène à un déplacement de la terre vers le ciel (on entend les mouettes autour de Clara).**

→ **Faire l'analyse des costumes.**

Ils sont stylisés selon la mode des années cinquante, petit sac à main, foulard, tailleur au dessous du genou, pour les femmes.

Les costumes sont, dans l'ensemble, de la couleur du décor, dans les tons gris. Les dentistes (Charles et l'usurpateur) portent une blouse blanche. Les deux personnages du chœur portent des costumes gris, ils ne doivent pas enlever au couple Spodek leur rôle de

personnages clés. Le chœur est ainsi assimilé au décor par leur costume. On verra Charles et Clara en costumes et chapeau noirs chez la mère supérieure. Charles est en pyjama rayé et Clara en robe de chambre rouge vif aux motifs des années cinquante lorsqu'ils sont l'un et l'autre en proie au désespoir et l'errance ; ils sont en chaussons. Clara porte une robe noire agrémentée d'un tablier à motifs noirs et blancs puis une robe joyeuse et lumineuse bleue pendant le repas, et enfin, sur le ponton, un tailleur à fleurs avec lunettes de soleil et foulard entourant ses cheveux. Ces deux vêtements montrent le glissement définitif de l'enfermement (le noir / gris) vers la vie et le soleil (robes fleuries aux couleurs chatoyantes). Lorsque Clara est sur le ponton, elle est dans la

lumière aveuglante du soleil, elle évoque elle-même la vie par son corps recouvert de fleurs. Charles apparaît lui aussi avec son chapeau de paille et ses lunettes, peu à l'aise dans ce nouvel accoutrement de migrant.

→ **Rappeler les univers sonores.**

Le chant « *Vers toi Terre promise* » est chanté a capela avec micro HS pour créer un effet d'écho. La musique électronique ponctue chaque changement de scène. Les chants des trois religions sont a capela et chantés par les chœurs. Le cri des mouettes est lancé par le chœur et amplifié par micro HS. À la scène du repas, une radio fonctionne et le son provient du hors scène renforçant l'évocation des années cinquante.

## DIEU N'EXISTE PAS

### Le personnage de Charles

→ **Quelles religions sont incarnées par les personnages sur un même espace scénique au cours de la rencontre entre les Spodek et la mère supérieure ?**

La mère supérieure représente la foi catholique alors que les Spodek incarnent la religion israéliite. Avant son entrée dans le bureau où attendent les Spodek, le public entend au loin résonner le cantique. Elle les accueille avec un crucifix sur son bureau.

La mère supérieure est enfermée dans un unique discours qui vise à convaincre les Spodek de se réfugier dans la prière : « *Je vous engage très vivement à vous tourner vers la prière... les Israélites prient également, priez, priez* » pour compenser la perte de leur seconde fille.

→ **Montrer comment, par le langage, les gestes, les costumes, Dieu est présent ou absent de la scène.**

La mère semble en dehors des préoccupations des hommes qui ont souffert, Dieu est pour elle la réponse à tout, y compris au fait qu'elle ne rende pas l'enfant qui lui a été confié.

D'un côté Dieu est omniprésent, « *celui qui est foi, amour, espérance et résurrection* », de l'autre Dieu a disparu. Charles affirme son athéisme : « *Je ne prie pas plus votre Dieu que le prétendu mien... Ma femme et moi sommes athées, et je trouve même au mot athée une connotation trop religieuse à mon goût.* »

La mère supérieure porte le voile noir et une robe noire, habits des sœurs et mères dans les couvents catholiques marquant l'appartenance à Dieu. Les Spodek sont habillés en noir, ils portent un chapeau, ils n'ont pas de signes liés à leur appartenance israéliite. Le décor gris foncé, les costumes noirs créent une solennité qui amplifie le sentiment d'impuissance des Spodek : « *parler avec vous c'est comme se taper la tête contre les murs* ». Le couloir où a lieu la rencontre ne semble pas avoir d'issue. Ils sont au propre comme au figuré dans une impasse.



© CHRISTINE SIBRAN

Pour les Spodek, Dieu n'existe pas. La mère, elle, fait un geste évoquant la présence de Dieu en désignant le crucifix sur son bureau.

→ **Définir comment le sentiment de la perte, suite à celle des filles, se généralise à toute la vie des Spodek.**

La vie des Spodek se définit progressivement par la néantisation, tout semble aspiré par le vide : perte de leur fille morte, perte de leur fille recluse, perte de leurs amis et parents déportés et exterminés, perte de leur cabinet, perte de la croyance en la vie, perte des rituels, perte de sommeil – ils errent –, Dieu n'existe plus.

→ **Devant cet acharnement du sort, Charles et Clara réagissent physiquement : montrer comment sont mis en scène leurs comportements.**

Le corps des comédiens semble exsangue, sans vie, les épaules tombent, l'énergie a disparu.

Ils s'abattent tour à tour sur les chaises de la salle d'attente : alternance de Charles puis de Clara sur le siège de dentiste, ensuite Clara s'agenouille et, désemparée, improvise une prière dérisoire. Ils se déplacent sans but entre la salle d'attente et le cabinet.

Pendant le repas, Charles ne s'intéresse pas au vin, ils ne veulent pas célébrer la Pâque qui ne revêt plus aucun sens. Plus la vie réelle se vide de sa substance, moins la vie spirituelle n'a de raison d'être. Charles a des accès de fureur : les mouvements de son corps témoignent d'une violence qui n'explose pas, qui renvoie à un sursaut d'énergie, de vie et qui le propulse hors du siège. Il clame sa croyance en la non croyance :

« On croit qu'on ne croit pas ! Voilà, c'est à ça qu'on croit, c'est ça notre foi, notre religion : ne pas croire ! Et tous les jours j'y crois davantage. » **Si la vie est vide, la foi est elle aussi vidée de sa substance.**

→ **Interroger les élèves sur les raisons pour lesquelles Charles ne veut plus croire en un Dieu qui devait sauver le peuple israélite. Laisser libre l'interprétation.**

Les élèves peuvent évoquer que le Dieu qui avait promis la Terre promise et ouvert la mer rouge pour sauver les Juifs des Égyptiens n'a rien fait pour les protéger d'un ennemi plus

redoutable encore puisqu'ils ont été chassés de toutes les terres d'Europe et ont été assassinés (voir annexe n° 1).

→ **Comment Clara clôt-elle avec humour cette réflexion d'un Dieu incompetent ?**

Elle prononce cette prière cynique et dérisoire :

« La prochaine fois que tu fais un monde, applique-toi, applique-toi, je t'en prie ! » Elle a un air dépité et déçu.

→ **Se remémorer comment, au cours du repas avec Max et Mauricette, s'exprime l'ironie de Charles vis-à-vis de ce dîner non conforme aux traditions israélites.**

Clara s'excuse que le repas ne soit pas « caché » puisqu'il y a du jambon de porc à table. Charles se moque de sa religion, des dogmes et des rituels en expédiant d'une façon grotesque un baptême qui n'a pas de sens pour lui :

« Laisse, je suis un spécialiste. Jambon de porc, je te baptise jambon d'oie, voilà, vous pouvez le manger. »



Charles ne met plus de sens dans les dogmes religieux car les repères de sa culture sont anéantis. Il est juif par sa culture mais il rejette les hypocrisies dogmatiques.

Lorsqu'ils se contraignent finalement à renouer avec les rituels et mangent des herbes amères (herbes plongées dans l'eau salée), ils font la grimace, dégoûtés par le goût des herbes qui ne passent pas. Ils mâchent par acquis de conscience comme pour compenser leur sentiment de culpabilité envers les traditions mais, à l'évidence, ils n'y croient plus.

**Un baptême symbolique et dérisoire, un rituel au goût amer marquent l'ironie de Charles devant les traditions de sa culture. Il accepte de s'y plier mais n'est pas convaincu de leur sens qu'il démystifie.**

→ **Décrire les représentations des différentes religions à la fin de la pièce.**

Le spectateur ne peut voir que Charles (dans sa cabine) et Clara (sur le pont) ; cependant, les

discours des deux personnages et les voix qu'ils entendent sur le pont laissent deviner le choc culturel et religieux qui se prépare sur la terre. Le bateau réunit à son bord la communauté catholique des sœurs qui chantent le cantique d'un côté, et la communauté juive représentée par les chants hassidiques de l'autre. À la dernière scène, Charles et Clara sont réunis sur le pont, et encadrés à jardin par le chœur féminin qui chante le cantique tandis qu'à cour, le chœur masculin entonne le chant hassidique puis l'interrompt pour lancer un long appel à la prière ; l'Islam (venant de la côte) vient se joindre aux autres chants car les personnages sont accueillis par l'appel du Muezzin, au grand étonnement de Charles et Clara. Les trois religions monothéistes sont ainsi réunies par leurs voix respectives et laissent supposer que la Terre promise ne sera pas une terre d'accueil si facile à vivre, et que ces voix auront chacune l'envie de s'exprimer.

### De l'enfer-mement au paradis

→ **Demander à quel enfer collectif la pièce fait allusion et quel autre enfer individuel elle produit.**

Si l'enfer collectif correspond à l'assassinat des millions de Juifs, l'enfer individuel correspond au souvenir de cet assassinat et au traumatisme qu'il impose dans la conscience des victimes, Charles, Clara, Stalingrad, Suzanne (la mère de l'enfant). L'enfer individuel est la perte de l'être aimé, un enfant, une femme, un mari... Tous les quatre sont orphelins d'un membre de leur famille.

→ **Où se situe Charles sur scène ? Montrer comment l'espace clos illustre bien l'esprit dans lequel se trouve le personnage.**

Le personnage est enfermé dans son cabinet, écrasé par le destin. Il reste à tourner autour de son fauteuil comme une bête en cage ou, au contraire, à se tapir dedans comme un moribond, attendant son heure fatale. Il se recroqueville sur une chaise pour dormir. Parfois il explose de colère, mais la colère n'a jamais d'issue, il n'aura pas de poing dans la figure (de la part de Max), il continuera à ne plus croire en Dieu. Il semble doublement emprisonné par l'Histoire, la première fois en échappant aux

rafles, une seconde fois en essayant de fuir la réflexion. Il est enfermé dans l'Histoire et dans son histoire personnelle.

À la fin de la pièce, il est à nouveau dans l'espace étroit d'une cabine de bateau, recroquevillé sur une chaise avec des nausées, jusqu'à ce qu'il vomisse. Le personnage est enfermé dans un espace géographique comme son esprit est enfermé dans sa réflexion intime.

→ **Comment s'annonce, pour les personnages, le Paradis, le lieu où l'on pourra oublier ?**

Si Charles ne veut pas aller en Israël, c'est qu'il sait que ce sera le pays des victimes, car c'est un pays construit à partir des survivants d'un génocide qui ne parleront que de leurs morts. Peut-on alors se reconstruire si l'on s'enferme avec le souvenir des morts ? Charles n'est pas vraiment pressé de s'y rendre. Cependant pour lui, il ne semble exister nulle part un lieu pour vivre.

Israël ne sera pas le Paradis promis. Les chants des trois religions monothéistes de la scène finale annoncent que rien ne sera simple. Le cri des mouettes semble lui aussi se mêler aux chants : il incarne le cri d'une promesse de liberté dont on ignore si elle pourra être tenue.

**Vers toi Terre promise, Tragédie dentaire**

De Jean-Claude Grumberg

Mise en scène : Charles Tordjman

Scénographie : Vincent Tordjman

Collaboration artistique : Zohar Wexler

Lumières : Christian Pinaud

Construction de décor : Ateliers Marigny

Costumes : Cidalia Da Costa

Musique : Vicnet

Maquillage : Cécile Kretschmar

Avec : Philippe Fretun

Antoine Mathieu

Clothilde Mollet

Christine Murillo

Le spectacle, créé au Théâtre du Jeu de Paume d'Aix-en-Provence en novembre 2008, poursuivra sa tournée en France en 2008/2009 et sera joué en Israël du 31 mars au 4 avril 2009.

**Production :** Théâtre de la Manufacture, CDN Nancy-Lorraine, en coproduction avec le Théâtre du Jeu de Paume, le Grand Théâtre de Luxembourg, le Théâtre du Rond-Point, Paris. Avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah.

Nos remerciements chaleureux à l'équipe du Théâtre du Jeu de Paume qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions. Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits hors de ce cadre sans le consentement des auteurs et de l'éditeur.

Théâtre du Jeu de Paume : Suzanne Berling [suzanneberling@lestheatres.net](mailto:suzanneberling@lestheatres.net)  
CRDP de l'Académie d'Aix-Marseille : Éric Rostand [eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr](mailto:eric.rostand@crdp-aix-marseille.fr)

**Comité de pilotage et de validation**

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre  
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)  
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, chargée  
de mission français-lettres à la Direction de  
l'action éditoriale du CNDP

Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM  
de Créteil, directeur de la collection  
nationale « Théâtre Aujourd'hui »

**Auteur de ce dossier**

Nathalie FAUVEL, professeur de Lettres

**Directeur de la publication**

Jacques PAPADOPOULOS, Directeur du CRDP  
de l'académie d'Aix-Marseille

**Responsabilité éditoriale**

Dominique BUISINE, CRDP de l'académie  
d'Aix-Marseille

**Responsable de collection**

Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM  
Marie FARDEAU, CRDP de l'académie de Paris

**Chefs de projet**

Stéphanie BÉJIAN, CRDP de l'académie  
d'Aix-Marseille

Éric ROSTAND, CRDP de l'académie  
d'Aix-Marseille

**Maquette et mise en pages**

Brigitte EMMERY (CRDP)  
Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Retrouvez : > les numéros précédents de Pièce (dé)montée sur le site du CRDP de l'académie de Paris : <http://crdp.ac-paris.fr/pièce-demontee/>  
> les dossiers pédagogiques « Théâtre » du CRDP de l'académie d'Aix-Marseille : [www.crdp-aix-marseille.fr](http://www.crdp-aix-marseille.fr)

## Annexes

## ANNEXE N° 1 = LE TITRE

## Rappels liés à la tragédie

La tragédie antique naît en Grèce au V<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ. On rappellera les auteurs emblématiques de la tragédie grecque : **Eschyle** (525-456), **Sophocle** (495-406), **Euripide** (485 ou 480-407). La tragédie naît du culte de Dionysos : durant les fêtes de printemps consacrées à ce dieu était organisé un concours dramatique qui se déroulait sur trois jours ; chaque jour étaient représentées trois tragédies. Le terme « *tragédie* » est issu du sacrifice d'un bouc rendu en l'honneur de Dionysos : l'animal apparaît être le premier bouc émissaire de l'Histoire. Le terme « *tragédie* » signifie « *le chant du bouc* ». Cent ans plus tard, **Aristote** relie toujours la tragédie à la religion en soulignant la présence de formes lyriques, c'est pour lui un chant choral dédié à Dionysos. La tragédie est aussi liée à l'activité politique car elle traite de la guerre, de la paix, de la justice, du civisme. Un citoyen s'adresse au cours d'une cérémonie officielle aux autres citoyens pour poser des questions sur la cité et ses valeurs à travers des mythes connus.

Dans l'Antiquité, le chœur est constitué de choreutes dirigés par un coryphée, il reste sur scène pendant toute la représentation. Le terme « *chœur* » désigne aussi bien l'ensemble des choreutes que le chant lui-même. Dans le théâtre latin, le chœur quitte la scène

lorsque son chant est terminé : c'est un témoin du drame et il en accentue les intentions (comiques, pathétiques, tragiques) tout en se faisant l'écho de l'affect du public. Le chœur favorise la catharsis (purgation des émotions).

→ Analyser le sens de « *bouc émissaire* » lorsque les Égyptiens accablaient les Hébreux, puis, dans la perspective de la guerre de 39-45.

La notion antique de « *bouc émissaire* » correspond à celui qui est sacrifié pour le salut collectif (l'animal en l'honneur de Dionysos) ; dans le *Lévitique\**, c'est le bouc qui se couvre des péchés des hommes et est chassé dans le désert : on le chargeait des malédictions ou des iniquités des hommes pour les détourner du peuple. De là est issu le sens figuré de l'homme sur lequel on fait retomber les torts et les fautes des autres.

On rappellera qu'à la fin de la guerre de 14-18, le caporal Adolf Hitler, humilié parce que son pays avait perdu la guerre, était un orateur particulièrement actif dans ses discours antisémites ; il imputait l'échec de la guerre 14-18 aux Juifs. Ceux-ci devenaient déjà par sa parole des boucs émissaires, ceux qui portent la responsabilité de la guerre perdue. Les déçus Allemands faisaient retomber sur les Juifs le fait que l'Allemagne ait perdu la guerre et de nombreuses illustrations ont alimenté la calomnie.

\*Tout astérisque renvoie au lexique.

**Horizons d'attente d'un titre****→ Demander quelle est la mission de la Terre promise dans l'Ancien Testament.**

Les Hébreux sont persécutés par les Égyptiens et souffrent d'en être les boucs émissaires. On pourra mettre en perspective la persécution nazie et la Collaboration (six millions de morts) avec celle des Égyptiens. Réinterpréter l'extrait du *Pentateuque* avec ce nouveau rapport historique de la seconde guerre mondiale.

**→ Compléter le mot « terre » pour créer une signification. Le but est que les élèves inventent une œuvre possible et qu'ils justifient leur interprétation. Chacun donnera son nom complété et la classe essaiera d'en trouver la portée symbolique.****→ Donner les titres de ces trois œuvres et leurs dates. Demander aux élèves le sens que peuvent avoir ces œuvres au vu des titres.*****La Terre*, Émile Zola, 1887**

Zola peint la vie du paysan, son travail, le « *duel terrible et de chaque jour* » avec la terre. Le paysan l'aime comme une maîtresse. La terre est une amante difficile qu'il faut conquérir chaque jour.

***Terre des Hommes*, Antoine de Saint Exupéry, 1939**

L'aviateur apprend pendant la solitude du vol, que chaque montagne, chaque vallée, maison, devient pour celui qui défriche le ciel, une compagne dont on ne sait si elle est amie ou ennemie. Il écrit : « *Liés à nos frères par un but commun et qui se situe en dehors de nous, alors seulement nous respirons et l'expérience nous montre qu'aimer ce n'est point nous regarder l'un l'autre, mais regarder ensemble dans la même direction.* »

Observer la terre, c'est mieux connaître l'Homme afin d'être uni à lui. La terre, c'est l'amour des hommes dans une perspective universelle.

***La Terre vue du ciel*, Yann-Arthus Bertrand, 2005**

Le photographe livre des clichés mettant en valeur la beauté de la terre vue d'un hélicoptère. Cette terre que nous ne connaissons pas et dont les merveilles (animales, végétales, minérales et humaines) doivent être protégées est en danger. La démarche du photographe est écologique, l'homme doit la protéger s'il veut bien vivre. La terre est alors un espace de vie menacé par l'homme.

<http://www.yannarthusbertrand2.org/>

**Il s'agit de faire réfléchir les élèves sur la langue afin qu'ils comprennent qu'un titre, même court, peut exprimer des sens différents en fonction des époques. Les mots combinés entre eux sont le reflet tout entier de l'œuvre qu'ils nomment.**

– Dans le texte d'Émile Zola, le paysan est un homme qui a des difficultés avec une terre souvent hostile (il n'existe pas à l'époque de pesticides chimiques pour des moissons abondantes). Zola a décidé de montrer la terre comme une femme difficile. Ces paysans deviendront ensuite la classe ouvrière que l'auteur dépeindra dans ses romans.

– Saint Exupéry se situe en période de guerre, pour lui les hommes ne doivent pas s'affronter mais au contraire apprendre à vivre et « *regarder*

*ensemble dans la même direction* ». Les hommes, c'est la terre. On rappellera que le pilote est mort au cours d'une mission au-dessus de la Méditerranée proche des côtes de Marseille, abattu par un avion allemand.

– Enfin, le dernier titre doit évoquer la terre que les hommes sont en train de détruire. Les élèves doivent, par la guidance du professeur, comprendre que les mots ont un sens élargi. Ainsi *La Terre vue du ciel* ne signifie pas seulement la planète qu'un homme observe du ciel dans un hélicoptère ou un avion ; *La Terre des hommes* n'est pas que la planète qui appartient aux hommes qui habitent dessus ; la terre n'est pas que le terreau que l'on cultive et moissonne. Il faut rendre les élèves conscients de la portée symbolique d'une œuvre.



## ANNEXE N° 2 = THÉÂTRE ET AUTOBIOGRAPHIE

→ Faire identifier l'hétérogénéité du matériau d'écriture de la pièce (cantique, texte biblique, émotion, histoire véritable dont il est témoin, souvenirs, chanson, dents cariées). Faire l'analyse des extraits ci-dessous qui sont à la source de la création de la pièce de Grumberg.

## Extrait n°1 :

*Cantique*

*Vers toi, Terre promise*

1 *Le peuple de Dieu qui se traîne à travers l'immense désert  
A fui l'esclavage et la haine ; il s'avance sous un ciel clair.  
Il va vers la terre lointaine que son Dieu promet aux anciens,  
Où se guériront toutes peines dans un monde calme et serein.  
Vers toi, Terre promise,  
Le peuple de Dieu tend les bras.  
Vers toi, Terre promise  
Il tourne son cœur et sa foi.  
Vers toi, Terre promise,  
Il marche malgré les combats.  
Vers toi, Terre promise, vers toi !*

2 *Courbés sous le poids des misères, tous les peuples marchent aussi ;  
Ils cherchent la joie, la lumière ; ils ont soif d'un monde infini.  
Où donc est la terre promise qui ne peut tromper leur espoir ?  
Oui, c'est leur entrée dans l'Église qu'ils poursuivent sans le savoir.*

3 *Les chaînes du vieil esclavage sont rompues par notre Sauveur,  
Et nous poursuivons ce voyage vers un autre monde meilleur.  
Le ciel est la terre éternelle où la mort nous introduira  
Si nous savons suivre, fidèles, le Seigneur qui nous ouvrira.*

## Extrait n°2 :

*Ancien Testament*

*Le Pentateuque « l'exode » – la délivrance d'Égypte – mission de Moïse*

*Yahvé dit : « J'ai vu, j'ai vu la misère de mon peuple qui est en Égypte. J'ai entendu son cri devant ses oppresseurs ; oui, je connais ses angoisses. Je suis descendu pour le délivrer de la main des Égyptiens et le faire monter de cette terre vers une terre plantureuse et vaste, vers une terre qui ruisselle de lait et de miel, vers la demeure des Cananéens, des Hittites, des Amorites, des Périzzites, des Hivvites et des Jébuséens. Maintenant, le cri des Israélites est venu jusqu'à moi, et j'ai vu l'oppression que font peser sur eux les Égyptiens. Maintenant va, je t'envoie auprès de Pharaon, fais sortir d'Égypte mon peuple, les Israélites. »*

**Extrait n°3 :***Les Amants d'un jour* d'Édith Piaf, extraitParoles : Claude Delecluse & Michelle Senlis / Musique : Marguerite Monnot  
Éditions Paul Beuscher 1956

Moi j'essuie les verres  
Au fond du café  
J'ai bien trop à faire  
Pour pouvoir rêver  
Mais dans ce décor

**Banal à pleurer**

Il me semble encore  
Les voir arriver...  
[...]

Moi, j'essuie les verres  
Au fond du café  
J'ai bien trop à faire  
Pour pouvoir rêver  
Mais dans ce décor

**Banal à pleurer**

C'est corps contre corps  
Qu'on les a trouvés...  
On les a trouvés  
Se tenant par la main

Les yeux refermés  
Vers d'autres matins  
Remplis de soleil  
On les a couchés  
Unis et tranquilles  
Dans un lit creusé  
Au cœur de la ville  
Et je me rappelle  
Avoir refermé  
Dans le petit jour  
La chambre d'hôtel  
Des amants d'un jour  
Mais ils m'ont planté  
Tout au fond du cœur  
Un goût de leur soleil  
Et tant de couleurs  
Que ça m'a fait mal,  
Que ça m'a fait mal

**→ Identifier ensuite l'unité de la construction de l'œuvre artistique.**

Rappeler l'unité que constitue l'œuvre de création : pour Jean-Claude Grumberg, **la pièce écrite** est l'œuvre littéraire ; la mise en scène des comédiens récitant le texte est, pour Charles Tordjman, **l'œuvre dramatique**.

Avec l'ensemble des textes puis des souvenirs, l'auteur donne corps à un texte dramatique. Ce corps est unique et il constitue l'œuvre publiée aux Éditions Actes Sud-Papiers, *Vers toi Terre promise*, bien que la genèse soit composée d'un ensemble fragmenté. Il s'agit donc bien de la construction d'une œuvre à partir d'éléments éclatés par les secousses de la guerre et du temps. L'auteur a rapproché ses souvenirs comme on le fait des pièces d'un puzzle en vue d'une pièce unique.

**→ Comment, à partir d'un matériau fragmenté, créer soi-même une unité créatrice ?**

Les élèves sélectionneront sur une feuille des éléments autographiques multiples et variés, par exemple un lieu, un plat, une saveur, une odeur, un objet, un paysage, des personnes aimées, un livre, une chanson, un spectacle, un voyage, un vécu anodin (faire les courses, aller

chez le médecin, tomber sur le sol, se casser un membre, se rouler dans l'herbe...) puis, un rire. Après cet inventaire hétérogène autour de leurs souvenirs, leur faire écrire une histoire : leur donner pour cela une page blanche en leur expliquant qu'ils créeront une unité sur cette page vierge. En écrivant, ils reconstruiront à partir de leurs souvenirs (passé), un nouvel espace (présent) auquel ils mettront un ordre et un sens – la page sera la scène, leur matériau sera le reflet de celui de l'auteur, leur production équivaudra au texte créé par l'auteur.

**→ Créer un collage à partir d'un matériau de structure multiple.**

Une variante peut être faite au niveau graphique. Au lieu d'écrire un texte, les élèves peuvent réaliser un collage à partir de photos, paroles de chanson, dessins, à l'image des carnets de voyage. Ils doivent d'abord recueillir ces multiples éléments, puis, leur donner une feuille blanche (espace vierge à reconstruire) afin d'ordonner les matières, couleurs, mots, dessins, photos et composer un tableau. Les élèves expliqueront en quoi leur collecte constitue des éléments autobiographiques.

**Les voyages imaginaires de Charles Tordjman****– Israël, l'expérience onirique du conte, un lieu imprécis et magique**

« Le premier [voyage imaginaire] est celui de cet oncle qui me raconte avoir été à pied du Maroc en Israël. Je l'ai cru. En me racontant cette histoire (je dois avoir sept ou huit ans), il exhibe un tambour qu'il a fabriqué lui-même avec la peau d'un mouton qu'il aurait ramenée de là-bas. La scène se passe au Maroc sur la terrasse de la maison où j'habite. Allez savoir pourquoi Israël ressemble alors pour moi au Maroc. »

« Le second voyage, j'ai onze ou douze ans, mon père lit le soir de la Pessah (Pâque juive) un long texte qui raconte la sortie d'Égypte. Il lit cela en hébreu et cela me semble durer toute la nuit. Je ne comprends pas l'hébreu bien que je sache le lire. J'aime lire sans comprendre même si bien sûr j'accompagne ma lecture de la traduction française. Le voyage de Moïse dans le désert dure quarante ans. Du ciel Dieu envoie la Manne, une nourriture au goût de miel. Le pays vers lequel lui et son peuple se dirigent est celui du lait et du miel. Comment ne pas rêver de ce pays ? »

**– Israël, Terre promise, terre d'accueil**

« Le troisième voyage toujours aussi imaginaire, c'est celui que je fais bien plus tard dans les années soixante. En France, je rêve de Kibboutz, de ces endroits où l'argent n'existe pas, où tout est partagé, où tout est collectif. L'égoïsme disparu, il reste l'humanité en partage. C'est un pays où les hommes ne portent pas de cravates et font pousser de l'herbe dans les déserts. »

**– Israël, une terre politique et un repère affectif**

« Le quatrième voyage, c'est en 1967 ; la guerre des six jours. J'ai maintenant là-bas de la famille ; mes grands parents, des oncles et tantes et des cousins. Ils sont militaires ou civils. Ils me disent qu'Israël est mon pays. J'hésite à le croire. Et pourtant je me vois les armes à la main vouloir mener un combat passionnel. Je n'irai toujours pas, ce combat restera imaginaire. »

**Les vrais voyages : « Je ferai plus tard de vrais voyages... »**

« À Naplouse, je vais au marché pour acheter du pain. Je retrouve mon arabe du Maroc. On me répond en anglais. Je veux aller sur le tombeau présumé de Moïse. Impossible.

À la Mer Morte, je découvre une plage pour les Israéliens et une autre pour les Palestiniens.

À Jéricho, un enfant palestinien avec qui je visite une très ancienne synagogue, veut m'échanger un oiseau contre un stylo. Et bien sûr on rêve alors de paix et on se dit que la vie doit être bien difficile ici. »

« Plus tard, je reviendrai pour y voir le théâtre qui se fait ici. Je découvre une incroyable liberté de ton, une critique parfois très violente des positions du gouvernement... Où est-on chez soi ? Où est-ce chez soi vraiment ? Vraiment rien n'est simple. »

→ **Faire ressortir les contradictions, les paradoxes des réponses des élèves qui illustreraient les derniers mots de Ch. Tordjman : « Vraiment rien n'est simple. »**

## ANNEXE N° 3 = LES PERSONNAGES

## La voix de l'innommable

Freud a découvert l'inconscient. Il a mis en évidence une théorie du psychisme selon laquelle il y aurait le conscient (le Moi) et l'inconscient (le Ça). Les traumatismes sont enfouis dans l'inconscient. Le Ça représente en psychologie l'ensemble des pulsions refoulées dans l'inconscient. Les pulsions de vie (conservation) et de mort (destruction et agressivité) sont contenues dans le Ça. Charles n'oublie pas la réalité et la souffrance du génocide perpétré par les nazis. Le nom de cette inimaginable barbarie est en lui et il l'enfouit pour en atténuer la douleur. La pensée silencieuse est douloureuse mais nommer serait rendre réel une deuxième fois le cauchemar bien réel de la première fois.

→ **Relever dans la pièce ce qui renvoie aux pulsions de vie et de mort.**

Soigner ou attendre les patients, lire le journal et même les nécrologies, retrouver sa fille cadette, lutter contre le désir de mourir, partir en Israël, parler de la douleur, partager un repas pour

Pâques, relèvent des pulsions de vie. Vouloir au fond de soi mourir, vouloir un coup de poing dans la gueule, s'asseoir dans le fauteuil de dentiste, crier contre sa femme, son ami Max ou le patient de Stalingrad, vouloir arracher les nerfs à vif, relèvent des pulsions de mort.

## ANNEXE N° 4 : DES TEMPORALITÉS MULTIPLES

→ Distinguez les différents temps de cette chronologie bouleversée. Vous pourrez étudier le temps de l'enfance (l'histoire vécue) et le temps de l'adulte (le temps du souvenir et le temps de l'écriture) propres à l'autobiographie.

**1 – Le prologue**

La pièce commence lorsque les Spodek ont déjà récupéré leur cabinet de dentiste et attendent leur patient : l'enfant – **temps présent du dentiste.**

**2 – Retour**

Il s'agit bien d'un retour en arrière. Charles entre dans son ancien cabinet occupé par un dentiste français opportuniste. Le temps renvoie à l'après guerre et aux conséquences des mesures anti-juives qui ont vu la confiscation du cabinet – **temps passé de la spoliation.**

**3 – La mère supérieure**

Dans la scène du cloître, on ignore si la scène correspond au moment où les Spodek ont déjà récupéré leur cabinet – **temps présent** – et cherchent alors à récupérer leur fille ou, s'ils cherchent à la fois à récupérer leur fille aux mains des catholiques et leur cabinet aux mains d'un français, bénéficiaire de la spoliation et déçu que ce juif qui revient ne soit pas mort – **temps passé.** Comme aucune indication temporelle n'est précisée, ce temps peut appartenir à une double temporalité – **le passé comme le présent.**

**5 – Soliloque**

Charles est dans son fauteuil et commente son ressenti sur les événements de sa vie et de la guerre – **temps présent du dentiste.**

**6 – La nuit**

Charles est toujours dans son fauteuil – **temps présent** – et il se rappelle le passé avant la guerre quand la famille était unie ;

les propos sont tournés vers le bonheur – **temps du souvenir.**

**7 – La nuit encore**

La parole du chœur – **temps suspendu.**

**8 – Soliloque de Clara**

Charles est toujours dans le fauteuil – **temps présent.**

**9 – Herbes amères**

Les Spodek reçoivent à dîner pour la Pâque un couple, Max et Mauricette – **temps présent.**

Conversation sur le temps : « *Devine qui c'est qu'est mort ? – Ces temps-ci ou il y a quelques années ? – Ces temps-ci* »... « *C'était son heure.* »

**10 – La lettre**

Le temps passe... Le couple reçoit enfin une lettre de leur fille – **temps présent.**

**11 – La Marocaine**

Clara propose de partir pour Israël – **temps présent.**

Le temps passe... Le chœur annonce que l'auteur a quatorze ans et qu'il est soigné par une dentiste marocaine – **temps futur.**

**12 – Stalingrad**

L'homme du métro Stalingrad engage la conversation sur la décision de Charles de partir en Israël – **temps présent.**

**13 – Bateau sur l'eau**

Le couple est sur le bateau qui les conduit vers Israël en route vers un nouveau départ – **temps de l'arrivée** qui coïncide avec la fin de la pièce.



## ANNEXE N° 5 = ÉTUDE DIACHRONIQUE (ÉVOLUTION DANS LE TEMPS) DU QUATRIÈME MUR

La théorie du quatrième mur provient de Diderot pour décrire comment l'auteur doit mettre en scène son monde fictif :

« *Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez, sur le bord du théâtre, un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas* », *De la poésie dramatique*, 1758, chapitre XI.

À l'époque classique et jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, le quatrième mur (mur symbolique séparant la salle de la scène) enfermait la représentation entre non pas trois mais quatre murs. La scène devenait alors un espace autonome dont le but était de renforcer la notion de vraisemblance. Le spectateur devait oublier la conscience de sa

présence dans une salle de spectacle et oublier que l'histoire qu'il voyait était inventée par un jeu répété par des comédiens. Il fallait lui donner l'illusion de la réalité, il devait perdre sa conscience pour être tout entier disponible à la parcelle de réalité qui se jouait devant lui.

Ce code du quatrième mur ne fonctionne plus guère dans les pièces contemporaines comme *Vers toi Terre promise*, l'objectif étant de susciter en permanence la conscience du spectateur pour lui rappeler qu'il est bien dans une représentation. Les comédiens n'ont de cesse de le rappeler : il s'agit bien de rester actif et de faire valoir son esprit critique (cf. l'étude du titre dans l'avant).

**ANNEXE N° 6 = ENTRETIEN AVEC CHARLES TORDJMAN, METTEUR EN SCÈNE**

Propos recueillis en novembre 2008 par Nathalie Fauvel.

**Vous mettez en scène la même pièce en français et en hébreu, en France et en Israël.**

**Charles Tordjman :** Les comédiens ne seront pas les mêmes et leur corps modifiera sans doute la perception du texte. En hébreu, ce sera aussi une autre pièce. Elle sera jouée du 31 mars au 5 avril en version hébraïque au théâtre du Rond-Point et également en version française. Lorsque j'étais enfant, j'ai appris très tôt l'hébreu. Je suis nourri par le commentaire (l'exégèse). Je trouve fascinant de voir les enfants, si tôt, lire les textes religieux en hébreu et les commenter, en rechercher le sens. C'est pour cela aussi que je fais du théâtre, pour multiplier les points de vues, les interprétations d'un texte. La culture juive inclut les valeurs de générosité, de fraternité, elle est pénétrée du sens du sacré mais les dogmes et les religions tuent le sens du sacré. Le sacré est partout, c'est le respect de la nature, de l'animal, de la vie, de l'amour.

**La pièce met en scène des Juifs athées : n'est-ce pas provocateur en Israël où la pièce sera jouée ?**

**C. T. :** Non, car la société israélienne est multiple et contradictoire. Israël est un état juif et laïc. On a tendance, en France ou ailleurs, à considérer Israël d'une façon schématique, d'un côté les tanks qui écrasent les Palestiniens, de l'autre la stigmatisation religieuse. Israël ce n'est pas ça, c'est une société ouverte, laïque où la parole est libre. Le socle culturel est important, on peut être de culture juive et athée, il s'agit de respecter la filiation. Dans la culture chrétienne, on peut faire un arbre de Noël et être athée, chez les Juifs, c'est la même chose. Il y a une revendication de l'héritage culturel, on respecte les fêtes mais l'on peut être athée. Charles Spodek est athée et il n'a aucune envie d'aller en Israël mais il se dit Juif, c'est son identité.

**Aujourd'hui, pour un non Juif, parler de la Shoah provoque une forme de lassitude.**

**C. T. :** Oui, c'est vrai. Aujourd'hui, il existe peu de survivants ayant connu la guerre. Bientôt, Juifs ou non Juifs, plus personne n'aura connu la guerre. Pourtant, il faut continuer la transmission de ceux qui ne sont plus là pour les nouvelles générations. À l'époque, je ne pouvais pas avoir de famille dans les camps car elle était au Maroc, mais ceux et celles qui sont morts dans les chambres à gaz auraient pu être mes enfants, mes frères, mes sœurs, mes oncles, mes tantes. On peut nommer les assassins, on sait qui ils sont, ces sont les Allemands nazis et leurs collaborateurs. Ce que les nazis ont fait, c'est un génocide programmé. Les nazis n'étaient pas des psychopathes parce que cela supposerait que la folie les exonérerait de leur responsabilité. Ils tuaient en tournant calmement un robinet de gaz. Et la fille des Spodek dans la pièce, morte à Auschwitz, c'est la fille de tout le monde. J'ai le devoir de ne pas oublier ceux qui sont morts et jusqu'au bout, je travaillerai pour leur mémoire.

**Dans son dernier livre, *Autobiographie d'un épouvantail*, Boris Cyrulnik dit en parlant du traumatisme de la Shoah qu'il existe deux destins, celui qui consiste à faire une carrière de victime, ou alors celui d'utiliser cette douleur pour construire à partir d'elle et créer.**

**C. T. :** Il ne faut pas avoir, bien entendu, une carrière de victime, surtout pas. Mais il ne faut pas oublier, et mon travail de metteur en scène est là pour ça, pour rappeler jusqu'où la haine a conduit les hommes. La haine des Juifs est irrationnelle. Je me souviens d'une anecdote que Freud racontait : au cours d'un voyage en train, après avoir dîné, il veut retourner à son wagon, et alors qu'il se croyait seul dans son wagon, il voit quelqu'un et se met à avoir peur car il se croyait seul, et pense alors s'être trompé de wagon, mais non, c'était bien le sien. En fait, il voyait son propre reflet dans la vitre. Et cet autre dont il avait peur, c'était lui-même.

Les Juifs ne se distinguent pas des autres, c'est tout le monde, c'est vous, c'est moi, c'est lui, n'importe qui peut être juif car, au contraire du racisme qui se porte sur quelqu'un d'identifiable, un Noir, un Arabe, on ne peut pas désigner un Juif. Ce qu'on hait chez le Juif, c'est la haine que l'on a de soi.

→ **Reprendre les idées exprimées par le metteur en scène et animer un débat avec les élèves.**

## ANNEXE N° 7 = CORPUS DE TEXTES

→ Par le groupement de textes suivant, on pourra établir une réflexion avec les élèves autour de l'écriture autobiographique (le processus de création et « tuteur de résilience ») : faire dégager le rapport à la mémoire, à l'affirmation de son identité, au devoir de transmission. Ces textes pourront faire écho à l'interview de Charles Tordjman et la pièce de Jean-Claude Grumberg.

## Extrait n° 1 :

*Quoi de neuf sur la guerre*, Robert Bobert, éd. Folio (POL 1993).

*« Au départ, il y a d'abord un vœu, un souhait. Ou, plus exactement, une volonté qui correspondait je crois à un choix : celui de mes parents qui, lorsqu'ils ont quitté la Pologne, ont choisi la France. Cette volonté est à l'origine de la démarche qui m'a amené rue du Mont Cenis, au commissariat du XVIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris (celui de mon domicile) afin de demander, maintenant que la guerre est finie, la nationalité française. Nationalité qui aurait peut-être permis à mes parents d'échapper, le 16 juillet 1942, à la police de Vichy.*

*Seulement voilà, le commissaire, qui appartenait déjà à cette police, me dit, une fois ma demande de naturalisation remplie : « vous pouvez être certain que je ferai tout ce qui est possible pour que vous n'obteniez pas satisfaction. »*

*Nous sommes en 1946, et le commissaire de police du XVIII<sup>e</sup> arrondissement, celui-là même qui a arrêté mes parents, rue Marcadet, me dit : « vous pouvez être certain que je ferai tout ce qui est possible pour que vous n'obteniez pas satisfaction. »*

*Je le regarde sans comprendre tout d'abord et déjà il s'occupe de la personne suivante. Je le regarde et je me demande ce qu'il y a de changé puisqu'il est toujours là, de l'autre côté du comptoir, commissaire de police du XVIII<sup>e</sup> arrondissement.*

*Alors dans ma tête tout à coup je lui parle. Je lui parle parce que je dois comprendre même si tout est embrouillé. Vous entendez, monsieur le commissaire, il faut que je vous parle. Monsieur le commissaire, c'est vous qui avez arrêté mes parents. Souvenez-vous, monsieur le commissaire, c'était le 16 juillet 1942 au matin... Bien sûr, vous vous en souvenez. Comme de tous ceux que vous avez arrêtés ce matin-là et que vous avez entassés dans les autobus en direction du Vel' d'Hiv. Mais ce que vous ne savez pas, c'est que je me suis sauvé juste avant d'entrer au Vel' d'Hiv. Je me suis sauvé et j'ai couru. Ça court vite un garçon de quatorze ans. Ça court vite surtout quand il ne se retourne pas pour voir ses parents une dernière fois parce que ça l'empêcherait de continuer de se sauver. Et, j'en suis sûr aujourd'hui, mes parents non plus ne m'ont pas regardé courir, pour ne pas attirer les regards sur moi. Le courage, monsieur le commissaire, le vrai courage, c'est ça : ne pas regarder son enfant s'enfuir pour lui donner une chance de survivre.*

*Et moi, j'ai couru sans m'arrêter une seule fois jusque dans ce XVIII<sup>e</sup> arrondissement où vous êtes toujours commissaire de police.*

*Je vous parle et vous ne m'entendez pas, et lentement je me dirige vers la sortie. Va-t-on me laisser sortir ? Va-t-on m'arrêter ? Mais non. Personne ne s'intéresse à moi. Je n'intéresse personne. Chacun a ses problèmes à régler avec le commissaire. Et l'agent de police à la porte, va-t-il me laisser passer ? Tiens, c'est drôle : j'ai regardé machinalement le côté gauche de ma poitrine. Je souris et je passe. La police française est en progrès : elle laisse sortir les Juifs d'un commissariat maintenant. De quoi pourrais-je me plaindre ? Je suis debout sur le trottoir. Si je veux, je traverse la place, je vais à la brasserie d'en face et je bois une limonade. C'est fini les brasseries interdites aux Juifs et aux chiens. »*

## Extrait n° 2 :

*W ou le souvenir d'enfance*, Georges Perec, l'Imaginaire Gallimard (Denoël 1975).

*« Nous n'avons jamais pu retrouver de trace de ma mère ni de sa sœur. Il est possible que, déportées en direction d'Auschwitz, elles aient été dirigées sur un autre camp ; il est possible aussi que tout leur convoi ait été gazé en arrivant. Mes deux grands-pères furent également déportés ; David Peretz, dit-on, mourut étouffé dans le train ; on n'a retrouvé aucune trace d'Aron Szulewicz. Ma grand-mère paternelle, Rose, dut au seul hasard de ne pas être arrêtée : elle était chez une voisine quand les gendarmes vinrent chez elle ; elle se réfugia quelque temps dans le couvent du Sacré-Cœur et parvint à passer en zone libre, non pas, comme je le crus longtemps, en se faisant enfermer dans une malle, mais en se cachant dans la cabine du conducteur du train.*

*Ma mère n'a pas de tombe. C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret la déclara officiellement décédée, le 11 février 1943, à Drancy (France). Un décret ultérieur, du 17 novembre 1959, précisa que « si elle avait été de nationalité française », elle aurait eu droit à la mention « Mort pour la France ».*

*Je dispose d'autres renseignements concernant mes parents ; je sais qu'ils ne me seront d'aucun secours pour dire ce que je voudrais en dire.*

*Quinze ans après la rédaction de ces deux textes, il me semble toujours que je ne pourrais y ajouter, l'ironie, l'émotion, la sécheresse ou la passion dont je pourrais les enrober, les fantasmes auxquels je pourrais donner libre cours, les fabulations que je pourrais développer, quels que soient, aussi, les progrès que j'ai pu faire depuis quinze ans dans l'exercice de l'écriture, il me semble que je ne parviendrai qu'à un ressassement sans issue. Un texte sur mon père, écrit en 1970, et plutôt pire que le premier, m'en persuade assez pour me décourager de recommencer aujourd'hui.*

*Ce n'est pas, comme je l'ai longtemps avancé, l'effet d'une alternative sans fin entre la sincérité d'une parole à trouver et l'artifice d'une écriture exclusivement préoccupée de dresser ses remparts : c'est lié à la chose écrite elle-même, au projet de l'écriture comme au projet du souvenir.*

*Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée) ; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes.*

*C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace, et dans les lignes que ces mots dessinent, et dans les blancs que laisse apparaître l'intervalle entre ces lignes : j'aurai beau traquer mes lapsus (par exemple, j'avais écrit « j'ai commis », au lieu de « j'ai fait », à propos des fautes de transcription dans le nom de ma mère), ou rêvasser pendant deux heures sur la longueur de la capote de mon papa, ou chercher dans mes phrases, pour évidemment les trouver aussitôt, les résonances mignonnes de l'Œdipe ou de la castration, je ne retrouverai jamais, dans mon ressassement même, que l'ultime reflet d'une parole absente à l'écriture, le scandale de leur silence et de mon silence : je n'écris pas pour dire que je n'ai rien à dire. J'écris : j'écris parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leur corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. »*

**Extrait n° 3 :**

*La Disparition*, Georges Perec, l'Imaginaire Gallimard (Denoël 1969).

« Plus tard, voulant toujours y voir plus clair, il tint un journal.

Il prit un album. Il inscrivit au haut du folio initial :

LA DISPARITION

Puis, plus bas :

Il a disparu. Qui a disparu ? Quoi ?

Il y a (il y avait, il y aurait, il pourrait y avoir) un motif tapi dans mon tapis, mais, plus qu'un motif : un savoir, un pouvoir.

Imago dans mon tapis.

L'on dirait un Arcimboldo, parfois : un autoportrait, ou plutôt l'ahurissant portrait d'un Dorian Gray hagard, d'un albinos malsain, fait non d'animaux marins, d'abondants fruits, d'involutifs pistils s'imbriquant jusqu'à l'apparition du front, du cou, du sourcil, mais d'un amas d'insinuants vibrions s'organisant suivant un art si subtil qu'on sait aussitôt qu'un corps a suffi à la constitution du portrait, sans qu'à aucun instant on ait pourtant l'occasion d'y saisir un signal distinctif, tant il paraît clair qu'il s'agissait, pour l'artisan, d'aboutir à un produit qui, montrant puis masquant, tour à tour, sinon à la fois, garantit la loi qui l'ourdit sans jamais la trahir.

D'abord on voit mal la modification. On croit qu'il n'y a qu'un tracas instinctif qui partout vous fait voir l'anormal, l'ambigu, l'angoissant. Puis, soudain, l'on sait, l'on croit savoir qu'il y a, non loin, un l'on sait trop quoi qui vous distrait, vous agit, vous transit. Alors tout pourrit. On s'ahurit, on s'avachit : la raison s'affaiblit. Un mal obstinant, lancinant vous fait souffrir. L'hallucination qui vous a pris vous abrutira jusqu'à la fin.

L'on voudrait un mot, un nom ; l'on voudrait rugir : voilà la solution, voilà d'où naquit mon tracas. L'on voudrait pouvoir bondir, sortir du sibyllin, du charabia confus, du mot à mot gargouillis. Mais l'on n'a plus aucun choix : il faut approfondir jusqu'au bout la vision.

L'on voudrait saisir un point initial : mais tout a l'air si flou, si lointain... ».

→ **Quelle lettre de l'alphabet a disparu du livre ?**

Le « e » remplaçant le « eux » signifie les parents morts pendant la guerre (le père au combat dans le contingent étranger – la mère dans un camp) de Georges Perec.

**Extrait n° 4 :**

Marek Halter (peintre et écrivain) a échappé aux nazis avec ses parents. Il confie au magazine *La Vie* en 1989 :

« Je pars du principe qu'un homme qui a eu la chance de survivre à la persécution nazie et au massacre, a le devoir extrême, non point de rappeler au monde que l'horreur est toujours possible – cela, les gens le voient tous les jours – mais de faire en sorte que cette horreur ne se répète pas. Qu'aucun enfant ne connaisse jamais l'enfance que j'ai connue dans le ghetto de Varsovie, qu'il soit Juif, Arabe, Vietnamien, Chrétien libanais ou incroyant. Ce qui me fait bouger, courir, c'est la mémoire. »



**Extrait n° 5 :**

*Autobiographie d'un épouvantail*, Boris Cyrulnik, Odile Jacob, septembre 2008.

« *Tout récit est une entreprise de libération. [...]*

*Un récit n'est pas le retour du passé, c'est une réconciliation avec son histoire. On bricole une image, on donne une cohérence aux événements, comme si l'on réparait une injuste blessure. La fabrication d'un récit de soi remplit le vide des origines qui troublait notre identité. Un enfant abandonné ne sait pas d'où il vient, son image commence avec l'impossible représentation de sa mère et de son père : un gouffre à l'origine de soi ! Quand un enfant s'inscrit dans une famille stable, son identité commence avec les parents et les grands-parents dont il vient. Ses origines remontent le temps, l'histoire de sa vie commence avant sa naissance et les événements utilisés pour construire son identité servent aussi à justifier ses humeurs. Quand il est triste, il part dans les temps anciens à la recherche des événements qui pourraient expliquer son état et, quand il est gai, il découvre d'autres faits, tout aussi vrais, qui donnent à son passé une forme qui explique son présent. (...)*

*Une chimère authentique.*

*C'est dire que tout récit est vrai comme sont vraies les chimères ; le ventre est d'un taureau, les ailes d'un aigle et les pattes d'un lion. Tout est vrai, et pourtant l'animal n'existe pas ! J'aurais dû écrire : tout est partiellement vrai, et l'animal, totalement faux. Ou encore : tous les morceaux sont vrais, je n'ai jamais menti en rappelant mes souvenirs, mais, selon les circonstances ou selon mon humeur, j'aurais pu faire revenir d'autres épisodes tout aussi vrais qui auraient composé une autre chimère. La chimère de soi est un animal merveilleux qui nous représente et nous identifie. Elle donne cohérence à l'idée que l'on se fait de soi, elle détermine nos attentes et nos frayeurs. Cette chimère fait de notre existence une œuvre d'art, une représentation, un théâtre de nos souvenirs, de nos émotions, des images et des mots qui nous constituent. [...]*

*Le seul moyen d'accéder à l'autonomie, c'est de construire une chimère, une représentation théâtrale de soi, une fascination pour l'inattendu, un amour des rebondissements qui jalonnent le roman de notre vie. C'est pourquoi toute histoire flirte avec le traumatisme, au bord de la déchirure. Si nous n'avions pas d'écorchures, la routine de nos existences ne mettrait rien dans nos mémoires. [...]*

*Par bonheur, nos chimères font de nos vies des aventures romanesques. Nous agençons nos représentations passées et à venir afin de composer une vérité narrative. Comme tout animal vivant la chimère évolue, elle prend des formes différentes selon les moments, elle s'accorde aux personnes qu'elle rencontre et aux contextes culturels dans lesquels elle vagabonde.*

*La vérité historique n'est pas de même nature que la vérité narrative qui nous enchante ou nous déprime. Une archive nouvelle, un témoignage inattendu structure la chimère historique, tant qu'une autre archive ou un autre témoignage ne viendra pas la modifier. Cet animal est stable car son anatomie est attestée par de vrais documents. Mais, quand une donnée nouvelle modifie la charpente, la bête est invitée à changer de forme. »*

**Extrait n° 6 :**

Dans son interview du 18 septembre 2008 au magazine *Le Point*, le neuropsychiatre Boris Cyrulnik confie en quoi consiste la résilience :

<http://www.lepoint.fr/actualites/entretien-boris-cyrulnik-la-confession/1331/0/275007>

« *D'une épreuve peut naître le meilleur : on peut réussir à extraire d'un événement traumatisant un engagement politique, psychologique ou encore artistique [...]. La résilience est un terme de physique qui désigne l'aptitude d'un corps à résister à un choc. Dans les sciences sociales, il désigne la capacité à réussir à vivre et à se développer positivement de manière socialement acceptable en dépit du stress ou d'une adversité qui comporte normalement le risque grave d'une issue négative – Un Merveilleux malheur, Odile Jacob, 1999 ».*

Le travail de Boris Cyrulnik sur la résilience est développé à partir des travaux d'Anna Freud (1895-1982). Elle a démontré qu'un traumatisme était causé par deux chocs : le premier étant la blessure à l'état pur (déportation, agression, viol, maltraitance, etc.) et le second, la représentation même de cette blessure (représentation du réel au regard des autres). Pour aider les personnes à s'en sortir, il faut s'assurer que ce deuxième choc n'en soit pas un de compassion, mais bien plutôt de compréhension. Donc, les traumatismes qui ne sont pas réversibles sont cependant réparables.