Guy Cassiers et Erwin Jans, *Les bienveillantes*

De Welwillenden

Anneleen Spiessens

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/5059>

DOI : 10.4000/temoigner.5059

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

Éditions du Centre d'études et de documentation Mémoire d'Auschwitz, Éditions Kimé

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2016

Pagination : 17-21

ISBN : 987 2-9600926-4-6

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Anneleen Spiessens, « Guy Cassiers et Erwin Jans, *Les bienveillantes* », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 123 | 2016, mis en ligne le 02 novembre 2021, consulté le 04 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/5059> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.5059>

LES BIENVEILLANTES

THÉÂTRE « Laissez-moi vous raconter comment ça s'est passé. Il s'agit d'une sombre histoire, mais édifiante aussi, un conte moral disons. Ce sera assez long, après tout il s'est passé beaucoup de choses. Mais si ça se trouve vous n'êtes pas trop pressés, peut-être avez-vous le temps. Je ferai de mon mieux pour rester clair. Je peux vous assurer que mon récit sera libre de toute contrition. Je ne regrette rien, j'ai fait mon travail, voilà tout. »

C'est Max Aue, incarné par l'acteur néerlandais Hans Kesting, qui prend la parole. Vers la fin de sa vie, il passe en revue sa carrière auprès du SD, puis de la SS, où il a marché dans le sillage des *Einsatzgruppen* allemands et surveillé la « Shoah par balles » au front de l'Est. Après un passage à Stalingrad, il est détaché à Berlin pour étudier la contribution des Juifs emprisonnés pour l'effort de guerre. Depuis l'avant-scène, il s'adresse directement à son public.

Quand Jonathan Littell, écrivain américain alors inconnu, publia en 2006 *Les Bienveillantes*, il rencontra un succès éditorial instantané. Il fut vite traduit en plus de quinze langues et se vit en outre attribuer le Prix Goncourt et le Prix de l'Académie française. Pourtant, une partie de la critique française (et américaine) descendit le livre en flammes, dénonçant l'invraisemblable et inconcevable mélange de fiction et d'histoire et se scandalisant de la perspective narrative choisie, qui est celle du nazi¹. Voilà précisément les deux aspects – le rôle de la fiction et la narration du bourreau – que Guy Cassiers (metteur en scène) et Erwin Jans (dramaturge) ont voulu interroger dans leur adaptation du roman.

L'IMAGINATION ET LA SHOAH

La conception de la scène est minimaliste : point de croix gammées, d'uniformes SS ou de drapeaux rouges, mais par contre des armoires à archives, rouillées et entassées dans un décor stérile. Cassiers et Jans se sont visiblement inspirés des installations de Christian Boltanski, construites autour de vieux documents, de collections et d'archives pour symboliser la lutte contre l'oubli. Une lutte qui s'avère personnelle pour l'artiste : Boltanski est né le jour où Paris est libéré, ce qui le fait appartenir à la génération « postmémorielle » (Hirsch, 1996, p. 675) sans souvenirs propres de la Shoah. « My work is not about, it is after », confirme-t-il lors d'un

entretien avec Georgia Marsh (Marsh, 1990, p. 10). C'est par des « effets Shoah » (van Alphen, 2007, p. 368), à l'aide de références symboliques et non littérales donc, que Boltanski évoque les événements du passé ainsi que l'idée de distance, d'absence et de perte qui y est associée. Les archives sur la scène à Anvers ne renvoient qu'implicitement à la Shoah et constituent en premier lieu une métaphore de la mémoire (absente). Si l'armoire est fermée dans la première partie du spectacle, elle semble prendre vie dans la deuxième : l'un après l'autre, les casiers s'ouvrent automatiquement, transformant les archives en un monstre gigantesque. « D'un coup je ressens tout le poids du passé, constate Aue, de la douleur de la vie et de la mémoire inaltérable. »

Les archives ne représentent pas seulement la mémoire collective et personnelle ; elles renvoient ●●●

(1) *Les Bienveillantes* se place pourtant dans une tradition littéraire qui combine la narration du bourreau (ou la focalisation interne) à la mise en scène romanesque ou même magique. Pensons à *L'Enfance d'un chef* (Sartre, 1939), *Deutsches Requiem* (Borges, 1946), *Le Roi des Aulnes* (Tournier, 1970), *Le Nazi et le barbier* (Hilsenrath, 1971), *Le Bonheur nazi* (Rachline, 1972). En anglais et en néerlandais : *The Man in the High Castle* (Dick, 1962), *The Iron Dream* (Spinrad, 1972), *Siegfried* (Mulisch, 2001) ou *The Castle in the Forest* (Mailer, 2007). Pour une analyse approfondie de la perspective du bourreau en littérature, voir Albert Mingelgrün, « La figure du bourreau nazi au tournant du XXI^e siècle. Quelques variations littéraires », 2009, et Anneleen Spiessens, *Quand le bourreau prend la parole : témoignage et fiction*, 2016.

— Les Archives de C.B. Installation de 646 boîtes à biscuits contenant environ 1 200 photographies et 800 documents divers.

... aussi à la « méthode » si particulière qui a caractérisé la Shoah. En effet, les nazis inventoriaient et répertoriaient à l'extrême leurs victimes, au point de leur enlever toute forme d'individualité, et les réduisaient à des objets archivables. Dans la deuxième partie de la pièce, l'armoire à archives sur scène est récupérée par Eichmann, interprété par Katelijne Damen comme un personnage petit-bourgeois et névrotique. Elles forment alors le fond sur lequel se déroulent plusieurs discussions ternes entre bureaucrates allemands où chaque Juif est ramené à un chiffre et à une fiche. Car comment calculer la capacité du matériel roulant et du réseau ferroviaire pour les transports, et « quelle ration est susceptible de faire mourir un homme en un temps donné ? »

Dans ce sens, les archives de Boltanski – ainsi que le décor de Cassiers – renferment une critique de la représentation purement historique et « réaliste » de l'événement. Les archives, il est vrai, nous procurent l'illusion d'un accès direct à un passé authentique, mais masquent souvent les processus de sélection et de construction qui les sous-tendent. La méfiance de Boltanski par rapport au document, qui ne révèle pas nécessairement la vérité absolue, et par rapport aux mécanismes intellectuels de l'archivage qui sont précisément à la base du génocide, dote son travail d'une dimension fondamentalement ironique (voir Bergman-Carton, 2001). En adoptant donc la stratégie de Boltanski, Cassiers revendique le droit de la fiction, et

du théâtre en l'occurrence, de traiter le sujet délicat du judéocide selon ses procédés propres et en puisant dans son langage visuel spécifique. C'est par la voie de la fiction, nous indique le metteur en scène, qu'on arrive à associer une intensité émotionnelle aux faits historiques et à rapprocher le spectateur mentalement de la réalité (Perrot & Cassiers, 2015, p. 64-68).

Le langage visuel de Cassiers et Jans contient clairement une réflexion sur le pouvoir mais aussi l'impuissance de l'image. « D'après moi, nous sommes tellement exposés, quotidiennement, à une surcharge d'images exposant la cruauté partout dans le monde, la destruction, et la souffrance », soutient Cassiers dans une interview dans *Témoigner. Entre histoire et mémoire*. Mais le problème avec les images c'est qu'à force de les voir, on s'y habitue. » (Perrot & Cassiers, 2015, p. 64) Mis à part la voie ferroviaire, la scénographie évite avec circonspection les images clichés que nous associons à la Shoah. Au lieu d'introduire des références littérales à l'époque nazie, Cassiers préfère l'abstraction et la poésie. Le massacre de Babi Yar, où les nazis tuent plus de 33 000 Juifs en deux jours, est ainsi visualisé à l'aide d'une installation qui est montée sur place par les acteurs et qui fait penser à l'œuvre de l'artiste japonais Chiharu Shiota : un amas de chaussures suspendues au-dessus de la scène avec de longs lacets rouges. Chaque chaussure symbolise l'absence du corps de son propriétaire, formant ainsi une trace

physique du disparu. Il est évident que la représentation de la violence extrême est une question hautement délicate sur laquelle pèsent plusieurs tabous (pensons aux propos de Claude Lanzmann dans ce contexte ; voir Jans, 2016). La mise en scène des *Bienveillantes* montre que la fiction, et le théâtre en particulier, disposent d'une esthétique propre qui témoigne d'une conscience historique autant que d'une responsabilité éthique.

MOI, LE BOURREAU NAZI

L'officier nazi créé par Cassiers et Kesting n'est pas un psychopathe. Certes, il est hanté par « la passion de l'absolu et du dépassement des limites ». Sa recherche d'aventure et du radical, à une époque où l'État allemand a lui-même lancé un projet radical, le mène finalement au bord des fosses de l'Ukraine. Quand, au début de la pièce, il reçoit l'ordre de tuer tous les Juifs – femmes et enfants inclus – Aue est pris par le doute. Bien que ce doute soit inspiré par un argument rationnel et non moral (ce n'est pas une solution efficace au problème de la « gestion de la population »), il se considère néanmoins comme un « homme décent ». Plus tard, il engage une conversation avec le petit Yakov, un garçon juif qui joue du Bach sur son violon et pour qui il commande des partitions de Couperin (« c'est peut-être ce qu'il y a de plus beau. ») Il parle grec avec le vieux Juif de Dagestan et lui creuse une tombe à l'endroit de son choix.

La plupart des collègues de Aue ne sont pas des hommes détraqués mais bien ordinaires, époux et pères, qui digèrent mal les ordres horribles de leurs supérieurs. « *Schweinerei*, c'est une grosse *Schweinerei* ! » s'exclame l'un, tandis que l'autre critique la théorie raciale pseudoscientifique des nazis. Un autre

se plaint auprès de Aue : ingénieur, il est formé pour construire des ponts (une « mission culturelle » selon ses propres dires), alors qu'en Ukraine il ne s'occupe que de ponts dynamités. Thomas Hauser de son côté, le meilleur ami de Max Aue, se présente comme un opportuniste pur-sang qui ne laisse pas échapper une occasion de faire carrière.

La décision de mettre l'accent sur la « normalité » des officiers provoque une catharsis inverse : le bourreau n'est pas « l'autre », il n'est pas le fou ou le monstre par rapport à qui nous pouvons facilement prendre nos distances. Le point de départ de l'adaptation théâtrale est précisément la ressemblance entre le spectateur et le protagoniste : ne sommes-nous pas tous des gens « ordinaires » ? Et comment aurions-nous agi dans la situation de Aue ? Exercice pénible. Là où le personnage romanesque de Littell respire le sarcasme et pose son « je suis un homme comme vous » de manière trop provocatrice pour être sérieux, Cassiers prend cette thèse comme la base de son travail. Chacun d'entre nous, voilà son point de vue, pourrait dépasser une limite dans des conditions particulières. Il s'agit alors de disséquer les mécanismes de la violence d'état et d'analyser le rôle de gens « ordinaires » dans cette machine, une question qui préoccupe d'ailleurs des historiens tels que Christopher Browning (Browning, 1992) et Harald Welzer (Welzer & Christ, 2006) depuis des années.

L'identification entre spectateur et protagoniste est stimulée par une scénographie réfléchie. Dans l'introduction, où Aue s'adresse directement à son public pour raconter « comment ça s'est passé », Cassiers rompt volontairement l'illusion théâtrale. Les lumières dans la salle ne sont pas encore éteintes quand l'*Obersturmführer*...

... *bannführer* commence son monologue. Elles ne le seront qu'après l'avertissement final de Aue : « Le vrai danger pour l'homme c'est moi, c'est vous. Et si vous n'en êtes pas convaincus, il vaut mieux quitter la salle. » Kesting est peut-être un acteur incarnant un personnage de roman ; ce qui se passe sur scène n'est décidément pas « que » du théâtre. Regarder engage la responsabilité du spectateur : nous sommes obligés de calculer la distance qui nous sépare du bourreau afin de renoncer à la diabolisation trop facile de l'Autre criminel. Plus tard, quand Aue reçoit l'ordre de finir les blessés dans le ravin de Babi Yar, nous sommes plongés dans ses rêves empoisonnés et ses hallucinations traumatiques. Hans Kesting se trouve sur le devant de la scène. Derrière lui, un immense écran sur lequel est projeté sa tête, légèrement déformée. Le spectateur rentre presque littéralement dans son esprit. L'image devient de plus en plus sanglante : des taches rouges apparaissent au fur et à mesure que Aue fait le récit de sa nuit agitée.

Afin de centrer le spectacle sur cet exercice d'identification, Cassiers et Jans ont dû faire un montage particulier du matériau textuel. Tandis que Littell introduisait le lecteur dans les arrières-chambres obscures de la pensée de son protagoniste – sa relation incestueuse et perverse avec sa sœur Una et les meurtres brutaux qu'il commet en dehors de ses heures de services –, le personnage théâtral paraît un homme posé et prévenant qui est entraîné par son entourage et sombre dans « un cloaque, un marécage opaque ». Contrairement à certains de ces collègues toutefois, il ne demande pas à être muté. Par curiosité, il va jusqu'au bout, « les yeux grands ouverts ». Il s'observe continuellement et analyse l'impact que les événements ont sur lui. À son grand désarroi, il constate que l'aversion pour l'horreur s'use de soi-même : « on ne sent, à la longue, plus grand-chose, on en prend en effet l'habitude. » Le choc initial, cette sensation de rupture qu'il cherche, cède la place à « une excitation morne et angoissante, toujours plus brève [...], et ainsi, lentement, sans bien m'en rendre compte, je m'enfonce dans la boue tandis que je cherche la lumière. »

LE LANGAGE DU MAL

La pièce *Les Bienveillantes* s'insère dans une entreprise plus large où Cassiers et Jans explorent le mal en tant que mécanisme institutionnel, social et langagier. Aussi leur nouveau spectacle est-il accompagné d'un travail de contextualisation historique et d'un projet social.

© Kurt Van der Elst - www.kvd.be

Si le théâtre revendique bel et bien son droit de traiter la Shoah, il ne se passe pas pour autant d'un commentaire historiographique approfondi. Bien au contraire, il paraît impossible de dépasser le niveau documentaire sans une solide connaissance factuelle du passé. Littell lui-même fut d'ailleurs loué pour les recherches en archives qui avaient nourri son roman. Les équipes de la Toneelhuis et du Toneelgroep Amsterdam ont alors développé le portail *Test of Civilisation*, un *longread* en cinq langues qui brosse un panorama chronologique des phases les plus importantes de la persécution des Juifs, allant des idées antisémites de l'historien allemand du XIX^e siècle, Heinrich von Treitschke, aux déclarations des chefs de file nazis tels qu'Hitler, Himmler et Mengele, et jusqu'à la défense qu'a présentée Eichmann durant son procès en 1962. L'accent porte sur la violence verbale et les mécanismes langagiers employés par les nazis pour stigmatiser l'autre.

Dans la même ligne, Cassiers a réalisé une étude préliminaire sur base de l'essai *Le sec et l'humide* de Jonathan Littell. L'auteur y teste les thèses du sociologue allemand Klaus Theleweit portant sur le langage du fasciste belge Léon Degrelle. Le rapport entre pouvoir et langue est effectivement un des thèmes favoris de Cassiers. La manipulation du langage peut déconnecter les gens de leurs émotions et de leur sens des responsabilités, affirme-t-il, jusqu'à les mener à « justifier l'injustifiable » (Perrot & Cassiers, 2015, p. 67). Dans l'adaptation théâtrale, c'est Thomas Hauser, et non Max Aue, qui pèse les conséquences du jargon nazi :

On croit encore que les mots désignent des idées. Mais je suis plutôt d'avis qu'il n'y a pas vraiment d'idées. Il n'y a réellement que des mots, et le poids propre aux mots. Nous nous sommes laissé entraîner par un mot

[*Endlösung*] et son inévitabilité ! Car en vérité comment résister à la séduction d'un tel mot ? C'est aussi inconcevable que de résister au mot *obéir*, au mot *servir*, au mot *loi*. Et c'est peut-être là, au fond, la raison pour laquelle, dans notre langage bureaucratique, notre *bürokratisches Amtsdeutsch*, les abstractions et les tournures passives dominant : « il a été décidé », « les Juifs ont été déportés », « cette tâche difficile a été accomplie » ... et ainsi les choses se font toutes seules, personne ne fait jamais rien, personne n'agit, des actes sans acteurs.

L'appareil d'état allemand avait inventé un langage qui présentait les choses comme inévitables et nécessaires, et les victimes comme des *Untermenschen*.

Le jargon nazi comme un écheveau dans lequel s'empêtrant les gens ordinaires : c'est en cela que réside le danger contre lequel Cassiers veut protéger le spectateur aujourd'hui, en le contraignant à la réflexion et à la vigilance. Sur le portail *Test of Civilisation*, Jans met en rapport les mécanismes langagiers dans des situations violentes dans le passé (la Shoah en Europe, l'Apartheid en Afrique du Sud, la ségrégation aux États-Unis) et de nos jours (les remarques sexistes, racistes, le *hate speech* et le harcèlement). La couverture médiatique de l'actuelle crise des réfugiés, ainsi que la réticence de certains pays européens d'accepter des réfugiés, sont dénoncées par une référence explicite à l'échec de la conférence d'Evian, appelée en 1938 par le président américain Roosevelt dans l'intention d'élaborer un plan pour l'accueil des Juifs fuyant le nazisme. La plateforme digitale *Invisible Cities*, enfin, est le fruit d'une collaboration entre la Toneelhuis et les étudiants de Master en journalistique de l'AP Haute École d'Anvers. À l'aide de portraits de plusieurs habitants de la ville confrontés, d'une manière ou d'une autre, à l'exclusion, les étudiants transfèrent la problématique au micro-niveau urbain.

Même si la ressemblance entre bourreau et spectateur me semble plus intéressante en tant que question que comme thèse (ne fait-on pas un saut trop important en passant d'une formulation « le nazi n'est pas un monstre » à « chacun de nous porte le mal en soi » ?), elle constitue ici le point de départ d'un type de théâtre qui, par son langage visuel innovateur, s'approprie une place propre dans le commentaire de la Shoah tout en affirmant de manière structurelle son engagement social. ■

Anneleen Spiessens
Université de Gand

→ Plus d'infos

◆ *Les Bienveillantes* (De Welwillenden) est une adaptation théâtrale de Guy Cassiers et Erwin Jans. Production : Toneelhuis et Toneelgroep Amsterdam. Représentation du 13 mars 2016 à Anvers.

→ Bibliographie

- ◆ Bergman-Carton, Janis (2001) : « Christian Boltanski's Dernières Années: The history of violence and the violence of history », *History & Memory*, vol. 13, n° 1, p. 3-18.
- ◆ Browning, Christopher (1992) : *Ordinary Men: Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland*, New York, HarperCollins.
- ◆ Hirsch, Marianne (1996) : « Past Lives: Postmemories in Exile », *Poetics Today*, vol. 17, n° 4, p. 659-686.
- ◆ Jans, Erwin (2016) : « "Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch" (Adorno): daderperspectief in de Holocaustrepresentatie », dossier de presse *De Welwillenden*, Anvers, Toneelhuis.
- ◆ Littell, Jonathan (2006) : *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard.
- ◆ Marsh, Georgia (1990) : « An Interview with Christian Boltanski », in Christian Boltanski (dir.), *Reconstitution* [catalogue de l'exposition], Londres, Whitechapel Art Gallery.
- ◆ Mingelgrün, Albert (2009) : « La figure du bourreau nazi au tournant du XXI^e siècle. Quelques variations littéraires », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 102, p. 17-27.
- ◆ Perrot, Edwige, et Cassiers, Guy (2015) : « Revisiter l'Histoire en déconstruisant les événements », *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, n° 121, 2015, p. 59-63. Disponible comme récit multimédia (en néerlandais) sur le site web de la Toneelhuis : <http://webdoc.toneelhuis.be/deconstructie-van-het-verleden-interview-guy-cassiers#27248> (consulté le 30 mars 2016).
- ◆ Spiessens, Anneleen (2016) : *Quand le bourreau prend la parole : témoignage et fiction*, Genève, Droz.
- ◆ van Alphen, Ernst (2007) : « Deconstructing the Archive: Visual Archives as Preposterous History », *Art History*, vol.30, n° 3, p. 364-382.
- ◆ Welzer, Harald et Christ, Michaela (2006) : *Täter: Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*, Frankfurt am Main, S. Fischer.

→ Sites web

- ◆ *Invisible Cities*, <http://invisible-cities.eu> (consulté le 30 mars 2016).
- ◆ *Test of Civilisation*, <http://testofcivilisation.eu> (consulté le 30 mars 2016).