

## *Plan de la séquence pédagogique*

### **Objectifs généraux :**

- comprendre les enjeux dramatiques et thématiques de la pièce ;
- situer l'ouvrage dans son contexte historique, culturel et esthétique ;
- rendre la lecture de la pièce engageante et marquante ;
- stimuler la réflexion critique en ouvrant à des connexions intra et intertextuelles.

### **Activités proposées**

1. Le tunnel des histoires
  - Exercice d'échauffement
2. Qui est qui ?
  - Activation des inférences prédictives à partir du paratexte
  - Proposition d'activités pédagogiques pour approfondir la figure de Janus Korczak
3. Premier temps Grol, dit « Monsieur Fugue » : un adulte égaré
  - Introduction
  - Activité de *brainstorming*
4. Second temps « Il y avait une fois un camion »
  - Les enfants fougues : introduction et jeu de rôle
  - D'une nature ambivalente au merveilleux : introduction, analyse inter- et intra-textuelle, production écrite (travail individuel)
  - Le sadisme des soldats et le « rire-aboiement » des enfants : introduction, discussion en groupe à partir d'extraits
5. Troisième temps « Tu sais, dans un lit ou dans une vallée... »
  - Réflexion sur le final de la pièce
  - Activité de restitution : écrire un final alternatif (travail en groupe)
6. Vérifier les compétences
7. Repères bibliographiques

## 1. Le tunnel des histoires (exercice d'échauffement)

### Objectifs :

- expérimenter physiquement et collectivement la traversée d'un tunnel (en écho au trajet en camion accompli par les enfants et Grol en direction de la « Vallée des Ossements ») ;
- prendre conscience du pouvoir de l'imaginaire comme acte de résistance face à un réel désespérant ;
- réfléchir à la mémoire de la Shoah à travers la parole et la transmission d'une histoire collective.

### Déroulement :

1. **Formation du tunnel** : les participants se placent en deux rangées face à face, formant un couloir étroit à traverser. Ce tunnel peut évoquer un lieu de passage, d'attente ou d'enfermement, comme dans la pièce où le camion devient un espace suspendu entre la vie et la mort.
2. **La traversée et l'histoire** : le premier participant entre dans le tunnel en racontant une histoire inspirée d'un mot-clé tiré de la pièce ou de ses thèmes. Quelques exemples de mots possibles : *Fugue, camion, nuit, silence, rêve, lumière, frontière, espoir, jeu, disparition... ou des thèmes : s'échapper, inventer un ailleurs, rester ensemble*. **Chaque élève** est encouragé à vivre son récit en avançant (voire à ressentir le poids du tunnel, à s'interroger sur ce qu'il traverse, à transformer l'espace par la force de son imagination).
3. **La transmission** : à la fin du tunnel, il s'arrête, et la personne qui lui faisait face reprend immédiatement l'histoire là où elle s'est interrompue, poursuivant le récit et traversant à son tour le passage formé par les bras de ses compagnons. Chacun apporte sa voix, sa vision, enrichissant un récit collectif où l'imagination devient un refuge, un espoir, une forme de résistance.
4. **L'exercice continue** jusqu'à ce que tous aient participé.

### Bilan :

- *comment avez-vous ressenti la traversée ? (Oppression, liberté, hésitation, transformation...)*
- *comment l'imaginaire a-t-il permis d'échapper à la rigidité du tunnel ?*
- *quel rôle joue le récit de l'autre dans l'élaboration de son propre récit ?*
- *le récit collectif qui émerge de cette chaîne de narration peut-il être vu comme une forme de mémoire partagée ?*

## 2. Qui est qui ? Activation des inférences prédictives à travers le paratexte

**Le paratexte** est l'ensemble des éléments entourant tout texte publié, tels que la page de titre, la préface, la table des matières, les illustrations et les annexes éventuelles. Selon Gérard Genette<sup>1</sup>, bien qu'il soit une partie marginale de l'œuvre, il joue un rôle stratégique en influençant la réception du texte par le public, favorisant ainsi une compréhension plus approfondie et pertinente.

◇ **Analyser avec les élèves le paratexte de *Monsieur Fugue* en leur posant les questions suivantes :** à quoi fait référence le titre ? Qui est le dédicataire de la pièce ? À quoi renvoient les phrases en exergue ? Qu'est-ce que le Talmud ? Qui était Janusz Korczak ?

Le titre de la pièce, *Monsieur Fugue ou le mal de terre*, est volontairement vague et énigmatique. Il ne fait pas référence de manière explicite à la figure historique de Janusz Korczak, qui inspire Atlan dans son écriture, mais suggère d'emblée une tension entre l'ancrage dans une réalité contingente (la terre) et une volonté de transcendance (physique, mentale ou métaphorique) de cette même réalité à travers la fugue.

La dédicace : la pièce est dédiée au metteur en scène **Roland Monod**, qui a joué un rôle fondamental non seulement dans sa mise en scène, mais aussi dans son élaboration. Le réalisateur aurait aidé Atlan à améliorer des phrases directement lors des répétitions. Le texte, en effet, avait été écrit dans un élan d'inspiration aussi fulgurant qu'instinctif, en dehors des contraintes matérielles d'une carrière théâtrale que la dramaturge envisageait désormais d'abandonner<sup>2</sup>.

Les phrases en exergue : la première phrase en exergue porte une citation du Talmud (Baba Batra, p. XIIIa) : « Depuis le jour où le temple a été détruit, la prophétie a été retirée aux prophètes et donnée aux simples d'esprit et aux enfants ». Le Talmud est un texte central du judaïsme, composé de la Mishna (lois orales) et de la Guemara (commentaires et discussions sur la Mishna). Il sert de guide pour la loi, l'éthique et la tradition juives. La destruction du Temple de Jérusalem à l'œuvre des Romains en **70 ap. J.-C.** est souvent interprétée comme une punition divine pour les péchés du peuple juif, mais aussi comme une épreuve menant à un renouveau spirituel, ce dernier étant confié aux simples d'esprit et aux enfants. Dans *Monsieur Fugue*, cette idée se transpose à la Seconde Guerre mondiale : face à l'effondrement des structures religieuses, politiques et morales, les adultes apparaissent impuissants ou corrompus. Monsieur Fugue lui-même, fragile et dépassé, incarne cette faillite des figures d'autorité. Il ne reste alors qu'une lueur d'espoir, portée par les enfants de la pièce, qui incarnent à la fois l'innocence, la vérité des cœurs purs et un appel à la mémoire. Atlan ne s'adresse pas explicitement à un public jeune, mais l'engage indirectement en utilisant des enfants comme personnages protagonistes<sup>3</sup>.

La seconde phrase citée en exergue (« Lors de la dernière guerre, Janosh Korczak, maître d'école au ghetto de Varsovie, accompagna les enfants jusqu'aux chambres à gaz, sans y être contraint. Il leur raconta des histoires jusqu'à la fin ») aurait été suggérée à Atlan par son ami André Schwarz-Bart<sup>4</sup>. Bien que la source de cette citation ne soit pas précisée, elle annonce

---

<sup>1</sup> Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 8.

<sup>2</sup> Liliane Atlan, « Le théâtre de Liliane Atlan par elle-même », dans *La Vieille ville*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 218, p. 219.

<sup>3</sup> Françoise Heulot-Petit, *Dramaturgies de la guerre pour le jeune public. Vers une résilience espérée*, Bruxelles, Peter Lang, 2020, p. 171-172 : « *Monsieur Fugue ou le mal de terre* de Liliane Atlan est une pièce un peu à part dans notre corpus. Non destinée au départ à un public jeunesse [...] elle inaugure le traitement du thème de la guerre dans le théâtre jeune public. Elle donne la parole aux enfants pris dans le conflit et interroge aussi la responsabilité des adultes qui sont présents auprès d'eux ».

<sup>4</sup> Mariangela Mazzocchi Doglio, « I fantasmi della realtà nella scrittura di Liliane Atlan », *Altre Modernità*, n. 1, 2014, p. 40-47, p. 41.

immédiatement le contexte historique et moral de la pièce, inspirée par l'histoire de Janusz Korczak, une figure essentielle de la résistance humaniste face à la barbarie nazie.

Janusz Korczak (1878-1942) s'appelle de son vrai nom Henryk Goldszmit. Médecin juif originaire de Varsovie, il utilise ce pseudonyme, tiré d'un roman polonais, pour écrire des textes pédagogiques et théâtraux<sup>5</sup>. Emprisonné en raison de son engagement en faveur de l'indépendance polonaise, Janusz Korczak, après sa libération, consacre le reste de sa vie à la défense des droits des enfants et fonde un orphelinat où il met en pratique ses idéaux éducatifs. Ses essais pédagogiques demeurent aujourd'hui encore d'une grande importance<sup>6</sup> et ont inspiré la **convention internationale des droits de l'enfant (CIDE)**, adoptée par les Nations Unies en 1989. Pendant la Seconde Guerre mondiale il refuse de quitter la Pologne, malgré les propositions qui lui sont faites, et accompagne ses enfants dans le ghetto de Varsovie lorsque les Allemands y enferment les Juifs. Là, il se sert de son influence pour obtenir des fonds et assurer leur survie. Alors que le ghetto devient une antichambre des camps de la mort, le médecin entreprend la rédaction d'un journal, publié plus tard en Pologne, et entraîne ses orphelins à jouer une pièce qui les aide à accepter leur destin avec calme. Ensuite il choisira de les suivre jusqu'au camp d'extermination de Treblinka et mourra lors du transport, le 5 août 1942. *Monsieur Fugue ou le mal de terre* revient souvent sur l'idée d'un amour porté « jusqu'à la fin », à l'image de cet ultime acte de dévouement de Korczak.

#### ◇ Propositions d'activités pédagogiques pour approfondir la figure de Korczak

**Situation authentique<sup>7</sup> : lire certains articles de la *Convention internationale des droits de l'enfant (CIDE) : histoire et principes fondamentaux*, inspirée de la pensée de Korczak et suivre les activités proposées dans la [fiche 1](#) (Unicef, France, 2011).**

**Activité CLIL :** une activité CLIL<sup>8</sup> visant à approfondir le sujet peut être développée en langue anglaise, en s'appuyant sur le dossier [The Child's Right to Respect, Janusz Korczak's legacy, Lectures on today's challenges for children](#) (Strasbourg, Council of Europe, 2009).

**Bande dessinée :** la bande dessinée [Les enfants d'abord. Janusz Korczak, une vie au service de l'éducation et des droits de l'enfant](#), réalisée par Stéphane Tamaillon et Priscilla Horviller, publiée en janvier 2022 aux éditions Steinkis avec le soutien de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah, constitue également une excellente source d'approfondissement à considérer. Ce livre, complété par un cahier pédagogique, offre une approche visuelle et narrative du parcours exceptionnel de Janusz Korczak, enrichissant ainsi la compréhension des élèves sur son engagement en faveur des droits des enfants et de l'éducation.

---

<sup>5</sup> Une de ses pièces, *Le Sénat des fous*, présente certains traits communs avec le texte d'Atlan de 1967. Janusz Korczak, *Le sénat des fous*, comédie en 2 parties et un épilogue, Document d'archives, Adaptation de Zofia Bobowicz, Radiodiffusion française, France-Culture, 1979 12 27, version publiée : Troyes, Librairie bleue, 1985.

<sup>6</sup> On cite à titre d'exemple Janusz Korczak, *Les règles de la vie : pédagogie pour les jeunes et les adultes*, traduit du polonais par Marie-Françoise Iwaniukowicz, Paris, Fabert, 2010.

<sup>7</sup> Anne-Marie Duval, Mélanie Pagé, *La situation authentique : de la conception à l'évaluation*, Montréal, Chenelière Éducation, 2013.

<sup>8</sup> British Council, *Content and Language Integrated Learning*, <https://www.teachingenglish.org.uk/professional-development/teachers/educational-policies-practices/articles/content-and-language>.

### 3. Premier temps Grol, dit « Monsieur Fugue » : un adulte égaré

#### ◇ Introduction

Le protagoniste de la pièce est un personnage de l'absurde. Anti-héros, sans statut social particulier, il incarne une figure ambiguë et énigmatique : bourreau involontaire des derniers enfants survivants d'un ghetto en flamme, sous le nom de Grol, il devient tour à tour leur guide et leur protecteur, sous le nom de Monsieur Fugue. Cet appellatif semble à la fois un surnom moqueur et une manière pour lui d'accepter, voire de revendiquer, sa tendance à s'éloigner d'un univers perçu comme étouffant.

Avant la guerre, je ne travaillais pas, je n'aimais rien, comme les autres, on me disait que j'étais bête, de temps en temps je m'en allais, alors les enfants de mon village m'appelaient Monsieur Fugue, j'aimais bien ce nom parce que c'est vrai, je n'aimais pas beaucoup la terre, je m'en allais<sup>9</sup>.

Dès les premières scènes de la pièce, Grol apparaît, en effet, en perpétuel mouvement, à la fois physiquement et mentalement, cherchant à échapper à deux réalités diverses : celle, étroite, de son village d'abord, puis celle, insupportable, des camps de concentration. Dans la page de présentation des personnages, Atlan renforce son statut de figure universelle plutôt que d'individu spécifique, le décrivant par « des gestes lents », qui rappellent ceux d'un « paralysé » : « Il a l'air bête et bon<sup>10</sup> », dira-t-elle ensuite. Le nom *Grol*, qui pourrait vaguement rappeler גרויל (*groyl*) en yiddish et *greuel* en allemand – « atrocité », « horreur » – ne semble pas avoir de référent spécifique en français, mais son caractère guttural traduit un sentiment de peur, de choc ou de dégoût qu'il peut inspirer, ou qu'il peut éprouver lui-même face aux événements, oscillant entre détresse et rejet. En effet, Atlan précise que c'est dans « un état second » qu'il participe à la mise en place du piège destiné à permettre à ses supérieurs de capturer les derniers enfants du ghetto en flamme.

Par opposition à Korczak, qui illustre les plus hautes qualités humaines, le soldat Grol se présente comme une figure presque antithétique, incarnant ceux qui, au gré de leur indécision ou de leur désengagement envers la guerre, ont été amenés à perpétrer des atrocités et des actes destructeurs, souvent sans véritable questionnement. On pourrait parler de renversement, c'est-à-dire d'un procédé narratif ou stylistique qui consiste à inverser une situation, une attente ou une perspective dans un texte. Cela crée un effet de surprise, d'ironie ou de profondeur en bouleversant les attentes du lecteur. Pourtant, ce personnage complexe et métaphorique évolue considérablement au fil de la pièce. S'il reconnaît avoir activement participé aux persécutions, par la suite, il cherche à convaincre de son changement les enfants qu'il a contribué à capturer. Il leur raconte que, frappé par la poupée de Tamar (laquelle, à travers Iona, ne cesse de trembler et de pleurer), il aurait vécu une révélation soudaine. Ce moment aurait constitué un point de non-retour, une prise de conscience brutale de l'horreur des déportations, comme s'il sortait d'un long coma.

C'était comme si nous avions été de la même famille autrefois dans le monde, je vous ai reconnus, tout m'a fait mal, et sans arrêt, dans ma tête, je recommençais tout, depuis la terre, sans les soldats, sans qu'on ait mal<sup>11</sup>.

Fugue relie la terre et la famille par des notions d'origine, d'appartenance et de mémoire collective. Tandis que la terre représente le lieu des racines et des possibles recommencements, la famille incarne le lien affectif et humain que le personnage ressent par rapport aux enfants, mais que les guerres et

---

<sup>9</sup> Liliane Atlan, *Monsieur Fugue*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 24.

les souffrances ont déchiré. Le passage exprime ainsi un profond désir de retour à un état originel de paix et d'unité, où la terre ne serait plus le théâtre de la douleur mais celui de la fraternité.

Tout au long de l'ouvrage, les images de la nature reviennent sans cesse. Celle de la terre, pourtant, occupe une place centrale. L'égarément de Fugue, déjà déraciné et en quête d'identité, s'accroît quand il se retrouve impliqué dans les déportations et les persécutions des Juifs. La terre, au lieu de représenter ce qui nourrit et assure la continuité de la vie, devient une source de mort : elle est associée aux fosses communes, aux camps de concentration et à l'inhumation. Le « mal de terre » dont souffre Monsieur Fugue pourrait illustrer ainsi son incapacité à se réconcilier avec cette dualité. Si l'idée de renaissance est associée à l'espoir, la terre, après la Shoah, ne renvoie plus qu'à ce qui a été irrémédiablement perdu. Quand le monde n'est plus un lieu hospitalier, mais un témoin silencieux de l'histoire, portant les cicatrices de la mémoire collective, la seule manière de survivre serait de s'extraire des logiques de la cruauté et de se réfugier dans le royaume de la fantaisie, où l'espace et le temps s'annulent, où ni la guerre ni la douleur qu'elle engendre n'existent. Fugue imagine alors un moyen de soustraire les enfants aux soldats en les emmenant dans la forêt. La fuite, inscrite dans son propre nom, se transforme en une mission sacrée<sup>12</sup>, un acte lumineux de liberté et d'espoir, même au cœur de l'obscurité oppressante de la nuit.

GROL (*il se relève brusquement*) : Venez, les enfants, je vous conduis jusqu'à la forêt. (*Les enfants ne bougent pas*). Je suis soldat, c'est vrai... J'ai mis le feu au ghetto, c'est vrai... J'ai fait semblant d'être mort pour vous prendre, c'est vrai aussi, mais venez vite, bon Dieu<sup>13</sup> !

#### ◇ Partager et réfléchir

Au début de la pièce, Grol incarne la figure du bourreau nazi, comme il le révèle dans son récit aux enfants : « J'étais parmi ceux qui tuèrent. J'avais si peur d'être tué moi-même » (p. 23) ; « Ce fut la guerre. J'ai mis feu aux maisons. J'étais heureux. Il n'y avait plus de portes » (p. 24). Cependant, au fur et à mesure de la pièce, il se détache progressivement de son rôle de soldat. Il semble se confronter à sa propre humanité et à ses actes de violence, ce qui le conduit à une prise de conscience de la monstruosité de ses actions. Monsieur Fugue évolue donc, passant de la position du bourreau à celle d'un homme en quête de rédemption, même si celle-ci demeure complexe et ambiguë. Sa conduite peut être considérée comme un reflet des effets dévastateurs de la guerre et du conditionnement idéologique imposé par le régime nazi. Toutefois, au-delà de ses actes passés, la remise en question de son comportement suggère une forme d'introspection sur sa responsabilité personnelle. Bien que Grol tente de se détacher de son passé, il en demeure profondément marqué, et la nature de sa rédemption, si tant est qu'elle existe, reste sujette à débat. Cela concerne tant le personnage, qui ne cesse de se remettre en question, que le lecteur/spectateur : Fugue est-il complice des bourreaux, ou plutôt un « témoin passif » de la Catastrophe ? Le simple fait d'avoir tenté de sauver des victimes suffit-il à en faire un « juste » ?

◇ Il serait utile de proposer un **brain storming** sur le terme anglais de « **bystanders** », ou de « **témoins passifs** », qui désignent ceux qui, tout en étant conscients des atrocités commises, n'ont pas agi pour

---

<sup>12</sup> *Les Messies ou le mal de terre* (Paris, Éditions du Seuil, 1969) peut être considéré comme une suite de *Monsieur Fugue*. Liliane Atlan y met en scène des messies qui « ne cessent de vouloir sauver les êtres humains, mais [qui] ne font rien d'autre qu'en parler ». Dans *Monsieur Fugue*, l'imaginaire se transforme en la seule réalité envisageable, offrant ainsi un moyen de résister au désespoir jusqu'à la fin. La véritable consolation ne réside pas, pourtant, dans l'élaboration de nouveaux mythes (considérés comme encore plus fallacieux, dans la pièce de 1969), mais plutôt dans la capacité à les concevoir, une faculté jugée salvatrice. Ainsi, la dramaturge considère Fugue comme « l'un de ces messies, tombé sur la terre pour sauver les enfants. Mais [qui] sait qu'il sera, bientôt, dans une heure ou deux, tué comme eux. », Liliane Atlan, « Le théâtre de Liliane Atlan par elle-même », *op. cit.*, p. 219.

<sup>13</sup> Liliane Atlan, *Monsieur Fugue*, *op. cit.*, p. 16.

les empêcher ou les dénoncer. Ces individus n'étaient ni des victimes directes ni des bourreaux, mais ils ont assisté passivement aux crimes, souvent par peur, indifférence ou sentiment d'impuissance. Les *bystanders* dans le contexte des camps de concentration peuvent inclure, entre autres, les habitants vivant à proximité des camps, les fonctionnaires ou les soldats, ainsi que la communauté internationale.

→ **Voir le film** *The Zone of Interest*, réalisé par Jonathan Glazer, 2023

→ **Lire le livre** *The Zone of Interest*, écrit par Martin Amis, London, J. Cape, 2014

Une autre **réflexion** que l'on pourrait développer concerne la « **zone grise** », dont parle Primo Levi dans son livre *Les Naufragés et les Rescapés*<sup>14</sup>, qui explore les complexités morales et psychologiques des survivants des camps de concentration, en particulier ceux qui ont occupé des positions ambiguës dans la hiérarchie des camps. La « zone grise » désigne l'espace moral flou où les distinctions entre victimes et bourreaux deviennent troubles. Elle inclut les prisonniers qui, pour survivre, ont collaboré avec les nazis ou assumé des rôles qui les ont placés dans une position intermédiaire entre oppresseurs et opprimés. La définition de Primo Levi a pourtant une portée plus vaste : elle invite à une réflexion nuancée sur la nature humaine, la survie et la responsabilité dans des contextes extrêmes.

→ **Lire le dossier** de Marie-Laure Lepetit et Alain Pujat, [Lire L'Espèce humaine de Robert Antelme au miroir du concept de la « zone grise »](#), *Mémoires en jeu*, 10.09.2020.

#### 4. **Second temps** « Il y avait une fois un camion »

### **Les enfants fougueux**

#### ◇ **Introduction**

Malheureusement, la promesse de salut dans la forêt, faite par Fugue, s'effondre rapidement, car le nouveau paysage auquel les enfants doivent faire face est le camion sombre qui les emprisonne. Dans ce contexte, l'ex sergent Grol, devenu marionnettiste et conteur, essaie de distraire ses jeunes amis de la situation présente en les divertissant avec des histoires qui les éloignent, même momentanément, de la réalité oppressante. À partir de la didascalie initiale, les jeunes protagonistes sont présentés comme « des enfants, qui ne sont plus de vrais enfants<sup>15</sup> ». Ils s'appellent Yossele, Raïssa, Iona, Abracha. Avec eux est également introduite la figure de la poupée de Tamar, « par [laquelle] les enfants et surtout Iona rendent présente Tamar, morte depuis longtemps<sup>16</sup> ».

Dans la didascalie suivante<sup>17</sup>, le dramaturge dépeint un monde où les individus sont réduits à des instincts primaires, dans un contexte de misère absolue. La présence de la poupée est particulièrement marquante car elle renvoie à l'innocence brisée et à la mort de sa propriétaire, la petite Tamar. Il s'agit d'une scène de grande intensité dramatique, où chaque geste est dicté par la nécessité et la peur. On

---

<sup>14</sup> Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Turin, Einaudi, 1987, tr. fr. *Les Naufragés et les rescapés*, traduit par André Maugé, Paris, Gallimard, 1989.

<sup>15</sup> Liliane Atlan, *Monsieur Fugue*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>16</sup> Tamar est morte dans le ghetto à l'âge de quatre ans, mais la date, le lieu exact et les circonstances de sa mort demeurent inconnus.

<sup>17</sup> Pour une étude spécifique sur la valeur des didascalies dans la pièce on renvoie à François Heulot-Petit, « La voie didascalique comme regard sur l'action » dans *Dramaturgies de la guerre*, *op. cit.*, p. 187-190.

y retrouve les enfants dans le moment où ils décident de sortir des égouts, attirés par le pain que Grol, faisant semblant d'être mort, a dans ses poches.

### Extrait 1

*Ils rampent. Ils doivent faire penser à des oiseaux de nuit, et surtout Raïssa. Puis sortent des égouts Iona (serrant contre lui une poupée-morte, terreuse, la tête immense, les membres grêles, une poupée qui leur ressemble) et Abracha : visages terreux, haillons, yeux fous. Yossele et Raïssa ont vu le pain, ils se l'arrachent sans rien dire. Abracha et Iona dévalisent Grol en silence, lui prennent ses bottes, voient le pain, se jettent sur Yossele et Raïssa, dévorent, tout en guettant, collés au sol<sup>18</sup>.*

La description qu'Atlan fait des enfants ne se concentre pas sur des traits physiologiques précis, ni n'accorde d'attention à leurs pauvres vêtements. La poupée de Tamar est « une poupée morte, terreuse, la tête immense, les membres grêles ». Sa ressemblance avec Yossele, Raïssa, Iona, Abracha souligne l'idée qu'ils sont eux-mêmes vidés de leur humanité, étant devenus presque des objets ou des spectres. La didascalie interromp le dialogue et joue un rôle significatif dans la dynamique de la scène. Les interactions décrites sont uniquement physiques : entre autres, la phrase « Ils se l'arrachent sans rien dire » montre comment la lutte pour la survie se fait dans une violence silencieuse, tragique et inévitable, ce qui est aussi souligné quand les enfants volent les bottes de Grol (ils le « dévalisent [...] en silence »), avec des mouvements frénétiques et précipités, marqués par la peur (ils « dévorent, tout en guettant, collés au sol »). La référence à leur animalité dénonce comment la guerre contribue à leur déshumanisation, et renvoie aussi aux appellations des antisémites, qui les insultent en utilisant les mots « rats », « animaux rongeurs », « hyènes ». Méfiants et entraînés, malgré eux, à survivre dans un monde désormais sans règles, les enfants ne font pas confiance à Grol, qui vient de contribuer à leur emprisonnement. Lorsque celui-ci décide de tenter de les sauver, la seule façon qu'il a d'entrer en contact avec eux est de dialoguer, à son tour, avec la poupée de Tamar, comme les enfants eux-mêmes le font, dans une situation de normalité apparente et par cela d'autant plus tragique. Dès le début de l'extrait, Iona semble être « envahi » par la poupée, ce qui suggère une forme de dissociation ou de transfert psychologique. Tamar, à travers sa poupée, devient un intermédiaire entre les personnages, un canal de communication là où le dialogue direct semble impossible. Raïssa et Abracha jouent également le jeu de l'anthropomorphisation, permettant ainsi d'entretenir l'illusion que l'amie existe encore pleinement, en tant qu'enfant, et non comme une victime du monde qui les entoure. Le fait de parler à la poupée et non directement à Tamar pourrait aussi souligner l'incapacité des personnages à affronter la réalité : ils préfèrent transposer leurs émotions sur un objet neutre plutôt que d'admettre la déshumanisation qui les touche. Tout au long du passage, une tension oscille entre le jeu et la tragédie, produisant un contraste saisissant. La poupée, habituellement associée à la première enfance, devient ici le reflet de la souffrance et un révélateur de la condition des enfants. Alors qu'ils feignent de croire qu'elle n'a qu'un simple rhume, elle « vomit du sang » et semble agonisante, transformant ainsi l'innocence du jeu en une mise en scène funèbre de leur propre réalité.

### Extrait 2

IONA (*comme envahi par la poupée*) : Est-ce que Tamar peut s'asseoir ?

RAÏSSA : Oui, elle peut. Ici, tu peux.

ABRACHA (*à Tamar*) : Et tu peux même faire du bruit. Tiens, joue avec ça. (*Il lui donne une botte de Grol.*)

IONA (*tremblant*) : Elle veut pas jouer.

---

<sup>18</sup> Liliane Atlan, *Monsieur Fugue*, op.cit., p. 14.

RAÏSSA : Elle a encore pris la crève. [...]

IONA : Je sais pas. Elle a vomi du sang<sup>19</sup>.

Lorsque Grol parle avec Tamar, c'est toujours dans la tentative de détourner l'attention, de recréer un récit possible face au chaos, se servant de la puissance des contes et des fictions. Toutefois la formule classique « Il était une fois », renvoyant au contexte intemporel et féerique des fables, est remplacée par « Il y avait une fois », ancrant l'histoire dans un passé concret et (trop) lourd à porter pour les protagonistes : « Il y avait une fois un camion », « Il y avait une fois des enfants », « Il y avait une fois un soldat ». Ce glissement sémantique transforme les trois ouvertures, voire les trois tentatives narratives de Grol, en une réflexion silencieuse sur le présent. À travers la formule « Il y avait une fois », trois fois ressassée, Atlan semble suggérer que le récit lui-même est en miettes, ou « empêché<sup>20</sup> », car il reflète de trop près la douloureuse réalité que les personnages sont en train de vivre.

### Extrait 3

GROL (*à la poupée*) : Il y avait une fois un camion. On l'appelait la Terre. Elle roulait, vers le fossé. Les chauffeurs, depuis longtemps, n'essayaient plus de l'empêcher.

*Iona-Tamar pleure un peu.*

YOSSELE : Ça lui plaît pas.

GROL : Il y avait une fois des enfants. [...]

YOSSELE-TAMAR : C'est pas une histoire. [...]

RAÏSSA-TAMAR : Une autre [...]

GROL : Il y avait une fois un soldat. [...]

YOSSELE : Ça nous intéresse pas<sup>21</sup>.

Le camion nommé « la Terre » représente l'humanité tout entière, lancée dans une course inexorable vers la destruction : elle « roule », comme le camion, « vers le fossé » sans que les chauffeurs ne puissent l'arrêter. L'image est donc celle du mouvement incontrôlable d'un monde en chute libre, sans espoir de redressement, car ceux qui avaient le pouvoir d'agir (les dirigeants, les adultes, la société...) ont abandonné toute tentative de sauver ce qui reste. En revanche, sous l'action de Grol, l'espace du récit, du rêve, du merveilleux se fait poreux et plastique. Au fil des pages, il transporte les enfants dans une dimension hétérotopique, d'où il est possible de traverser, d'un temps à l'autre, la forêt et la mer, l'enfance et la vieillesse, la douleur et le bonheur. Ainsi, dans la seconde partie de la pièce, leurs dialogues et leurs jeux mettent en lumière leur effort de survie. Par la force de la volonté et de l'imagination, ils arriveront à rire même de leur propre mort.

◇ **Jeu de rôle** : qui sont, vraiment, Yossele, Raïssa, Iona et Abracha ? Bien que leur description se limite souvent à des masques affamés et à des corps épuisés, chacun possède une identité propre. En effet, dans un contexte déshumanisant et dépersonnalisant, ils parviennent néanmoins à se distinguer par leurs actions, leurs paroles, leurs désirs.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 20 et p. 21.

<sup>20</sup> Cf. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, Paris, 2000, p. 82.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 22 et p. 23.

Inviter les élèves à choisir un personnage enfant de la pièce, puis à se regrouper en équipes de six, comprenant quatre enfants ainsi que Tamar et sa poupée. Chaque groupe sélectionne une scène, l'analyse collectivement et s'entraîne à une lecture expressive. Les élèves mémorisent leurs répliques et répètent leur interprétation. En parallèle, leur proposer de se regrouper par personnage afin d'approfondir leur compréhension du rôle, d'échanger leurs impressions et d'enrichir leur interprétation. Une dernière séance sera consacrée à la représentation des scènes travaillées.

→ Avant de lancer l'activité, rappeler le jeu de *warm-up* initial « Le tunnel des histoires » et les indications de scène que Liliane Atlan a écrites pour ses acteurs. Elle y explique comment interpréter la pièce :

*Vous êtes en enfer, et vous vivez jusqu'au dernier moment d'une manière intense, exceptionnelle. Vous n'avez pas vécu le pourrissement de la vie quotidienne. Alors même qu'en mourant vous la réinventez. Quelque chose à la fin doit jaillir insolemment du désespoir : la joie. [...] L'imaginaire est la fonction de l'homme qui le fait tendre à la divinité. S'il ne conçoit comme elle que des mondes perdus, il est heureux de les créer, c'est ça la joie. Et cela doit se traduire par une tension telle que vous risquez, au moindre choc, de vous casser*<sup>22</sup>.

## D'une nature ambivalente au merveilleux

### ◇ Introduction

Les enfants sauvages<sup>23</sup> accomplissent une sorte de parcours initiatique pendant le voyage en train. En rapprochant Atlan de Genet, Bettina Knapp souligne que « rites, communions, célébrations, non d'une messe, mais d'une expérience primordiale [...] aid[ent] au déploiement d'un suspense dramatique à travers la progression des événements ou du trajet initiatique<sup>24</sup> ». En effet, le langage, « mythique et religieux », « cosmique », du théâtre de la dramaturge reflète lui-même une quête existentielle et une remise en question profonde des certitudes spirituelles. Le langage cru, qui définit les soldats et les enfants quand ils sont au comble du désespoir, laisse parfois la place au registre poétique, riche d'expressions douces, aux résonances bibliques, teint des valeurs de l'imaginaire et du jeu, ponctué de chansons et de répétitions. Les images naturelles entrent aussi dans ces espaces de rêve où projeter des scènes d'avenir heureux. La mer, entre autres, semble offrir un environnement propice aux inventions et aux métaphores. Étant tout aussi absente de l'expérience directe de Fugue que de celle des enfants, elle peut être idéalisée à leur guise, selon un mélange complexe de poésie et de réflexion. Dans le passage qui suit, Fugue semble décrire la mer et ses oiseaux comme des entités mythologiques, presque intemporelles. Les rochers sont « durs », alors que la mer, qui s'y brise sans jamais mourir, évoque un cycle infini de vie et de renaissance. Les oiseaux de mer qui « viennent de très loin, d'une terre tombée depuis longtemps », et qui « racontent des histoires d'amour oubliées depuis des millénaires », semblent représenter des symboles de la continuité de la nature et de l'humanité, bien que dans leurs souffrances et leurs mystères. Yossele et Raïssa réagissent cependant à ces visions poétiques avec pragmatisme et scepticisme. Yossele demande « ça sert à quoi ? », cherchant un but ou une utilité dans le récit de Fugue, tandis que Raïssa désigne ce dernier comme « très bête », rejetant l'idée de croire à des merveilles sans fondement. Fugue, quant à lui, défend à la

<sup>22</sup> Liliane Atlan, « La joie doit jaillir du désespoir », *Droit et liberté*, n. 268, décembre 1967, p. 27.

<sup>23</sup> Liliane Atlan, *Monsieur Fugue*, *op. cit.*, p. 12 : « Couverts de boue et de haillons, sauvages, désabusés, cruels, proches des animaux, s'il n'y avait leurs yeux fous ».

<sup>24</sup> Bettina Knapp, *Liliane Atlan*, *op. cit.*, p. 20.

fois l'idée de la mer comme quelque chose de prodigieux en soi, sans raison particulière, et une aptitude au merveilleux (voire l'art et la poésie) pour transcender la brutalité du quotidien.

### Extrait 1

FUGUE : Les rochers, ma foi, c'est difficile à dire. Ce sont des choses dures, la mer vient s'y briser. Elle ne meurt jamais, le rocher non plus. Il s'use un peu, c'est tout. Et le matin, la nuit, les oiseaux de mer viennent s'y regrouper. Ils ont de grandes plumes blanches et chaudes, ils viennent de très loin, d'une terre tombée depuis longtemps, ils ont des voix cassées et rauques, ils racontent des histoires d'amour oubliées depuis des millénaires, eux-mêmes ne les comprennent pas, puis ils repartent, de nouveau solitaires.

YOSSELE : Ça sert à quoi ?

FUGUE : À rien. C'est merveilleux, tout simplement.

RAÏSSA : Tu es vraiment très bête, monsieur Fugue, tu crois aux choses merveilleuses.

FUGUE : Eh oui<sup>25</sup> !

Cependant, la vision idéaliste de Fugue (ou du moins sa tentative d'idéalisation de la réalité) cède parfois face à la dureté de la guerre. Quelques lignes plus loin, **il** personnifie la mer comme une « grande dame, un peu bête », qui semble inerte, mais qui peut soudainement se réveiller avec une grande force. **Elle** mange « le noir qui recommence », suggérant un cycle incessant de souffrance et de destruction, métaphore d'un monde condamné à répéter les mêmes erreurs.

Bien que **Yossele** imagine y trouver une route d'évasion, un chemin vers la Terre promise, il le fait également avec une touche de désillusion, car la Terre promise, gardée par des soldats, est inaccessible, et la mer est marquée par les cicatrices de la guerre. L'enfant se heurte alors à une violence omniprésente et à l'impossibilité de trouver une voie de fuite, même dans l'imaginaire : « C'est ça, la mer, et elle sent la poudre et les canons, à cause des soldats qui ont tiré dessus<sup>26</sup> ».

### Extrait 2

FUGUE : La mer, c'est une grande dame, un peu bête, elle aussi. Elle paraît dormir, puis des forces la prennent, la font tourbillonner, la lancent par-dessus les trous noirs, les bateaux passent, heureux, tranquilles, mais la force s'en va, alors la mer, malade, mange le noir qui recommence. Elle oublie tout, elle se ferme...

YOSSELE : C'est pas ça la mer.

FUGUE : Peut-être. Je ne l'ai jamais vue.

YOSSELE : Moi non plus. Mais je sais que la mer, c'est par là qu'on s'évade, et qu'un jour on voit fumer des cheminées, très loin, c'est la Terre promise gardée par des soldats et tellement gardée qu'on y entre jamais<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>27</sup> *Ibid.*

Les images naturelles évoquées par Atlan ne sont pas simplement descriptives ; elles sont chargées de sens et d'émotion et souvent contradictoires, comme la réalité. L'ambivalence des métaphores de la mer et des rochers sert à illustrer les tensions internes et externes des personnages, entre espoir et désespoir, poésie et réalité. D'ailleurs, les oiseaux sont également associés à des connotations paradoxales :

### Extrait 3

FUGUE : Les grands oiseaux blancs viennent d'un autre monde où les camions n'existent pas, où les enfants ne montent pas la garde. Ils descendent sur la terre au moment des marées, ils crient de leur étrange voix cassée des mots d'amour d'un autre monde. Ils se regardent, et ils se reconnaissent. Puis ils remontent dans les airs pour de nouveau se perdre, durant des millénaires<sup>28</sup>.

Ces mêmes « oiseaux de mer », « oiseaux blancs », porteurs d'espoir, deviennent ainsi des « oiseaux de nuit » ou des « oiseaux malades » lorsque la situation semble sans issue, reflétant les fluctuations de la conscience et de l'humeur des personnages. Au bout d'un moment, même Fugue succombe à la tristesse et pleure désespérément leur sort. Ce sont alors les enfants qui, fidèles aux enseignements qu'il leur a transmis, cherchent à le réconforter : « Tu ne vois pas qu'on y est ? », demande Raïssa, transformant leur enfermement dans le camion en une vision de la forêt. Et Abracha s'écrie alors : « Écoute les oiseaux... des arbres<sup>29</sup> ! ». Les arbres, la mer, les fleurs et les paysages naturels sont ainsi utilisés pour évoquer une beauté et une sérénité qui contrastent avec la brutalité de la guerre et continuent à faire espérer les protagonistes. En revanche, ces images renvoient aussi au cycle de la vie : naissance, croissance, mort et renaissance. Un cycle qui se répète, malgré les horreurs vécues, mais aussi malgré la mort des enfants. Si la nature continue son cours, suggérant que la vie peut reprendre même après les pires tragédies, ils ne seront plus là pour l'admirer.

### ◇ Analyse intertextuelle

- proposer une lecture individuelle de l'extrait 2, puis discuter ensemble à partir de la question suivante : *en quoi la force de l'imagination peut-elle guérir Fugue et les enfants de leurs symptômes ou, du moins, les garder en vie ?*
- comparer les extraits 2 et 4 : dans le passage suivant, Fugue et les enfants se laissent aller à rêver et miment ensemble un repas riche et copieux. De nombreux éléments viennent décrire ce moment de convivialité. Même les oiseaux, omniprésents tout au long du texte, apparaissent ici sous un aspect jusque-là non encore mobilisé, en lien avec la gourmandise : lorsque Fugue demande à Abracha s'il préfère « la cuisse ou l'aile », il semble évoquer une volaille rôtie – poulet, dinde ou canard – traditionnellement servie en morceaux lors des repas festifs.

### Extrait 4

FUGUE : Mangeons bien, pas ainsi. Dans une assiette. Lentement.

RAÏSSA : Passez-moi ma serviette, chère amie, non je ne vais pas très bien, j'ai un rhume aujourd'hui... La vie est dure, chère amie, un rhume et pas d'argent... J'ai pourtant entendu dire que vous aviez acheté une villa ? – Un taudis, chère amie, un taudis. Moi, j'aime bien

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 55.

vos lustres de cristal et vos tapis persans. Oh, madame, nous campons, je n'ai pas encore mes tapisseries.

*Ils rient et mangent.*

ABRACHA (*s'arrête de rire, extatique*) : Passez-moi du sel, s'il vous plaît, monsieur Fugue.

FUGUE : Voici, Abracha, voulez-vous la cuisse ou l'aile ?

ABRACHA : Les deux.

RAÏSSA : Moi aussi.

IONA : Un bout de tout chacun.

FUGUE : Qu'est-ce qu'elle dit, Tamar ?

Tous (*à la fois*) : C'est bon, c'est bon, c'est délicieux<sup>30</sup>.

Ce passage présente un dialogue vif et rythmé, où la nourriture et le repas deviennent un espace de sociabilité dans le camion qui amènera les enfants et Grol à la mort. L'échange est construit sur des répliques brèves et saccadées (« Mangeons bien, pas ainsi. Dans une assiette. Lentement. ») et d'interjections (« Oh, madame, nous campons »), ce qui donne un effet de spontanéité et de naturel. L'ironie transparaît notamment dans la discussion entre les interlocuteurs. Raïssa exprime ses difficultés financières avec exagération (« un rhume et pas d'argent »), tout en portant un regard envieux sur les possessions d'autrui (« vos lustres de cristal et vos tapis persans »). L'antithèse entre la « villa » et le « taudis » qu'elle mentionne renforce cette ironie sociale, suggérant un jeu de façade dans le discours des personnages. Le repas inventé devient ainsi une scène de partage : les désirs sont formulés de manière immédiate et les personnages peuvent aussi s'exprimer à travers le langage enfantin (« Les deux. » / « Moi aussi. » / « Un bout de tout chacun. »), tout en se vouvoyant. Cette montée en intensité culmine dans la réplique collective finale, où tous incarnent spontanément la voix de la poupée de Tamar : « C'est bon, c'est bon, c'est délicieux », qui traduit une jouissance simple et universelle autour d'une nourriture paradisiaque, littéralement en gré de ressusciter les morts. Cependant, sous l'apparente légèreté de la scène, il existe une tension implicite. La demande de sel d'Abracha, prononcée sur un ton extatique, marque une pause dans l'hilarité générale et crée un contraste. De plus, le personnage de Fugue, en redistribuant la nourriture, adopte un rôle presque cérémoniel, comme s'il était le maître du dernier banquet. La référence implicite au partage des ressources renvoie finalement à la grave situation de survie des personnages.

#### ◇ Analyse intratextuelle

Proposer une lecture individuelle de l'extrait suivant, puis comparer en groupe le personnage de Monsieur Fugue à celui de Dobransky dans le roman *Éducation européenne* de Romain Gary<sup>31</sup>. Ces deux figures ont en commun une foi invincible dans la force de l'imagination. Dans le texte proposé ci-dessous, le jeune patriote polonais, engagé dans la résistance, incite ses camarades de maquis, appartenant au groupe des « étudiants », à garder le moral et à refuser obstinément de céder à la réalité. Pour protéger leur jeunesse, les valeurs de jadis et l'espoir d'un futur radieux, il commence

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>31</sup> Romain Gary, *Éducation européenne*, dans Mireille Sacotte (dir.), *Romans et récits*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome I, p. 44 et 45.

ainsi à écrire un « livre-refuge » pour l'Après et leur raconte des histoires « jusqu'à la fin ». L'imagination est ici également identifiée comme le seul *pharmakon* contre le désespoir d'une jeunesse perdue dans une forêt, teintée de rage (comme l'indiquait le premier titre du roman, *The Forest of Anger*), tout autant que d'espoir.

La vérité, c'est qu'il y a des moments dans l'histoire, des moments comme celui que nous vivons, où tout ce qui empêche l'homme de désespérer, tout ce qui lui permet de croire et de continuer à vivre, a besoin d'une cachette, d'un refuge. Ce refuge, parfois c'est seulement une chanson, un poème, une musique, un livre. Je voudrais que mon livre soit un de ces refuges, qu'en l'ouvrant, après la guerre, quand tout sera fini, les hommes retrouvent leur bien intact, qu'ils sachent qu'on a pu nous forcer à vivre comme des bêtes, mais qu'on n'a pas pu nous forcer à désespérer. Il n'y a pas d'art désespéré – le désespoir, c'est seulement un manque de talent<sup>32</sup>.

◇ **Production écrite** : demander aux élèves d'écrire en cinq lignes une occasion de leur vie où l'imagination les a sauvés du découragement.

## Le sadisme des soldats et le « rire-aboiement » des enfants

### ◇ Introduction

Au-delà de la connotation généralement positive des éléments naturels, les espaces décrits par Atlan sont le plus souvent des lieux de l'horreur : « la bouche d'un égout, des barbelés, des ruines » évoquent, dès le début, une atmosphère de destruction totale, de dégradation et de mort, sans précision de date ni de lieu définis en arrière-plan de la scène. En effet, par son écriture symbolique et intemporelle, la dramaturge dépasse le contexte historico-géographique pour inscrire son ouvrage dans une temporalité continue, floue. Les paysages, aussi affreux que mythiques, reflètent ainsi l'étrangeté de l'expérience des camps sans jamais les nommer explicitement. Cet anonymat spatio-temporel renforce d'ailleurs l'universalité du récit : pour décrire l'atmosphère générale de la pièce, il n'y a qu'un « camion dans le brouillard », au visage (in)humain, qui avance dans le noir.

*Le camion avance, conduit par Frobbé et Grobbé. C'est une grande cage grillagée, pleine de paille, mi-autobus, mi-fourgon à bestiaux. Sa gueule a quelque chose d'humain et de bestial, ce n'est pourtant qu'une machine. Surélevée, une cabine vitrée, d'où l'on pourra observer l'intérieur du camion<sup>33</sup>.*

Comparé aux « paniers à salade<sup>34</sup> », souvent évoqués dans les récits de Patrick Modiano consacrés à l'Occupation, ce fourgon offre aux soldats chargés de la déportation une expérience de contrôle et de voyeurisme encore plus sadique. De plus, le véhicule se dirige vers « Bourg-Pourri » (littéralement : « hameau en putréfaction ») et la « Vallée des Ossements » (« vallée des restes humains »), des lieux qui évoquent une atmosphère de destruction totale, de dégradation et de mort. Ces deux dernières images sont particulièrement puissantes et iconiques, car le processus de corruption auquel elles renvoient ne touche pas seulement la mort physique, mais aussi la dégradation morale et sociale qui

---

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> Liliane Atlan, *Monsieur Fugue*, *op. cit.*, p. 16 et p. 17.

<sup>34</sup> Les « paniers à salade » dans les récits de Patrick Modiano sont des véhicules immobiles et inquiétants, prêts à ramener les indésirables au dépôt. Cf. par exemple Mireille Hilsun, « L'Arrestation. Poétique des transports chez Modiano », dans Roger-Yves Roche (dir.), *Lectures de Modiano*, Nantes, Éditions Cécile Defaut, 2009, p. 137-150.

a conduit à la Shoah. Autrement dit, ces deux lieux, d'une part, font référence aux restes humains laissés dans les camps de concentration et d'extermination ; d'autre part, ils sont le symbole de la fin de tout espoir, de toute possibilité de rédemption, d'un monde qui ne peut plus se régénérer. Si la barbarie a englouti la civilisation, la civilisation n'a pas su sauver les humains de la barbarie ; au contraire, cette dernière a rendu plus raffinée leur capacité d'organisation massive et systématique de la mort. « Bourg-Pourri » et la « Vallée des Ossements » deviennent alors des noms parlants dénonçant la manière dont l'humanité elle-même a pu se décomposer et céder à la cruauté, jusqu'à cacher les traces de ses méfaits derrière les flammes.

La pièce s'ouvre sur les mots du Commandant nazi qui dépeint en quelques lignes la destruction et la brutalité exercées pendant l'Holocauste :

LE COMMANDANT : Depuis huit jours, ce ghetto flambe. Les rats qui l'habitaient sont morts. Ceux qui se sont enfuis vers la forêt, nous les avons repris et expédiés à Bourg-Pourri. Ceux qui restaient dans les égouts, nous avons lâché les eaux sur eux<sup>35</sup>.

Son langage reflète l'indifférence et la férocité du régime nazi. Le terme « rats » pour désigner les Juifs dénonce une déshumanisation extrême, réduisant les victimes à des animaux nuisibles. Le ton est presque bureaucratique, comme s'il s'agissait d'un rapport de routine, ce qui rend le discours encore plus glaçant. Lorsque le Commandant dit « Nous les avons repris et expédiés à Bourg-Pourri », l'utilisation du mot « expédiés » montre que les victimes sont traitées comme des objets, sans considération pour leur humanité. En outre, il ne cache pas un certain plaisir dans l'explication de la méthode cruelle et calculée qu'ils utilisent pour éliminer ceux qui tentent de se cacher. Atlan met ainsi en évidence la mécanique de la destruction mise en place par les nazis et souligne en même temps l'impuissance des victimes, piégées, acculées à la mort, par le feu, la noyade. Des images symboliques comme « Le ghetto flambe » décrivent l'incendie du ghetto, tandis que la phrase « Les rats qui l'habitaient sont morts » renforce l'idée du génocide systématique. La détermination implacable des nazis à exterminer les Juifs (ils ont même « lâché les eaux sur eux ») assume des formes encore plus sadiques lorsque le Commandant commence à ironiser sur le sort des enfants. Il incarne, en cela, un exemple poignant de la manipulation et de la cruauté exercées par les bourreaux pendant l'Holocauste. Après avoir pris au piège les jeunes survivants, grâce à l'aide de Grol, il leur promet de la viande pour les convaincre de monter dans le camion qui les amènera à « Bourg-Pourri ». Ensuite, il la jettera aux chiens devant leurs yeux, tout en affirmant, sur un ton faussement chaleureux, qu'ils rencontreront leurs parents une fois arrivés à destination. Cette dernière promesse apparaît d'autant plus ironique et macabre qu'il s'agit d'un mensonge cruel, les parents ayant probablement déjà été déportés ou tués. Enfin, pour orchestrer l'entrée des enfants dans le camion, il prétend faire passer Raïssa en premier, appliquant de manière aberrante les règles de la galanterie.

LE COMMANDANT : Eh bien, les enfants, vous allez retrouver vos parents. Montez. Il y a de la viande dans ce camion, vous allez manger. (*Ils n'obéissent pas.*) Montez. (*Un temps.*) Montez. (*Un coup de cravache.*) Les jeunes filles d'abord, soyez galants, messieurs. (*Coup de cravache.*) Montez. Montez<sup>36</sup>.

Cette prétention de bienveillance mêle sarcasme et perversion, tentant de masquer une violence inhumaine sous le vernis des bonnes manières. Car les répétitions de « Montez » et « les coups de cravache » montrent une escalade de férocité, prouvant la véritable nature coercitive des mots du Commandant. De plus, elles révèlent que la coopération est imposée par la force, malgré les apparences de persuasion. La même violence, à la fois psychologique et physique, est subie par Fugue lorsqu'il explicite sa volonté de rester avec les enfants dans le camion, étant immédiatement déclassé

---

<sup>35</sup> Liliane Atlan, *Monsieur Fugue*, op. cit., p. 13.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 17.

« à la race inférieure<sup>37</sup> », humilié et tabassé violemment par ses anciens collègues. Lorsque Christophe maltraite et provoque Grol, Frobbe et Grobbe incarnent, même par l'interchangeabilité onomatopéique de leurs appellatifs, l'indifférence et la banalité du mal dont a parlé Hannah Arendt.

◇ **Comparer** : dans *Eichmann à Jérusalem – Rapport sur la banalité du mal*<sup>38</sup>, Hannah Arendt analyse le procès d'Adolf Eichmann, organisateur logistique de la Solution finale. Elle montre qu'il n'était ni un monstre sadique ni un idéologue fanatique, mais un bureaucrate obéissant, appliquant sans réfléchir les ordres d'un système totalitaire. Arendt développe le concept de « banalité du mal », désignant une obéissance aveugle où l'individu renonce à penser moralement ses actes. Ce mal n'est pas exceptionnel mais peut surgir dans toute société où l'esprit critique s'efface devant la conformité. Son analyse soulève des débats sur la responsabilité individuelle et la nature du mal politique.

→ Cinquante ans après sa mort, il peut être intéressant de rappeler la figure de la philosophe, en **lisant un extrait** de l'œuvre de 1966 (précédant de quelques mois *Monsieur Fugue*) ou à travers **la vision du film** de Margarethe von Trotta, *Hannah Arendt*, 2012.

Les gardiens Frobbe et Grobbe représentent des figures anonymes de bourreaux. Leur pouvoir oppressif va de pair avec leur indifférence : leur rôle est simplement celui de « recevoir des ordres ». Si les surnoms soulignent leur stupidité, l'anonymat renforce l'idée qu'ils participent à une machine dépersonnalisée de destruction. Pourtant, à côté de ces personnages grégaires, Christophe (littérairement « celui qui porte les enseignements et les vertus de Christ » et le seul avec un nom français) se distingue à son tour par sa brutalité. La scène la plus marquante est liée au meurtre d'Iona, l'enfant prieur, contraint à creuser sa propre fosse, lorsque le lieutenant incite les autres à rire et à le couvrir de terre. Lorsque Raïssa, au contraire, tente de déterrer son ami, Christophe s'empresse de le tuer, déçu de ne pas avoir pu l'enterrer vivant. L'objectif déclaré de cet homme est, en effet, celui d'extirper la « race inférieure<sup>39</sup> » de l'intérieur. Ainsi, il ne se contente pas de détruire les corps des Juifs, il veut surtout détruire leur âme, en exploitant leurs émotions et leurs espoirs jusqu'au bout.

CHRISTOPHE : Occupez-vous des fosses. Je me charge d'eux. (*Pour lui-même.*)  
L'espérance, jusqu'au dernier moment, les grignoter par l'espérance. Eux aussi, je les brûlerai, mais du dedans<sup>40</sup>.

L'image du grignotage suggère une destruction lente et insidieuse. L'extrait met en lumière la perversité du bourreau, qui utilise cette émotion, normalement positive, comme un outil de torture psychologique qui corrode les victimes. Enfin, il interroge sur la nature du mal : comment un être humain peut-il concevoir et mettre en œuvre une telle cruauté calculée ? La didascalie complète le portrait de Christophe en soulignant la froideur et le détachement par lesquels il affronte cette situation : « *Il reste dans la cabine et jouera, de temps en temps, de l'harmonica*<sup>41</sup>. »

◇ **Analyser** le passage suivant, où Fugue est forcé à mimer un chien pour sauver Raïssa et Abracha :

#### Extrait 1

CHRISTOPHE : Allez, aboie, ils vivront.

---

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>38</sup> Hannah Arendt, *Eichmann à Jérusalem – Rapport sur la banalité du mal*, trad. de l'anglais par Anne Guérin, Paris, Gallimard, 1966.

<sup>39</sup> Liliane Atlan, *Monsieur Fugue*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>41</sup> *Ibid.*

*Un temps. Fugue, absent, misérable, gâteaux, fait le chien.*

CHRISTOPHE (*sans le toucher, sans le frapper*) : Plus fort. Je te dis qu'ils vivront.

*Fugue s'aplatit, lèche, aboie.*

CHRISTOPHE (*jetant la poupée*) : Mieux que ça. Va chercher le gibier. Hop ! Mais... Hop ! puisqu'ils vivront, je te le jure, si tu mets dans ta gueule ce chiffon. Là... Gentiment... On riait, n'est-ce pas, on riait ! Mais on lèche, on rabat maintenant !

RAÏSSA (*reprenant Tamar*) : C'est très vilain de faire ça. Lève-toi, monsieur Fugue. Regarde, j'ai plus peur. Tamar a plus peur du tout. (*Raïssa conduit Tamar vers Frobbe. Se retournant.*) Ni mal.

*Christophe bondit, arrache la poupée des mains de Frobbe, la jette sous le camion.*

CHRISTOPHE (*dément*) : Ranimez les bûchers.

*Les soldats s'éloignent, Fugue, toujours chien, hurle, comme sentant la mort, puis se plaint doucement.*

ABRACHA (*très vieux, cassé*) : Pauvre vieux, il est devenu fou<sup>42</sup>.

◇ **Débattre** à partir des questions suivantes :

- *comment la violence se manifeste-t-elle dans cet extrait ? Est-elle uniquement physique ou aussi psychologique ?*
- *quel est le rôle du personnage de Fugue dans la mise en scène de la soumission ? Quel type de relation le dialogue entre Christophe et Fugue met-il en scène ?*
- *quel est l'effet produit par les didascalies sur la lecture et la compréhension de la scène ? Comment les gestes et le silence sont-ils utilisés pour renforcer la tension dramatique ?*
- *quel rôle Raïssa joue-t-elle dans cet extrait ? Est-elle une figure de résistance ?*
- *comment la figure de la poupée fonctionne-t-elle comme un symbole dans cette scène ?*

Les enfants sont des figures de l'innocence par excellence, pourtant le langage qu'ils utilisent pour exprimer la désillusion et la critique envers les croyances, les traditions et les générations précédentes est très violent. À la différence des bourreaux, leur violence n'est pas gratuite, mais reflète un monde qui a perdu toute forme d'humanité. Leurs mots sont puissants et tragiques, car ils mettent en lumière comment ils ont été corrompus par la brutalité du contexte. En ce sens, leur « rire-aboïement » incarne parfaitement un mélange d'émotions contradictoires – révolte et soumission, illusion et désespoir – et éclate dans des moments de tension extrême, à la fois comme une tentative paradoxale d'exorciser la peur et comme un aveu d'impuissance. Il s'agit d'un rire qui n'est plus porteur de joie, mais d'une réponse tout aussi brutale que l'univers dérégulé et incontrôlable dans lequel les enfants vivent. L'attitude d'Abracha, en particulier, symbolise le rejet d'un système de croyances qui apparaît hypocrite par rapport à la souffrance extrême qui les entoure. La violence verbale devient ainsi son moyen d'exprimer la colère et la frustration envers un monde qui a échoué à défendre les plus vulnérables.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 104.

Quel est donc le rôle de la religion, si chère à Atlan, dans ce contexte ? L'amertume du questionnement des enfants, déçus par un Dieu qui aurait dû les protéger, transparait à travers leur langage, notamment dans le conflit opposant Iona et Abracha. Tandis que le premier persiste à prier jusqu'au bout, le second incarne une figure à la fois cynique et romantique de passeur<sup>43</sup>. Chaque mot qu'il prononce devient l'écho d'une blessure encore vive, saignant également dans le corps du lecteur/spectateur.

*Grobbe leur [...] jette un peu [de viande] par les barreaux. Les enfants se l'arrachent, puis la dévorent, follement, sauf Iona.*

IONA : Bénis sois-tu, Maître des Mondes, merci pour cette viande. (*Il mange, la poupée dans les bras.*)

ABRACHA (*la bouche pleine*) : On dit merde aux prières<sup>44</sup>.

Cette interrogation sur l'existence et la responsabilité de Dieu face à la Shoah atteint une violence particulièrement aiguë lorsque les enfants évoquent le souvenir du « danseur-qui-récitait-des-psaumes », exploité puis assassiné par les soldats nazis.

Dans ce contexte, leur « rire-aboiement » prend une dimension féroce. Décrit à travers les didascalies comme un crescendo sacrilège (« rire », « fou rire », « rires en crescendo »...), il se déploie jusqu'à atteindre son paroxysme avant de s'éteindre brusquement dans un silence funèbre. Confrontés à l'horreur, les enfants feignent de tourner en dérision les croyances de leurs parents – « ma tribu porta une étoile pleine de merde » ; « Mon grand-père, quand on lui a tiré dessus, il avait fait dans ses culottes » – tout en révélant, sous cette ironie cruelle, l'empreinte indélébile de la violence qu'ils ont subie. Même la nature, dans ce monde bouleversé, devient hostile. L'image des oiseaux, traditionnellement associée à la liberté et à l'espoir, se métamorphose en une vision encore plus macabre que les précédentes : ils planent au-dessus du ghetto, non plus comme des messagers célestes, mais comme des prédateurs attirés par la chair des morts.

## Extrait 2

RAÏSSA : [Le danseur-qui-récitait-des-psaumes était] si maigre qu'on entendait ses os claquer. Il fermait les yeux, penchait la tête comme à la schoule quand on prie, tu sais, comme ça, et il se balançait il sautillait, et les soldats tapaient comme des fous, ils étaient rouges, ils avaient bu (*Abracha et Yossele miment les soldats*), plus il sautait, plus on tapait dessus. Il récitait des psaumes, ceux des prières du grand pardon, *Ani Keli malé boucha*, je suis un vase, plein de merde, et il bavait, je te jure, il bavait. (*Elle le fait, les autres rient.*)

[...]

RAÏSSA : Tes grands oiseaux blancs, ils sont pas aussi drôles.

ABRACHA : Surtout qu'en aboyant, il s'arrêtait pas de réciter les psaumes.

YOSSELE :

« De la mer Rouge à l'ossuaire

---

<sup>43</sup> Il est chargé de raconter leur histoire dans un opéra, ce qui pourrait faire écho à *Un opéra pour Terezin*, op. cit..

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 26.

ma tribu porta l'étoile...

pleine de merde... »

*Rires.*

ABRACHA : Mon grand-père, quand on lui a tiré dessus, il avait fait dans ses culottes.

*Rires.*

RAÏSSA : Tu connais pas la vie, toi, alors, tu parles des oiseaux, mais les oiseaux, je vais te dire, les oiseaux...

*Fou rire.*

YOSSELE : Ils venaient jusque dans la rue pour nous manger les morts.

RAÏSSA : C'est pour ça qu'on mettait les journaux.

*Rires, en crescendo. Un temps.*

RAÏSSA (*ne riant plus*) : C'était ça, les oiseaux, monsieur Fugue<sup>45</sup>.

Dieu est pris dans une spirale de folie et de violence, ou a perdu tout son pouvoir. Même Fugue, l'adulte censé restaurer un monde en proie au chaos, remet en question son existence. Quand il s'exclame, dans l'extrait 3 : « Dieu ne vient pas sur la terre, elle est perdue, c'est un oiseau malade et même plus capable de crier », il exprime un profond désespoir quant à l'absence de Dieu ou quant à sa totale indifférence. Également, quand Raïssa répond à Fugue : « Tu crois ? Vraiment ? », ses questions, brèves et répétées, traduisent un doute profond. Si la fille semble ironiser ou mettre en cause la vision pessimiste de Fugue, elle ne propose pas non plus d'alternative, ce qui renforce l'idée d'une quête sans réponse. Abracha mentionne enfin que les parents d'Iona sont morts « les premiers », malgré le fait qu'ils « récitaient des psaumes », ce qui peut être vu comme une critique directe de l'utilité ou de la réalité de la foi.

### Extrait 3

FUGUE (*comme fou*) : Assez. Dieu ne vient pas sur la terre, elle est perdue, c'est un oiseau malade et même plus capable de crier.

RAÏSSA : Tu crois ? Vraiment ? (*Elle crie.*)

FUGUE : Le paradis, c'est ça, la terre, une grande maison dans le brouillard, pleine de trous, de portes, elles sifflent, ce sont des bouches, elles nous happent...

RAÏSSA : J'aime pas ta maison. Je rôde autour. J'y mets le feu. Ça craque. Comme ça. Un tout petit bruit sec. Fini. Plus rien.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 32 et p. 33.

FUGUE (*la regarde*) : Tu es tombée dans une trappe puis toi puis moi, on nous remplace. La maison ne meurt pas, de la cave au grenier, dans les couloirs, on redit les histoires, on s'aime, on rit et on attend son tour.

RAÏSSA : On s'aime pas et on rit pas. C'était bon pour les vieux de rire. De se raconter des boniments.

IONA : Moi, mes parents n'étaient pas comme ça.

ABRACHA : Ils récitaient des psaumes !

IONA : Oui, presque toujours.

ABRACHA : Ils sont morts les premiers, tes parents.

YOSSELE : Mes vieux à moi, ils étaient bêtes, vole pas... et alors, vole pas, comment qu'on vit alors ? C'est drôle, quand je les vois, je les vois que de dos<sup>46</sup>.

Le sarcasme transparaît dans les répliques des personnages, notamment à travers des remarques cinglantes ou ironiques qui révèlent leur désillusion ou leur amertume. Le sarcasme est en effet une forme d'ironie mordante, souvent utilisée pour exprimer le mépris, la moquerie ou la critique. Il se caractérise par l'utilisation de mots dont le sens apparent est opposé à l'intention réelle, généralement dans le but de ridiculiser ou de blesser. Contrairement à l'ironie simple, qui peut être légère ou humoristique, le sarcasme a une connotation plus agressive ou amère.

◇ **Rechercher dans l'extrait précédent des traces de sarcasme et les discuter ensemble :**

• **Exemple 1** : Raïssa dit : « On s'aime pas et on rit pas. C'était bon pour les vieux de rire. De se raconter des boniments. » [Ici, le sarcasme réside dans le mépris apparent pour les générations précédentes, qualifiées de naïves ou ridicules (« boniments »)]. Raïssa semble ironiser sur l'idée que rire ou aimer aurait un sens, ce qui souligne son cynisme.]

• **Exemple 2** : Yossele dit : « Mes vieux à moi, ils étaient bêtes, vole pas... et alors, vole pas, comment... » [Le ton ici est sarcastique, car Yossele semble se moquer de la naïveté ou de la rigidité morale de ses parents, qu'il juge dépassée ou inutile dans le nouveau contexte de guerre, dépourvu de règles sociales ou morales.]

• **Exemple 3** : ...

**5. Troisième temps « Tu sais, dans un lit ou dans une vallée »**

◇ **Réfléchir** sur le final de la pièce.

Dans l'œuvre d'Atlan, la répétition se déploie sous diverses formes : celle des phrases et des expressions, des gestes scéniques, des souvenirs, mais aussi celle de l'Histoire elle-même, dans une tentative de comprendre et de revivre ce qui ne peut être entièrement assimilé ni surmonté. Cette dynamique confère à son écriture une dimension intertextuelle et transgénérationnelle essentielle. La dramaturge entrelace des références littéraires, des traditions religieuses et des événements

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 52.

historiques, construisant un réseau complexe de significations qui engage le lecteur ou le spectateur dans une réflexion profonde sur la mémoire et l'Histoire. La récurrence de la phrase « Tu sais, dans un lit ou dans une vallée...<sup>47</sup> » s'inscrit à la fois dans l'expérience traumatique du passé – le souvenir du génocide, de la Shoah – et dans un processus de réinvention du monde, juste avant la mort (dans le contexte du camion) et au-delà. Atlan explore la manière dont les événements traumatiques hantent la mémoire, et comment la répétition de certains gestes ou récits peut, paradoxalement, être à la fois une forme d'obsession et une tentative de guérison. Le « Tu sais » en ouverture de phrase prend l'allure d'une confidence, d'un savoir ultime partagé entre les derniers survivants, juste avant que tout ne s'éteigne. Cette adresse suggère peut-être un dernier lien humain avant l'anéantissement. La mort est inévitable, qu'elle survienne dans un espace intime et protecteur, comme un lit, ou dans un lieu ouvert et funeste, comme la Vallée des ossements. Pourtant, la structure binaire de cette phrase, opposant le réconfort à l'horreur, dénonce davantage qu'elle ne l'accepte une vision fataliste qui uniformise toutes les destinées. Si le monde semble vidé de son sens et que l'absurde règne, Atlan refuse néanmoins de normaliser la brutalité de l'extermination. L'affirmation finale, volontairement tronquée, renforce à la fois le sentiment d'inéluctabilité meurtrière et celui d'inachèvement, laissant planer l'incertitude. Et si, du moins dans l'espace de la page, Abracha, Raïssa et Fugue – les derniers survivants – avaient encore pu, malgré tout, se sauver ?

#### ◇ **Activité de restitution : écrire un final alternatif (travail en groupe)**

La technique historiographique du *what if* consiste à explorer des scénarios alternatifs en modifiant un élément clé du récit historique ou fictionnel. Dans le contexte théâtral, réécrire un final permet de questionner les choix dramaturgiques de l'auteur et d'explorer d'autres trajectoires narratives possibles. Cette approche a une valeur heuristique, car elle met en lumière les tensions sous-jacentes de l'œuvre et révèle ce que le texte choisit de taire ou d'écarter. En modifiant la fin d'une pièce, on peut ainsi mieux saisir ses enjeux philosophiques, son message politique ou la portée de ses personnages. Cela permet également de rendre visibles les structures implicites du récit, enrichissant ainsi l'analyse critique. Bettina Knapp affirme qu'Atlan, « Comme Artaud, Beckett, Ionesco, [...] est, à certains égards, préoccupée par l'absurdité de la condition humaine ; comme eux également, elle s'est débarrassée des conventions théâtrales de son époque, recréant un univers à sa mesure. Il y a un refus d'intrigue dans *Monsieur Fugue*<sup>48</sup> ».

Diviser les élèves en groupes et leur demander d'écrire un final alternatif, s'appuyant sur les questions suivantes : *Quelle modification apporteriez-vous à l'intrigue ou à la fin de la pièce d'Atlan pour en changer le dénouement ? Quelle conclusion imagineriez-vous ou souhaiteriez-vous ? Pourquoi feriez-vous ce choix ? Pensez aux thèmes centraux de la pièce et à l'impact émotionnel que vous aimeriez laisser au spectateur.*

---

<sup>47</sup> Cf. par exemple *Ibid.*, p. 36 et p. 54.

<sup>48</sup> Bettina Knapp, *Liliane Atlan, op. cit.*, p. 18.

## **5. Vérifier les compétences**

### **a. Compréhension globale**

- *Résumez la pièce en une dizaine de lignes.*
- *Quels éléments montrent que la pièce traite de l'Holocauste sans le mentionner explicitement ?*

### **b. Analyse des personnages**

- *Comment interprétez-vous le rôle de Monsieur Fugue ?*
- *Quels traits de personnalité des enfants sont mis en avant ? Donnez des exemples.*

### **c. Analyse stylistique**

- *Identifiez des passages où le langage poétique est utilisé. Pourquoi ces choix stylistiques sont-ils importants ?*
- *Comment la répétition, les symboles, les métaphores, les silences et les variations des registres contribuent-ils à l'émotion de la pièce ? Pouvez-vous donner des exemples où ces éléments relient à la fois l'aspect esthétique et mémoriel de l'œuvre ?*

### **d. Réflexion critique**

- *Selon vous, quel est le message principal de la pièce ?*
- *Cette pièce vous a-t-elle fait penser à d'autres œuvres (films, romans, récits, pièces de théâtre) que vous avez vues ou lues concernant la Shoah ? Si oui, de quelle manière ? Quels éléments ou thèmes communs avez-vous retrouvés ?*

