

LA COMPAGNIE ENTRE CHIENS ET LOUPS PRESENTE

HIMMELWEG

DE JUAN MAYORGA

TRADUCTION DE YVES LEBEAU



Michelangelo Caravaggio, dit le Caravage - L'Incrédulité de saint Thomas

« Dans ces trains voyagent nos cauchemars. Qui se sont déjà produits. Nos cauchemars se sont déjà produits. Les rêves précèdent les faits, les cauchemars les suivent. Tout ce qui nous fait peur s'est déjà produit en nous-mêmes. »,

Juan MAYORGA, Himmelweg

EN COPRODUCTION AVEC L'ATELIER 210 ET DU RIDEAU DE BRUXELLES

EQUIPE

AVEC

MICHELANGELO MARCHESE, LUC VANGRUNDERBEEK ET JEAN-MARC DELHAUSSE

MISE EN SCENE

JASMINA DOUIEB

SCENOGRAPHIE ET COSTUMES

RENATA GORKA

VIDEO ET SON

SEBASTIEN FERNANDEZ

ASSISTANAT

LARA HUBINONT

DRAMATURGIE

ANA RODRIGUEZ

LUMIERE

BENOIT LAVALARD

NOTE D'INTENTION

Il y a ce que l'on voit, ce que l'on veut bien voir et ce que, saturés d'images, on ne voit plus...

Non loin de Berlin, pendant la Seconde Guerre mondiale, un camp de civils. Ici, un vieil homme se promène, un couple prend l'air sur un banc, des enfants jouent à la toupie. Là, le sourire de bienvenue du maire de ce « charmant ghetto juif ». Et si tout ceci n'était qu'une mise en scène imaginée par les nazis, macabre artifice destiné au regard du délégué de la Croix-Rouge ? S'inspirant du camp de concentration « modèle » de Theresienstadt, Mayorga écrit un texte fascinant sur notre étonnante capacité à nous aveugler. Après *Hamelin*, nouvelle création en Belgique d'un chef-d'œuvre du grand dramaturge espagnol.

Himmelweg, du passé au présent

« L'histoire est comme Janus, elle a deux visages : qu'elle regarde le passé ou le présent, elle voit les mêmes choses »

Maxime Du Camp

La fiction peut-elle dire le vrai, le passé dire le présent ?

Au cœur de la Seconde guerre mondiale, un délégué de la Croix Rouge, Maurice Rossel, visitait un camp, et devenait malgré lui un acteur dans la mise en scène imaginée par les nazis. Celui qui avait été envoyé pour voir n'a rien vu. Il a photographié la mise en scène des bourreaux, et s'est mué lui-même en complice de ce qu'il cherchait à dénoncer.

Les trois personnages de ce récit éclaté sur la mémoire sont enfermés dans leur demi-conscience, sorte de purgatoire atemporel où ils sont à jamais pris dans les filets de leur aveuglement et de leurs silences.

Par cette pièce où passé, présent, ici et là-bas se mêlent, Mayorga nous montre à quel point nous continuons à fermer les yeux face à l'horreur et à la barbarie dans le monde actuel. *Himmelweg* est une parabole sur notre éternel aveuglement et sur cette attitude un peu schizophrène qui nous fait oublier les atrocités du monde pour pouvoir continuer à vivre soi-même paisiblement.

Car il s'agit ici de questionner notre rapport à ce qu'on voit, à ce qu'on veut bien voir et à ce que, trop abreuvés d'images, on ne voit plus ...

Quel est notre rapport aujourd'hui à la réalité ? Et où se situe la réalité ? Où commence la fiction quand on capture (et le mot est choisi à dessein !) le réel ? Ce réel qui une fois capturé devient une image figée, porteuse du sens que l'on choisit de lui donner... Ce réel qui n'est celui que l'on voit que parce qu'on le regarde.

Le témoignage n'est-il pas toujours une voix construite ? La fiction peut-elle s'emparer du réel et dans quelle mesure n'est-elle pas parfois plus à même de dire le vrai... ?!

En montant cette pièce de cette façon, je voulais interroger notre rapport à l'image, son statut dans nos vies et notre responsabilité de témoins, d'yeux du monde...

Les trois culpabilités de ces personnages-témoins se répondront ainsi dans un entrecroisement de je et de jeux.

Et ceux qui ne voudront pas jouer cette comédie orchestrée devront se souvenir, nous souffle le Commandant, metteur en scène sarcastique, que tant que l'on joue, on ne se trouve pas dans les trains. Ces trains qui viennent, à l'aube de chaque jour, à six heures exactement, se figer devant l'horloge arrêtée, et dont les passagers remontent la rampe de ciment qui relie directement la gare d'arrivée à ce que l'on appelait l'infirmerie : « Le chemin du Ciel », Himmelweg, sans savoir encore, dit-on, où ils allaient exactement...

C'est sur ce chemin vers le ciel que nous errons entre hier et aujourd'hui, là où la fumée s'est arrêtée, où l'herbe a repoussé et où les fantômes sont les pas qui sont toujours là et qui se sont tus.

D'ailleurs la structure fragmentée du texte, comme une sorte de Guernica, nous donne une vision explosée du temps et de l'espace. Nous sommes en pleine guerre, le jour de la visite de la Croix rouge, juste avant, juste après, longtemps après, aujourd'hui,... De cette façon, les différents niveaux de temps ont l'air de se répondre dans un dialogue où le spectateur sera amené à questionner son propre présent. La fragmentation semble même contaminer le style et le langage des personnages qui s'expriment dans une langue parfois datée, parfois totalement d'aujourd'hui.

La pièce s'ouvre sur les paroles de l'inspecteur de la Croix-Rouge qui raconte son engagement, toujours au service des autres : " - C'est à l'instant où je redescends de la rampe que je pose ma main sur la porte du hangar... et je me souviens encore, à ce contact, du froid qui me prend les doigts...". Il aurait suffi alors qu'il ouvre la porte...

Et le Commandant d'avouer, après guerre toujours, qu'il aurait lui aussi voulu qu'à un moment quelqu'un trahisse la supercherie, un instant, un seul. « Et si on refuse de le faire ? dit Gottfried - Si on refuse de sortir du baraquement ... il arrive... il n'y a personne, les rues sont vides... ». Mais elles furent pleines, avant d'être vides à nouveau... et le temps seul parle. Toute la force magistrale du théâtre est là, la question du masque, du jeu, du je, et du théâtre de la vie.

Le théâtre comme révélateur de fiction

« L'homme ne s'avise de la réalité que lorsqu'il l'a représentée et rien jamais n'a pu mieux la représenter que le théâtre »

Pier Paolo Pasolini, Affabulazione

Pourquoi le théâtre ?

La visite de Maurice Rossel à Theresienstadt, comme le dit Mayorga lui-même, est en quelque sorte le reflet de la mission de la philosophie et de la mission de l'art. Ces deux missions coïncident : elles ont pour mission de dire la vérité. Ce qui ne signifie pas, qu'elles possèdent la vérité ni qu'elles sachent l'exprimer, poursuit le dramaturge, mais bien qu'elles ont la vérité comme horizon. **Comme la philosophie, l'art dévoile la réalité, la rend visible.** « Parce que la réalité n'est pas évidente en soi. Pour le dire d'une autre manière : la vérité n'est pas naturelle ; **la vérité est une construction. Il faut un artifice qui nous montre ce que l'œil ne voit pas.** » Et le théâtre est l'artifice le mieux choisi pour dire le vrai car il est l'acte politique par excellence : en réunissant une assemblée, il convoque la cité et dialogue avec elle.

Or, Mayorga se garde bien de faire de ses textes un théâtre de thèse visant à exprimer ses convictions et à en convaincre les spectateurs. Il écrit essentiellement pour les questions que ces derniers seront amenés à se poser, pour le doute qui pourrait s'insinuer en eux. Mayorga écrit un théâtre de pensée duquel « le spectateur ne doit pas sortir chargé d'idées mais d'une impulsion critique ».

Comment ?

Les acteurs joueront autour du cadre d'un écran. Sur cet écran, seront projetées les images de propagande, ou des répétitions pour le film de propagande destiné à tromper la comme un voile d'images entre eux et le monde, image même de leur aveuglement. En effet, l'idée centrale est de partir de la notion de demi-conscience et de demi-aveuglement. Pourtant l'écran se déchirera pour laisser entrevoir ce qu'il y a derrière, pour peu qu'on l'éclaire...

Ces images seront de plusieurs types : images d'archives de Terezin, des images d'aujourd'hui de Terezin, des images filmées des scènes comme elles auraient été jouées devant le délégué de la Croix rouge (images que nous appellerons images de propagande et qui seront en couleur), et des images des répétitions (en noir et blanc).

Les acteurs seront englobés dans ces images, comme prisonniers d'elles, avalés en quelque sorte. En effet, le pouvoir des mots est central chez Mayorga. Les livres racontent le rapport inutile au Savoir, mais aussi le lien indéfectible entre Savoir et Pouvoir...

ANALYSE DRAMATURGIQUE¹

« On l'appelle la mélancolie de l'acteur. Le rideau tombe et la vie doit continuer. La vie doit continuer, mais comment ? Le rideau tombe, tu as ton marteau à la main. Tu as les mains. Les pieds, le corps. Mais, tout ça, tu en fais quoi le rideau tombé ? Les acteurs savent tout ce qu'il y a à savoir de la vie, Gerhard. Derrière les mots, les gestes, il n'y a rien, voilà la vérité. »

Juan MAYORGA, Himmelweg

Comme pour toutes les pièces de Juan Mayorga, le thème de départ, celui que l'on pense saisir à première vue, n'est qu'un premier questionnement qui est posé là au lecteur-spectateur.

Sa constatation de départ est la suivante : cet homme, qui dit de lui-même qu'il est « les yeux du monde »², qui était là pour « voir », pour regarder et vérifier, n'a rien vu. Cet homme qui aurait pu dénoncer les crimes contre l'humanité n'a pas pu rendre compte des atrocités du camp, non pas seulement parce qu'on les lui aurait caché derrière une sordide mise en scène, mais surtout à cause de sa propre fragilité humaine.

« A première vue, Himmelweg est une pièce de théâtre historique. En réalité, la pièce est - elle se veut être - une pièce sur l'actualité. Cela parle d'un homme qui ressemble à presque toutes les personnes que je connais : il a une sincère volonté d'aider les autres ; il veut être solidaire ; il a

¹ Chapitre élaboré à partir du travail de mémoire d'Ana Rodriguez, pour le CET, août 2009, « Distance et détours dans le théâtre de Mayorga ».

² MAYORGA Juan, *Himmelweg*, traduction de Yves Lebeau, Besaçon, Les Solitaires Intempestifs, 2006, p. 18.

horreur de la douleur d'autrui. Néanmoins, comme la plupart des gens que je connais, cet homme n'est pas assez fort pour douter de ce qu'on lui dit et de ce qu'on lui montre. Il n'est pas suffisamment fort pour voir avec ses propres yeux et nommer avec ses propres mots ce qu'il voit. Il se contente des images que les autres lui donnent à voir. Et avec les mots que les autres lui donnent. « Chemin du ciel », par exemple. Il n'est pas suffisamment fort pour découvrir que « chemin du ciel » peut être le nom de l'enfer. Il n'est pas suffisamment fort pour voir l'enfer qui se déroule sous ses pieds. »³

Himmelweg, comme d'autres pièces de l'auteur (*Lettres d'amour à Staline*, *Le jardin brûlé*, *Le rêve de Genève*), part d'un fait historique pour parler des hommes d'aujourd'hui, de l'actualité – nous verrons le sens que Mayorga donne à cette « actualité » - et de propos universels à l'homme. À travers notre analyse dramaturgique nous tenterons de montrer comment l'auteur construit son œuvre à partir d'un fait passé, et touche son public contemporain, *ici et maintenant*, créant une expérience propre à chaque spectateur.

Pour aborder l'histoire, nous constatons que la première stratégie dramaturgique de l'auteur est de situer l'action dans un espace-temps assez indéfini, très flou.

Si nous sommes bien conscients qu'il fait allusion à l'Allemagne nazie et que nous sommes plus ou moins en 1944, en pleine Seconde Guerre mondiale, il faut noter néanmoins qu'à aucun moment il n'emploie les mots : « Nazi », « SS », « Camp de concentration ou d'extermination ». Hormis le fait que le Commandant parle de la « Synagogue » et de « zone de repeuplement juive », aucun signe distinctif n'est donné. Il ne cite aucune date ni année précise. Au début de la pièce, nous sommes invités à entendre *au présent* le monologue du délégué de la Croix rouge, qui raconte son expérience pendant la guerre. En même temps, *au présent* toujours et au même titre que le délégué, nous sommes invités par le Commandant à visiter le camp. Mayorga joue avec ce temps, en sautant du présent au passé sans transition, et nous nous trouvons, nous spectateurs, à la place de ce délégué. Pendant le monologue du Commandant, nous sommes considérés comme des visiteurs conviés à inspecter le camp, sauf que selon ce qu'il nous expliquera, les juifs et les baraquements ne sont plus là; il ne reste que le *Himmelweg*, cette rampe de ciment qui relie les quais de la gare d'arrivée des convois à l'infirmerie, c'est-à-dire, à la mort... Cette confusion temporelle fait en sorte que nous ne savons plus exactement dans quel temps nous nous trouvons, ce qui a pour effet de rendre d'actualité ce moment daté. Mayorga situe uniquement la ville où le délégué a vécu pendant la guerre, Berlin, et il dit qu'il va visiter « un camp d'internement civil », ce qui fait beaucoup plus « présentable » et « sonne mieux » à nos oreilles.

De même pour les noms des personnages : « Elle », « Lui », « Le Garçon », « La Fillette » : le peuple des juifs prisonniers du camp est totalement désindividualisé ; ce ne sont que des ombres, des personnages banals d'un groupe, ils sont « eux » et « tout le monde » en même temps réunis dans ce nom de « Elle », « Lui », etc. Les trois personnages principaux sont : Le délégué de la Croix rouge (le « vérificateur »), Le Commandant (le metteur en scène de la macabre comédie) et Gottfried (interlocuteur et traducteur du Commandant auprès du peuple juif et guide de la visite du camp, il sera présenté dans la mise en scène comme « maire de la ville »). À l'exception de ce dernier, les deux autres sont nommés par leurs fonctions respectives. Le « Commandant » est le Commandant du camp, mais aussi le Commandant de la représentation théâtrale. Il pourra aussi - nous le verrons ensuite - commander la vie ou la mort de ces juifs.

³ MAYORGA Juan, Programme pour la mise en scène de Jorge Rivera à Madrid, texte rédigé en espagnol, nous traduisons.

L'« impersonnalisation » du personnage du délégué est flagrante car Mayorga ne le nomme même pas. Dans sa pièce il n'y a pas une première page ni quelques lignes avec les noms de ses personnages. Le monologue du délégué ne commence pas non plus par « Le délégué de la Croix rouge : ». La pièce commence directement par la parole lâchée de cet homme, comme un témoignage écrit en un gros bloc, de façon narrative et épique. De cette façon, cet homme pourrait être chacun de nous. C'est un homme « anonyme » qui se présentera lui-même dans son récit : « J'étais venu en Allemagne comme délégué de la Croix rouge »⁴, comme si cette fonction et le hasard qu'il se soit trouvé à cette époque à exercer cette fonction était la seule chose qui le différencie de nous.

Lieux et personnages sont de cette manière universalisés, ce qui explique d'autant plus que cette pièce ait touché de nombreux pays par ses mises en scènes. Elle porte en elle une réflexion qui englobe toute l'humanité : des Argentins⁵ jusqu'aux Anglais⁶, en passant par les Norvégiens⁷... Nous voyons, par ce fait historique, à quel point Mayorga parvient à parler de l'actualité d'une façon détournée.

Dans un second temps, nous pouvons remarquer (et ce dans une certaine mesure également dans *Hamelin*) que l'auteur nous rend complice dès le début de l'un de ses personnages. La pièce *Himmelweg* s'ouvre sur le témoignage du délégué de la Croix rouge. Nous sommes d'emblée interpellés par cette confession, et notre vision est guidée par ce point de vue-là. Témoins d'un secret qu'on nous aurait livré, nous lisons la suite de l'histoire en connaissant les rouages du mensonge dont le délégué lui-même a été victime : la mise en scène d'une morbide comédie dans un camp de concentration.

Le Commandant du camp, qui suit les ordres de Berlin, a pour mission de mettre en scène un spectacle : une ville-modèle, un camp-Potemkine, où tous les prisonniers, des juifs, vivent en harmonie. Après nous avoir rendus complices du récit du délégué, Mayorga nous emmène, par un flash-back, pendant la préparation malsaine de cette macabre représentation où des juifs non-comédiens vont devoir interpréter les rôles d'hommes libres et heureux dans ce camp.

Cette fiction qu'invente Mayorga est construite en cinq parties, stylistiquement hétérogènes, selon le schéma qui suit :

-I) *L'horloger de Nuremberg* : Un monologue (du délégué de la Croix rouge). Temps présent, nous nous trouvons dans le lieu où il y avait autrefois le camp.

-II) *Fumée* : Huit séquences indépendantes. Flash-back, pendant la guerre, répétition des scènes avant la visite du délégué. Ces séquences seront filmées et projetées sur le tulle.

-III) *Le silence de la paix sera pareil à celui-ci* : Un monologue (du Commandant). Temps présent. (Temps étrange car le présent est mêlé au passé : nous nous trouvons à la place du délégué qui visite le camp durant la guerre, sauf que rien n'existe plus.)

⁴ *Himmelweg*, op. cit., p.11.

⁵ *Himmelweg* a été joué en Argentine le 14 mars 2007 au Teatro San Martín Buenos Aires dans une mise en scène de Jorge Eines. La pièce a remporté un grand succès et le public voyait dans la mise en scène une métaphore des dictatures vécues en Amérique du Sud, dont la dictature argentine de 1976 à 1983.

⁶ *Himmelweg* a été créée en version anglaise en 2005, au Royal Court, Londres, mise en scène de Ramin Gray.

⁷ *Himmelweg* créée en norvégien en 2007 au Nationaltheatret d'Oslo, Norvège. Mise en scène de Alexander Mork -Eidem.

-IV) *Le cœur de l'Europe* : Onze scènes marquées par des chiffres (de 1 à 11). Flash-back, pendant la guerre, préparation de la Représentation- casting des juifs et scène après la visite du délégué.

-V) *Une chanson pour finir* : Une longue scène finale : « monologue » de Gottfried s'adressant aux juifs tel un metteur en scène lors des répétitions avant la visite du délégué. Flash-back, durant la guerre.

UN THEATRE DE MEMOIRE

Theresienstadt, « zone de repeuplement juif », ou un peu d'histoire...

Terezin n'est pas à proprement parler une cité. C'est une ville de garnison protégée de remparts bâtie en 1780 par l'empereur d'Autriche Joseph II pour se prémunir contre une éventuelle expansion prussienne en provenance du Nord. Il l'appela Theresienstadt en l'honneur de sa mère, l'impératrice Marie-Thérèse. Cette place forte, conçue pour accueillir six mille habitants, servit en réalité de prison. Gavrilo Princip, qui assassina l'archiduc François-Ferdinand en 1914 à Sarajevo, en fut le prisonnier le plus célèbre, avant la seconde guerre mondiale.

L'invasion de la Tchécoslovaquie par les troupes du Troisième Reich fut rapidement accompagnée par les mesures discriminatoires que les nazis imposaient aux juifs de leur propre pays et aux nations qu'ils occupaient.

En juin 1940, elle fut donc transformée en prison de la Gestapo de Prague. La plupart des prisonniers étaient soit des opposants au régime, soit des résistants, soit des juifs. Au second semestre 42, devant l'afflux massif des juifs, la population de la ville fut évacuée de force afin d'agrandir le ghetto qui devint un mouvoir.

Le ghetto remplit donc trois fonctions : il fut un lieu de transit, de décimation (plus de 20% des prisonniers y périrent) et de propagande. L'image fautive d'une « territoire peuplé de juifs et relevant de l'administration juive » fut créée de toutes pièces par les nazis. Ceux-ci ne reculèrent pas devant les manœuvres frauduleuses (notamment à l'occasion de la visite du Comité International de La Croix-Rouge, comme nous le verrons plus loin) afin de cacher au public le sort tragique des prisonniers de Terezin et de dissimuler la mise en œuvre de la solution finale.

SUBTERFUGE NAZI : « LE FUHRER OFFRE UNE VILLE AUX JUIFS »

La déportation des Juifs d'Allemagne avait pour objectif déclaré «leur réinstallation à l'est» où ils seraient astreints à des travaux forcés. Comme il ne semblait guère plausible que des Juifs âgés puissent être employés à des travaux forcés, les Nazis utilisèrent le ghetto de Terezin pour camoufler la nature des déportations. Dans la propagande nazie, Terezin était cyniquement décrit comme une « station thermale » où les Juifs allemands âgés pouvaient, en toute sécurité, «prendre leur retraite». Les déportations à Terezin faisaient cependant partie de la stratégie nazie de duperie. Le ghetto devint en réalité un centre de rassemblement pour les déportations dans les ghettos et les camps d'extermination de l'Europe orientale occupée par les Nazis.

En dépit des effroyables conditions de vie et de la menace constante de la déportation, une vie culturelle de grande qualité s'était organisée à Terezin. D'éminents artistes juifs, originaires principalement de Tchécoslovaquie, d'Autriche et d'Allemagne, des écrivains, professeurs, musiciens et acteurs donnaient des conférences, des concerts et des pièces de théâtre. Le ghetto entretenait une bibliothèque de prêt riche de 60 000 volumes.

En effet, médecins, ingénieurs, techniciens, professeurs, volontaires pour la plupart, ils avaient été recrutés par le président du Conseil des anciens de la communauté juive, qui connaissait l'existence de Dachau et d'Auschwitz, mais qui pensait, ainsi qu'on le lui avait laissé entendre, que Terezin pouvait être un lieu où, à défaut de les laisser en paix, les nazis « parqueraient » les juifs au lieu de les envoyer à la mort...

Terezin était dans l'esprit des nazis un centre de triage à partir duquel les juifs devaient être aiguillés vers différents camps de la mort. Toutes les couches de la population furent bientôt entassées dans le ghetto de Terezin. Moins d'un an plus tard, 58 491 déportés tenaillés par la faim, rongés par la gale, vidés par la dysenterie, attendaient. Il est arrivé que 150 personnes meurent le même jour, de mort " *naturelle* ", à Terezin. Pendant que des convois partaient, d'autres arrivaient.

Malgré la minutie des fouilles qu'ils pratiquaient, les nazis ne purent empêcher certains musiciens d'introduire des instruments dans le camp de Terezin. Des violoncelles, des violons, des clarinettes, parfois en pièces détachées, surgirent ainsi dans l'enceinte du camp. Une vie culturelle intense imposa bientôt sa marque sur Terezin.

D'abord cachée. Bientôt en pleine lumière. Les nazis avaient compris que l'élite culturelle parquée à Terezin pouvait servir au mieux les intérêts de leur propagande. Ils encouragèrent donc toutes les initiatives, laissant des chœurs, des orchestres, se constituer. On organisa des représentations théâtrales, on monta des opéras à Terezin. Un piano fut apporté. Un groupe de jazz se créa, les Ghetto Swingers. Il ne restait plus qu'à nettoyer les carreaux, installer des pots de géraniums sur les fenêtres, tondre les pelouses, rafraîchir les peintures, habiller décentement les prisonniers, maquiller les femmes et organiser une belle représentation d'opéra⁸.

Devenu vitrine mise en scène pour une opinion publique mondiale qui, à partir de la fin 1943, se pose de plus en plus de questions sur la disparition de plusieurs millions de juifs européens, ce véritable camp, organisé dans ses moindres détails par les services de Goebbels, sera visité en juin 1944 par Maurice Rossel, jeune représentant de 26 ans de la Croix Rouge internationale, yeux et oreilles d'un monde qui inconsciemment ne voulait pas savoir, ravi et convaincu du bon sort réservé aux juifs.

Devant le succès de la supercherie, les nazis demandèrent à Geron, lui-même prisonnier et vedette, de réaliser un film de propagande sur ce ghetto (Le Führer offre une ville aux juifs). Ce film et sa genèse restèrent inconnus des historiens et du grand public pendant près de cinquante ans.

De la naissance du ghetto, jusqu'au 20 avril 1945, près de 140 000 personnes passèrent à Terezin. 87 000 d'entre elles furent déportées principalement vers les chambres à gaz de d'Auschwitz-Birkenau. En 1942, le taux de mortalité y était si élevé que les Allemands installèrent – dans le sud du ghetto – un four crématoire capable de brûler près de 200 corps par jour. Moins de 4000 survécurent.

⁸ « Brundibar », du compositeur Hans Krasa (gazé à Auschwitz, le 17 octobre 1944), fut ainsi représenté le 20 août 1944.

A COTE DE LA SCENE...

Nous aimerions amener le public à continuer sa réflexion, à la suite du spectacle. L'ensemble de notre démarche sera celle de l'amener à voir avec des yeux neufs ce qu'il croit avoir déjà vu, ou déjà compris.

Deux grandes thématiques semblent se dégager de ce texte et c'est sur ces chemins-là que nous allons tenter de faire voyager les spectateurs.

Tout d'abord, la question de **l'invisibilité de l'horreur**. Il faut, au contraire sans doute du personnage du délégué, être fort pour voir, pour parvenir à voir. Les embûches sont nombreuses...

Ensuite, la deuxième grande thématique qui se détache est celle de la **manipulation des victimes** mêmes, qui masquent leur propre sort. Le mensonge devient alors un crime, et les euphémismes criminels puisqu'ils cachent sang et souffrances.

Au cours de tables rondes avec différents spécialistes convoqués, des philosophes, des sociologues, des artistes, l'auteur lui-même, nous aborderons entre autres, les thèmes suivants :

- **La manipulation de l'image** ou comment décoder ce qu'on nous montre

Comment cacher au monde l'impensable ?

Comprendre et démonter les mécanismes psychologiques de la propagande nazie en montrant aux élèves les façons de décrypter les différents niveaux d'une image et ses effets sur l'inconscient. En visionnant des extraits du film Le Führer offre une ville aux juifs montré dans le documentaire, lister avec les élèves les éléments mis en avant par la propagande pour symboliser une vie modèle et heureuse (le sport, la musique, la convivialité, les sourires affichés) et analyser les sentiments suscités chez le spectateur (confiance, sympathie, amusement). Seule une maîtrise totale de ces éléments permettait à la propagande nazie d'arriver à son principal but, celui de la dissimulation de l'indicible vérité par la création d'une autre vérité, tellement proche de celle que l'on espérait.

Comment en est-on arrivés aujourd'hui à une telle défiance par rapport à l'image dont on fait dire tout et son contraire ? Quand on peut nous démontrer que les images qui ont mené à la deuxième Intifada seraient un montage, quand le 11 septembre le serait aussi, ou encore quand des partis, pour leur propagande politique, utilisent des images venues d'ailleurs et qu'ils détournent pour délivrer leurs messages (je pense à l'UMP qui a utilisé des images américaines pour parler aux Français...),... ?!

- Ceci nous amènerait à parler de **la manipulation** vieille comme le monde qui est celle **du langage**.

La rhétorique a été utilisée de tous temps pour séduire les foules ; et l'image est simplement venue remplacer cette dernière et avec plus d'efficacité, grandie et fortifiée par la valeur de Vérité qu'elle renferme ! Le thème de la manipulation par la langue est terriblement présent dans tout le texte de Mayorga : du Führer sur le Commandant (« Berlin nous a choisis »), du Commandant sur Gottfried, de Gottfried sur les juifs-acteurs, etc... Le langage et la nomenclature nazie, ce monde de l'euphémisme et de la propreté, ont permis, dans ces « zones de repeuplement », de cautionner - et d'accepter - l'horreur de la « solution finale »... !

Le **Commandant envers Gottfried** (par la parole de ce dernier, il atteint les juifs-comédiens. Gottfried parle avec les mots du Commandant aux juifs)

Le **Commandant envers les juifs** (qui n'ont pas le droit à la parole durant toute la pièce mais bien au texte que le Commandant a écrit pour eux)

Le **Commandant modifie les écrits des livres** (Se sert des grands philosophes et écrivains (Spinoza, Aristote, Shakespeare...pour justifier la Barbarie Nazie)

Le **Commandant** se trouve à son tour manipulé **par le langage de ses supérieures** et du Führer (Berlin nous a choisi). Parallèle avec le procès d'Eichmann. « c'était la responsabilité de ceux qui donnaient les ordres ».

Perversion du langage, manipulation du langage des instances du pouvoir pour masquer les stratégies de domination: Comme le titre le dit ils disaient « **Himmelweg** » « chemin du ciel » pour faire référence à la rampe d'accès aux hangar où se trouvaient les chambres à gaz.

« **Gershom/Gerhard** » Le Commandant s'obstine à « germaniser » le nom de Gershom Gottfried en l'appellant « Gerhard » Gottfried. Macabre euphémisme « **Zone de repeuplement juive** », « **station thermale** » où les juifs âgés pourraient aller prendre « **leur retraite** » en toute sécurité. Ainsi que les « **excedents** » iront à l'Infirmierie...

Le **Délegué de la Croix Rouge** reconstruit et falsifie sa version des faits pour pouvoir continuer à vivre. Il modifie son récit interne pour survivre à son passé, à ce qu'il n'a pas vu, à se qu'il n'a pas dénoncé.

- **La manipulation de l'Histoire** et l'enjeu que celle-ci représente pour tous les régimes « forts »... Encore une fois, comment certains hommes politiques souhaitent s'immiscer dans les programmes scolaires pour former les jeunes esprits comme cela les arrange... !

- **Le théâtre dans le théâtre:**

Le théâtre vient masquer la réalité. Le Commandant va au théâtre à Berlin pour oublier. Il cite Aristote à sa guise.

Répétitions des scènes par les juifs du camp. Nous assistons à la construction de la mise en scène du Commandant à l'intérieur de la pièce *Himmelweg*.

- **La résistance est-elle toujours possible ?**

Réflexion à partir de cette citation :

« Toute l'horreur que j'ai entendu durant le procès de Nuremberg, les 6 million de juifs, dissidents ou personnes d'une autre race qui étaient mortes, m'a choquée profondément. Mais je n'avais pas encore fait la connexion avec mon propre passé. Je me rassurais moi-même en pensant que je n'étais pas personnellement coupable pour cela. Et que je n'avais pas su la véritable dimension de cela. Mais un jour, je suis passé à côté de la plaque commémorative pour Sophie Scholl, ici à la Franz-Joseph-Strasse. J'ai vu qu'elle avait mon âge et qu'elle avait été exécutée l'année où j'ai joint Hitler. Et seulement alors j'ai réalisé que la jeunesse n'excuse pas tout. Et qu'il aurait été possible de découvrir la vérité. »

Traudl Junge, secrétaire de Hitler⁹.

⁹ Extrait de l'entretien avec Traudl Junge en 2001, secrétaire particulière d'Adolphe Hitler de fin 1942 à avril 1945, présenté dans le film *La Chute* d'Oliver Hirschbiegel. Nous traduisons.

A partir d'un fait historique, comment parler de l'homme d'aujourd'hui ? Comment parler de notre engagement et de notre responsabilité face à l'horreur du monde ? Comment parler d'aujourd'hui à travers les erreurs d'hier ? Quelles stratégies dramaturgiques sont utilisées pour parler de l'actualité ?

L'AUTEUR : JUAN MAYORGA



Né en 1965 à Madrid. Licencié en 1988 en Philosophie et en Mathématiques à l'Université de Madrid. Il poursuit ses études à Münster (1990), à Berlin (1991) et à Paris (1992).

Doctorat de Philosophie en 1997. Ses recherches philosophiques autour des thèmes de la politique et de la mémoire chez Walter Benjamin ainsi que de nombreux essais sur le rapport du théâtre, de la dramaturgie avec l'histoire, sont publiés dans des revues spécialisées en Espagne et en Allemagne.

Depuis 1998 il enseigne la dramaturgie et la philosophie à l'Ecole Royale Supérieure d'Art Dramatique à Madrid.

Membre fondateur avec Jose Ramon Fernandez, Luis Miguel Gonzalez Cruz, Guillermo Herras et Raul Hernandez Garrido du Collectif Théâtral El Astillero. Lauréat de plusieurs Prix dont le Prix Celestina du meilleur auteur de la saison 1999 / 2000 et Prix Borne pour sa pièce Lettres d'amour à Staline, Prix Calderon de la Barca pour *Mas ceniza (Plus de cendres)* en 1992.

Quasiment toutes ses pièces ont été mises en scène, publiées en Espagne et à l'étranger, traduites entre autres en italien, français, allemand, grec, portugais, anglais, croate, roumain.

Ses œuvres de théâtre

Siete hombres buenos (Sept hommes bons – 1989)

Mas ceniza (Plus de cendres) – 1992)

El traductor de Blumenberg (Le traducteur de Blumenberg) – 1993)

Concierto fatal de la viuda kolakowski (Concert fatal de la veuve kolakowski) – 1994)

El hombre de oro (L'homme d'or) – 1996)

El sueño de Ginebra (Le rêve de Genève) – 1996)

El jardín quemado (Le jardin brûlé – 1997)

La mala imagen (La mauvaise image – 1997)

Legion (1998)

La piel (La peau – 1998)

El Crack (1998)

Cartas de amor a Stalin (Lettres d'amour à Staline – 1998)

La mujer de mi vida (La femme de ma vie – 1999)

Angelus novus (1999)

Amarillo (Jaune – 2000)

BRGS (2000)

El gordo y el flaco (Le gros et le maigre – 2000)

La mano izquierda (La main gauche – 2001)

Una carta de Sarajevo (Une lettre de Sarajevo – 2001)

La biblioteca del diablo (La bibliothèque du diable – 2001)

Encuentro en Salamanca (Rencontre à Salamanca – 2002)

Himmelweg (2002) Prix Enrique Llovet 2003

El buen vecino (Le bon voisin – 2002)

Animales nocturnos (Animaux nocturnes – 2003)

Tres anillos (Trois anneaux – 2004)

*Sonambulo (Somnanbule - 2003) d'après Sobre los angeles de Rafael Alberti
Departamento de Justicia (Service de la Justice – 2003)*

Palabra de perro (Parole de chien – d'après El coloquio de los perros de Cervantès – 2004)

Ultimas palabras de Copito de Nieve (Deniers mots de Blanche Neige – 2004)

Job (d'après Le livre de Job et des textes d'Elie Wiesel – 2004)

Mujeres en la cornisa (Femmes sur la corniche – 2004)

*Metodo Le Brun para la felicidad (Méthode Le Brun pour le bonheur – 2004)
El chico de la última fila (Le garçon du dernier rang – 2006)*

Présentation de l'équipe

La porteuse du projet :

Comédienne depuis 10 maintenant, j'ai expérimenté diverses formes théâtrales qui m'ont permis de me forger une expérience variée d'interprète : du théâtre réaliste français avec *Chaos debout* (Véronique Olmi) par Michel Bogen, à l'expressionnisme de Von Horvath (*Légendes de la forêt viennoise*) ou d'Alain Van Crughten (*Steph*), en passant par la commedia avec Carlo Boso (*Les jumeaux vénitiens* de Goldoni), Marivaux, Shakespeare, Harold Pinter, Wajdi Mouawad ou Fabrice Melquiot, ou encore le théâtre de proximité avec Philippe Vauchel (*Comme une scène*)...

Parallèlement à mon parcours de comédienne 'employée', j'ai depuis le départ eu très à cœur de mettre sur pied des projets personnels. Il me fallait tracer mon chemin propre et définir mes objectifs dans ce métier. Ainsi, j'ai tracé un bout de chemin avec la Compagnie Chéri Chéri : *Yvonne, princesse de Bourgogne* dans le Parc Royal ou encore *Une Pucelle pour un gorille*, de Arrabal, au théâtre de verdure du parc d'Osseghem (Féeries théâtrales), notamment. Et puis bien sûr le Zone Urbaine Théâtre où j'ai beaucoup joué et mis en scène.

Par ailleurs, j'ai peu à peu développé mon langage de metteuse en scène au travers de *Cyrano* (Karreveld), *Bal-Trap* (Soupape et Martyrs), *La Princesse Maleine* (Zut), *Révolution* (Balsamine), *Littoral* (Zut) et plus récemment *L'Ombre* (Public) ou *La Défonce* (210). L'éclectisme apparent de mes projets constitue en réalité l'axe d'une même recherche. Ainsi, se dessine une notion d'équipe qui se constitue de projet en projet et qui fonde peu à peu une forme de collectif de création, basé sur l'échange et la mise en commun d'un matériau réflexif.

Entre chiens et loups, c'est la confrontation de l'apprivoisé et du sauvage, du dressage socialisant, de l'éduqué et du pulsionnel. C'est cette **lisière entre deux mondes**, entre deux états (jour et nuit) que nous nous proposons de visiter : **un théâtre de frontière** où s'interpénètrent les genres littéraires et artistiques.