Un grand amour : quand le théâtre se penche sur la Shoah

Yannik van Praag, Johan Puttemans et Jean-Claude Berutti

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/temoigner/7731>

DOI : 10.4000/temoigner.7731

ISSN : 2506-6390

Éditeur :

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

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2018

Pagination : 16-22

ISBN : 978-2-930953-076

ISSN : 2031-4183

Référence électronique

Yannik van Praag, Johan Puttemans et Jean-Claude Berutti, « *Un grand amour : quand le théâtre se penche sur la Shoah* », *Témoigner. Entre histoire et mémoire* [En ligne], 127 | 2018, mis en ligne le 10 février 2022, consulté le 14 février 2022. URL : <http://journals.openedition.org/temoigner/7731> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/temoigner.7731>

UN GRAND AMOUR : QUAND LE THÉÂTRE SE PENCHE SUR LA SHOAH

THÉÂTRE La pièce de théâtre *Un grand amour* présente une femme au crépuscule de sa vie qui, seule sur scène, rabâche son passé. Une immense solitude émane d'elle lorsqu'elle retrace le fil de son existence, dans une chronologie désarticulée. Il s'agit de Theresa Stangl (interprétée par Janine Godinas), la veuve de Franz Stangl (1908-1971), ex-commandant des centres d'extermination de Sobibór et de Treblinka. Après la guerre, le couple réussit à fuir l'Europe avec ses trois enfants, rejoignant d'abord la Syrie avant de s'installer au Brésil en 1951. Il s'en suivra une longue traque qui se terminera par l'arrestation de Franz Stangl en 1967. Extradé en Allemagne, il est condamné en 1970 à la réclusion à perpétuité. Il meurt un an plus tard d'une crise cardiaque à la prison de Düsseldorf. Theresa Stangl restera, seule, dans leur maison de São Paulo où ils avaient vécu incognito durant près de seize années.

Gitta Sereny, une journaliste de premier plan, a mené de longs entretiens avec Franz Stangl, peu avant sa mort. Elle a ensuite entrepris de rejoindre son épouse au Brésil et de l'interviewer, elle aussi. De ces rencontres, elle a rédigé *Au fond des ténèbres*, un livre clé de la littérature de la Shoah « qui est indissolublement de mémoire et d'histoire, de présent et de passé, de science et de sensibilité. » (Pierre Vidal-Naquet)

En 2015, Nicole Malinconi s'est inspirée de ce livre et de ces témoignages pour publier un texte où elle donne la parole à Theresa Stangl. Ce monologue interroge les paradoxes de cette femme, bourgeoise autrichienne, bonne maîtresse de maison et mère aimante, mais dont le mari fut au cœur de la mise en œuvre de la Shoah. Toute l'ambiguïté de sa personnalité transparaît dans la dissonance entre le titre (*Un grand amour*) et le texte qui sonde le déni, la lâcheté et le mensonge qui sommeillent en chaque être humain.

Le metteur en scène Jean-Claude Berutti a adapté ce texte pour le théâtre, dans une mise en scène sobre, mais d'une grande force évocatrice. La comédienne Janine Godinas incarne Theresa Stangl chez qui, derrière une apparente bonne conscience, se cache une personnalité multiple qui tente désespérément de justifier sa cécité et sa complicité. ■

— Franz Stangl et Gitta Sereny en 1971

RENCONTRE AVEC JEAN-CLAUDE BERUTTI, METTEUR EN SCÈNE

→ Entretien mené par Yannik van Praag et Johan Puttemans,
le 11 mai 2018

Metteur en scène et comédien français, Jean-Claude Berutti est actif en France, en Allemagne et en Belgique. Son activité principale concerne les dramaturgies contemporaines d'Europe et d'ailleurs. Il a ainsi créé des textes de Gustave Akakpo, Biljana Srbljanović, Peter Handke, Paul Emond, Tariq Ali, Noah Haidle, Falk Richter, ou encore Anja Hilling.

Il a dirigé deux théâtres français représentatifs de la décentralisation dramatique : le Théâtre du Peuple à Bussang dans les Vosges et la Comédie de Saint-Étienne.

Hormis votre travail sur *Un grand amour*, aviez-vous déjà travaillé sur la Shoah ou le nazisme ? Avez-vous un lien personnel avec cette histoire ?

Le mot « captivité » est celui qui m'a le plus marqué étant enfant – je suis né après la guerre, en 1952. Mon père s'est fait prendre dans le piège de Dunkerque en juin 1940 comme beaucoup de jeunes soldats français. Il a traversé toute la Belgique à pied, a ensuite remonté la Rhénanie et s'est retrouvé le 13 juillet dans un stalag dans le nord de la Rhénanie et là, il a eu une chance inouïe. De jeunes prisonniers étaient placés chez des fermiers et il est tombé sur les bons fermiers, la famille Eimers, des gens formidables avec qui je suis toujours lié.

Mon père a donc été prisonnier en Allemagne pendant près de cinq ans, mais ce n'est pas son histoire qui nous intéresse directement. C'est ce que j'ai été appelé à vivre alors que j'avais à peine six ans. Mon père m'a emmené à Dachau, devant les fours. Je ne l'ai jamais oublié, ça m'a traumatisé. Je lui en ai d'ailleurs longtemps voulu.

Il y a deux ans, j'étais à Nuremberg – je travaille souvent en Allemagne – pour monter une pièce consacrée à Hans Litten, ce jeune avocat berlinois qui, en 1931, a fait venir Hitler à la barre des témoins lors d'un procès qui mettait en cause la SA. C'est un personnage formidable. Hitler aurait dit, en sortant du tribunal : « celui-là, le

— Jean-Claude Berutti

jour où j'aurai le pouvoir, je l'aurai. » Et en effet, Litten a eu droit au pire du pire... Il finira par se suicider à Dachau en 1938.

Je ne vais pas m'étendre sur l'histoire d'Hans Litten, mais elle est extrêmement intéressante. Il n'a pas 30 ans à l'époque du procès et il y a autour de lui tout un noyau d'intellectuels, juifs, non juifs, communistes ou en tout cas liés à la cause prolétarienne, dont le père de Daniel Cohn-Bendit qui, lui, quittera l'Allemagne dès 1933 pour se réfugier en France.

Alors que nous étions en répétition à Nuremberg, donc, le dramaturge a proposé que nous allions visiter Dachau, notamment parce que nous travaillions avec de jeunes comédiens. Nous avons visité le camp durant toute une journée et j'ai découvert un site profondément modifié par rapport à mes souvenirs. Quand j'étais petit, il y avait une multitude de baraquements et il n'en restait plus que deux. Notre guide nous a appris des choses fascinantes sur la reconstitution du site dans les années 1960 et les conflits qui ont opposé les rescapés et l'architecte en charge des travaux. J'ai écrit un texte sur tout cela.

Voilà brièvement pour mon histoire personnelle. Avant de travailler sur le texte de Nicole Malinconi, j'ai été amené à me poser beaucoup de questions sur cette période, depuis bien longtemps. J'ai grandi là-dedans, mais théâtralement ça ne s'était pas présenté. Il est très difficile de mettre « cela » en scène, ça ne peut pas s'attaquer de façon frontale. ●●●

●●● Pouvez-vous nous parler de la genèse du projet ? Comment avez-vous pris connaissance du texte de Nicole Malinconi ?

Je connais Nicole depuis longtemps. Elle m'envoie en général ses textes, dès qu'elle pense qu'ils pourraient être adaptés pour le théâtre. Il y a cinq ans, alors que j'étais en répétition en Autriche, à Vienne, elle m'a dit « Je t'envoie un texte, peut-être que c'est du théâtre. »

Nicole aime le théâtre, mais pense qu'elle n'est pas douée pour celui-ci, qu'elle ne sait pas faire dialoguer les gens. Alors elle essaie de contourner la difficulté en faisant autre chose. J'ai lu son texte et je me suis dit qu'il fallait le monter.

En 2008, Nicole avait publié *Vous vous appelez Michelle Martin*, un livre consacré à la femme de Marc Dutroux, avec qui elle avait été mise en contact par une amie avocate. Elle a été la voir en prison avec une certaine régularité, jusqu'au moment où elle a compris que Michelle Martin ne voulait qu'une biographie, sinon une hagiographie. Et là, Nicole a décidé d'arrêter cette relation. Mais de ces échanges est né un livre qui pose les mêmes questions qu'*Un grand amour*. Au moment de sa sortie, son éditeur lui avait mis dans les mains le livre de Gitta Sereny *Au fond des ténèbres*. Il y a effectivement une relation directe entre le travail de Gitta Sereny et celui de Nicole. Elle avait espéré entendre quelque chose qui pourrait être de l'ordre du remords ou du regret, mais rien n'est jamais venu.

Est-ce spontanément à Janine Godinas que vous avez pensé pour interpréter Theresa Stangl ?

Lorsque Nicole m'a envoyé le texte, j'étais très occupé et je me suis donné le temps de trouver quelqu'un pour interpréter Theresa Stangl. Par hasard, je revois Janine, il y a deux ans, au *Public*, le soir du 31 décembre. Je lui parle du projet et lui envoie immédiatement le texte. Elle m'appelle quelques jours plus tard pour dire : « on le fait. » Je me demande encore comment je n'ai pas pensé à elle plus tôt !

J'avais vu Janine jouer dans un monologue il y a près de trente ans et elle était formidable. C'était *Conversation chez les Stein sur Monsieur de Goethe absent*, un texte de Peter Hacks – auteur de l'ex-Alle-

magne de l'Est –, qui fait parler madame von Stein, la grande égérie de Goethe à Weimar. Janine était absolument exceptionnelle là-dedans. Elle l'a joué trois, quatre, cinq ans ? Je pense qu'elle avait envie de revenir au monologue. Elle voulait se tester, et puis il y a ce plaisir d'être seule en scène et de défendre quelque chose de très difficile.

Le travail d'écriture s'est-il fait en collaboration avec Nicole Malinconi ?

Non, Nicole m'a laissé une complète liberté pour écrire sur base de son texte. On se connaît bien et elle est en confiance. Ce travail, je l'ai commencé surtout après que Janine a dit « oui ». À la veille de répéter, il y a un peu plus d'un an, j'essayais toujours de trouver la bonne formule. J'avais d'abord imaginé le personnage s'adressant directement au public, mais ça risquait d'être ennuyeux. J'ai aussi pensé travailler avec un témoin quelconque, tel le pompier de service... J'ai imaginé pas mal de choses. Mais rien ne me convenait. Il fallait trouver un subterfuge. Et le subterfuge était pourtant évident : Theresa Stangl parlerait à Gitta Sereny, absente. Elle vit seule à São Paulo et vient de recevoir le livre. Elle l'a lu la veille et a ruminé toute la nuit. Les rapports entre Theresa et Gitta Sereny sont ambigus. Celle-ci est la dernière à avoir vu le mari aimé... ou détesté... Theresa lui fait d'ailleurs une scène de jalousie dans le spectacle.

Il a donc fallu tout remettre à la deuxième personne du pluriel. C'est comme ça qu'on est arrivé au « vous ». C'est en écrivant que j'ai fait le lien avec *Vous vous appelez Michèle Martin*. Je n'avais pas tout de suite réalisé.

Il s'agit quand même d'une histoire assez particulière, d'une femme qui n'est pas en couple avec un simple assassin, mais un homme qui a œuvré à un génocide. Comment avez-vous travaillé pour faire ressortir le cadre historique ? Comment avez-vous traité cela dans la préparation ?

J'ai beaucoup lu, à peu près tout ce que l'on pouvait lire. Ma grande découverte, ça a été le travail de Gitta Sereny. C'est un personnage absolument formidable. Je trouve injuste que l'on mette Hannah Arendt en avant et que l'on oublie Gitta Sereny. Elle a fait un travail extraordinaire. Je me suis beaucoup appuyé sur elle.

— Janine Godinas

Janine vous le dira avec ses mots, on n'aimait pas le personnage de Theresa Stangl. Là, au bout d'un an, on commence à l'aimer un peu, ce qui est normal. On ne peut pas travailler sur un personnage s'il n'y a pas un peu d'empathie. Mais c'est clair que l'empathie est plutôt allée du côté de Gitta Sereny. J'ai lu tout ce qui existait en français sur l'affaire « Gitta Sereny-Stangl », même un peu plus. Je n'ai pas lu le texte que Theresa Stangl a écrit par la suite avec ses enfants, mais je sais qu'elle s'est complètement rétractée. J'ai aussi relu Hannah Arendt bien sûr, ainsi que Todorov que je n'avais pas lu¹.

Et puis il y a un document qui m'a autant fait rire que bouleversé, un court extrait d'interview de Gitta Sereny, à la fin de sa vie, où elle dit en substance que Franz Stangl était « un pauvre con » (NDLR « he really was a very limited man. ») Je trouve que c'était le couronnement de tout le travail de préparation, de voir cette femme déclarer cela avec une simplicité tellement renversante.

J'aurais aimé voir une image de Theresa, mais il n'en existe pas à ma connaissance. Et ça, ça en dit long, je trouve, cette absence...

Pourriez-vous davantage nous parler du travail de mise en scène et de répétition ? Le résultat final est-il très différent de ce que vous aviez imaginé au début ?

Il faut sans doute commencer par expliquer que je travaille très en amont avec Rudy Sabounghi, le

scénographe. On se connaît par cœur ! Il a proposé des esquisses très tôt, à partir de nos conversations, et puis une maquette... Un jour, on s'est arrêté et on a dit : « Ah oui, ça c'est bien. » Le miroir penché, la jungle, etc. C'est Rudy qui a tout de suite pensé qu'il fallait de la jungle pour évoquer l'Amérique latine. Mais il y a eu beaucoup d'évolution entre le moment où Rudy a conçu l'espace et aujourd'hui. Rudy est un homme de l'image. Il voulait utiliser le miroir pour montrer des images reconstituées du passé : le mari, les enfants, etc. On a filmé tout ça. Mais au moment des dernières répétitions, on a bien vu que ça ne servait à rien, qu'on n'avait pas besoin de ces images, le spectacle ne les supporterait pas. On y a donc renoncé. Pour raconter, il faut compter sur la force de l'imagination. On peut montrer des documents lorsqu'on est dans la pédagogie, mais dès qu'on est sur le mode de la représentation, c'est très compliqué de les utiliser.

Il existe quand même des photos interpellantes, comme celle prise lors de la construction de Sobibór où l'on voit Odilo Globocnik², la rampe et la maison de Stangl à l'arrière-plan. Il s'agit là d'une image très forte.

Bien sûr, moi je parle de la représentation. Ce que je veux dire, c'est qu'au niveau théâtral, dès que l'on met de l'image, on affaiblit ce que l'on est en train de faire. L'image ne fait pas avancer le schmilblick. Dans un cadre documentaire bien sûr, mais pas ici.

L'image n'est-elle pas nécessaire pour donner du contexte ? N'aide-t-elle pas le spectateur qui ne connaît rien au sujet ?

À partir du moment où vous expliquez, vous cessez d'être en direct avec ce qui se déroule sur scène. Il me semble que Janine donne les choses suffisamment clairement pour que le spectateur s'y retrouve et puisse se créer ses propres images. Il y a la pédagogie et il y a le spectacle. Mais quant à faire entrer la pédagogie dans le spectacle... Je n'y crois pas du tout.

Le spectacle aborde de front deux thématiques très fortes : l'histoire, mais aussi un questionnement sur les relations humaines. Comment avez-vous équilibré cela ? ●●●

(1) Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Points, « Essais » (n° 295), 1994.

(2) Odilo Globocnik (1904-1945) : commandant de la SS et de la police du district de Lublin en Pologne, où il a joué un rôle essentiel dans la création des centres d'extermination nazis.

●●● Comment avez-vous construit le personnage de Theresa Stangl ?

Évidemment, quand vous répétez, vous ne pouvez pas oublier l'histoire, parce qu'elle est essentielle, mais il faut l'intégrer dans la fiction que vous fabriquez. On a fabriqué une fiction et on a fabriqué un personnage. Au début, Theresa Stangl ressemblait plutôt à Lady Macbeth, mais elle a beaucoup évolué au fil des répétitions.

Très vite, à partir du livre de Gitta Sereny et des renseignements que j'avais, de ce que je connaissais de l'histoire européenne, je me suis interrogé sur deux éléments qui me semblent importants pour mieux la comprendre. Ce ne sont pas des excuses, mais ils en disent quand même long. Tout d'abord, qu'est-ce que

— Janine Godinas

l'éducation d'une jeune femme catholique autrichienne dans les années 1920 ? Être élevée dans l'idée de la soumission, de la fidélité, d'une espèce d'amour parfait... Je connais ces mentalités. Je connais bien l'Autriche. Je vois bien ce qui a pu se passer dans le cœur et l'esprit d'une jeune femme.

L'autre élément qui m'a fort interpellé, c'est son retour en Autriche, avec deux enfants et un troisième dans le ventre, lorsque Franz Stangl quitte Sobibór pour Treblinka. Elle ne verra désormais plus son mari que de manière épisodique. Ce déménagement est-il le reflet d'une désapprobation de ses activités ? Quand on construit un personnage, comme metteur en scène, ou comme comédien(ne), on lui cherche inévitablement des circonstances atténuantes. Je pense que ces éléments en font partie. Mais, dans la pièce, elle dit, en fin de compte, qu'elle savait qu'il lui avait menti depuis le début.

Nous n'avons pas construit un personnage cohérent, parce qu'elle n'est pas cohérente. On a fabriqué plusieurs personnages, à plusieurs moments d'une vie, étape par étape. Mais il y en a un que nous n'arrivons toujours pas à digérer, ni Janine, ni moi, c'est lorsqu'elle est à São Paulo. Là, Theresa Stangl est imbuvable... Sa vie de petite bourgeoise est, pour nous, le plus détestable.

Un autre moment clé, c'est la confession avec le prêtre italien, au milieu du spectacle. Cette rencontre, pour moi, c'est comme le récit du grand inquisiteur dans *Les Frères Karamazov*. C'est une scène qui démontre aussi qu'elle est très seule. On s'est posé beaucoup de questions sur les motivations de Theresa. Agit-elle pour le prestige, parce qu'elle a un mari prestigieux ? Mais il n'a pas de représentativité, ni à Vienne ni à Berlin. Ce n'est rien de tout ça. C'est une pauvre femme seule, absolument liée à la solitude ! On s'est très vite imaginé qu'ils devaient être heureux au lit. C'est un vrai couple, elle le dit beaucoup. Mais à part quelques moments probablement très heureux, il ne devait pas lui apporter grand-chose.

Jusqu'où va le déni ? C'est ce qu'il y a de plus intéressant pour nous dans la pièce. C'est ce qu'on a essayé d'exprimer. On voulait aller le plus loin possible dans ce déni, mais aussi faire ressortir qu'elle savait tout. Ne sommes-nous pas un peu tous comme ça ? En même temps dans le déni et sachant pourtant beaucoup

plus que ce que nous désirons savoir ? Qu'est-ce que le flux mental ? Qu'a-t-on entendu qu'on n'a pas voulu entendre ? Qu'a-t-on vu qu'on n'a pas voulu voir ?

Avez-vous eu d'autres sources d'inspiration pour construire le personnage de Theresa ?

Pour construire le personnage, ou en tout cas ses habitudes, je me suis inspiré de quelqu'un que j'ai bien connu. Quand j'étais enfant, ma famille était liée à deux familles allemandes. Il y a la famille où mon père a travaillé comme prisonnier de guerre. Et puis, dans l'après-guerre, après ma naissance, mon frère et ma sœur ont fait des échanges de lycée à lycée. Ils se sont retrouvés dans une famille de Rhénanie, une famille de bourgeois – des bouchers –, probablement enrichie à la fin de la guerre. Une femme de cette famille, que j'appelais « Tante Gretel », personnifie pour moi exactement le personnage de Theresa : la cigarette, l'alcool, le sac à main, les ongles faits... Tout ça, je l'ai pris d'elle. Le scénographe me faisait des scènes parce que je voulais un paquet de cigarettes HB et qu'on n'en trouvait pas. Janine voulait un briquet et moi je n'en voulais pas. Je voulais la cigarette avec l'allumette, parce que dans cette histoire, l'allumette, elle compte.

Quand vous montez un spectacle, chacun arrive évidemment avec sa part d'histoire. Surtout quand vous travaillez essentiellement à deux. Vous êtes alors dans une espèce de confrontation. Ce n'est pas une confrontation agressive ni dans laquelle le rapport de force compte, mais c'est quand même une confrontation : la comédienne, moi et puis la matière. Avec un tel texte, vous vous interrogez constamment. Toutes les cinq phrases, vous vous demandez : « Et là, on est en quelle année ? » « Ah oui, là elle revient en arrière ! » « Alors là, Janine, tu as 23 ans. » « Est-ce que Schloss Hartheim (NDLR l'institut d'euthanasie dans lequel Franz Stangl a travaillé jusqu'en février 1942) a déjà eu lieu ? » Vous vous posez ces questions tout le temps. Toute la chronologie est explosée dans le texte de Nicole. Ça fait partie du charme et de la difficulté du travail : Theresa recompose sa vie hors chronologie.

Pouvez-vous développer cette question de la chronologie ? Comment l'avez-vous organisée ?

Au début des répétitions, Janine en savait beaucoup plus que moi sur le texte, simplement parce qu'elle le

savait par cœur. Et moi, je savais évidemment des choses qu'elle ne savait pas. Ça fait aussi partie de la confrontation : quel choix fait-on en fonction de ce qu'elle sait, de ce que je sais, et de ce que nous sentons à tel moment de l'histoire ? C'est un pari. Il faut éviter une psychologie linéaire et pour cela quand Theresa parle de ses vingt ans, elle doit retrouver son cœur de vingt ans, etc. Tout ça a été travaillé précisément, par couches. Une fois qu'on a intégré un élément, on passe à une autre couche. Cela, vous ne pouvez le faire qu'avec quelqu'un d'exceptionnel. Quand vous avez quinze acteurs, vous ne pouvez pas travailler de la même manière. Janine est une immense professionnelle, et moi je connais un peu mon métier. Le travail par couches fait que c'est l'ensemble qui change sans cesse, que les plaques telluriques se mettent en mouvement. Moi, j'ai mon carnet de notes avec mon texte et Janine note chaque changement immédiatement dans le sien. Quand je rentre chez moi, je vérifie la cohérence avec l'ensemble, et Janine fait de même. C'est essentiel quand on travaille sur un monologue, dans un spectacle où il y a cette densité et cette responsabilité. Si un spectateur rate quelque chose, ce n'est pas grave. Mais nous on ne peut pas se tromper, on doit être exact à chaque moment de la biographie éclatée.

Pourrions-nous parler des réactions du public ? Se manifeste-t-il beaucoup à la fin des représentations ?

Oui, et il y a des réflexions intéressantes. Bon nombre d'entre elles tournent autour de la personnalité de Theresa Stangl : « Elle est monstrueuse » ou « Elle n'est pas monstrueuse. » Si le spectateur se pose ces questions, c'est qu'il est touché.

Il y a aussi beaucoup de questions de l'ordre de « Qu'est-ce qui est vrai ? » « Qu'est-ce qui n'est pas vrai ? » « Est-ce que ce sont ses mots ? » « Quels sont ses mots véritables ? » Alors on répond que ce ne sont pas ses mots. « Mais alors, qui est ce personnage ? » « C'est un personnage de fiction, on l'a inventé. » « Ah oui, mais alors, ce n'est pas vrai ? » « Mais si, c'est vrai ! »

On est constamment dans ces questionnements sur le vrai et le faux, parce que le personnage de théâtre qui s'appelle Theresa est fabriqué de toutes pièces. Mais lorsqu'on fabrique un personnage, on essaie d'être au plus près d'une réalité. Ce n'est pas obligatoirement la réalité historique, mais c'est une réalité.

... Et puis, il y a des gens qui ne savent pas, qui ne savent rien ! Alors là, il faut faire de la pédagogie, il faut expliquer, il faut raconter.

Lorsque nous jouions à Roanne, l'année passée, nous avions préparé un petit programme de lecture, en marge du spectacle, en essayant d'éviter les textes classiques que tout le monde connaît. Nous lisions un texte de Todorov, un très beau témoignage de Jean Samuel – qui a été déporté avec Primo Lévi – : *Entretien avec Jean Samuel*. Nous lisions aussi des textes sur l'éthique meurtrière de Gitta Sereny, pour essayer de montrer comment elle a abordé d'autres domaines. *Une si jolie petite fille*, par exemple, a été écrit après le livre sur les Stangl. C'est le fruit d'une enquête qu'elle a menée pendant vingt ans sur le parcours d'une jeune meurtrière. C'est un très grand livre.

On faisait ça en appartement, très simplement. On proposait aux gens d'inviter des proches ou des voisins. Ensuite, on discutait et on buvait un verre ensemble. Ce n'était pas directement une activité à vocation pédagogique, mais plutôt un petit entour. Il faudrait réitérer cette expérience à l'avenir.

Et à propos du public plus jeune, celui des écoles ?

Dans les débats, les jeunes s'expriment peu. Janine est souvent déçue, mais il ne faut pas leur en vouloir. C'est difficile à formuler. Quand on débat avec eux, après le spectacle, nous sommes plus offensifs. On parle de l'exclusion, on parle de l'oubli, etc. Mais ce n'est pas notre avis qui importe.

Pour eux, c'est non seulement une matière qu'ils ne connaissent pas, mais peut-être s'agit-il aussi d'un questionnement d'ordre moral qu'ils n'ont pas encore formulé. Leurs réactions ne sont-elles pas plus tranchées, plus radicales ?

Voilà ! Ils ont souvent des réactions à vif. Mais en tout cas, ils se posent des questions. Je trouve qu'on ne peut pas leur demander de savoir. De plus, pour eux, Janine incarne une grand-mère, à laquelle ils s'attachent. Certains comédiens dégagent naturellement de l'empathie. C'est le cas de Janine. Ça aide beaucoup à faire passer les thèmes du spectacle.

À Bruxelles, nous³ avons pu travailler avec quelques classes en amont et nous avons eu de bons retours. Ne faut-il pas que les élèves qui viennent voir le spectacle soient toujours préparés ? Qu'ils connaissent le cadre historique et sachent ce qu'ils vont voir et ce qu'ils vont entendre.

Oui, il faut un cadre, et il ne faut pas que celui-ci se donne dans la salle de spectacle. Il faut y consacrer du temps avant et après. On a eu des classes catastrophiques, des classes dont les profs ont dit qu'elles étaient préparées, mais qui ne l'étaient pas. Quand je le peux, je vais dans les classes. Janine aussi et elle le fait très bien.

Il y a des jeunes qui ne savent plus ce qu'est Treblinka, ni ce qu'est Sobibór. Mais dès qu'on évoque le fait qu'il s'agit d'un système industriel, ils comprennent très bien ce dont il s'agit. Quand je vais dans les lycées, je reprends la chronologie de la vie de Theresa mais aussi du contexte. Il faut que les jeunes puissent saisir ce que tout cela signifie dans le temps d'une vie.

→ Plus d'infos

◆ Du 23 avril au 12 mai 2019.
Théâtre des Martyrs
Place des Martyrs, 22
1000 Bruxelles.

(3) L'ASBL Mémoire d'Auschwitz a mené des formations préparatoires dans plusieurs classes de l'enseignement secondaire à Bruxelles.