

Éthos de singularité et éthos collectif dans deux pièces de J.-C. Grumberg : *Dreyfus...et L'Atelier*

Ethos of singularity and collective ethos in two plays by J.-C. Grumberg: Dreyfus...et L'Atelier

Françoise Favart



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/11814>

DOI : [10.4000/pratiques.11814](https://doi.org/10.4000/pratiques.11814)

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Françoise Favart, « Éthos de singularité et éthos collectif dans deux pièces de J.-C. Grumberg : *Dreyfus...et L'Atelier* », *Pratiques* [En ligne], 193-194 | 2022, mis en ligne le 15 septembre 2022, consulté le 01 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/11814> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.11814>

Ce document a été généré automatiquement le 1 octobre 2022.

Tous droits réservés

Éthos de singularité et éthos collectif dans deux pièces de J.-C. Grumberg : *Dreyfus...et L'Atelier*

Ethos of singularity and collective ethos in two plays by J.-C. Grumberg: Dreyfus...et L'Atelier

Françoise Favart

Introduction

- 1 Parmi les genres littéraires, le théâtre écrit présente la particularité de s'accomplir dans la représentation vivante et parlée (Dufiet & Petitjean, 2013, p. 441). Celle-ci met la parole des locuteurs personnages et l'image qu'ils donnent à voir d'eux-mêmes au centre du dispositif scénique.
- 2 Dans un corpus de textes de théâtre où les personnages se présentent comme une *mimésis* des êtres vivants, l'*éthos* peut être entendu comme l'effet de réel d'une construction littéraire. Celle-ci repose entre autres sur le matériel langagier qui résulte des choix linguistiques et discursifs de l'auteur et des opérations de sélection qui de fait sont des manifestations de l'énonciation (Monte, 2016, p. 182). De la même manière que le style, l'*éthos* peut alors être envisagé comme un concept qui articule une intentionnalité, des formes et des effets (*ibid.*, p. 187) discursifs et par conséquent aussi scéniques.
- 3 Par ailleurs, en raison de sa spécificité générique, le théâtre valorise naturellement le caractère oral de la langue ou tout le moins le passage à l'oral de la parole écrite. Elle met l'expression verbale des locuteurs personnages au centre du spectacle dramatique ; elle montre, en action, le rapport de l'homme à sa parole et la force de la forme de cette parole dans l'agir scénique du locuteur personnage (Dufiet, & Petitjean, 2013, p. 441). Il nous paraît dès lors pertinent de réfléchir aux marqueurs d'oralité comme éléments constitutifs de l'*éthos* et par là même du dispositif scénique.

- 4 Après avoir délimité l'arrière-plan théorique de notre étude, nous interrogerons les deux pièces de notre corpus : *Dreyfus...* (1974) et *L'Atelier* (1979)¹ sur le rapport du locuteur personnage à sa parole dans la construction d'un *éthos* qui se décline à la fois dans le singulier et dans le collectif. Ces constructions identitaires reposent tant sur le cadre scénique représenté que sur les rapports intersubjectifs qui s'y dessinent. Elles mettent en outre en évidence que l'image identitaire se construit en relation à *l'autre*, de sorte que le singulier et le collectif ne sont pas à entendre comme des entités distinctes. Cette mise en lumière des identités est d'autant plus significative que l'œuvre de J.-C. Grumberg fait écho aux multiples voix de la communauté juive martyrisée.

1. Éthos et construction littéraire

- 5 Trouvant ses origines dans la rhétorique antique et plus précisément dans la triade aristotélicienne, l'*éthos* est fréquemment convoqué dans les sciences du langage mais aussi dans le plus vaste champ des sciences humaines. Cela ne suppose pas pour autant qu'on y ait recours dans une acception unifiée.
- 6 La problématique de l'*éthos* n'est plus, de nos jours, circonscrite à la finalité persuasive de la parole, à la sphère oratoire ni même aux écrits dominés par l'argumentation (Chauvin-Vileno, 2002, p. 3). De fait, dès qu'il y a énonciation, quelque chose de l'ordre de l'*éthos* se trouve libéré : à travers sa parole un locuteur active chez l'interprète la construction d'une certaine représentation de lui-même (Maingueneau, 2013).
- 7 Dans les écrits littéraires – la littérature étant elle aussi un acte de communication² –, l'*éthos* s'identifiera alors comme un articulatoire d'une grande polyvalence entre le monde représenté et l'énonciation qui le porte (Maingueneau, 1993, p.143). On comprend dès lors que, au sein d'un tel cadre, la perception de l'*éthos* ou des *éthè* que se fait le destinataire (le lecteur ou le spectateur) prend vie à travers l'interprétation affective du matériau linguistique et de l'environnement communicationnel dans lequel celui-ci s'inscrit :
- Les indices sur lesquels s'appuie l'interprète d'un texte écrit vont de la typographie à la couverture du livre, du choix du registre de langue et des mots à la planification textuelle, en passant par le rythme et le débit... L'*éthos* s'élabore ainsi à travers une perception complexe qui mobilise l'affectivité de l'interprète en tirant ses informations du matériau linguistique et de l'environnement (Maingueneau, 2013)
- 8 L'*éthos* qui se définit habituellement comme l'image de soi qui est donnée à voir et à entendre notamment par le biais du discours (Amossy, 2010, p. 35) est attaché au sujet dans l'exercice de la parole. En émergeant, cette parole implique une certaine scène d'énonciation, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation même (Maingueneau, 2002a, p. 516 ; 2002b). Les choix linguistiques opérés par les auteurs ont, comme nous le montrerons, un effet direct sur les énonciateurs représentés (les personnages dans une incarnation identitaire à travers l'*éthos* montré) et sur les relations intersubjectives. Dans le cas du texte de théâtre, ils participent par conséquent aux dynamiques scéniques et ont un impact sur le destinataire de l'œuvre. Ainsi, si l'on ne peut prétendre qu'ils constituent les seuls traits linguistiques propres à la construction de l'*éthos* et s'ils ne sont pas spécifiques au texte dramatique, les marqueurs d'oralité y contribuent largement.

1.1. Dire l'éthos à travers les marqueurs d'oralité

- 9 La transposition de marques d'oralité dans les textes dramatiques, pour ne pas être nouvelle, s'est progressivement intensifiée depuis une trentaine d'années, sans distinction de genre, à la différence des périodes antérieures où le phénomène était réservé à certains genres dramatiques (Petitjean, 2020, p. 39).
- 10 Il n'est par ailleurs plus à démontrer que la recherche constante d'une parlure « naturelle » des personnages, selon leur condition, leur sexe, leur âge ou les situations, est un fait totalement surdéterminé par le genre dramatique ainsi que par les normes du *scriptible* et du *dicible* (Dufiet & Petitjean, 2013, p. 28).
- 11 Ce genre qui valorise naturellement le passage à l'oral de la parole écrite s'appuie sur des marqueurs de mimétisation qu'il est courant d'associer à des catégories linguistiques : phonétique ou prosodique, syntaxique, lexicale, et discursives (Favart & Petitjean, 2012). Nous nous référons entre autres à l'élision des pronoms sujets *tu* et *il*³, ainsi qu'au recours au phonème [ʃ]⁴, pour les composantes phonétiques ; à l'absence de *ne* de négation pour la syntaxe ; à des choix lexicaux pouvant être associés à des variations linguistiques de natures multiples (diatopique, diastratique ou diaphasique), en fonction des époques et des situations représentées tout comme à des marqueurs d'ordre pragmatique-discursifs⁵. Des catégories qui sont essentiellement fonctionnelles à une analyse de la représentation de l'oralité mais qui parfois se chevauchent⁶ et souvent se rejoignent dans leurs finalités discursives. C'est pour le moins ce que l'on observe dans la construction de l'éthos. De fait, la présence de faisceaux de marqueurs d'oralité va donner lieu à des saillances (Bonhomme, 2005, p. 34) qui, au sein du texte, se comportent comme des patrons discursifs. Ces derniers vont contribuer à la construction de la dramaturgie à plusieurs niveaux. Nous nous référons de manière spécifique à la construction :
1. de l'éthos de singularité à travers la présence vs l'absence de traits d'oralité chez les locuteurs personnages indépendamment de la situation représentée et de l'intersubjectivité.
 2. de l'éthos collectif que l'on peut observer en s'intéressant aux relations intersubjectives⁷. Elles se manifestent par le rapprochement vs l'éloignement, donnant à voir des appartenances ou non-appartenances à un groupe. Dans notre corpus, il est question de la communauté juive mais aussi de groupes qui se distinguent par leurs spécificités sociales ou professionnelles : celui des ouvrières, par exemple dans *L'Atelier*. Au-delà des rapports intersubjectifs, les situations scéniques contribuent elles aussi à la mise en lumière d'éthos collectifs.

2. L'identité juive dans le théâtre

- 12 Alors que les Juifs ont contribué à la civilisation judéo-chrétienne, faut-il rappeler que, depuis plus de deux siècles, cette communauté fait l'objet de suspicion dans la civilisation de l'Europe occidentale. Un ostracisme qui varie selon les lieux et les époques pour aboutir au XX^e siècle à une tentative d'extermination. On peut ainsi considérer qu'en raison de la permanence et de la brutalité du racisme dont elle est victime, la communauté juive incarne un des paradigmes, sinon le paradigme, de la différence persécutée en Occident (Dufiet, 2017, p. 127).
- 13 Le théâtre, reflet de nos sociétés a depuis des siècles mis en scène cette différence identitaire (Meyer-Plantureux, 2005). Il existe de fait :

une histoire de la représentation dramaturgique de la séparation entre les Juifs et les non-Juifs, que ces derniers soient définis comme des chrétiens, comme les sujets du roi, ou les citoyens d'une nation. À partir des mêmes thématiques sociales et psychologiques (l'appartenance à la société, la famille, l'argent, la religion, la cruauté, etc.) deux points de vue dominants se font face dans le répertoire dramatique : d'une part l'affirmation de l'antisémitisme et d'autre part la défense des Juifs, ou le philosémitisme. (*ibid.*, 2017, p. 128)

2.1. L'identité juive dans la dramaturgie de J.-C. Grumberg

- 14 C'est de la seconde perspective que se relève l'œuvre théâtrale de J.-C. Grumberg qui, depuis *Amorphe d'Ottenburg* (1971) inscrit l'identité juive comme un fil conducteur de la majorité de ses pièces. Renvoyant à différents moments historiques, elles ont cependant en commun de s'interroger non tant sur les actions des Juifs dans la société que sur la définition de *l'être juif* au sein de cette même société. S'il s'agit principalement de la société française, celle-ci n'est pas à entendre comme une exclusivité⁸.
- 15 L'auteur, qui se définit comme juif athée, est en quelque sorte un passeur d'identités au fil du temps. Il conjugue dans son œuvre dramatique, l'identité singulière d'un personnage et l'identité collective d'appartenance à une communauté. Ces identités multiples prennent sens à travers les rapports intersubjectifs, les aléas de l'histoire et de la vie (sociale ou familiale) comme si ces dernières imposaient ou modelaient la question de l'être ou ne pas être, de l'appartenir ou de ne pas appartenir à une communauté.
- 16 En partant des extrémités de la production dramaturgique de J.-C. Grumberg, la question juive est abordée en filigrane dans *Amorphe d'Ottenburg* (1971), où la situation familiale se veut la métaphore de la seconde guerre mondiale et de la tragédie de la déportation⁹. Les deux autres pièces de la trilogie dans laquelle s'inscrit *Dreyfus...* (1974) : *L'Atelier* (1979) et *Zone libre* (1990) soulignent les réactions des uns et des autres face à l'antisémitisme et à la persécution. Dans *Pour en finir avec la question juive* (2013), l'auteur aborde de manière directe, à travers un dialogue entre voisins, l'identité des Juifs dans la société française contemporaine. La question centrale de la pièce « qu'est-ce qu'être juif ? », reste sans réponse pour montrer l'impossibilité de définir *l'être juif* sans tenir compte de la multiplicité des identités¹⁰. On peut ainsi considérer que l'unité du théâtre de J.-C. Grumberg réside dans le portrait comico-dramatique des Juifs qui continuent de vivre, tant bien que mal, avec les stigmates de la récente tentative d'extermination qu'ils ont subie (Dufiet, 2017, p. 129).

2.1.1. *Dreyfus...*

- 17 Joué pour la première fois au théâtre national de l'Odéon, dans une mise en scène de J. Rosner, *Dreyfus...* voit le jour à une époque où le sujet de l'Occupation connaît en France, une forte résurgence. La pièce évoque à la fois la situation des Juifs dans la société française à l'époque de l'Affaire Dreyfus ainsi que dans la Pologne des années 1930. Elle met en outre l'accent sur le respect des traditions et les usages de la communauté juive tout en soulignant les préoccupations qui y sont liées.
- 18 Dans les premières lignes de l'œuvre, Maurice¹¹, porte-parole de J.-C. Grumberg (1990, p. 23), illustre l'un des enjeux de la pièce :

Je veux montrer comment dans un pays hautement civilisé, où les juifs se sentaient en sécurité, comment du jour au lendemain, à la faveur d'une modeste erreur judiciaire, une campagne antisémite a pu s'étendre, se développer au point de diviser le pays en 2 camps, balayant et submergeant tout bon sens et toute justice.

- 19 La trame met en scène des Juifs polonais en train de répéter une pièce de théâtre que l'un d'entre eux (Maurice) a écrite sur le personnage d'Alfred Dreyfus. On remarque que l'information historique y tient moins de place que les discussions autour de la figure du militaire et de la manière de la mettre en scène. Pour la plupart des personnages, A. Dreyfus est une personnalité qu'ils ne connaissent pas, comme ils ignorent pratiquement tout de la France, un pays qui ne leur est en rien familier.
- 20 D'emblée, le visage de celui-ci prend pourtant l'aspect d'une représentation mythique abordée avec passion par les uns et avec incompréhension par les autres (Douzou, 2011, p. 267). S'appuyant sur cet épisode historique et sur les différents points de vue des personnages, J.-C. Grumberg affronte le sujet délicat de la place des Juifs dans l'Europe de l'époque. Il souligne ainsi l'impasse qui semble affecter leur condition (notamment dans les propos de Zina et d'Arnold), tout comme une forme de résignation ou d'impuissance que résume une réplique de Michel : « Maurice veut montrer que même capitaine, un juif n'est pas à l'abri des emmerdements » (1990, p. 29)¹²

2.1.2. L'Atelier

- 21 Publiée à une époque où on parle peu des camps et où dans tous les cas, on a beaucoup de mal à faire la distinction entre les camps de déportés résistants et ceux de déportés juifs¹³, la pièce aborde la question identitaire à travers le non-Juif et peut-être même l'antisémite¹⁴.
- 22 Les faits rapportés dans les différents tableaux se déroulent sur plusieurs années d'après-guerre (1945-1952). Dans un atelier de confection pour hommes, à Paris, tenu par *Monsieur Léon* et *Madame Hélène*, tous deux juifs, une nouvelle employée, Simone est engagée. Dans cette pièce, où le personnage central est inspiré à la mère de l'auteur, J.-C. Grumberg illustre à travers la parole des personnages, les multiples voix de la judéité. Il passe ainsi de l'antisémite, au possible collaborateur, du Juif déporté au Juif caché en zone occupée ou à celui qui s'est réfugié en zone libre. Ici encore c'est une identité juive aux multiples facettes mais aussi dans son unité face à l'autre que l'auteur donne à voir et à entendre. Rappelant le paradoxe selon lequel « la différence juive est toujours perçue comme une entité fortement caractérisée que l'on est embarrassé de classer » (Lévinas, 1976, p. 43).

3. Analyse

- 23 L'analyse que nous proposons ci-après repose sur le relevé de marqueurs d'oralité qui seront présentés en fonction de deux finalités discursives : la construction d'un *éthos* de singularité et la construction d'un *éthos* collectif.
- 24 On parlera d'*éthos* de singularité quand des traits d'oralité sont associés à des personnages indépendamment de l'interlocuteur à qui il s'adresse et quelle que soit la situation de communication représentée. Les marqueurs d'oralité peuvent, de manière analogue constituer des éléments d'agrégation qui dans la plupart des cas reposent sur un double *éthos* du locuteur personnage. Cet *éthos* démultiplié (Rabatel, 2020) se traduit

entre autres par un rapport d'opposition entre présence significative vs absence (ou présence non caractérisante) de marqueurs d'oralité en fonction de l'éthos qui prévaut en relation à la scène représentée. Nous précisons en outre que l'éthos de singularité n'exclut en rien l'appartenance à une collectivité. Dans ce cas éthos de singularité et éthos de collectif se recouvrent pleinement.

3.1. Éthos de singularité

25 Parmi les *éthè* d'individualité qui émergent, nous avons retenu les personnages de Motel, Zina et Zalman dans *Dreyfus....* et de Léon dans *L'Atelier*.

26 Dreyfus...

Motel

1. Enfin... disons grenat, mais attention, un beau grenat, pas un **grenat pisseux**¹⁵ (p. 49)

2. **C'est pas** pour dire mais le chic français, c'est vraiment quelque chose, des **troufions** en grenat, quelle élégance ! (p. 50)

3. Même donner son avis sur ce qu'on connaît mieux que lui, **on peut pas** ! (p. 50)

4. Ce qui était assez bon pour un curé gradé n'est peut-être pas assez bien pour ton **merdeux** d'espion capitaine **yidlak** (p. 51)

5. **J'ai pas** voulu t'embêter, **t'as** déjà tellement d'ennuis (p. 55)

6. Oï, oï, oï, malheur sur nous, si c'est un sioniste, un vrai, **on aura plus** jamais la salle (p. 69)

Zalman

7. Et puis il y en avait tellement qui **crevaient** jeunes... (p. 28)

8. J'ai cru que leurs **bouffeurs de juifs** me sautaient à la gorge (p. 30)

9. Ce Jacob, y vivait seul, en homme juste et droit (p. 56)

10. Tu peux aller **couiner** dans ta cour, ce soir il n'y a pas répétition (p. 66)

11. Bon, ben, maintenant, **faut** rentrer chez vous (p. 105)

Zina

12. Maurice, pourquoi, pourquoi, **je joue pas** un rôle dans cette pièce, hein ? (p. 20)

13. Bon, **ça fait rien...** mais **j'appelle pas** ça un rôle : la foule (p. 20)

14. Très bien ! comme ça, **il prendra pas** froid....(p. 69)

15. Mais qu'est-ce que tu nous **bassines** alors avec ton **putain de boucher**, sa **putain de femme** et son **putain de commis** ! (p. 96)

27 Chez Motel et Zina, les exemples cités attestent d'un recours massif à la négation sans *ne* auquel s'ajoute, chez les trois personnages, des choix lexicaux qui répondent à des usages que nous qualifierons de familiers : *grenat pisseux*, *troufions*, *merdeux*, *yidlak*, etc. On relève en outre chez Zalman, des traits d'ordre morphologique comme l'absence du pronom sujet dans la tournure impersonnelle (*faut*) ou le recours au graphème *y*¹⁶ pour désigner le pronom sujet de la 3^{ème} personne du singulier. Ces phénomènes se présentent comme des traits intrinsèques aux trois personnages et ils ne peuvent être mis en relation ni à la situation représentée ni à leur interlocuteur. À titre d'exemple, nous signalons les énoncés de Zina chez qui nous relevons des rapports intersubjectifs allant de la grande proximité (exemple 15) dans une réplique qui s'adresse à son conjoint (Arnold), à l'éloignement total (exemple 14) dans un énoncé destiné à Wasselbaun, un conférencier qu'elle n'a jamais rencontré auparavant. Entre ces deux pôles une relation de semi-proximité (exemples 12 et 13), avec Maurice, qui est à la fois le metteur en scène (rapport hiérarchique) mais aussi une personne que Zina connaît de longue date et qui, comme elle, appartient à la communauté juive.

28 L'Atelier

Léon

16. **Le regarde pas...** [...] C'est terrible, alors parce qu'il a été déporté, il **doit pas** travailler [...]. Que **j'ai** que des ouvriers comme lui, voilà ce que je me souhaite, en fer, il est en fer [...] ceux qui sont revenus **d'là-bas** ils savent (p. 162)

17. Mais **y a rien**, rien à voir, c'est la cour, la cour, **y a rien**, absolument rien ! (p. 168)

18. Elle est raide celle-là ! **Tu bois pas** un verre ? Attends, **rentre pas** toute seule au moins, on va te ramener [...] (p. 181)

19. **T'es** pressé d'aller te retourner sur ton lit. Reste un peu.... **T'es pas** bien là...
Regarde : pas de lumière, demain c'est encore grève, tu pourras rester au lit toute la journée [...] (p. 184)

20. Ils ont dit quelques mots au pipelet, c'est lui qui m'a planqué, dans une chambre en haut, il me montait à bouffer et les nouvelles [...] (p. 185)

- 29 Léon est associée au Juif persécuté, caché en zone occupée, qui renvoie à l'une des différentes identités juives représentées dans la pièce. Ce personnage figure à la fois le rôle de patron d'un atelier de couture et son appartenance à la communauté juive. Alors qu'on aurait pu s'attendre à des tournures plus proches de la norme quand il endosse son rôle de supérieur hiérarchique, la récurrence des traits d'oralité de différentes natures n'épargne personne. Qu'il s'adresse à Hélène, sa femme (exemple 16), à Mimi, une ouvrière non-juive (exemple 17), à Simone, une ouvrière juive pour qui il éprouve de la compassion en raison de la situation tragique qui l'affecte (exemple 18) ou encore à un presseur déporté « là-bas » (exemples 19 et 20). Si les marqueurs d'oralité participent de la construction de l'éthos de singularité de Léon, comme de Motel, Zalman ou Zina ils n'excluent pas pour autant leur rattachement à la communauté juive.

3.2. Éthos collectif

- 30 La construction de l'éthos collectif repose sur un dédoublement de la figure du locuteur personnage où, en fonction de la scène représentée et du degré de pathos qu'elle convoque, l'éthos collectif prévaut sur l'éthos de singularité.
- 31 Plusieurs types de communautés peuvent être identifiées dans les deux pièces de J.-C. Grumberg (communautés juive, professionnelle, artistique, de genres, etc.). Nous nous limitons dans cette étude à la communauté juive.
- 32 **Dreyfus...**
- 33 L'appartenance à la communauté juive est particulièrement nette dans le dédoublement de l'éthos d'Arnold et de Maurice. Ces locuteurs personnages font un usage de la langue proche de la norme quand ils sont dans leur rôle d'acteur « chevronné » pour le premier¹⁷ et de metteur en scène pour le second¹⁸. En revanche, les marqueurs d'oralité caractérisent leur énonciation quand domine l'appartenance à la communauté juive. Celle-ci se donne en particulier à voir dans des scènes traduisant des situations de forte émotion passant par la peur, l'agacement, l'incompréhension, etc.

Arnold

21. [...] avec des lettres, des **chmordereaux**, des **borderaux** [...], des procès, des reprocs, des Zola, des **Chmola**... (p. 24)

22. [...] il **est pas** normal, c'est un danger public, il va nous faire avoir des histoires !
Oï, oï, oï, oï... Ça sent le pogrom (p. 53).

23. Mais il est fou, il **perd la boule** ton Nathan (p. 53)

24. Et on s'étonne après de **prendre des coups sur la gueule** (p. 54)

25. Allez, dites-nous **votre machin** une fois en entier [...] **Filez-nous** une fois le tout... (p. 71)
26. Rentrer chez moi ? Merci ! Trop tard !...Tu **les entends pas** ? Ils sont dans le quartier maintenant [...] (p. 99)
27. Touchez-y à ma boutique, touchez-y, **bande de fumiers** (p. 100)
28. D'ailleurs, il a raison quand on est vraiment pas né pour ça vaut mieux s'occuper de la **chm**évolution (p. 120)

34 Qu'elles soient simplement évoquées ou réellement présentes, les pressions et les menaces provenant des Polonais judéophobes (exemples 22 à 24 et 26 à 27), provoquent une inquiétude chez Arnold plus significative encore que chez ses pairs. Elle se traduit par un recours massif à des traits d'oralité de différentes natures. Ceux-ci sont également présents dans des moments d'agacement (exemples 21, 25 et 28). Dans les deux cas, les marqueurs de rapprochement identitaire apparaissent aussi bien dans des rapports d'horizontalité, avec Zina et Motel (exemples 22, 23, 24, 27 et 28) que dans des rapports de verticalité notamment quand il s'adresse à Maurice, le metteur en scène (exemple 21, 26) ou à Wasselbaum (exemple 25), un conférencier sioniste qu'il rencontre pour la première fois.

Maurice

29. Y pas le feu ! (p. 34)
30. T'es en bois ou quoi ? (p. 37)
31. Tu entends ? Si tu me les apportes grenat, je te les fais **bouffer ! Bouffer** (p. 50)
32. Il **pourra pas** jouer alors ? (p. 54)

35 Maurice dans sa position de metteur en scène adopte fréquemment un *éthos* de guide (Charaudeau, 2014, p. 85-142) qui laisse apparaître un usage linguistique proche de la norme. Celui-ci s'observe par exemple dans l'usage de la négation¹⁹. En proie à l'émotion, l'*éthos* collectif prend en revanche le dessus et se donne à voir à travers les marqueurs d'oralité déjà signalés ailleurs (recours au pronom y en fonction de sujet, négation tronquée, relâchement lexical, etc.).

36 L'Atelier

37 Le recours aux marques d'oralité est présent pratiquement chez tous les personnages, avec une distinction pour Mme Laurence qui en fait un usage limité et se démarque des différentes communautés représentées dans la pièce, en se singularisant comme une *Française exemplaire*²⁰.

38 Le rapprochement qui s'inscrit dans une appartenance identitaire juive est particulièrement significatif, chez Hélène et Simone²¹. On remarque ainsi qu'Hélène, l'épouse du patron, se départit, dans les scènes ci-après de sa position hiérarchique²² pour se fondre dans la communauté juive qui est la sienne.

Hélène

33. C'est bien comme écart... Enfin c'est ce qu'on dit... **J'ai pas** d'enfants. (p. 128)
34. **T'as pas** autre chose ? (p. 173)
35. **J'ai rien** dit, **j'ai rien** dit. **Ça la fout bien**, là ! (p. 184)
36. Ça suffit, **t'es devenu** fou ou quoi ? (184)

Simone

37. En revenant, **y a** qu'une chose que j'ai pas retrouvée c'est une grosse montre gousset [...]. (p. 159)
38. **Faut** tourner c'est tout (p. 174)
39. **J'en ai plus** pour longtemps... (p. 176)
40. **Ils donnent** toujours pas l'acte de décès, une dame m'a raconté qu'on lui a répondu que l'acte de disparition suffisait. Ça dépend pour quoi... Pour toucher une

pension **ça suffit pas...** Ils nous font toujours remplir de nouveaux papiers, **on sait** même pas à quoi on a droit... (p. 175-176)

- 39 À l'exception des exemples 33 et 37, les autres sont tirés des scènes 4 (dans sa partie finale) et 5 qui, en raison des forts ancrages culturels et historiques, sont imprégnées d'un profond pathos. Il s'agit en particulier de la déportation des Juifs, évoquée à travers le mari de Simone, un Juif roumain exterminé dans les camps. Ces scènes attestent d'une forte proximité entre les membres de la communauté juive que l'on observe notamment par le biais de traits linguistiques. Ceux-ci semblent vouloir indiquer que, face au drame qui les accable, être proches et solidaires est le seul moyen pour continuer à avancer.

Conclusion

- 40 L'étude de quelques marqueurs d'oralité dans deux pièces de J.-C. Grumberg, nous a permis de constater que ces phénomènes, s'ils sont fréquemment associés à des stigmatisations de locuteurs ou de *parlures*, jouent également un rôle au plan discursif où ils participent pleinement de la construction de l'*éthos*.
- 41 Ainsi, par le biais de ses choix linguistiques l'auteur construit des figures identitaires de personnages dans leur individualité ou dans leur(s) appartenance(s). De plus ces figures ne prennent forme qu'en relation à l'intersubjectivité et aux différentes scènes dans lesquelles elles s'inscrivent. Qu'il s'agisse alors de construire une image individuelle ou collective, celles-ci s'élaborent par un antagonisme qui trouve son origine dans le reflet de *l'autre* et dans la démultiplication des *éthè*. Ce n'est de fait que dans un rapport présence vs absence d'un faisceau de traits d'oralité chez les différents locuteurs personnages et en fonction du cadre scénique que se dessinent les différentes formes d'*éthos*. Plus précisément, l'*éthos* de singularité tel que nous l'avons étudié trouve principalement son origine dans l'intersubjectivité alors que l'*éthos* collectif repose tout d'abord sur un *éthos* multiple qui se manifeste en rapport à la scène représentée et au degré de pathos qui l'habite.
- 42 Dans tous cas, il nous semble pouvoir affirmer que le singulier et le collectif se répondent et ne peuvent être envisagés comme des entités distinctes. De fait, en donnant à voir des singularités et une collectivité, c'est la diversité et la multiplicité des identités que l'auteur laisse apparaître. Celle d'une judéité qui, si elle se rassemble dans une communauté, ne peut se définir qu'au sein de cette *éternelle différence juive* (Dufiet, 2017, p. 127).

BIBLIOGRAPHIE

AMOSSY, R. (2010). *La Présentation de soi. Éthos et identité verbale*. Paris : Presses universitaires de France.

BONHOMME, M. (2005). *Pragmatique des figures du discours*. Paris : H. Champion.

- CHARAUDEAU, P. (2014). *Le Discours politique. Les masques du pouvoir*. Limoges : Lambert-Lucas.
- CHAUVIN-VILENO, A. (2002). « Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix ». *Semen* 14. En ligne : <https://doi.org/10.4000/semen.2509>.
- DOUZOU, C. (2011). « La trilogie juive de Jean-Claude Grumberg ». In : Dambre, M. et al. (dirs). *La France des écrivains. Éclats d'un mythe (1945-2005)*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- DUFJET, J.-P. (2017). « L'éternelle différence juive dans *Pour en finir avec la question juive* de Jean-Claude Grumberg ». *Littératures* 77, p. 127-140. En ligne : <https://doi.org/10.4000/litteratures.1740>.
- DUFJET, J.-P. & PETITJEAN, A. (2013). *Approches linguistiques des textes dramatiques*. Paris : Garnier.
- FAVART, F. & PETITJEAN, A. (2012). « Faits de langue et effets de voix populaires dans les fictions romanesques ». In : Despierres, C. & Krazem, M. (dirs). *Quand les genres de discours provoquent la grammaire*. Limoges : Lambert-Lucas, p. 77-88.
- GRUMBERG, J.-C. (1990). *Dreyfus... L'Atelier. Zone libre*. Arles : Actes Sud.
- GRUMBERG, J.-C. (2013). *Pour en finir avec la question juive*. Arles : Actes Sud.
- GRUMBERG, J.-C. (2015). « L'atelier, les thèmes abordés ». *L'Entretien*. En ligne : <https://www.theatre-contemporain.net/video/Jean-Claude-Grumberg-L-atelier-les-themes-abordes?autostart>.
- LANGFUS, A. (1960). *Le Sel et le soufre*. Paris : Gallimard.
- LANGFUS, A. (2012). *Les Lépreux*. In : Dufiet, J.-P. & Langfus, A. (éds). *Le Premier théâtre de la Shoah*. Edition. Udine : Forum Edizioni.
- LÉVINAS, E. (1976). *Difficile liberté*. Paris : A. Michel.
- MAINGUENEAU, D. (1993). *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Paris : Dunod.
- MAINGUENEAU, D. (2002a). « Scène d'énonciation ». In : Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (dirs). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Éd. Le Seuil, p. 515-518.
- MAINGUENEAU, D. (2002b). « stylistique ». In : Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (dirs). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Éd. Le Seuil, p. 550-552.
- MAINGUENEAU, D. (2013). « L'éthos : un articulatoire ». *CONTEXTES* 13. En ligne : <http://journals.openedition.org/contextes/5772>.
- MEYER-PLANTUREUX, C. (2005). *Les Enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*. Bruxelles : Éd. Complexe.
- MONTE, M. (2016). « De l'éthos, du style et du point de vue en poésie ». In : Colas-Blaise, M., Perrin, L. & Tore, G. M. (dirs). *L'Énonciation aujourd'hui, un concept clé des sciences du langage*. Limoges : Lambert-Lucas, p. 179-200.
- PETITJEAN, A. (2020). « La représentation de l'oral dans les textes dramatiques contemporains ». *Langages* 217, p. 39-54. En ligne : <https://doi.org/10.3917/lang.217.0039>.
- RABATEL, A. (2020). « Une analyse de la démultiplication des éthos dit et montré dans le discours du Bourget de François Hollande raconté par Laurent Binet ». *E-rea* 17.2. En ligne : <https://doi.org/10.4000/erea.9292>.

NOTES

1. Dates des premières représentations des deux pièces.
2. Nous renvoyons à D. Maingueneau (1993, p. vi) qui précise que « *l'éthos* s'applique ainsi sans difficultés aux écrits littéraires, puisque le fait littéraire est lui-même un acte de communication où le dit et le dire, le texte et son contexte sont indissociables ».
3. Avec une modification graphique en y, dans de plus rares cas en i.
4. Trait phonique qui s'apparente à une spécificité du yiddish.
5. Nous renvoyons entre autres à A. Petitjean (2020, p. 39-54).
6. À titre d'exemple, l'élision du pronom sujet *tu* peut aussi bien être envisagée aux plans phonologique que morphologique. Il en est de même pour la négation tronquée, qui convoque phonétique et syntaxe.
- 7.
8. *Dreyfus...*(1974) au-delà de la question juive en France à la fin du XIX^e siècle, évoque la situation de cette communauté dans l'Europe centrale et en particulier en Pologne.
9. Cette métaphore renvoie aussi au drame qu'a connu la famille de l'auteur.
10. J.-C. Grumberg (2013, p. 79) revient sur cet aspect dans un appendice de *Pour en finir avec la question juive* où il souligne que : Afin d'être aussi complet que possible, je signale – à ceux que la question continuerait à tarauder après lecture de ce présent ouvrage – qu'un professeur émérite d'Harvard a répertorié à ce jour 8 612 façons de se dire juif. Ne se reconnaissant dans aucune, il a déclaré à la presse qu'il poursuivait ses recherches. Je m'associe modestement, mais de tout mon cœur, à sa quête.
11. Il s'agit de l'un des personnages principaux de la pièce.
12. Tous les exemples sont tirés de l'édition de 1998.
13. À l'époque appelés *déportés politiques*. En d'autres termes, comme le souligne J.-C. Grumberg (2010) lors d'une interview, un enfant de 18 jours, déporté est considéré un déporté politique.
14. L'approche est commune à d'autres auteurs juifs. Nous pensons par exemple à A. Langfus (2012) dans la pièce *Les Lépreux* ou dans son roman *Le sel et le soufre* (*ibid.*, 1960).
15. Dans tous les exemples cités, c'est nous qui soulignons.
16. À la fois de types phonique et morphologique.
17. À titre d'exemple : « Il ne riait pas, monsieur, non il cachait son émotion [...]...Ne plaisante pas avec ça...Je suis un artiste, moi, un vrai [...] Ne touche pas à mon art, sinon... » (p. 14-15).
18. À titre d'exemple : « Il n'est plus capitaine, il n'est plus soldat, il n'est plus français, il n'est plus rien, son armée vient de l'exclure, [...]. Il est comme toi, comme moi, un homme, rien qu'un homme qui ne sait ni par qui ni par quoi il est accusé (p. 31). Motel, quand tu lis l'acte d'accusation, pense bien que c'est le début de la pièce [...]. Ne lis pas ça mécaniquement, oublie le côté litanie, cérémonieux, essaie au contraire de bien exposer les faits... » (p. 101).
19. À titre d'exemple : Il n'est plus capitaine, il n'est plus soldat, il n'est plus français, il n'est plus rien, son armée vient de l'exclure, [...]. Il est comme toi, comme moi, un homme, rien qu'un homme qui ne sait ni par qui ni par quoi il est accusé (p. 31). Motel, quand tu lis l'acte d'accusation, pense bien que c'est le début de la pièce [...]. Ne lis pas

ça mécaniquement, oublie le côté litanie, cérémonieux, essaie au contraire de bien exposer les faits...(p. 101).

20. J.-C. Grumberg, qui n'exclut pas l'ironie de ses œuvres, laisse entendre que le mari de Mme Laurence, employé irréprochable, aurait aussi été un collaborateur. L'image du mari déteint d'une certaine manière sur celle de l'épouse.

21. Dans des situations qui laissent moins de place au pathos Simone n'a pas recours aux marqueurs d'oralité. À titre d'exemple : Ces temps-ci, je ne vais pas danser (p. 137), Il n'est pas bon leur pain (p. 146).

22. À d'autres moments, Hélène a recours à la langue normée, nous citons à titre d'exemple : Mais puisque je vous dis qu'il n'est pas là (p. 231), [...] on va faire un maximum, ne vous inquiétez pas ! (p. 234)

RÉSUMÉS

Parmi les genres littéraires, le théâtre écrit présente la particularité de s'accomplir dans la représentation vivante et parlée (Dufiet & Petitjean, 2013, p. 441). Celle-ci met la parole des locuteurs personnages et l'image qu'ils donnent à voir d'eux-mêmes au centre du dispositif scénique. Dans un corpus de textes de théâtre où les personnages se présentent comme une *mimésis* des êtres vivants, l'*éthos* peut être entendu comme l'effet de réel d'une construction littéraire. Celle-ci repose entre autres sur le matériel langagier qui résulte des choix linguistiques et discursifs de l'auteur et des opérations de sélection qui de fait sont des manifestations de l'énonciation (Monte, 2016, p. 182). De la même manière que le style, l'*éthos* peut alors être envisagé comme un concept qui articule une intentionnalité, des formes et des effets (*ibid.*, p. 187) discursifs et par conséquent aussi scéniques. Après avoir délimité l'arrière-plan théorique de notre étude, nous interrogerons les deux pièces de notre corpus : *Dreyfus...* (1974) et *L'Atelier* (1979) sur le rapport du locuteur personnage à sa parole dans la construction d'un *éthos* qui se décline à la fois dans le singulier et dans le collectif.

Among the literary genres, written theater has the particularity of being accomplished in the living and spoken representation (Dufiet & Petitjean, 2013, p. 441). This puts the speech of the speaker-characters and the image they give of themselves at the center of the scenic device. In a corpus of theater texts where the characters present themselves as a mimesis of living beings, ethos can be understood as the real effect of a literary construction. This is based, among other things, on the language material that results from the author's linguistic and discursive choices and selection operations that are in fact manifestations of enunciation (Monte, 2016, p. 182). In the same way as style, ethos can then be seen as a concept that articulates discursive and therefore also scenic intentionality, forms and effects (*ibid.*, p. 187). After having delimited the theoretical background of our study, we will question the two plays of our corpus: *Dreyfus...* (1974) and *L'Atelier* (1979) on the relationship of the speaker-character to his word in the construction of an ethos which is declined at the same time in the singular and in the collective.

INDEX

Keywords : theater, written, oral, representation, mimesis, ethos

Mots-clés : théâtre, écrit, oral, représentation, mimesis, ethos

AUTEUR

FRANÇOISE FAVART

Università degli studi di Trieste, I-34132 Trieste, Italie