



Mémoire d'Auschwitz ASBL
Rue aux Laines 17 boîte 50 à 1000 Bruxelles
Tél. : +32 (0)2 512 79 98
www.auschwitz.be • info@auschwitz.be

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

Johan Puttemans et Yannik van Praag
Mémoire d'Auschwitz ASBL

Décembre 2017

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 vivre, 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.

Présenter, analyser, expliquer la politique génocidaire du régime nazi est l'axe fondamental de la Fondation Auschwitz. Lorsque Le Rideau de Bruxelles décida de programmer la pièce *Un grand amour* au Théâtre des Martyrs à l'automne 2017, des conférences préparatoires ont été organisées dans une série de classes du secondaire. L'objectif de cette initiative était d'offrir aux élèves le bagage historique nécessaire pour appréhender ce texte fort. Mais, au fil des représentations, il s'est avéré que les adolescents ne sont pas les seuls à tout ignorer des faits dont la pièce fait l'écho.

Les pages qui suivent ont pour objet de dresser la toile de fond historique qui sous-tend le monologue de Theresa Stangl, mais aussi d'interroger les ambitions artistiques et pédagogiques de ceux qui ont monté et défendu cette pièce complexe. Après avoir présenté l'itinéraire de Franz Stangl en l'inscrivant dans un cadre historique plus large, nous nous interrogeons, au travers d'entretiens menés avec Jean-Claude Berutti, Janine Godinas et Laure Nyssen (Médiation des publics jeunes au Rideau de Bruxelles), sur la genèse de ce projet théâtral et de tout son potentiel éducatif et pédagogique. On y questionne non seulement des événements passés, mais aussi, et surtout, des questions morales et politiques atemporelles.



Franz Stangl et Gitta Sereny en 1971

Franz Stangl, itinéraire d'un assassin de masse dans l'Allemagne nazie¹

La citation de l'historienne française Annette Wieviorka : « Il n'y a rien à voir à Auschwitz-Birkenau si on ne sait pas ce qu'il y a à y voir » est encore plus appropriée quand on parle des autres lieux de massacres situés à l'est de la Pologne. L'historienne cite les camps de concentration et centre d'extermination d'Auschwitz et de Birkenau, notamment parce qu'ils constituent le lieu de mémoire le plus visité en Europe. Que le nom « Auschwitz » personnifie la Shoah chez un grand nombre de personnes est assez compréhensible. Ce qui l'est moins, c'est que les autres centres d'extermination ont presque disparu de la mémoire collective. Cela s'explique entre autres par l'absence de témoins – presque personne n'en est revenu –, par le fait que les nazis y ont effacé presque toute trace de leurs actes, et peut-être aussi en raison de la superficie dérisoire de ces sites par rapport à l'immensité d'Auschwitz (et de Birkenau en particulier). C'est là où l'historien spécialisé dans la Shoah se doit d'être pédagogue. Il est d'une importance capitale de comprendre que les rescapés d'Auschwitz sont revenus du système concentrationnaire et non pas du système exterminatoire immédiat. Les lieux qui sont évoqués dans la pièce *Un grand amour* sont des centres d'extermination pure et simple : des abattoirs. Il n'y avait pas moyen d'y échapper ; ceux qui y arrivaient étaient assassinés dans les heures qui suivaient leur arrivée.

Hormis la visite annuelle d'Auschwitz-Birkenau, la Fondation Auschwitz organise, depuis 2014, le voyage d'études *Sur les traces de la Shoah en Pologne* qui permet de découvrir les sites des cinq autres centres d'extermination par le gaz (Chełmno nad Nerem, Majdanek, Bełżec, Sobibór et Treblinka). Ne perdons cependant pas de vue que la Shoah ne se limitait pas aux chambres à gaz ! Elle commença bien avant que l'usine de mise à mort de Birkenau ne se mette à fonctionner. La « Shoah par balle », c'est-à-dire les exécutions sur le sol soviétique conquis par l'armée allemande dès l'été 1941, a précédé l'assassinat du peuple juif par le gaz.

Le contexte géopolitique de la Pologne en 1939

À la fin des années 1930, l'Allemagne nazie s'était déjà fortement agrandie à la suite de l'*Anschluss* (annexion de l'Autriche à l'Allemagne en mars 1938) et aux accords de Munich (annexion des Sudètes tchécoslovaques entérinée en septembre 1938, suivie par l'occupation de la Bohême et de la Moravie en mars 1939). Cependant, une épine « territoriale » reste dans les pieds des nazis. Le corridor de Danzig (Gdańsk en polonais), qui depuis le Traité de Versailles en 1919, appartient à la Deuxième République de Pologne, empêche Hitler de réunifier son grand *Reich* allemand. L'expansion territoriale est rendue possible fin août 1939 lorsqu'il signe, par l'intermédiaire de son ministre des Affaires étrangères, Joachim von Ribbentrop, le pacte de non-agression avec Molotov en présence de Staline.

¹ Texte de Johan Puttemans, ASBL Mémoire d'Auschwitz

Le premier septembre 1939, sous prétexte d'incidents de frontière orchestrés par les nazis, l'Allemagne attaque la Pologne. Vers la mi-septembre, l'URSS pénètre par l'est, et la Pologne est rapidement contrainte de déposer les armes après moins d'un mois de combats. La Pologne se voit à nouveau partagée : les territoires orientaux se trouvent sous domination soviétique, l'ouest est annexé, sous forme de deux « Gauen », au Grand *Reich* allemand et la partie centrale devient un état tampon qui dépend immédiatement de Berlin : le Gouvernement Général.

La guerre sera pour Hitler l'occasion d'activer un programme qu'il avait déjà énoncé en 1935 : l'extermination des handicapés physiques et mentaux.

L'assassinat des handicapés et la genèse des procédés de destruction de masse

Les idées eugénistes du 19^e siècle ont trouvé un terrain très favorable au sein de la culture raciste des nazis. Au début du 20^e siècle, la conviction qu'il est nécessaire de favoriser les populations les plus adaptées se répand en Europe et en Amérique du Nord, mais aussi au Japon. L'Allemagne n'est nullement un cas isolé, mais ces théories vont y prendre une dimension particulière, notamment à la suite de la défaite de l'armée impériale en 1918. Le médecin psychiatre Alfred Hoche et le juriste Karl Binding publient en 1920 *Die Freigabe der Vernichtung lebensunwerten Lebens* (La libéralisation de la destruction d'une vie qui ne vaut pas d'être vécue). La nécessité d'une politique eugéniste était, selon eux, renforcée par la situation démographique du pays après le carnage de la Grande Guerre ; les éléments les moins favorables avaient survécu aux dépens des meilleurs qui avaient péri au combat. Ils prônent une législation qui permettra à l'État d'éliminer les individus jugés « indignes de vivre », « dégénérés » et « sans valeur »². Durant les années 1920 et 1930, le mouvement eugéniste prospère dans les communautés académiques et scientifiques allemandes. Les nazis y trouvent des alliés « honorables » dans leur croisade contre la « dégénérescence de la race ».

En septembre 1935, alors que la loi sur la protection du sang et de l'honneur allemand est prononcée³, Hitler déclare au chef des médecins en Allemagne, le docteur Gerhard Wagner, qu'il n'attend qu'une guerre pour libérer les lits occupés par ces « bouches inutiles », afin de pouvoir y soigner les soldats blessés au combat. L'eugénisme le plus négatif⁴ (il s'agit ni plus ni moins d'assassinats) se voit là ouvertement formulé.

Après l'annexion de l'Autriche – où les théories eugénistes connaissaient également un terrain très favorable – à l'Allemagne hitlérienne, le château de Hartheim, près de la ville de Linz, est visité par des membres du parti nazi. Lorsqu'en 1939, l'assassinat systématique des handicapés physiques et mentaux est programmé (*Aktion T4*), ce château sera utilisé pour la

² Voir Christopher R. Browning, *Les Origines de la Solution finale. L'évolution de la politique antijuive des nazis septembre 1939-mars 1942*, Paris, Les Belles Lettres, 2007, p. 383 sq.

³ L'une des trois lois de Nuremberg du 15 septembre 1935 qui transpose l'antisémitisme nazi dans l'appareil législatif du Troisième Reich. Les mariages, ainsi que les relations extraconjugales entre Allemands et Juifs y sont interdits.

⁴ Au sein des théories eugénistes, il faut distinguer l'eugénisme négatif (les pratiques destinées à empêcher la propagation des défauts héréditaires) et l'eugénisme positif (les pratiques destinées à favoriser les caractéristiques héréditaires souhaitables).

mise à mort par le gaz (du monoxyde de carbone produit industriellement). C'est dans cet endroit sinistre que nous retrouvons un certain Franz Stangl parmi le personnel.

De l'assassinat de masse au génocide

Franz Paul Stangl naît à Altmünster (Autriche), en 1908, dans une famille modeste. Son père, ancien soldat d'élite de l'armée impériale austro-hongroise, est très autoritaire. Le jeune Stangl le craint. Il sympathise très tôt avec les idées nazies et adhère au NSDAP en 1931, alors que ce parti est illégal en Autriche. Il ne l'intégrera officiellement qu'après l'*Anschluss*.

En 1930, il entre à la police de Linz et en 1935, il rejoint la *Kriminalpolizei* (*Kripo* – la police criminelle). Cette position lui permettra, après l'*Anschluss*, d'intégrer la Gestapo, la force policière idéologique nazie dont la tâche essentielle est de traquer les ennemis politiques du Reich. Il y travaille au *Judenreferat* (service aux Affaires juives). C'est également à ce moment qu'il rejoint la SS, l'ordre noir sous le commandement de Heinrich Himmler.



Début 1940, Stangl intègre l'*Aktion T4* au château de Hartheim. Il y devient assistant de la direction, auprès du sinistre Christian Wirth, auquel succèdera Franz Reichleitner – deux personnes clés de la future *Aktion Reinhardt*, l'extermination des Juifs dans le Gouvernement Général. C'est à Hartheim qu'il apprend les techniques de mise à mort de groupes de personnes dans les chambres à gaz. Après l'arrêt officiel de l'*Aktion T4* en août 1941, les assassinats systématiques cessent au château de Hartheim. Franz Stangl doit choisir : retourner à Linz et reprendre ses fonctions de policier, ou être affecté à l'*Aktion Reinhardt* en Pologne occupée.

À la fin du mois d'avril 1942, le représentant de Himmler en tant que chef de la police SS dans le district de Lublin et l'organisateur de l'*Aktion Reinhardt*, Odilo Globocnik, envoie Stangl à Sobibór. Il est chargé d'y mener l'extermination des Juifs qui lui seront envoyés par train à partir de la fin de ce même mois. Près de 100 000 Juifs seront exterminés durant la période (près de quatre mois) où il assurera le commandement de Sobibór.

Franz Stangl à Treblinka : l'organisation de la chaîne de la mort par « la mort blanche »

Treblinka est le troisième et dernier centre d'extermination à être construit dans le cadre de l'*Aktion Reinhardt* (les deux autres étant Bełżec et Sobibór). Le lieu était jusque-là peu connu. Les nazis y avaient précédemment fait aboutir une voie ferrée à partir du nœud ferroviaire de Małkinia, à proximité. Mais cette première mise en œuvre n'avait pas un but génocidaire. Il s'agissait de mettre en valeur une carrière de gravier, et d'en extraire la matière première nécessaire à la production de béton, en prévision de l'offensive contre l'Union soviétique. Le centre d'extermination sera implanté à proximité du camp de travail forcé où logeait la main-

d'œuvre de cette carrière. Le choix de Treblinka pour y édifier un centre d'extermination est très rationnel : le lieu se positionne géographiquement entre le ghetto de Varsovie et celui de Białystok.

La construction des infrastructures se fait rapidement. Les premiers convois provenant du ghetto de Varsovie y arrivent à la fin du mois de juillet 1942. Le commandement est confié au médecin Imfried Eberl, qui avait déjà travaillé auparavant au sein de l'*Aktion T4*. Les premiers jours de massacres à Treblinka sont chaotiques. Les SS sont submergés par les problèmes logistiques. L'enfouissement des corps ne parvient pas à suivre la cadence avec laquelle les personnes sont gazées. Après la visite de Christian Wirth, qui, depuis août, a été promu inspecteur des centres d'extermination, Eberl est remplacé par le commandant de Sobibór : Franz Stangl. Celui-ci montre un meilleur sens de l'organisation et à l'œil pour les détails. Dès son arrivée, il rend l'ensemble plus « acceptable », faisant notamment construire une fausse gare afin de masquer la véritable affectation des lieux pour les déportés. C'est également sous son commandement que de nouvelles chambres à gaz sont construites, afin d'augmenter le nombre d'exterminations quotidiennes (de 12 à 15 000 personnes).

À Treblinka, Stangl se déplace vêtu d'un uniforme blanc, ce qui lui vaut le surnom de « la mort blanche ». Bien qu'il arbore une cravache à portée de main, il n'est pas décrit comme quelqu'un de sadique ou violent. Il a très peu de contact avec les déportés ou les *Arbeitsjuden* (les travailleurs juifs qui étaient forcés de faire le sale boulot à la place des nazis). Il les considère uniquement comme une force de travail et non comme des êtres humains.

Vers le début du printemps 1943, les convois régressent. Les *Arbeitsjuden* comprennent alors que leur vie est en danger. Une révolte éclate durant l'été. Une cinquantaine d'entre eux réussissent à s'évader et survivront à la Shoah. Pour Himmler, l'évasion de témoins directs représente une menace sérieuse. Il donne l'ordre de démanteler le centre d'extermination. En novembre, l'ensemble du lieu est méconnaissable : les cadavres ont été déterrés et incinérés sur des bûchers, leurs cendres dispersées dans les environs.

En un peu moins d'un an et demi, près de 850 000 et 900 000 Juifs ont été exterminés à Treblinka. Après l'arrêt de l'*Aktion Reinhardt* en novembre 1943, Franz Stangl est envoyé à Trieste pour participer aux campagnes contre les partisans yougoslaves. Il rentre en Autriche début 1945 pour cause de maladie. Assez rapidement après la défaite de l'Allemagne nazie, il est mis en cause par les Alliés pour sa participation à l'*Aktion T4*. Il est arrêté et emprisonné à Linz, mais réussit à s'évader et à rejoindre Rome. Il parvient à quitter l'Europe, grâce à un réseau d'exfiltration de nazis lié aux milieux catholiques. Il se rend tout d'abord en Syrie avant de rejoindre le Brésil où il s'installe en 1951. Il y vit tranquillement avec sa famille, sous sa véritable identité, travaillant notamment à l'usine Volkswagen de São Paulo.

Ce n'est qu'en 1961, à la suite du procès d'Adolf Eichmann, que son nom réapparaît. Après une traque de six ans par Simon Wiesenthal, il est retrouvé et arrêté en février 1967 et extradé vers l'Allemagne. En 1970, il est condamné à perpétuité après avoir été inculpé de génocide sur au moins 900 000 personnes. Il meurt en prison l'année suivante. Il a déclaré jusqu'au bout : « Ma conscience est claire, je n'ai fait que mon boulot ! »

Sa femme Theresa et ses trois filles restèrent vivre à São Paulo.

Rencontre avec Jean-Claude Berutti, metteur en scène⁵

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 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.

⁵ Entretien mené par Johan Puttemans et Yannik van Praag

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-Allemagne 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 Sao 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 qu'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 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 lu⁶.

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...

⁶ Tzvetan Todorov, *Face à l'extrême*, Paris, Points, « Essais » (n° 295), 1994.

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 Globocnik⁷, 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 ? 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.

⁷ 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.

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 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.



Franz Stangl et deux de ses filles, au début de la guerre

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 avons 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, nous⁸ 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.

⁸ L'ASBL Mémoire d'Auschwitz a mené des formations préparatoires dans plusieurs classes de l'enseignement secondaire à Bruxelles.

Rencontre avec Janine Godinas, comédienne⁹

Comédienne de théâtre, de cinéma et de télévision, Janine Godinas a débuté sa carrière au Théâtre de l'Enfance en 1960. Elle a joué au Vaudeville, à l'Alliance, au Théâtre de l'Équipe, à la Comédie Claude Volter, au Théâtre des Galeries, au Rideau de Bruxelles, au Théâtre du Parc, à l'Ensemble Théâtral Mobile, au Théâtre du Crépuscule. Professeur d'interprétation à l'IAD et à l'École Nationale de Théâtre de Strasbourg, c'est une fidèle interprète de Sireuil, Dezoteux, Bourdet.

Elle est aussi metteuse en scène (notamment « S.T.I.B. » au Public, mais aussi « Marrakech » de Paul Pourveur, « Cosmétique de l'ennemi » d'Amélie Nothomb, « Tatouage » de Dea Loher, « Les yeux inutiles » de Jean-Marie Piemme...)

Avant d'interpréter Theresa Stangl dans *Un grand amour*, aviez-vous été déjà été confrontée à la thématique de la Shoah dans votre carrière ?

J'ai 76 ans et je fais du théâtre depuis que j'en ai 18, mais je n'ai jamais été confrontée à un texte qui, de près ou de loin, aurait pu me rapprocher de la Shoah. Je vous avoue que quand j'ai reçu le texte de Nicole Malinconi, il m'a passionnée, mais avant tout, parce que je voulais détruire cette femme. Parce qu'on ne peut pas se retrancher derrière l'amour pour accepter des millions de morts, pour accepter l'industrie de la mort. Ce n'est pas possible ! Je l'ai accepté pour ça, pour dire non. Il fallait que je dénonce cela.

Pourtant dans le texte, il y a une certaine empathie envers cette femme.

J'ai voulu aller contre cette empathie ! Nicole Malinconi raconte une histoire d'amour et moi je l'ai refusée. J'ai pris ce texte en me disant « non » ! Et puis, en travaillant, j'ai évolué peu à peu. Il ne s'agissait plus d'incarner un personnage, mais bien une question philosophique sur l'humain : quel est cet obscur que nous avons en nous ? Quel est ce paradoxe qui fait que l'être humain peut être en même temps dans la lumière de l'amour et dans l'obscur de la réalité ?

⁹ Entretien mené par Johan Puttemans et Yannik van Praag

Vous dites que vous avez accepté d'interpréter cette femme pour la détruire. Mais, en tant qu'artiste, vous avez pourtant dû vous l'approprier, vous avez dû l'incarner.

Si on demande à un comédien de jouer Hitler, il joue Hitler. À lui d'en prendre la responsabilité. J'ai accepté ce rôle parce que je pense que le théâtre est un art collectif, où l'on se pose des questions ensemble. Il faut pouvoir jouer des personnages, même les plus immondes. Il faut que le spectateur puisse sortir du spectacle avec des questions. C'est ça notre rôle, quel que soit le personnage que l'on joue. Pour moi, il n'y a pas d'identification. Quand je joue un rôle, je ne m'identifie absolument pas à la personne que j'interprète. J'ai mon opinion, et avec celle-ci, je construis mon interprétation. Si on me demande de jouer un monstre, je joue un monstre. Si on me demande de jouer un personnage magnifique, je joue un personnage magnifique. Quand j'ai lu le texte pour la première fois, je me suis dit, excusez-moi l'expression : « c'est une salope. » Mais en travaillant, je me suis



Janine Godinas interprétant Theresa Stangl ©Virginie Lançon

rendu compte que « cette salope » dit quand même à son amour de commandant : « Tu m'as trahie pour ces cochons, pour ces gangsters. » Quand il a été envoyé à Treblinka, elle est rentrée en Autriche. Elle a mis des barrières. Mais j'ai détesté sa vie de bourgeoise au Brésil. J'imagine ces fêtes entre nazis, où Treblinka et Sobibór, Auschwitz et Dachau étaient totalement oubliés. Ils ont tout ignoré ! Ils ont cru qu'ils allaient reconstruire un monde nouveau en oubliant le passé. Les Stangl se sont fait construire une maison et se sont comportés comme des rois et des reines, jusqu'au jour où on a dit au mari : « Dites monsieur, nous avons quelques questions à vous poser. »

Au Brésil, Sobibór et Treblinka étaient devenus irréels, même impensables. Elle parle du Brésil comme si c'était Noël. On y était bien et personne ne parlait plus de rien ; on pouvait repartir à zéro, tranquillement, proprement ! Auparavant, avant le Brésil, elle disait qu'il n'était pas possible qu'il fasse partie du parti nazi, qu'il n'avait jamais eu de sympathie pour eux. Sauf qu'avant Sobibór, il avait déjà travaillé à Schloss Hartheim (NDLR l'institut d'euthanasie dans lequel Franz Stangl a travaillé jusqu'en février 1942). Ce sont quand même les premiers morts dans les chambres à gaz ! Mais il ne lui avait rien dit. Est-il possible qu'elle n'ait pas su ? Et nous, aujourd'hui, que ferions-nous ? Voilà une question que je veux que les spectateurs se posent.

Jean-Claude Berutti partage-t-il votre point de vue sur le texte ?

Le travail avec Jean-Claude a été magnifique. On a tout de suite été d'accord sur ce que nous avons à dire. Nous n'avons jamais eu aucun conflit là-dessus. Nous étions d'accord pour accabler Theresa. Nous étions aussi d'accord d'éviter l'identification, de poser une distance, que je joue un personnage, mais que je ne l'incarne pas. Sur toutes les évolutions, nous avons

toujours été d'accord. C'est un travail qui s'est passé d'une façon formidable. Nous avons travaillé et répété au château de Goutelas, avec Suzanne Emond, l'assistante de Jean-Claude, et nous avons travaillé dans la paix. C'est bon de travailler dans la paix, et si on est tous les trois d'accord sur ce qu'il y a à dire, c'est magnifique. Et le travail avance vite.

Comment avez-vous donc abordé le personnage de Theresa ?

J'ai plusieurs choix possibles pour interpréter ce personnage qui vient fumer sa cigarette, boire son schnaps autrichien et rabâcher. Il y a des jours où je viens pour la première fois et des jours où je viens pour la centième fois. Cela implique des différences d'interprétation fines qui sont importantes. Jean-Claude me laisse faire. Il n'est pas du tout dictateur à ce niveau-là. Pour lui, les alternatives sont intéressantes. Quand c'est la première fois, je viens de recevoir le livre et c'est la découverte. Quand je le fais pour la centième fois, je suis plus fatiguée. Le point de vue est différent, et le jeu change au niveau de l'énergie et de la culpabilité. Si je viens pour la centième fois, la culpabilité augmente.

Est-ce qu'en un an Theresa a beaucoup changé ?

Ah oui, énormément ! D'ailleurs, on a rejoué la pièce il y a dix jours à Saint-Étienne, et le directeur du théâtre m'a dit qu'il n'avait pas vu le même spectacle que l'année dernière. Ce n'est plus le même spectacle parce que Theresa n'est plus la même. Je l'accable moins, je lui laisse le bénéfice du doute, sauf au Brésil. Le spectacle de 2019 ne sera probablement pas non plus le même. C'est ça qui est passionnant. Rien n'est évident, les choses sont subtiles, difficiles.

Vous en faites un personnage plus ambigu ?

Oui, désormais, quand je joue, je me questionne continuellement. « Elle a pourtant vu ça, pourquoi n'a-t-elle rien dit ? » « Est-ce que c'est vrai ou est-ce qu'elle ment ? », etc. Elle garde cette part de mensonge, mais comme nous tous quand on se défend de quelque chose.

Le mensonge est une autre question inhérente au texte. Elle se ment... Tout le monde ment...

C'est plus facile de se mentir que de dire « Si tu vas à Treblinka, je me barre ! » « Mais avec mes trois marmots, je vais où ? » « Et je fais quoi ? » « Je suis quand même la femme d'un nazi. » Est-ce si simple ? Est-ce que cet amour était si grand ? Quel est cet amour dont on parle ?

Lorsque nous l'avons rencontré, Jean-Claude Berutti a insisté sur ce que pouvait être l'éducation d'une jeune bourgeoise autrichienne dans l'entre-deux-guerres, avec tout ce que ça impliquait en termes de soumission et de religiosité. Est-ce selon vous une piste pour expliquer le voile que Theresa s'est mis devant les yeux ?

Elle a quand même questionné des lieutenants sur ce que faisait son mari. Et quand il part à Treblinka, elle rentre en Autriche. Elle savait donc quelque chose. Ce passage avec le prêtre, où elle dit que Dieu a permis Treblinka. Mais si Dieu a permis Treblinka, de quel Dieu parle-t-on ? Ce n'est pas possible ! C'est un chapitre qui est très écouté. Dieu, Dieu a permis Treblinka et moi qu'est ce que je fais avec cela ? Si Dieu l'a permis, qu'est-ce que je fais ? Pourquoi j'irais contre ? Cela aussi cela fait partie de sa bêtise, mais aussi d'une sorte d'innocence. En même temps, il y a chez elle de l'antisémitisme. Comme chez tous à cette époque-là. Je suis d'ailleurs toujours vigilante à ces instants où l'antisémitisme apparaît, ces petites choses qui sont de l'antisémitisme primaire, que l'on véhicule tout le temps, partout, dans toutes les conversations. J'aime parler de cela avec les adolescents.

À propos des adolescents, beaucoup de classes sont venues voir la pièce. Comment ont-elles réagi aux représentations ?

Je vais répondre en commençant par une anecdote. À Saint-Étienne, je jouais à peine depuis dix minutes devant une classe, qu'un gamin a crié dans la salle : « C'est ennuyant ! » Je ne suis pas du genre à m'arrêter quand il y a des manifestations pendant un spectacle, mais là, je me suis arrêtée et j'ai dit : « On ne vous a peut-être pas expliqué à quoi vous étiez conviés. Je peux comprendre que cela vous ennuie, mais alors sortez. Et les autres que cela ennuie, sortez aussi. Et puis restons là. »

Certains sont sortis ?

Non, il était le seul à sortir. On l'a obligé ceci dit. Mais je le comprends... Si j'étais à sa place, sans doute que je m'ennuierais aussi. Pour un gamin de 17 ans, aujourd'hui, cette vieille qui vient parler de son amour avec ce nazi... Il s'en fiche ! Mais moi j'ai un métier à faire, j'ai un message à délivrer.

Après le spectacle, des gamines sont venues s'excuser. Je leur ai dit qu'il ne fallait pas, que je comprenais le gamin qui s'était manifesté. Elles m'ont expliqué qu'elles ne savaient même pas ce qu'elles venaient voir, qu'elles n'avaient rien vu sur les camps d'extermination. J'ai alors insisté : « Comment ? 1940-1945, Hitler, les camps de concentration, les camps d'extermination ? » Vous savez ce qu'elles m'ont répondu ? « Eh bien non ! »

Je leur ai expliqué que les questions que pose le spectacle sont très actuelles. Il ne faut pas se dire que c'est une vieille affaire. Non ! Elle concerne peut-être demain, peut-être ce soir, peut-être aujourd'hui, avec la montée de l'extrême droite partout en Europe, partout dans le monde. C'est de cela dont parle ce spectacle. Et c'est de ça dont je veux parler. Et alors ils ont écouté, et nous avons eu beaucoup d'échanges et cela a été formidable. Il faut ramener l'horreur du passé à l'horreur qui pourrait ressurgir aujourd'hui.

Faut-il faire obligatoirement un travail en amont avec les jeunes, avant le spectacle ?

Bien sûr ! Quand j'étais jeune, les comédiens participaient aux animations. Je suis pour des animations qui se font avec les comédiens. Ils n'ont pas toujours le temps, bien sûr. Mais pour un tel texte, je suis prête à aller en classe. Vous savez, quand les gamins ont rencontré un comédien avant le spectacle, quand ils ont eu l'occasion de lui parler, peut-être même de rire avec lui... Et bien, lorsqu'il arrive sur scène, ils se taisent et ils écoutent !

Il y a donc deux éléments importants : le travail en amont, donner un cadre historique, afin que les jeunes aient la toile de fond. Ensuite, en aval, les échanges de vues et le débat.

Oui, il faut les confronter avec ce qui vient de se passer sur scène. Je n'en veux pas aux gamins, j'en veux aux enseignants, comment est-il possible d'emmener des enfants sans leur donner un minimum d'outil pour comprendre, sans leur dire de quoi parle la pièce ?

On a dit « plus jamais ça », mais cela peut resurgir sous d'autres formes, n'importe où. Moi ce qui m'importe, c'est de pouvoir dire aux jeunes qu'il faut regarder les choses aujourd'hui, parce ce que ce qui s'est passé hier, peut se repasser aujourd'hui.

Vous avez eu des débats de cet ordre-là avec les classes après le spectacle ?

On en a eu, mais très peu.

Les enfants ne veulent pas s'exprimer ?

Non, peut-être parce qu'il y a les profs, peut-être parce qu'ils sont intimidés, peut-être aussi parce qu'il y a des choses qu'ils ne veulent pas, ou n'osent pas dire. Il faut voir les débats. Il y a un gamin qui lève le doigt et qui dit : « Madame, combien de temps vous avez pris pour étudier ce texte-là ? » Mais ce n'est pas la question qu'il faut poser là, maintenant ! « Pourquoi on joue ça ? » « Pourquoi on dit ça ? » Ça, ce sont les questions qu'il faut poser. Et là, c'est le désert.

Peut-on se baser sur ces échecs ? Ce désert dont vous parlez, il faut peut-être le prendre en compte et réfléchir. Peut-être faut-il travailler avec de plus petits groupes ?

Oui, et il faut travailler en amont, ça j'en suis sûre. Il faut que ce soit constructif, qu'ils puissent venir voir la pièce et que cela les secoue. Je me suis rendu compte qu'ils ne connaissent pas l'histoire, mais il n'y a pas que l'histoire. Il se passe aujourd'hui des choses qui les concernent. Et demain, ils seront adultes, ils vont voter. Ils vont être citoyens dans une société qui a fait ça, et qui a accepté ça !

Mais cette vieille-là, qui vient parler de son histoire d'amour avec un commandant nazi, sans préparation, ils s'en fichent. Ce n'est qu'un symbole en fait, et je crois qu'il faut aussi amener la chose sur le plan philosophique, sur l'obscur et la lumière. Voilà, la vraie question.

Nous avons beaucoup parlé des adolescents, mais pouvez-vous nous dire comment la pièce est accueillie par les adultes ?

Les adultes ils sont là ! Nous avons joué à bureaux fermés avec des listes d'attente énormes. C'était plein tout de suite avec des listes de gens qui n'ont même jamais eu leur billet. Pour les adultes, la pièce a une autre résonance.

Les représentations débouchent-elles sur des questions, sur des débats ?

Il n'y a pas de débats organisés avec les adultes, mais on a des réactions avec les gens qui boivent un verre après le spectacle. Elles tournent en général autour de la personnalité de Theresa, autour de l'amour, ou du degré de mensonge. Ensuite, il y a les questions : « Qu'aurait-on fait ? » « Qu'aurait-on fait avec trois enfants ? » Il y a eu des réactions de cet ordre, mais pas de débats de société, sur ce qui agite notre époque, aujourd'hui.

Vous voulez dire que les réactions sont centrées sur la démarche, la personnalité de Theresa Stangl, mais n'ouvrent pas sur un débat politique ?

Oui, cela ne dévie pas là-dessus, et je ne le comprends pas. Parfois, je dis aux gens « Voyez-vous ce qui se passe aujourd'hui ? » Mais les gens ne sont pas prêts à parler de ça, peut-être que ce n'est pas leur truc. C'est dommage. Même si je reste moins longtemps après les représentations, je parle quand même un peu aux gens. Et moi, ce qui m'interpelle, je vous l'avoue, c'est le monde d'aujourd'hui. Il faut construire un devoir de citoyen. Le racisme est toujours là, tout le temps. Chaque fois que tu croises quelqu'un, il est là.

En fait, je préfère jouer pour les jeunes que pour les adultes. Les adultes, on ne va pas les changer, mais les gamins oui. Tu peux leur lancer dans la tête une petite étincelle qui peut faire que les choses changent. Je suis sûre de ça.

Rencontre avec Laure Nyssen, responsable de la médiation des publics jeunes au théâtre Le Rideau de Bruxelles¹⁰

À travers différents projets pédagogiques, le Rideau de Bruxelles s'attache à sensibiliser les jeunes au théâtre et aux nouvelles pratiques de la scène. La médiation des publics jeunes organise notamment des rencontres en classe destinées à préparer les élèves à la forme et au contenu du spectacle. Dans le cadre de la pièce *Un grand amour*, des conférences préparatoires ont été programmées en partenariat avec l'ASBL Mémoire d'Auschwitz afin d'apporter les éléments de contexte nécessaires à la compréhension du texte.

Pourriez-vous nous expliquer en quelques mots ce qu'est Le Rideau de Bruxelles ?

Le Rideau de Bruxelles est une compagnie théâtrale qui a été créée en mars 1943 par Claude Étienne, jeune acteur et metteur en scène, qui l'a dirigée pendant 49 ans. Nous fêterons l'année prochaine notre 75^e anniversaire. De sa création à 2011, nous étions installés au Palais des Beaux-Arts. Depuis 2014, nous disposons d'un espace actuellement en rénovation concédé par la Commune d'Ixelles. Pour le moment, nous travaillons « hors les murs », et jouons nos spectacles dans différents lieux partenaires.

Pouvez-vous nous parler de la genèse de votre spectacle *Un grand amour* ?

Jean-Claude Berutti, le metteur en scène, qui a déjà une solide réputation, nous a contactés il y a quatre ou cinq ans, après que Nicole Malinconi lui a envoyé son livre *Un grand amour*. Après l'avoir lu, Jean-Claude Berutti pensait déjà à Janine Godinas pour interpréter Theresa Stangl. Il avait travaillé avec elle auparavant. Bref, il s'agissait de personnes sérieuses autour d'un programme sérieux. Ensuite, nous devions élargir le cercle des partenaires pour faire aboutir le projet, ce qui s'est fait de manière relativement facile. Les motivations étaient présentes !

Pour nous, c'était tout autant intéressant de travailler sur le passé que de s'interroger sur la psyché humaine ; comment est-il possible d'aimer – et de continuer à aimer malgré ses actes – une personne telle que Franz Stangl ? Un questionnement qui a peut-être pris encore davantage d'ampleur après les attentats, des épouses et des mères ayant aimé leurs auteurs.

Nous ne voulions pas nous positionner ni trancher, nous voulions avant tout poser la question : pourriez-vous continuer à aimer une personne qui a fait des choses monstrueuses ?

¹⁰ Entretien mené par Johan Puttemans

Connaissez-vous l'histoire de Franz Stangl et de Treblinka avant ce projet ?

Non ! Et j'en ai conclu que si c'était vrai pour moi, à 29 ans, j'étais certainement loin d'être la seule dans le cas. Il était donc plus qu'important que les jeunes qui allaient assister au spectacle puissent bénéficier d'un bon accompagnement et d'une bonne information.

Que fut votre ressenti lorsque vous avez découvert cette histoire ?

Le metteur en scène et le directeur m'ont donné des explications, mais c'était insuffisant, l'ensemble restait pour moi trop flou. J'ai ensuite lu le livre de Gitta Sereny (*Au fond des ténèbres*) et j'en ai eu de véritables sueurs froides. J'ai alors saisi l'ampleur de mes lacunes sur cette période. Le livre m'a vraiment ouvert les yeux sur des réalités que je ne connaissais pas. Gitta Sereny nous donne la matière pour que l'on puisse se forger sa propre opinion. Nicole Malinconi en a fait une pièce de théâtre qui nous permet de replacer l'histoire dans l'ensemble du contexte.

Mais je me suis aussi rapidement dit : « C'est trop grand pour moi ! » En effet, c'était trop complexe, je ne pouvais pas m'en sortir seule. J'ai cherché de l'aide, j'ai consulté Internet, j'ai écrit : « Treblinka » et c'est alors que j'ai pris connaissance de votre conférence sur la technicité de l'extermination nazie, où il est question du centre d'extermination de Treblinka. Je t'ai directement contacté afin de prendre rendez-vous. J'avais le savoir-faire, la volonté et je sentais l'urgence d'en parler aux jeunes, et vous, à la Fondation Auschwitz, vous aviez l'expérience, l'expertise et la connaissance pour pouvoir donner l'information nécessaire aux jeunes avant qu'ils n'aillent voir le spectacle. Une synergie devait pouvoir se trouver.

Comment avez-vous envisagé d'aborder ces sujets avec les jeunes Bruxellois ?

Le but du Rideau de Bruxelles est de soulever des questions, d'amener le débat, de casser les tabous et de provoquer les discussions. On savait que ce thème allait bousculer les jeunes. Mon rôle était de préparer les classes, de contextualiser la pièce avant la représentation. Un spectacle doit soulever des questions. On ne peut pas faire un spectacle où les spectateurs entrent, s'assoient et sortent avec la même idée. *Un grand amour* nous capte et nous ouvre l'esprit. Je conseillais aux enseignants qui venaient assister à une représentation de prendre une heure avant l'évènement et autant, si pas deux heures, après afin de pouvoir en discuter, également avec les artistes.

Quelle est votre réflexion personnelle sur le spectacle ?

Je me suis demandé comment j'aurais réagi à la place de Theresa Stangl, mais sans me projeter dans le passé. Je veux dire par là que je n'ai pas tenté d'imaginer une vie que j'aurais pu avoir durant la Seconde Guerre mondiale. Je pensais plutôt à aujourd'hui. Je me projetais, vivant dans une dictature d'extrême droite, mon mari devant travailler pour celle-ci et me parlant de moins en moins. Est-ce que je le quitterais ? Est-ce que je fermerais les yeux sur ce qu'il fait ? Voilà des questions auxquelles j'ai beaucoup réfléchi.

Durant le spectacle, mais également dans le livre de Malinconi, on comprend par moment Theresa Stangl et puis, quelques minutes après, on est heurtés par ses paroles et ses idées. Il est important de garder à l'esprit qu'elle était humaine et, qu'en toute honnêteté, nous n'aurions pas été irréprochables non plus. Nous voulions susciter une pensée critique et engagée chez le spectateur. S'il devait vivre un jour une situation similaire, il aurait alors peut-être plus de force pour agir, pour oser dire « non » à des membres de sa famille, à des amis. Le spectacle nous pousse à y réfléchir. C'est sans doute utopique, mais si je fais ce travail c'est pour tenter de rendre ce monde un peu meilleur.

Craignez-vous que ce que l'Europe a vécu en 1940 puisse se reproduire dans le futur ?

Parfois j'ai peur. Je crois en l'Europe et en une véritable solidarité européenne. J'y crois, mais j'ai une vue critique... Bien sûr, j'espère que l'Europe ne revivra pas ce qu'elle a vécu. Mais, si près de nous et de notre situation privilégiée, il y a de nombreuses choses qui se passent sous des régimes totalitaires. Nous devons en être conscients, rester ouverts et attentifs.

Quelle fut la réaction du public ?

Le spectacle a eu beaucoup d'écho, dès qu'il a été annoncé. Nous avons reçu de nombreux appels téléphoniques pour des renseignements et des réservations. La seule crainte que nous avions au départ, c'était de savoir si le grand public suivrait. Cette crainte a rapidement disparu et on a vite affiché complet.

Le spectacle a été très bien accueilli. Manifestement, la société actuelle a toujours un lien fort avec l'histoire de la Seconde Guerre mondiale. On sent une forte motivation d'en savoir plus, d'approfondir le sujet. C'est là où nous avons réussi : nous avons suscité la curiosité du public. Quant au lien entre le sujet (la Shoah, Treblinka et son commandant Franz Stangl) et le titre *Un grand amour*, nous tenions à ce que les spectateurs le découvrent par eux-mêmes.

Après le spectacle, beaucoup de réactions portaient sur l'exploit extraordinaire de l'actrice Janine Godinas. Comme la salle est très petite, le spectateur se trouvait presque nez à nez avec elle, avec le témoignage d'une femme qui a aimé un assassin. Au plus près d'elle, il se trouvait pendu à ses lèvres. Seule une grande comédienne pouvait incarner ce monologue si difficile à interpréter.

Il était même permis au spectateur de « décrocher » – dans le sens positif du terme –, de s'autoriser une respiration, un temps pour l'introspection. Et même si ce décrochage prenait quelques minutes, la personne était, par l'exploit incroyable de l'actrice, ramenée dans la pièce. Ce décrochage n'aurait pu avoir lieu sans la forme d'un monologue, car le spectateur aurait été alors interpellé par les autres acteurs. Un monologue facilite ces instants durant lesquels nous pouvons nous arrêter pour réfléchir à ce que nous venons de voir et d'entendre.

J'ai plusieurs fois interpellé des spectateurs immédiatement après le spectacle. Il s'agissait de publics mixtes et très hétérogènes. Beaucoup de spectateurs déclaraient se sentir bouleversés.

Ils se posaient des questions par rapport à ce qu'ils venaient de voir. Mais, étions-nous là pour leur offrir des réponses ? Ne devions-nous pas les inciter à se poser des questions ? Notre idée, dès le départ, était que les spectateurs devaient quitter la salle en se posant des questions et y réfléchir eux-mêmes.

Avec les classes, je devais procéder tout à fait autrement. Les jeunes doivent être accompagnés et nous devons les inciter à développer leur esprit critique. Pour cela, j'ai pensé qu'avant de voir le spectacle, il fallait leur donner un minimum de contexte historique autour de Franz Stangl, de Treblinka et de la Shoah, afin qu'ils puissent suivre les propos et les dilemmes de Theresa Stangl. Grâce à cette « formation » – ou plutôt cette initiation – à la problématique, ils pouvaient déjà se poser beaucoup de questions d'ordre moral. Je pense par ailleurs qu'il fallait donner cette formation avant le spectacle. Si nous l'avions organisé après, ça n'aurait pas eu de sens.

Je te suis donc très reconnaissante ainsi qu'à la Fondation Auschwitz. Les formations en classe ont été très bénéfiques (NDLR treize classes ont reçu la formation préliminaire). Je pense même que les jeunes qui ont bénéficié de la formation ont parfois pu mieux suivre la pièce que d'autres spectateurs qui n'avaient jamais entendu parler de Stangl et de Treblinka. J'ai pu dialoguer avec toutes les classes juste après le spectacle et ce fut particulièrement intense avec trois d'entre elles. Et je dois dire que c'était passionnant d'entendre les commentaires et les réactions des adolescents. Ils avaient tant de questions par rapport à cette femme (Theresa Stangl), son mari (Franz Stangl), mais aussi sur le contexte dans son ensemble. Notre but était atteint.

Ce n'est pas dans la démarche du Rideau de Bruxelles d'offrir toutes les réponses. Nous préférons mettre le doigt sur un problème sans pour cela être trop dirigistes, ni trop explicites dans nos interventions. Une manière de procéder, c'est de réunir les acteurs, le metteur en scène, le directeur, moi, etc., après le spectacle pour que le public puisse nous poser des questions et entrer en débat sur le sujet de la pièce qu'ils viennent de voir. C'est notre conception du théâtre : débattre, dialoguer, discuter.

La pièce se jouera-t-elle encore après 2017 ?

Il y a une véritable volonté à représenter ce spectacle. Nous mettons beaucoup d'énergie et de temps dans la création et la diffusion des projets. Cependant, sans un lieu permanent, il est très difficile de planifier avec certitude. L'autre option est de nous produire dans d'autres structures, comme nous l'avons fait avec *Un grand amour*. Nous travaillons bien entendu également hors de la Belgique : en France, en Suisse, au Congo, etc. Nous avons un réseau de diffusion. Le Théâtre des Doms (Pôle Sud de la création en Belgique francophone) situé à Avignon en est un bon exemple. Si la pièce peut intégrer son programme, alors des milliers de spectateurs la verront. Par ailleurs, nous rejouons la pièce à Bruxelles du 23 avril au 12 mai 2019.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

Depuis 2003, l'action de l'ASBL Mémoire d'Auschwitz s'inscrit dans le champ de l'Éducation permanente.

À travers des analyses et des études, l'objectif est de favoriser et de développer une prise de conscience et une connaissance critique de la Shoah, de la transmission de la mémoire et de l'ensemble des crimes de masse et génocides commis par des régimes autoritaires. Par ce biais, nous visons, entre autres, à contrer les discours antisémites, racistes et négationnistes.

Persuadés que la multiplicité des points de vue favorise l'esprit critique et renforce le débat d'idées indispensable à toute démocratie, nous publions également des analyses d'auteurs extérieurs à l'ASBL.