



HAL
open science

Témoigner sur scène : la construction et la transmission de la mémoire de la Shoah à travers le témoignage dans le théâtre de langue allemande de 1960 jusqu'à nos jours

Annika Matulla

► To cite this version:

Annika Matulla. Témoigner sur scène : la construction et la transmission de la mémoire de la Shoah à travers le témoignage dans le théâtre de langue allemande de 1960 jusqu'à nos jours. Histoire. 2022. dumas-04695460

HAL Id: dumas-04695460

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04695460v1>

Submitted on 12 Sep 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

ANNIKA MATULLA

Mémoire de Master 2 d'Histoire - représentations et usages contemporains du passé
Université Lyon 2

TÉMOIGNER SUR SCÈNE

La construction et la transmission de la mémoire
de la Shoah à travers le témoignage
dans le théâtre de langue allemande de 1960
jusqu'à nos jours

Mémoire préparé sous la direction d'

Anne LAGNY, professeur d'études germaniques, ENS Lyon et
Édouard LYNCH, professeur d'histoire contemporaine, Université Lyon 2

Soutenance le 9 septembre 2022



— université
— LUMIÈRE
— LYON 2

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier ma directrice de mémoire, Anne Lagny et mon directeur de mémoire, Édouard Lynch, de m'avoir donné la possibilité de réaliser ce travail dans le cadre des études interculturelles franco-allemandes.

De plus, je tiens à remercier M. Martin Haufler de m'avoir donné un aperçu du travail du Deutsches Literaturarchiv Marbach e.V.

Je remercie également ma famille et mes amis pour le soutien et les encouragements tout au long du travail.

SOMMAIRE

Remerciements	
Sommaire	
INTRODUCTION	4
PREMIÈRE PARTIE	
Les procès contre les crimes nationaux-socialistes au théâtre : la reconstruction d'un discours sur scène	17
CHAPITRE 1	
La forme discursive du tribunal – le procès, matrice littéraire.....	19
1.1. Procès et théâtre, deux formes d'espace public – comment le tribunal devient matrice littéraire ?.....	19
1.2. Tribunal et théâtre comme ritualisations et mises en scène	25
1.3. L'imposture de la figure du témoin dans la mise en scène juridique et théâtrale	30
CHAPITRE 2	
Les sources documentaires issues du procès.....	33
2.1. Le récit du survivant – <i>Auschwitz. Zeugnisse und Berichte</i> (1962)	33
2.2. Le tribunal à Auschwitz – <i>Meine Ortschaft</i>	37
2.3. Le récit journalistique - l'observateur du procès Bernd Naumann et ses récits	40
CHAPITRE 3	
La scène, un espace de mémoire ?	45
3.1. Une fonction mémorielle par conception spatiale.....	45
3.2. Rencontre d'histoires – représenter dans un lieu historique.....	47
DEUXIÈME PARTIE	
Les rôles du témoin : porteur du discours sur scène	52
CHAPITRE 4	
Sauvegarder et documenter le savoir et le souvenir – porter la parole du témoin	54
4.1. Représenter le témoin comme porte-parole	54
4.2. Le témoin d'époque sur scène – les capacités et les limites de la représentation théâtrale	61

CHAPITRE 5	
Tisser des liens – le témoin médiateur	64
5.1. Établir une nouvelle base communicative – l’ancrage du témoignage dans la vie publique	64
5.2. Générer des émotions sur scène	69
CHAPITRE 6	
Quand la voix s’éteint – rapporter de l’expérience concentrationnaire sur scène.....	75
CONCLUSION GÉNÉRALE	81
Sources	86
Bibliographie	89
Annexes	95
Table des matières	96

INTRODUCTION

« Le témoin porteur d'une expérience, fût-elle unique, n'existe pas en soi. Il n'existe que dans la situation de témoignage dans laquelle il est placé »¹, constate Annette Wieviorka au sujet du documentaire *Shoah* de Claude Lanzmann de 1985. Selon elle, le film a causé une révolution du témoignage qui dépasse son usage dans l'historiographie professionnelle, et a initié une historiographie faite par l'œuvre d'art.² Pour son documentaire, Lanzmann filme des entretiens avec une multitude de témoins, avec non seulement des victimes mais aussi des acteurs du système nazi, dont les paroles sont accompagnées par des images des camps de concentrations déserts. Pour ce faire, il renonce entièrement à montrer des images de violence et de meurtre et fait de la parole du témoin, la porteuse de la dynamique du documentaire. *Shoah* se qualifie par son étendue remarquable et son exactitude de la méthode d'entretien ainsi que la grande portée publique qu'elle a causée au milieu des années 1980. Outre son usage juridique ou historique, le témoignage figure non seulement dans le documentaire mais également dans d'autres arts, en tant que porteur de savoir sur la Shoah. Le théâtre intègre depuis les années 1960 le témoignage comme catégorie de transmission de l'expérience de la Shoah. Comme l'entrée du témoignage dans la recherche en histoire contemporaine, le témoignage de la Shoah au théâtre est lié à l'apparition accrue pour le public, de témoins et de témoignages dans le cadre des premiers procès juridiques contre les crimes de guerre nazis – en tête le procès Eichmann en 1961 que Wieviorka désigne comme début de « l'ère du témoin ».³

À partir de cette époque, le témoignage devient partie intégrante des représentations sur le génocide des Juifs dans le théâtre en langue allemande, surtout dans le genre du théâtre documentaire qui atteint son apogée dans les années 1960, notamment en République fédérale d'Allemagne. Une pièce du théâtre documentaire, *Die Ermittlung* de Peter Weiss, avait particulièrement attiré l'attention du public. Aujourd'hui, elle est considérée comme une des impulsions décisives du côté littéraire à faire avancer la confrontation du passé national-socialiste en RFA. Mise en scène directement après la fin du procès de Francfort en 1965⁴, la pièce de Weiss rapporte les événements dans les camps de concentration pendant le national-

L'utilisation du genre masculin, au détriment de la langue inclusive, a été adoptée afin de faciliter la lecture et n'a aucune intention discriminatoire.

¹ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin* (1998), Paris, Pluriel, 2013, p. 111.

² Cf. *ibid.*

³ Cf. *ibid.*, p. 81.

⁴ Le procès, qui s'est déroulé entre le 20 décembre 1963 et le 19 août 1965 à Francfort, est également connu sous le nom de Second procès d'Auschwitz. Linguistiquement, il n'est pas à confondre avec le procès de 1947 à Cracovie mené contre 40 membres du personnel du camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz et nommé en langue française procès d'Auschwitz.

socialisme à un public encore plus large en s'appuyant sur de documents issus du procès. Dans ce 'reportage théâtral' qui vise à se distinguer du discours juridique, scientifique, journalistique ou politique l'auteur met en évidence la parole du témoin, comme le fera vingt ans plus tard Lanzmann dans le documentaire *Shoah*, tout en utilisant des méthodes de recueil d'informations et de présentation correspondantes à l'époque et la forme artistique. Pendant que le théâtre présente dans les années 1960 une première confrontation au génocide des Juifs, peu thématiqué jusque-là devant un large public, et en même temps une maîtrise du présent de l'époque face aux négligences des années Adenauer en RFA, il est devenu avec le décalage temporel croissant un porteur de la mémoire de la Shoah. C'est à ce point qu'intervient le présent travail qui cherche à comprendre le rôle qu'occupe le théâtre dans la construction et la transmission de la mémoire de la Shoah depuis les années 1960. Le témoignage, devenu primordial en tant que source dans la recherche historique sur la Shoah et dans la transmission de sa mémoire, nous servira de fil conducteur. En même temps, il présente un concept existant en tant que catégorie juridique, historique et culturelle et convient ainsi à une approche pluridisciplinaire à la problématique.

Comme résumait Alain Kleinberger et Philippe Mesnard comparée au cinéma, une étude du théâtre en tant que représentation de la Shoah semble particulièrement intéressante ; cet intérêt ressort largement des spécificités du genre théâtral :

Face à la scène, nous existons autrement que dans l'obscur salle où l'on nous projette des images en mouvement sur un écran et dont même la récente 3D (imaginerait-on la séquence des douches de Schindler's List en relief ?) ne se substituera jamais à la présence vivante de l'acteur. Le pouvoir de l'immersion mimétique totale s'arrête au fait même que le théâtre existe. Or, il existe un théâtre qui, de plus en plus, porte son attention vers la Shoah et se soumet à l'épreuve de la représenter.⁵

L'immédiateté décrite nous préoccupera constamment au cours de notre travail. Nous limiterons notre sujet sur le théâtre de langue allemande de 1960 jusqu'à aujourd'hui.

Comme les pièces du théâtre documentaire marquent le début de la contribution du théâtre au discours public sur le passé national-socialiste, les procès juridiques, engagent les débuts d'une confrontation croissante du passé national-socialiste. Certes, il existait déjà depuis les années d'après-guerre une création théâtrale qui traitait du génocide juif et des souffrances de la Seconde Guerre mondiale, mais ils évoquaient les questions générales d'antisémitisme, de racisme et de la culpabilité sans se servir de la scène pour expliquer de manière détaillée les meurtres de masse dans les camps de concentration et d'extermination. Le génocide des Juifs

⁵ Alain Kleinberger /Philippe Mesnard, *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, (Collection *Entre Histoire et Mémoire*), Paris, Kimé, 2013, p. 12.

apparaît pourtant dans quelques pièces à l'arrière-plan sous forme de parabole ou en montrant un destin individuel. En 1963, le dramaturge allemand Rolf Hochhuth ose mettre le camp de concentration explicitement sur scène. Dans sa pièce *Le Vicaire (Der Stellvertreter)*, il s'agit d'une accusation du pape Pius XII., connu pour n'avoir manifesté aucune résistance à la déportation des juifs romains pendant la Seconde Guerre mondiale. La précédente pièce de Peter Weiss, *Die Ermittlung*, marque le début du cadrage temporel de ce travail, qui coïncide avec les débuts de la confrontation au passé national-socialiste en RFA et également à la poursuite pénale renforcée des criminels nazis en Allemagne.

La situation de témoignage dont parle Annette Wieviorka, où le témoin est présenté comme le porteur d'expériences, constitue une base importante de notre travail. Au théâtre, l'utilisation du témoignage et de la présentation du témoin sont d'un intérêt particulier pour une étude de la mémoire de la Shoah étant donné qu'en mettant le témoignage sur scène deux cadres de mémoire sont confrontés (« Gedächtnisrahmen »)⁶. Pour détailler cela, il faut recourir à la distinction entre la mémoire communicative et la mémoire culturelle comme deux cadres de la mémoire établis par Jan et Aleida Assmann : la mémoire communicative⁷ est construite à partir d'expériences qui reposent sur des biographies individuelles et qui sont portées par une collectivité qui reproduit souvent oralement son expérience, plus explicitement des témoins⁸. Au contraire, le théâtre en tant qu'institution culturelle et forme artistique fait partie de la mémoire culturelle qui repose toujours sur des constitutions 'tangibles' comme par exemple des traditions, des rites, des images ou des monuments.⁹ Dans le cadre de la représentation théâtrale, le concept du témoignage devient intéressant lorsque ces deux mémoires se superposent et les limites s'estompent entre les deux, notamment lors de la rencontre entre les 'vrais' témoins et l'entrée sur scène des acteurs qui jouent un témoin. Cela relève d'une manière complexe la question d'autorisation dans les représentations de la mémoire culturelle, plus concrètement, qui peut témoigner sur scène¹⁰. Face au fait que nous nous retrouvons à un moment de passage de la mémoire communicative à la mémoire culturelle concernant la mémoire de la Shoah, étudier les défis et les capacités de l'usage du témoignage au théâtre gagne en importance. Ces

⁶ Cf. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich, C. H. Beck, 1992, p. 50.

⁷ Cf. *ibid.* ; Jan et Aleida Assmann ont évoqué la distinction entre mémoire communicative et culturelle pour la première fois en 1988 que Jan Assmann développe dans l'ouvrage cité. Pour désigner la mémoire communicative Aleida Assmann a introduit la notion de mémoire sociale qu'elle utilise dans des œuvres plus récentes pour désigner la mémoire communicative, p. ex. dans *Der lange Schatten der Vergangenheit*, Munich, C. H. Beck, 2018, p. 54.

⁸ Cf. *ibid.*, p. 56.

⁹ Cf. *ibid.*

¹⁰ Cf. Michael Bachmann, *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah* (Mainzer Forschungen zu Theater und Drama), Tübingen, Francke, 2010.

réflexions nous accompagnerons au cours de ce travail qui présente une continuation de mes recherches en licence sur le théâtre documentaire de l'auteur Peter Weiss.

Le sujet s'inscrit dans l'histoire de la mémoire de la Shoah à laquelle nous ferons notamment recours pendant notre première partie (chapitre 1 et 2) et se sert d'éléments de la recherche en histoire contemporaine sur la Shoah et la recherche sur ses représentations. À travers la recherche sur la Shoah, la mémoire est devenue véritable « valeur en soi »¹¹ dont on peut, même si c'est d'abord l'histoire d'une perte ou d'un manque, écrire une histoire indépendante qui vaut égale à d'autres objets de la recherche historique¹². Généralement, la valorisation de la perspective de la mémoire en histoire qui s'est amplifiée à partir du début des années 1980 met en relief des fonctions mémorielles et éthiques de l'histoire et apporte des émotions à l'historiographie¹³. Comme le fait également l'historien français Henry Rousso que nous venons de citer, la recherche contemporaine sur la mémoire de la Shoah met en avant l'étude des discours actuels et les défis futurs de la mémoire au génocide ainsi que de questionnements sur une européanisation ou mondialisation de la mémoire. Dans l'histoire de la mémoire, l'étude des représentations est devenue essentielle : à partir du milieu des années 1970 c'est la recherche anglo-saxonne qui se montre précurseur d'une étude de la Shoah et qui ne se concentre plus uniquement sur l'Histoire mais sur sa représentation, sa narration et son interprétation, par exemple dans les études de Lawrence L. Langer et James E. Young¹⁴. La multiplication des représentations de la Shoah, comme la série télévisée *Holocauste* (1979) pour nommer un exemple significatif, a relevé de nouvelles questions sur la représentabilité du génocide dans les arts comme l'avait déjà soulevé Theodor W. Adorno dans les années 1950 en questionnant son traitement en littérature. La portée des représentations avait légitimé le sujet au cinéma soit en parlant comme le fait le documentaire *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann ou en proposant au spectateur des images comme dans *La Liste de Schindler* (1993) de Steven Spielberg. Face à leurs effets remarquables, qui ne se limitaient pas uniquement au monde anglophone, la recherche sur les représentations de la Shoah s'est dans la suite plus internationalisée. Il s'agissait d'abord d'une recherche qui mettait en question la représentation du génocide, la recherche plus récente s'occupe des formes esthétiques d'une représentation de la Shoah, ses capacités et ses limites. Récemment, nous remarquons un intérêt approfondi aux nouvelles transformations médiatiques de la mémoire de la Shoah, qui relève de la prise de

¹¹ Henry Rousso, *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin, p. 10.

¹² Cf. *ibid.*, p. 31.

¹³ Cf. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, *op.cit.*, p. 50.

¹⁴ Lawrence L. Langer : *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven/London, Yale University Press, 1975 ; James E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the consequences of interpretation*, Santa Cruz, Indiana University Press, 1983.

conscience de la disparition progressive de la mémoire communicative et l'importance croissante de la mémoire culturelle qui en résulte. La catégorie du témoignage en tant que source historique fait partie de l'histoire orale qui s'est établie dans la recherche historique également dans les années 1980 et a consolidé le témoignage qui est étroitement lié à la recherche sur l'histoire et la mémoire de la Shoah. Afin d'obtenir une image complexe de l'emploi du témoignage au théâtre et de la mémoire de la Shoah, nous compléterons notre étude par des approches et notions issues de l'histoire judiciaire et l'histoire du théâtre ainsi que des concepts généraux issus de l'étude littéraire et linguistique, des sciences théâtrales et culturelles que nous aborderons plus loin.

L'approche pluridisciplinaire nous permet de mobiliser une variété de recherches qui fournissent des points de vue qui se sont avérés être complémentaires pour s'approcher au sujet. En ce qui concerne la représentation du génocide juif sur scène, c'était avec *Staging the Holocaust* de Claude Schumacher¹⁵ également la recherche anglo-saxonne qui produisait à la fin des années 1990 un des premiers recueils qui s'est consacré à la représentation de la Shoah au théâtre et complétait ainsi des études des pièces isolées à ce sujet. Dans la plupart de cas, la recherche des représentations au théâtre va de pair avec l'étude des représentations cinématographiques de la Shoah qui domine dans la recherche au regard de la portée plus large de ce média. Alors que la recherche historique a bien intégré le cinéma comme objet de recherche et médium de représentation de l'histoire, l'étude du théâtre reste encore sous-exploitée, probablement également en raison de son caractère performative qui le rend difficile de le traiter comme les supports matériels. Du côté de la recherche allemande, l'historien et politologue Peter Reichel a contribué à la recherche sur le théâtre avec ses analyses sur différentes pièces de théâtre et représentations cinématographiques dans sa monographie *Erfundene Erinnerung. Judenmord und Zweiter Weltkrieg in Film und Theater*¹⁶ qui constitue le dernier tome de sa trilogie sur la Seconde Guerre mondiale paru en 2004. Il met en évidence trois phases dans la représentation de la Shoah, des développements qui se déroulent parallèlement au cinéma et au théâtre. L'après-guerre se présente comme temps de 'déréalisation' esthétique et culturelle par la diabolisation d'un côté et la banalisation du national-socialisme de l'autre côté. À partir des années autour de 1960, il constate une phase de politisation du sujet par confrontation au public qui passe à la fin des années 1979 à une phase dominée par les émotions produites par des destins individuels sur scène et à l'écran. Pour notre travail, les phases de la politisation et de l'émotion sont importantes, notamment concernant le

¹⁵ Claude Schumacher, *Staging the Holocaust*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

¹⁶ Peter Reichel, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, Munich, Hanser, 2004.

développement de l'usage du témoignage. Même si la recherche française sur les représentations de la Shoah au théâtre reste encore faible, le recueil *Shoah : cinéma et théâtre au limites de la représentation* édité par Alain Kleinberger et Philippe Mesnard en 2013 est à souligner. Le recueil rassemble une variété d'articles qui se ne ressert pas sur un cadre national : les auteurs de différentes nationalités donnent des réflexions sur des pièces et films français, italiens, allemands ou américains et donnent ainsi un vaste aperçu sur la représentation de la Shoah de l'après-guerre jusqu'à nos jours. Les différents apports amènent à une réflexion des deux auteurs sur la relation entre cinéma et théâtre, leurs similitudes et différences et complètent ainsi l'étude de Peter Reichel qui met l'accent plutôt sur des aspects thématiques que sur les spécificités des médias.

Au-delà de l'étude des textes dramatiques notre travail s'appuie sur des recherches issues des sciences théâtrales afin d'analyser les pratiques de la représentation et de sa réception auprès du public. Une pratique qui établit un lien entre la représentation de l'histoire et la pratique théâtrale présente la mise en scène de l'histoire que le scientifique et historien de théâtre Freddie Rokem met au centre de son étude parue en 2000¹⁷. Dans sa monographie, Rokem introduit l'idée de 'mettre l'histoire en scène' qui comprend le théâtre comme 'répétition' qui joue sur le décalage temporel entre l'événement représenté et sa représentation au théâtre. En présentant des études de cas de mises en scène en Europe, en Israël et aux États-Unis qui ont comme sujet la Shoah et la Révolution française l'auteur met en évidence les paradoxes et tensions du théâtre représentant l'histoire qui ressortent de la volonté d'établir des liens entre le passé historique et le présent du théâtre par différentes formes de témoignage. Selon lui, le théâtre crée une illusion dans laquelle l'acteur-même devient témoin à la place du témoin déjà mort et en déconstruisant cet effet illusoire nous pouvons comprendre les mécanismes du témoignage sur scène. Au-delà de cet ouvrage, le témoignage au théâtre apparaît de manière explicite également dans quelques études de *Die Ermittlung* qui établissent une comparaison avec le témoin au tribunal. Dans sa contribution à l'exposition « Auschwitz-Prozeß 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main » de 2004 à 2007 sur le procès de Francfort réalisé par Irmtrud Wojak et paru dans le livre qui l'accompagne, le germaniste Marcel Atze analyse l'apparition des témoins historiques du procès dans l'œuvre dramatique de Peter Weiss.¹⁸ Il

¹⁷ Freddie Rokem, *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000. Nous utilisons l'édition trad. en allemand par Matthias Naumann avec un préface d'Erika Fischer-Lichte sous le titre *Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater*, Berlin, Neofelis, 2012.

¹⁸ Marcel Atze, « '...an die Front des Auschwitz-Prozesses'. Zur zeitgenössischen Rezeption der 'Strafsache Mulka und andere », dans Irmtrud Wojak (dir.), *Auschwitz-Prozeß 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main*, Gent/Cologne, Snoeck 2004, p. 637-782.

s'intéresse à la transition entre la déposition du témoignage dans un cadre juridique au témoignage historique et littéraire. Pendant que le témoignage en tant que source et le témoin-même font l'objet des recherches approfondies en histoire¹⁹, son rôle dans des contextes de transmission et de construction de mémoire du côté des représentations reste encore largement ouverte. Une réflexion complexe sur le témoignage dans les représentations de la Shoah présente pourtant la thèse de Michael Bachmann de 2008²⁰ dans laquelle il étudie le témoignage de plusieurs points de vue en littérature, au cinéma et au théâtre. Dans son étude, il part du 'paradoxe de témoignage' qu'avait formulé le survivant de la Shoah Primo Levi dans son récit autobiographique *Se questo è un uomo (Si c'est un homme)* de 1947 selon lequel les véritables témoins sont ceux qui ne peuvent plus témoigner car ils sont morts. Bachmann examine les méthodes alternatives qui sont employées dans les représentations de la Shoah afin 'd'autoriser' le témoignage – ce qui relève des questions éthiques ainsi que des questions sur la culture mémorielle future. Même si Bachmann fait usage également d'une étude du théâtre dans ce contexte, il reste en seconde position derrière le cinéma et la littérature. C'est à ce niveau qu'intervient ce travail, qui vise à se concentrer sur la forme de représentation du théâtre. Nous respecterons les approches différentes pour esquisser une image détaillée de l'usage du témoignage au théâtre qui dans le cadre mémoriel réunit une conception historique et littéraire, juridique et morale.

Corpus

Notre corpus s'étend sur un choix de sources variées en vue de donner différentes perspectives au sujet. Premièrement, nous aurons recours aux textes dramatiques afin d'examiner la structure interne des pièces de théâtre ainsi que la transposition du témoignage en littérature. Deuxièmement, nous utiliserons pour l'analyse, des enregistrements de mises en scène qui nous donneront un aperçu de la représentation du témoignage sur scène et des effets que développe le texte littéraire – ou non littéraire – quand il devient langue parlée devant un public. Au cours de notre travail nous intégrons des articles de presse qui nous donneront des éclaircissements sur la réception publique des pièces et la signification qui est attribuée au théâtre dans un contexte mémoriel. Ces trois types de sources nous permettront de retracer la

¹⁹ Par exemple Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, *op.cit.* ; Ulrich Baer (dir.), 'Niemand zeugt für den Zeugen'. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Francfort/Main, Suhrkamp, 2000 ; Michael Elm/Gottfried Köbler/Fritz Bauer Institut (dir.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Francfort/Main/New York, Campus 2007 ; Martin Sabrow/Norbert Frei (dir.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen, Wallstein, 2012.

²⁰ Michael Bachmann, *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah* (Mainzer Forschungen zu Theater und Drama), Tübingen, Francke, 2010.

construction et la transmission de la mémoire de la Shoah en littérature et sur scène ainsi que la possibilité de découvrir les effets de sa transmission à un public depuis les années 1960.

À ce but, la pièce *Die Ermittlung* de 1965 de l'auteur d'origine allemand et résidant en Suède à partir de 1939 Peter Weiss évoquée au début nous servira de pièce socle. Nous compléterons l'étude de la pièce par l'analyse d'autres pièces de théâtre de langue allemande parues entre 1960 et aujourd'hui. En raison de sa vaste pratique de représentation, de son histoire de réception partagée et de sa conception à la base de documents devenus aujourd'hui documents historiques la pièce semble particulièrement intéressante afin d'étudier la fonction mémorielle du théâtre. Weiss l'avait construit sur des témoignages du procès de Francfort (1963-1965) et a transformé ces témoignages issus du contexte juridique en texte dramatique qui conserve en même temps la structure du tribunal. À ce sujet, *Die Ermittlung* nous apparaît adaptée et fructueuse pour une approche du sujet à travers le concept du témoignage. De surcroît, elle se démarque non seulement par son histoire de réception des autres pièces dans le théâtre en langue allemande sur la Shoah et la Seconde Guerre mondiale. Par rapport aux pièces parues avant 1960, qui traitaient de la Shoah surtout de manière indirecte en passant par des questions générales d'antisémitisme, de racisme et de la question de la culpabilité, la pièce de Weiss ose une description immédiate des tortures et meurtres commis par le régime national-socialiste. Dans sa pièce *Eiche und Angora* (1962), Martin Walser s'était par exemple interrogé sur la culpabilité allemande ou sur la relation aux délinquants nazis dans l'après-guerre dans *Der schwarze Schwan* (1964). L'écrivain suisse Max Frisch traitait des questions d'antisémitisme sous forme de parabole dans *Andorra* (1961), l'écrivaine juive Nelly Sachs avait écrit en exilé en Suède un drame sur la recherche d'un meurtrier nazi dans l'après-guerre qui avait tué un enfant juif pendant une rafle des Juifs dans *Eli – Ein Mysterienspiel von Leiden Israels* (Malmö 1951/Dortmund 1965). Dans ce contexte, il faut également évoquer la pièce *Korczak und die Kinder* d'Erwin Sylvanus qui a été mise en scène pour la première fois en 1957 et traitait du médecin juif-polonais Janusz Korczak qui avait accompagné les enfants de son orphelinat pendant la déportation jusqu'à la mort aux camps de concentration nazis. Par sa conception *Die Ermittlung*, qui renonce à toute structure narrative ou dramatique, à une action ou des caractères fictifs ainsi que qu'à une individualisation du récit. Elle s'approche contrairement dans sa structure à un recueil de témoignages et se distingue ainsi également de la majorité des pièces du théâtre en langue allemande. Afin de compléter notre analyse et de l'ouvrir à une approche comparative, nous nous intéresserons à des pièces de théâtre de 1960 jusqu'à nos jours dont la construction utilise le témoignage comme un des concepts porteurs et dont, pour la plupart, les caractéristiques suivent celles du documentaire. Nous étudierons par

exemple les pièces *Der Stellvertreter/Le Vicaire* de Rolf Hochhuth (1963) et à *Prozess in Nürnberg* (1967) de l'écrivain est-allemand Rolf Schneider ainsi qu'à *Bruder Eichmann* (1983) d'Heinar Kipphardt qui, comme la pièce Weiss, se prennent pour modèle les procès contre les crimes nationaux-socialistes. De surcroît, nous présenterons des pièces plus récentes comme *Die letzten Zeugen* (2013) de Doron Rabinovici et Mathias Hartmann qui se trouvent entre théâtre et projet de témoignage. Enfin, nous nous intéresserons à d'autres pièces qui se distinguent par leur conception du témoignage mais qui ne remplissent pas nécessairement les caractéristiques documentaires.

Avant de présenter nos sources, il faut un bref aperçu de notre pièce socle : *Die Ermittlung – Oratorium in 11 Gesängen/L'Instruction – oratorio en onze chants* s'inscrit dans le genre du théâtre documentaire. En tant que théâtre politique du genre documentaire, la pièce se voit étroitement imbriquée dans le discours sur la Shoah des années 1960. Par la portée de sa première mise en scène qui a eu lieu parallèlement sur quatre scènes en RFA et sur onze scènes en RDA ainsi qu'à Londres par la Shakespeare Company et peu plus tard en France la pièce a obtenu une grande attention publique. Au-delà de la dimension inconnue de sa première représentation sur scène, la pièce et l'auteur polarisaient pour des raisons multiples : d'abord, la pièce relevait à nouveau la question de la représentabilité d'Auschwitz dans les arts et en littérature, question qui dominait le discours depuis les années 1950. De plus, *Die Ermittlung* était le début d'une vague de pièces documentaires, genre populaire en Allemagne jusqu'aux années 1980, qui s'est inscrit dans la tradition du théâtre politique de la République de Weimar. Non seulement sur l'échelle de la nouveauté de l'esthétique théâtrale et de la thématisation des camps de concentration sur scène, la pièce a permis un débat public : l'auteur y dénonce l'imbrication de plusieurs grandes entreprises allemandes dans le système nazi et la persistance d'un grand nombre de personnel dans la République fédérale des années 1960 qui avait occupé des postes sous le régime nazi. En RDA, l'antifascisme prononcé par Weiss dans la pièce a été bien reçu et a été compris comme critique du capitalisme et donc de la RFA. Par cette raison de nombreuses critiques en Allemagne de l'ouest ont déclamé la pièce comme propagande communiste, ce qu'elles justifiaient sous le valet des points de critique concernant le genre théâtral ou en ayant des réserves concernant l'évocation du génocide sur scène. Cette critique a été encore alimentée par le fait que Peter Weiss s'est ouvertement déclaré socialiste et a choisi la DDR-Volkskammer, parlement de la RDA, pour la première mise en scène de sa pièce à Berlin-Est – à la lecture de la pièce participaient en tant qu'acteurs aussi des fonctionnaires de l'État ou des artistes fidèles à la ligne officielle du parti.

Il arrange les témoignages des rescapées du camp de concentration d'Auschwitz-Birkenau dans une traversée du camp pendant laquelle les spectateurs découvrent par les récits des acteurs le lieu de manière spatiale sans montrer les tortures et meurtres sur scène dont il est question. Dans sa construction, la pièce s'éloigne largement de la forme dramatique traditionnelle et a ouvert ainsi des possibilités pour une mise en scène et un usage variable à des buts de transmission mémorielle au-delà de son époque de création. *Die Ermittlung*, grâce à sa popularité dans les années 1960, a été de nombreuses fois mise en scène en Allemagne et dans un grand nombre d'autres pays. Dans les années 2000 et 2010, elle connaît une véritable renaissance, non seulement dans les salles de théâtre mais en particulier par la mise en scène dans des endroits historiquement ou politiquement significatifs. La pièce figure également sur les programmes, en plus d'être représentée sur des scènes théâtrales, à l'occasion d'anniversaires et commémorations dans les parlements des Länder, dans des églises et synagogues ou des établissements scolaires.

Parmi la pluralité des mises en scène de *Die Ermittlung* nous avons choisi pour notre analyse quelques-unes qui se qualifient par leur répartition sur les décennies depuis les premières mises en scène en 1965 et leur diversité artistique afin de montrer le large éventail de la transposition du texte dramatique. Nous nous pencherons sur la première mise en scène en forme de lecture scénique de *Die Ermittlung* qui a lieu le 19 octobre 1965 à Berlin-Ouest dans la DDR-Volkskammer simultanément à son pendant ouest-berlinois, la mise en scène d'Erwin Piscator dans la Freie Volksbühne. Nous disposons d'un enregistrement vidéo de la mise en scène, mis à la disposition par la Bundeszentrale für politische Bildung, qui a été montré pendant le mois suivant à la télévision est-allemande ; de la mise en scène d'Erwin Piscator à Berlin-Ouest il n'existe pas d'enregistrement. Pour cette raison, nous utiliserons un enregistrement d'une mise en scène ouest-allemande, effectivement bien différente de celle de Piscator, de 1966 du réalisateur Peter Schulze-Rohr, qui s'était déjà occupé de la version radiophonique de la pièce diffusée en 1965. Sa mise en scène qui a été produite par l'émetteur de télévision Norddeutscher Rundfunk à la visée d'être montré devant des téléspectateurs nous est mis à la disposition par le Deutsches Literaturarchiv Marbach. En 1998, lors de la deuxième phase de représentation de *Die Ermittlung*, intitulée *Die Berliner Ermittlung*, des artistes Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz, organisent la mise en place d'un projet interactif auquel participaient 600 Berlinoises lisant le texte dramatique de Peter Weiss. Nos observations se basent sur le documentaire de Christoph Rüter qui avait accompagné le projet dès les premières répétitions jusqu'aux représentations également fournies par le DLA. La mise en scène de Katrin Mädler par le théâtre Nuremberg en 2009 nous propose encore une interprétation

différente de *Die Ermittlung* en utilisant un lieu historique, le Reichsparteitagsgelände à Nuremberg comme scène. Le Staatstheater Nuremberg nous a mis à disposition des extraits enregistrés des répétitions et d'une représentation qui nous servent de base pour l'analyse de la mise en scène. La plus récente mise en scène que nous étudierons en détail sera la lecture de la pièce dans la Bremische Bürgerschaft, le parlement de Brême, à l'occasion du 50^e anniversaire du procès d'Auschwitz et en même temps celui du centenaire de la naissance de l'auteur Peter Weiss en 2016 dont nous avons consulté un enregistrement vidéo (DLA). Pour l'analyse de réception nous aurons recours à des articles de presses sur les mises en scènes de *Die Ermittlung* de 1965 jusqu'à 2016 ainsi que des autres pièces exemplaires. En ce qui concerne la réception des premières mises en scène pendant la guerre froide Christoph Weiß fournit un recueil d'environ mille articles dont nous avons choisi une quinzaine. Pour la réception à l'étranger nos recherches au Peter-Weiss-Archiv de l'Akademie der Künste ont été fertiles.

Face à notre choix de sources, il faut se rendre compte des limites que nous pose l'analyse du théâtre à partir des enregistrements de représentations : contrairement à la littérature, au cinéma ou encore aux arts plastiques le théâtre se distingue par le fait qu'il n'est pas manifeste sur un support matériel. Son support est la représentation immédiate sur scène qui ne se déroule jamais de la même manière ce qui ressort par la confrontation de la scène et des acteurs aux spectateurs. Lors d'une représentation filmique ou littéraire cette interaction avec le récepteur n'est pas donnée. En tant que source scientifique l'immédiateté et l'incapacité du théâtre d'une répétition exacte pose problème : soit le chercheur a lui-même assisté à la représentation, soit il dispose d'un enregistrement de la représentation sur scène. Dans le premier cas, il dépend sur sa propre mémoire qui, à posteriori, peut donner une image faussée et peu détaillée de la représentation. Au contraire, la représentation enregistrée montre au chercheur une image détaillée puisqu'il a la possibilité de répéter les séquences. Néanmoins, l'enregistrement fournit une expérience nettement différente car elle n'offre pas l'expérience spatiale générée par toutes les impressions sensorielles que le spectateur reçoit dans la salle de théâtre.²¹ Pour cette raison, nous compléterons notre analyse par l'étude du texte dramatique de Peter Weiss, les récits et témoignages que lui ont fournis la base documentaire et que nous présenterons lors des chapitres ainsi que des carnets de notes de l'auteur qui donnent encore des informations sur la création de la pièce. À cela s'ajoute les articles de presse pour une analyse de réception des différentes mises en scène abordées et d'autres mises en scène que nous n'examinerons pas en détail étant donné que cela dépasserait le cadre de ce travail.

²¹ Cf. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Francke, Tübingen/Bâle 2001, p. 242.

Afin de répondre à notre problématique nous procéderons en deux parties qui ont pour but d'examiner les bases de construction et les procédés de transmission en se servant des effets de réception concernant le théâtre sur la Shoah. La première partie du travail qui vise notamment à étudier l'espace de représentation se prend pour sujet les premiers procès contre les crimes nationaux-socialistes en tant que discours sur la Shoah des années 1960 qui a été transposé sur la scène théâtrale. Pendant cette époque, il s'établit en référence à la confrontation juridique au passé une forme discursive inspirée du tribunal sur plusieurs champs, notamment au théâtre. Nous traiterons cette forme discursive du tribunal, qui dans le cas du théâtre fonctionne comme matrice littéraire, en nous appuyant sur la notion établie par la scientifique Mirjam Wenzel, spécialisée en littérature et sciences théâtrales, dans son étude sur l'imbrication de tribunal et mémoire dans le discours sur la Shoah allemande des années 1960.²² Par rapport à la relation entre théâtre et le tribunal elle constate que le tribunal présentait le lieu prédestiné qui générait du savoir sur la Shoah²³ pendant que le théâtre était le lieu où se concentrait le discours pour le destinataire²⁴. En suivant ce constat, nous passerons ensuite à ce savoir généré par le tribunal qui a servi de source documentaire dans la création théâtrale, notamment dans le cas de *Die Ermittlung* qui se placera dans cette question au centre de notre intérêt. Nous tenterons une analyse de la transformation du document en littérature par l'étude du récit du survivant, la visite du lieu du tribunal de Francfort à Auschwitz et du récit journalistique du procès de Francfort. Ainsi, nous découvrirons les origines du contenu des témoignages et retracerons le passage de la déposition du témoignage dans un sens juridique au 'témoignage théâtral'. Pour aller plus loin, la partie s'éloignera finalement de l'espace que fournit le tribunal et s'occupe de l'espace de représentation dans le sens spatial du 'lieu'. Dans ce contexte, il s'agit d'examiner les capacités mémorielles que le théâtre développe par sa conception spatio-temporelle, soit dans la salle soit dans un autre lieu de représentation de signification politique ou historique. Pour ce faire, nous nous pencherons principalement à l'étude de la mise en scène de *Die Ermittlung* sur le Reichsparteitagsgelände à Nuremberg.

Après avoir délimité l'espace de représentation, il s'agirait dans la deuxième partie à étudier les rôles du témoin en tant que porteur du discours et ses fonctions dans la construction et la transmission d'une mémoire de la Shoah au théâtre. En premier lieu, il s'agit de souligner l'importance des porte-paroles du témoin sur scène. En représentant le récit à distance mais également en incarnant le témoin par le fait de le 'jouer' sur scène, les porte-paroles montrent

²² Mirjam Wenzel, *Gericht und Gedächtnis. Der deutschsprachige Holocaust-Diskurs der sechziger Jahre*, Wallstein, Göttingen 2009.

²³ Cf. *ibid.*, p. 13.

²⁴ Cf. *ibid.*, p. 16.

différentes manières de sauvegarder et de documenter le savoir ce qui relève des interrogations sur l'identité du témoin et l'autorisation du témoignage. En second lieu, les différentes stratégies visant à tisser des liens à travers le témoignage allant de l'ancrage du témoignage par l'intermédiaire des porte-paroles dans la vie publique jusqu'à la charge d'émotions de la représentation seront exposées. Cela nous mène en dernier lieu à la question sur la formation de la mémoire de la Shoah au théâtre et ses limites représentatives d'où résulte un recours à d'autres médias à l'intérieur de la représentation au théâtre. L'étude de réception de *Die Ermittlung* de Peter Weiss par quelques articles de presse exemplaires complétera notre analyse concernant la portée publique d'un théâtre qui contribue à la construction et transmission d'une mémoire de la Shoah en Allemagne.

PREMIÈRE PARTIE

Les procès contre les crimes nationaux-socialistes au théâtre : la reconstruction d'un discours sur scène

Lors du procès de Francfort (1963-1965), le procureur général du Land de Hesse Fritz Bauer a critiqué les démarches des juges. Bauer présente un personnage principal dans l'avancement du traitement juridique du passé national-socialiste : Retourné en Allemagne en 1949 de l'exil au Danemark et en Suède, il s'était retrouvé face à une forte réticence de confronter le passé national-socialiste du côté de la jurisprudence de la jeune RFA. Le terrain pour ce manque de confrontation a été préparé par la politique à partir de 1949 qui était marqué par la volonté d'amnistier et d'intégrer les anciens supporters du Troisième Reich et de se démarquer en même temps décisivement du national-socialisme.²⁵ Grâce à ses recherches, il avait fait avancer en 1961 l'arrestation d'Adolf Eichmann en Argentine, pendant qu'il a vu échouer sa demande de son extradition à la RFA. Puis, en 1963, il a réussi finalement de mettre en accusation de criminels nationaux-socialistes sur le terrain ouest-allemand : les enquêtes avaient persisté déjà depuis 1958 avant le procès à Francfort a démarré contre 22 accusés dont la plupart des officiers du camp de concentration et centre d'extermination à Auschwitz-Birkenau pendant la Seconde Guerre mondiale le 20 décembre 1963. Bauer qui avait placé des grands espoirs dans le procès a considéré dans la suite ses résultats comme insatisfaisants : il critiquait principalement la focalisation du juge sur les actes criminels isolés commis par les accusés sans les situer dans le contexte plus large de l'émergence du national-socialisme et son meurtre systématique²⁶. Afin d'accomplir l'énoncé du procès Bauer a exigé – à côté du juge jugeant sur les crimes commis à Auschwitz – un poète qui écrit sur les événements dans les camps de concentration.²⁷ À propos du procès, il constate que le procès serait moins qu'Auschwitz, « [...] der Auschwitz Prozess ist weniger als Auschwitz »²⁸, motif qui est aussi à l'origine de l'engagement dans la matière par des écrivains comme Peter Weiss. De la revendication de Fritz Bauer ils ressortent non seulement des omissions du côté de la politique et de la justice mais aussi le manque d'un traitement littéraire et artistique du passé national-socialiste, explicitement du meurtre de masse des Juifs pendant le nazisme.

²⁵ Cf. Norbert Frei, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, Munich, C.H. Beck, 1996, p. 397.

²⁶ Cf. Kerstin Steitz, « Juristische und Epische Verfremdung. Fritz Bauers Kritik am Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963–1965) und Peter Weiss' dramatische Prozessbearbeitung *Die Ermittlung*. Oratorium in 11 Gesängen (1965) », dans *German Studies Review*, n° 40, 2017, p. 79-80.

²⁷ Cf. *ibid.*

²⁸ Cf. *cit.* après Kerstin Steitz, « Juristische und Epische Verfremdung », p. 85, « [...] le Second procès d'Auschwitz [procès de Francfort] est moins qu'Auschwitz », trad. par l'auteure.

Inspiré par le procès, l'écrivain Peter Weiss se promet de briser le silence par sa pièce dont le lien formel au procès même est indéniable. Et également à l'arrière-plan la relation entre justice et littérature se montre consistante, entre autres Fritz Bauer a agi comme conseiller juridique pour la maison d'édition Suhrkamp dans le cas de *Die Ermittlung*.²⁹ En tant que représentant de la justice engagé dans la littérature, son personnage devient emblématique la confrontation de la jurisprudence du passé national-socialiste et son engagement pour ses effets publics afin d'atteindre une confrontation générale dans la société de la RFA. Dans un sens plus large, Mirjam Wenzel résume la grande influence des avancements juridiques sur d'autres domaines sous le concept du tribunal qui servait de modèle discursif dans les premiers traitements dans les années 1960 de l'extermination des Juifs par le régime nazi³⁰, qui n'était pas encore ni désigné par le terme 'Holocauste' ni 'Shoah'. Dans le discours de l'époque, le théâtre occupe une position primordiale et se distingue d'autres formes littéraires et artistiques.

Partant du concept de Wenzel, la forme discursive inspirée du tribunal nous servira dans cette première partie à délimiter l'espace de représentation du théâtre qui se prend comme sujet la Shoah. Dans une approche au discours historique sur la Shoah, nous analyserons la fonction du tribunal à deux égards : nous commencerons par examiner le tribunal comme matrice du discours littéraire du temps pour ensuite l'étudier en tant que source documentaire dans la pièce *Die Ermittlung*. La première approche nous permettra de relever les mécanismes qui ont fait avancer le théâtre comme lieu où s'est concentré le discours pour le récepteur ainsi que d'expliquer d'où sort sa préférence pour l'inspiration du domaine juridique. Selon le cadrage de notre travail par le concept du témoignage, l'analyse nous sert également à repérer les enjeux qui ont fait de la déposition du témoignage dans un sens juridique, un témoignage de valeur historique qu'on retrouve au théâtre. Les carnets de Peter Weiss qui comprennent des notes à partir de 1960 et ont été publiés après sa mort dans par la maison d'édition Suhrkamp nous aiderons de situer l'auteur et l'œuvre dans le discours et de comprendre les étapes de sa création. Afin de repérer la construction du discours, nous avons recours aux textes dramatiques des pièces. Dans notre deuxième approche, nous cherchons à découvrir à l'exemple de *Die Ermittlung* les sources documentaires du témoignage au théâtre. Pour ce faire, nous analyserons trois types de sources, le récit des rescapées des camps de concentration, le récit journalistique du procès Francfort et les données issues de la visite du tribunal à Auschwitz et leur remaniement dans les témoignages de la pièce de théâtre. Pour aller plus loin dans cette partie,

²⁹ Cf. Georg Wamhof, « Gerichtskultur und NS-Vergangenheit. Performativität, Narrativität, Medialität, dans (du même auteur), *Das Gericht als Tribunal oder : Wie der NS-Vergangenheit der Prozess gemacht wurde*, Göttingen, Wallstein, 2009, p. 27.

³⁰ Cf. Wenzel, *Gericht und Gedächtnis*, *op.cit.*, p. 13-16.

nous passerons de l'espace du tribunal entièrement à l'espace que fournit le théâtre en esquissant l'espace de représentation dans le sens spatial du 'lieu de représentation'.

CHAPITRE 1

La forme discursive du tribunal – le procès, matrice littéraire

1.1. Procès et théâtre, deux formes d'espace public – comment le tribunal devient matrice littéraire ?

L'espace public du tribunal dans les années 1960

Le théâtre n'est pas le premier lieu qui reprend la forme discursive du tribunal dans les années 1960. Mirjam Wenzel constate par exemple une construction discursive inspirée du tribunal dans le récit d'Hannah Arendt *Eichmann à Jérusalem : Rapport sur la banalité du mal* paru en 1963.³¹ Elle revoie également aux réflexions du chercheur israélo-allemand Dan Diner qui examine la prédominance générale de la confrontation du délinquant et du victime dans le discours sur la Shoah.³² Il repère cette opposition premièrement apparue lors du procès Eichmann dans les différents narratives de la Shoah dans les années 1960 qui met en avant des mémoires différents. D'une part, la perspective juive et d'autre part celle de la mémoire allemande qui reflètent selon lui les discours des victimes et des délinquants du procès. Néanmoins, peu après, le théâtre devient lieu primordiale où se concentre le discours pour le récipient pendant que le tribunal présente le lieu où est généré le savoir sur la Shoah.³³ Dans l'Allemagne de l'Ouest au début des années 1960, c'est la justice qui s'occupe principalement du passé national-socialiste pendant que le traitement dans la politique officielle de la RFA et également la recherche en histoire reste sous-exploitée. Avant 1960, l'historiographie allemande s'occupait principalement de sujets comme l'histoire de guerre, l'histoire diplomatique ou l'histoire de la justice sous le régime national-socialiste pendant qu'elle évitait de parler de la poursuite et du génocide des Juifs ou du rôle de professeurs d'université pendant

³¹ Cf. Wenzel, *Gericht und Gedächtnis, op.cit.*, p. 9.

³² Cf. Dan Diner, « Ereignis und Erinnerung. Über Variationen historischen Gedächtnisses », dans Nicolas Berg/Jess Jochimsen/Bernd Stiegler (dir.), *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*, Munich, Fink, 1996, p. 13-30.

³³ Cf. Wenzel, *Gericht und Gedächtnis, op.cit.*, p. 11, 16.

le nazisme. Cette génération d'historiens qui avait déjà exercé son activité sous le régime national-socialiste avait contourné ces sujets consciemment afin d'éviter une thématization de leur propre rôle à l'époque.³⁴ Seulement la fondation de la recherche en histoire contemporaine hors des universités³⁵ traitait des sujets jusqu'à-là occultés dans un premier temps avec un faible écho sur le public. Ces recherches n'atteindront pas la portée publique que les productions artistiques des années suivantes.³⁶ Dans le procès Eichmann en 1961 ainsi que dans le cas du procès de Francfort, la justice prend des fonctions dont s'occupe normalement la recherche historique³⁷ : elle rassemble du vaste étendu de documents sources. Ayant d'abord un intérêt juridique, elles serviront plus tard à la recherche en histoire contemporaine. On peut noter un paradoxe sur le fait que c'est la justice qui avait jusqu'alors compliqué la confrontation au passé, était maintenant le principal porteur du discours sur le passé.³⁸ Néanmoins, quelques moments préparatoires dans la jurisprudence de la RFA lui ont attribué cette position dominante jusqu'au milieu des années 1960. Ainsi le procès des Einsatzgruppen à Ulm en 1958 contre des membres de la SS-Einsatzgruppe A en cas de meurtres individuels et de meurtres de masse présente la première mise en accusation d'un complexe entier de la SS devant un tribunal allemand.³⁹ Dans le cadre de l'enquête du procès le Service central d'enquête sur les crimes nationaux-socialistes à Louisbourg (Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen Ludwigsburg) a été fondé. De plus, le débat sur la prescription d'homicides mené au Bundestag au début des années 1960 a de nouveau attisé un climat de ré-politisation notamment par le traitement juridique du passé national-socialiste.⁴⁰ Enfin, le procès Eichmann tenu en 1961 à Jérusalem a préparé le terrain pour les procès suivants comme le procès de Francfort. Ainsi, il est observable qu'un espace public dont le savoir sur le passé national-socialiste a été dominé par celui produit par la jurisprudence mais qui, pour la première fois, fournissait une plateforme de discours avec un grand écho public.

³⁴ Cf. Konrad Kwiet : « Die NS-Zeit in der westdeutschen Forschung 1945-61 », dans Ernst Schulz (dir.), *Deutsche Geschichtswissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg (1945-1965)*, Munich, Oldenbourg, 1989, p. 196-197.

³⁵ « Institut für Zeitgeschichte (IfZ) » à Munich fondé en 1949, « Forschungsstelle für die Geschichte des Nationalsozialismus in Hamburg » fondé en 1960, aujourd'hui « Forschungsstelle für Zeitgeschichte in Hamburg ».

³⁶ Cf. Kwiet, « Die NS-Zeit in der westdeutschen Forschung », *op.cit.*, p. 197.

³⁷ Cf. Irmtrud Wojak, « 'Die Mauer des Schweigens durchbrochen'. Der erste Frankfurter Auschwitz-Prozess 1963-1965 », dans Irmtrud Wojak/Fritz Bauer Institut (dir.), « *Gerichtstag halten über uns selbst... » Geschichte und Wirkung des ersten Auschwitz-Prozesses*, Francfort/Main/New York, Campus, 2001, p. 25.

³⁸ Cf. *ibid.*

³⁹ Cf. Irmtrud Wojak (dir.), *Auschwitz-Prozess 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main*, Gent/Cologne, Snoeck, 2004, p. 235.

⁴⁰ Cf. Wojak, « Der erste Frankfurter Auschwitz-Prozess 1963-1965 », *op.cit.*, p. 21-22.

Selon l'opinion de Fritz Bauer cet espace du tribunal s'est avéré insuffisant pour une confrontation adaptée du passé. Le procureur général se montre donc soulagé à l'occasion de la première mise en scène de *Die Ermittlung* le 24 octobre au Württembergisches Staatstheater à Stuttgart : Peter Weiss avait suivi son appel initial d'écrire sur Auschwitz. Lors d'une table ronde après la représentation – il y assistaient outre l'auteur lui-même, le metteur en scène Peter Palitzsch, le directeur de la maison d'édition Suhrkamp Siegfried Unseld et plusieurs journalistes, écrivains et hommes politiques – il répète ses exigences. Il insiste de nouveau sur le fait que la déclaration des procureurs à Francfort de ne pas tolérer un système comme Auschwitz devait être diffusée auprès de toute la population.⁴¹ Cette fois, sa critique concerne non seulement les omissions du côté de la jurisprudence mais il souligne également son impact limité auprès du public. En suivant son exigence d'un poète qui écrit sur Auschwitz il rend cette place à la littérature qui ne convainc d'à côté de sa portée par ses capacités de représentation. Comme l'a montré selon lui *Die Ermittlung*, elle est capable de faire d'Auschwitz un « lebendiges Ereignis, das wir realisieren », un événement vivant qu'on réalise.⁴² De ce discours, il ressort donc les limites de l'espace public qu'offre le tribunal. Contrairement au procès Eichmann qui a été filmé dans son ensemble, le public dans la salle de tribunal se limitait dans le cas du procès de Francfort aux participants et aux observateurs du procès. Cela signifie que la plupart de la société a pris connaissance du déroulement du procès de deuxième et des événements à Auschwitz de troisième main, à travers la presse écrite ou encore la littérature. Même si le traitement littéraire du procès était rare, Peter Weiss n'était pas le seul à essayer de briser le silence à cette occasion. Malgré le topos de l'absence d'une prise de position par les littéraires allemands dans le propos du procès de Francfort, Marcel Atze constate que des écrivains comme Martin Walser, Horst Krüger ou Marie-Luise Kaschnitz produisaient des textes critiques après leur visite du procès.⁴³ Mais contrairement à *Die Ermittlung* leur impact au public à l'époque restait limité. Du côté journalistique il existait une variété de voix qui prenait position : ils assistaient en grand nombre aux séances du tribunal et à la visite des lieux à Auschwitz. Ils en résultaient des reportages comme celui du journaliste de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Bernd Naumann, qui se présente comme récit distingué mais aussi de nombreux articles écrits de façon racoleuse qui ont produits des images du procès d'Auschwitz

⁴¹ « Auschwitz auf dem Theater ». Ein Podiumsgespräch in den Württembergischen Staatstheatern Stuttgart aus Anlass der Uraufführung des szenischen Oratoriums *Die Ermittlung* von Peter Weiss. Extraits de table ronde sur « Auschwitz auf der Bühne – Peter Weiss : *Die Ermittlung* in Ost und West. Ein Projekt der Bundeszentrale für politische Bildung », Bonn 2008.

⁴² Ibid.

⁴³ Atze, « Zur zeitgenössischen Rezeption der 'Strafsache Mulka und andere' », *op.cit.*, p. 639.

sous l’emblème de la condamnation de délinquants excessif et isolés.⁴⁴ Cette dernière catégorie d’articles ont finalement tenu des effets dissuasifs pour des lecteurs à tel point qu’ils se sont détournés des reportages sur le procès ; de surcroît, la presse a restitué de cette manière la focalisation du tribunal à la punition de délinquants et de délits isolés⁴⁵. Du côté des journalistes on pouvait rarement trouver un reportage critique sur le procès,⁴⁶ à l’exception de quelques voix critiques par exemple de la part journalistique de Ralph Giordano. Ce qui est donc à l’origine de la revendication de Fritz Bauer, c’est l’observation du procès, malgré ses acquis, avec un regard critique – un rôle que la presse n’a su majoritairement pas accomplir. Comme un des rares littéraires Peter Weiss avait assisté comme Martin Walser à plusieurs séances du tribunal en tant qu’observateur et traduit les paroles du procès de la langue juridique en langue de la littérature. En ce qui concerne le traitement du passé national-socialiste, il se manifeste un nouvel espace public à côté de celui du tribunal – l’espace public que présente la littérature en général et l’espace public du théâtre en particulier. Ainsi, il s’est opposé à l’impression répandue que par la confrontation juridique du passé, le génocide des juifs commis par les nationaux-socialistes aurait été suffisamment traité.⁴⁷

Traduire les paroles du procès en littérature – l’espace public du théâtre

En octobre 1965, les spectateurs au Staatstheater Stuttgart, comme ceux dans les 15 théâtres allemands qui participaient à la première mise en scène cinq jours avant, sont devenus témoin d’une pièce sur les événements dans les camps de concentration qui leur rappelait la forme du procès terminé en août 1965. La demande abstraite de ‘Vergangenheitsbewältigung’, la prise de conscience du passé, qui a été devenu déjà plus par les personnages et paroles dans la salle de tribunal s’approchait à travers la pièce encore plus à la population allemande. Les réactions du public lors des premières mises en scènes sont révélatrices pour l’impact de la pièce : ils s’étendaient de la stupéfaction à travers l’inquiétude jusqu’à l’indignation. En étudiant l’impact des émotions dans notre cinquième chapitre nous reviendrons sur les effets chez les spectateurs de manière détaillée. On peut cependant constater déjà au préalable que les réactions émotionnelles prennent de l’importance, notamment, parce que la pièce touchait un sujet en même temps délicat et choquant pour le spectateur des années 1960. Le journaliste

⁴⁴ Cf. *ibid.*, p. 645.

⁴⁵ Cf. Cord Arendes, « Teilnehmende Beobachter. Prozessberichterstatter als Vermittler von NS-Täterbildern », dans Georg Wamhof (dir.), *Das Gericht als Tribunal oder : Wie der NS-Vergangenheit der Prozess gemacht wurde*, Göttingen 2009, p. 86.

⁴⁶ Cf. Atze, « Zur zeitgenössischen Rezeption der ‘Strafsache Mulka und andere’ », *op.cit.*, p. 645.

⁴⁷ Cf. Giorgio Agamben : *Das Archiv und der Zeuge*, trad. de l’italien par Stefan Monhardt, Francfort/Main, Suhrkamp, 2003, p. 17.

Eugène Delmas qui décrit les réactions émotionnelles du public après avoir assisté aux deux premières mises en scène berlinoises et constate qu'il s'agissait d'une pièce qui par sa représentation devenait un événement immédiat auquel personne n'a su se soustraire⁴⁸. C'est là où se manifeste déjà la première différence à l'espace public du tribunal : le théâtre se constitue comme espace accessible. À côté d'une accessibilité physique, qui est limitée par la quantité des places ou le prix des billets, nous pouvons parler d'une accessibilité mentale du théâtre. Elle sort de sa prédestination à un public lecteur ou spectateur dès sa création, car même le texte dramatique part du principe qu'il va être représenté sur scène devant un public.⁴⁹ Pendant que les spectateurs au tribunal occupent un rôle secondaire – la première fonction du tribunal reste toujours l'enquête juridique à l'objectif de la pénalisation des coupables – le théâtre perdrait sans un public sa mission et ses dynamiques.

À cela s'ajoute le caractère événementiel correspondant à l'art théâtral et qui a lieu seulement lors de la représentation sur scène. Dans son étude sur la représentation des événements historiques sur scène, Freddie Rokem décrit qu'à l'inverse d'un objet historique au musée le théâtre sait démontrer une reconstruction du déroulement de l'histoire, donc de l'événement historique.⁵⁰ Néanmoins, dans le cas de sa reconstruction il ne s'agit pas d'une réplique de l'événement historique même mais d'un 'événement théâtral' auquel assiste les spectateurs. Même si c'est uniquement 'l'impression' d'assister à un événement passé, elle encourage le spectateur de se former sa propre opinion, dans le cas de *Die Ermittlung* sur le procès de Francfort, à la place de se confier au reportage de la presse. L'impression d'immédiateté créée au théâtre peut vite faire oublier au spectateur son caractère artistique qui reflète d'ailleurs l'opinion de son auteur, également dans le théâtre documentaire qui incite la factualité entière des documents utilisés même si ont été soumis au remaniement littéraire par l'auteur. Pourtant, l'immédiateté du caractère événementiel du théâtre semble constituer un élément qui mené à sa grande portée publique, que ce soit le procureur Fritz Bauer ou le journaliste Edgar Delmas *Die Ermittlung* comme 'événement' à servir à rapprocher le passé au public. En ce qui concerne le procès Eichmann en 1961, cette immédiateté a été garantie par son énorme couverture médiatique. Par les images en mouvement du procès transmises à la télévision, en Allemagne par 36 émissions spéciales diffusées par le Norddeutscher Rundfunk, le public avait l'impression de pouvoir suivre le procès entier et de manière immédiate, certes

⁴⁸ Cf. Edgar Delmas, « Wenn vor Grauen die Stimme versagt. Die Ermittlung in Berlin : als Theater im Westen, als Lesung im Osten ». In *Frankfurter Neue Presse*, 23.20.1965.

⁴⁹ Cf. Saskia Fischer, *Ritual und Ritualität im Drama nach 1945. Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Sachs, Weiss, Hochhuth, Handke*, Fink, Paderborn 2019, p. 54.

⁵⁰ Rokem, *Geschichte aufführen, op.cit.*, pp. 30.

pas en directe, mais quelques jours de décalage.⁵¹ Le montage du réalisateur new-yorkais Leo T. Hurwitz qui focalisait sur les personnages et les dialogues sembler même renforcer l'impression d'immédiateté chez les téléspectateurs plus que les participants et observateurs du procès.⁵² Au contraire, seul des enregistrements sonores ont été réalisés pendant les séances du tribunal à Francfort qui initialement ont été destinés uniquement à l'usage juridique et devait être détruites après mais ont été conservés à l'initiative de témoins du procès.⁵³ Car la traduction à l'écran manquait la réémergence de l'événement au théâtre ouvrait une nouvelle dimension d'expérience au grand public.

Comme le montre l'attention public et médiatique déclenchée par la première mise en scène monumentale de *Die Ermittlung* en 1965, le théâtre avait prouvé sa capacité de multiplier l'intérêt public pour un sujet jusqu'alors inconfortable dans la société ouest-allemande. L'auteur considère sa mission comme accompli, dans ses carnets Weiss note deux jours après la première de sa pièce :

[...] mein Beitrag zur deutschen Vergangenheits-Bewältigung. Aber das konnte bloß ein Anstoß, ein Anfang sein. Müßte 'Massenbewegung' werden. Verlangt nach jahrelanger Aufarbeitung. Dieses Stück stellvertretend für etwas, das noch brachliegt – kann ein Volk sich von einem Trauma, einer Psychose befreien ?⁵⁴

Après avoir pris des notes sur les lettres de menaces antisémites qui ont été adressées à lui et au réalisateur Erwin Piscator concernant la première mise en scène à Berlin-Ouest, il note avoir contribué pour sa part à l'avancement de la prise en conscience du passé national-socialiste qui qu'il ne considère cependant que d'être une impulsion et un début. De plus, il se montre convaincu que cette confrontation du passé devrait avoir lieu à une plus grande échelle, 'devenir un mouvement de masse', mais il reste incertain sur le fait si le traumatisme du génocide sera un jour gérable. Il met en évidence le rôle représentatif de sa pièce pour les omissions dans la confrontation du passé. Dans ses notes, Peter Weiss se montre donc conscient du fait que le théâtre avait ouvert un nouvel espace public dans laquelle le traitement du passé a pris place mais qui est encore peu développé et devait s'étendre à d'autres domaines pour avoir un impact considérable. Jusqu'alors le lieu reste le théâtre et sa pièce *Die Ermittlung*.

⁵¹ Cf. Ulrich Baumann, « '... ein Zeitdokument zu liefern, von dem absurd wäre zu sagen, es wäre nach drei Tagen schon veraltet' – Die Filmaufnahmen des Eichmann-Prozesses », dans N. Kampe/A. Nachama/U. Neumärker (dir.), *Der Prozess. Adolf Eichmann vor Gericht/Facing justice. Adolf Eichmann on Trial*, Berlin, Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz/Stiftung Topographie des Terrors/ Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2011, p. 46.

⁵² Cf. *ibid.*

⁵³ Cf. Werner Renz : « Auschwitz vor Gericht. Anmerkungen zum Tonbandmitschnitt im 1. Auschwitz-Prozess », Fritz Bauer Institut, accessible sur https://www.auschwitz-prozess.de/materialien/T_03_Der_Tonbandmitschnitt_des_Auschwitz-Prozesses (dernier accès 10.08.22).

⁵⁴ Peter Weiss, *Notizbücher. 1960-1971. Erster Band*, Francfort/Main, Suhrkamp, p. 389.

Weiss ne reste pas le seul auteur dans la création théâtrale et cinématographique qui adopte le tribunal comme élément discursif bien qu'il reste quasiment le seul à en faire un reportage sur les crimes dans les camps de concentration. Même dans la création américaine des procès contre les crimes nazis devient matrice littéraire dans les années 1960 : un exemple est le Courtroom-Drama *Judgment at Nuremberg* du réalisateur américain Stanley Kramer dont l'adaptation allemande a été montrée à Berlin le jour de la prononciation du jugement dans le procès Eichmann. En RDA, l'écrivain Rolf Schneider a écrit sa pièce documentaire *Prozess in Nürnberg* qui a vu sa première mise en scène en 1967 à Berlin-Est. Inspiré par le procès à Jérusalem, il avait déjà tenté une première approche en écrivant une pièce qui reprend la forme du tribunal en 1961 par une pièce radiophonique sur Hiroshima. Et même après les années 1960, l'usage du tribunal en littérature ne s'en finit pas : Heinar Kipphardt s'éloigne de la 'pièce judiciaire'⁵⁵ de Weiss et Schneider mais intègre quand même des éléments discursifs issus du tribunal dans ses pièces, ou en adopte le contenu comme dans *Bruder Eichmann* de 1983.

1.2. Tribunal et théâtre comme ritualisations et mises en scène

La reconstitution d'un procès juridique sur scène ?

Suite à l'étude du tribunal et du théâtre en tant que deux formes d'espace publique, un regard sur les spécificités du théâtre documentaire, dont la 'pièce judiciaire', sera révélateur pour expliquer la popularité du tribunal au théâtre. À côté de l'omniprésence du tribunal dans l'Allemagne des années 1960 qui devient moment déclencheur, source d'inspiration et source documentaire pour les écrivains, il faut aussi tenir en compte des spécificités qu'offrent le tribunal et le théâtre. En premier abord, le lien entre le théâtre et le tribunal peut sembler arbitraire. Pourtant, en regardant de plus près, nous constatons une proximité entre les deux formes représentant le passé concernant la manière dont y est construit le discours. Cela se développe notamment dans le genre documentaire, d'un côté par l'utilisation des documents du procès, mais également par sa destination à mener comme le tribunal 'une enquête de la vérité' sur des contextes politiques contemporaines⁵⁶ – le rôle qu'occupe le juge au tribunal est occupé au théâtre par les spectateurs. Ici, le théâtre documentaire se distingue du drame documentaire qui met en scène des sujets qui par le décalage temporel au moment de la représentation peuvent être considérés comme historiques.⁵⁷

Partant du premier constat, le tribunal au théâtre s'étend au-delà de la distribution des rôles d'accusé de témoin, de procureur et de juge ou de la disposition des places lors des mises

⁵⁵ Mirjam Wenzel introduit le terme de ‚Gerichtsstück‘ qui pourrait être traduit par ‚pièce judiciaire‘.

⁵⁶ Cf. Brian Barton, *Das Dokumentartheater*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1987, p. 3.

⁵⁷ Cf. Rokem, *Geschichte aufführen, op.cit.*, p. 30-31.

en scène qui ressemble à la salle du tribunal. Nous pouvons tirer déjà des titres des pièces nommées auparavant des informations sur les enjeux des pièces. Il s'agit des étapes de la poursuite pénale qui fonctionne comme cadre formel mais qui formule également son objectif. En ce qui concerne *Die Ermittlung* (*L'Instruction*), Peter Weiss a fait le choix d'un titre qui est issu de l'usage linguistique judiciaire et désigne une enquête policière avant la mise en accusation devant la cour de justice. De plus le choix du titre est fait avec conscience : même si la pièce semble montrer une salle de tribunal où se confrontent accusés et témoins, nous constatons en étudiant le texte dramatique qu'il s'agit plutôt d'une collecte des éléments servant à l'enquête de la vérité. Au cours de la pièce, les dépositions des témoins accumulent de plus en plus de preuves qui démontrent la culpabilité des accusés mais sans être encadré par une mise en accusation et la prononciation du jugement qui marque le début et la fin du procès. Pendant la genèse de sa pièce, Weiss avait noté des idées de titre qui sortent de cette phase de la poursuite pénale et soulignent tous l'action 'd'enquêter' à la place 'd'accuser' ou de 'juger'. Premièrement, il prend par exemple en considération « Die Vernehmung zur Sache », (interrogatoire au sujet de l'affaire) « Untersuchung » (examen) ou « Ergründung » (exploration)⁵⁸. Même s'il apparaît entre-temps des désignations comme « Tribunal » dans les notes de ses carnets, Weiss choisit en avril 1965 *Die Ermittlung* comme titre final.⁵⁹ Le titre choisi par Jean Baudrillard pour la traduction française de la pièce répond à cette même idée de ne pas représenter le déroulement au tribunal mais l'enquête de témoignages qui a mené à la mise en place procès. En retraduisant le titre *L'Instruction* dans la langue originale, ce concept devient encore plus précis car cela nous donne le terme juridique « Voruntersuchung » et souligne le fait qu'il s'agit des actions avant qu'a lieu la mise en accusation. Dans la note précédant la pièce, Weiss confirme l'intention de se distinguer de l'accusation renouvelée :

Chacun des 18 accusés par contre incarne une figure précise. Ils portent des noms, qui sont ceux du procès réel. [...] Cependant ceux qui apparaissaient ainsi nommément dans le drame ne doivent pas pour autant être remis en accusation. Ils ne font que prêter leurs noms à l'auteur, et ceux-ci ne sont que symboles d'un système où bien d'autres se sont rendus coupables qui n'ont jamais comparu devant ce tribunal.⁶⁰

Contrairement à Weiss, l'écrivain est-allemand Rolf Schneider fait le choix de représenter le déroulement du procès de Nuremberg sur scène, donc de faire une reconstitution

⁵⁸ Dans la traduction les termes sont souvent employés comme synonymes même si dans la notion allemande, ils existent des légères différences sémantiques.

⁵⁹ Weiss, *Notizbücher*, *op.cit.*, pp. 347, 355, 367, 368.

⁶⁰ Peter Weiss, *L'Instruction. Oratorio en onze chants*, trad. de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1966, p. 9.

du tribunal au théâtre à laquelle Weiss avait renoncé pour sa pièce⁶¹. La pièce *Prozess in Nürnberg* de Schneider, qui porte avec le ‘procès’ une autre étape de la poursuite pénale dans le titre, commence par la mise en accusation. L’ouverture de la pièce conclut par les formulations « wir klagen sie an des gemeinsamen planes oder einer Verschwörung zu begehen diese Verbrechen »⁶² auprès des accusés ; puis ferme avec la prononciation du jugement en dernière phrase. En montrant le procès contre cinq des 24 criminels de guerre principaux accusés à Nuremberg, Schneider fait le choix de représenter un extrait de la procédure pénale mené à partir de novembre 1945 sous la juridiction du Tribunal militaire international. Compte tenu du fait que l’auteur visait à écrire une pièce sur le caractère exemplaire du procès de Nuremberg pour les procès ultérieurs et son influence sur le développement du droit public international, les concepts juridiques sont mis en avant. Il écrit donc une pièce non seulement sur les actes criminels mais sur le tribunal même. Une autre étape de la poursuite pénale apparaît dans la pièce *Bruder Eichmann* de 1982 : l’écrivain allemand Heinar Kipphardt construit sa pièce sur les événements avant et après le procès contre Adolf Eichmann datant d’avril et décembre 1961 à Jérusalem. Le procès même apparaît que par son absence qui est marqué par la pause entre les deux parties de la pièce. Dans la première partie Kipphardt montre les interrogatoires d’Adolf Eichmann dans la prison préventive Mahane Iyar qui ont eu lieu avant le procès et poursuit dans la seconde partie traiter des examens psychologiques et des assistances spirituelles qui ont eu lieu après le procès. L’espace vide qui figure à la place du procès est choisi avec soin, car son déroulement dans la salle de tribunal et les images de l’accusé Eichmann dans la cage de verre ont été internationalement connus. Par la grande couverture médiatique, les images et les paroles du procès s’étaient gravés dans la mémoire de la population à tel point qu’ils étaient encore très présents à la première mise en scène de la pièce au début des années 1980. Kipphardt révèle dans sa pièce un troisième usage de la forme du tribunal qui selon lui se ne vise ni mettre le procès de référence ni le contenu, ici le personnage historique Adolf Eichmann, sur scène. Au contraire, il essaie d’utiliser ce contexte historique pour une critique politique contemporaine. Pendant que Weiss mène son accusation à la place des accusés du procès contre l’industrie ouest-allemande, Kipphardt accuse les attitudes dans la politique nucléaire ou coloniale de l’époque qu’il désigne comme « Eichmann-Haltung », attitude de la conscience du devoir absolue qui mené jusqu’à la disposition d’exercer un meurtre de masse.⁶³ Ce que réunit les trois pièces malgré les différents usages du tribunal,

⁶¹ Cf. *ibid.*

⁶² Rolf Schneider, *Prozess in Nürnberg*, Francfort/Main, Fischer, 1968.

⁶³ Heinar Kipphardt, *Bruder Eichmann. Schauspiel und Materialien*, Reinbek 2021 (11^{ème} éd.), p. 194-196.

c'est leur objectif d'en faire une méthode afin de faire valoir l'histoire au présent – au moins de le cas de Weiss et Kipphardt avec des motifs politiques ou idéologiques.

Le théâtral au tribunal – la 'mise en scène juridique'

Si on adopte une perspective inverse sur la relation entre tribunal et théâtre en regardant le théâtral au tribunal, on constate une proximité qui ressort de leur pratique de représentation. Dans plusieurs études des procès pénaux contre les crimes nazis des années 1960 sont évoqués les éléments de théâtralité apparaissant dans les procès.⁶⁴ Selon l'historien Georg Wamhof, l'adaptation d'éléments théâtraux au tribunal sort de la constitution performative qu'on trouve dans la pratique théâtrale ainsi que dans la pratique juridique. Il s'agit non seulement de produire un texte juridique ou dramatique mais également de le transformer en acte performatif afin qu'il puisse déployer ses effets au public.⁶⁵ Performativité – cette notion est avant tout étudiée dans les études théâtrales et rituelles – se qualifie généralement par sa mise en actions du langage : comme l'explique Erika Fischer-Lichte, elle produit de la signification et de réalité⁶⁶ qui est propre à l'espace de représentation. Appliquée aux procès pénaux historiques, il s'avère comme particulièrement utile comme montre l'approche de Wamhof. Cependant, l'approche permet de faire une nouvelle évaluation des procès et de leurs effets dans la politique de la 'maîtrise du passé'.⁶⁷ Pour ce faire, il faut d'abord s'écarter de l'idée que le discours tenu au tribunal miroite la réalité factuelle : il s'agit d'une réalité construite dans la salle de tribunal à partir de la pratique juridique⁶⁸ – comme se construit au théâtre une réalité de la scène. En construisant 'une réalité du tribunal', la priorité de la part de la jurisprudence est souvent donnée à la vraisemblance plutôt qu'à la vérité⁶⁹, ce que nous rappelle d'ailleurs le théâtre classique. En ce qui concerne le théâtre documentaire, cette affirmation est à nuancer étant donné que le travail de l'auteur est de corriger la réalité produite lors du procès juridique et y oppose une 'réalité de la scène'. De quoi découle cette performativité du tribunal, qu'on attribuerait plutôt à l'art théâtral ? Le procès juridique est porté par une multitude de rituelles qui présente la forme spécifique de communication au tribunal.⁷⁰ La mise en accusation et la prononciation du jugement, le discours des procureurs et du juge auprès des accusés et des témoins ainsi que leur

⁶⁴ Cf. Wamhof, « Gerichtskultur und NS-Vergangenheit », *op.cit.*, p. 21-28, *op.cit.*, ou Arendes, « Teilnehmende Beobachter. », *op.cit.*, p. 86-88.

⁶⁵ Cf. Wamhof, « Gerichtskultur und NS-Vergangenheit », *op.cit.*, p. 21.

⁶⁶ Cf. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung*, *op.cit.*, p. 324.

⁶⁷ Cf. Wamhof, « Gerichtskultur und NS-Vergangenheit », *op.cit.*, p. 18.

⁶⁸ Cf. *ibid.*, p. 20.

⁶⁹ Cf. Thomas Henne, « Zeugenschaft vor Gericht », dans Michael Elm/Gottfried Köbler/Fritz Bauer Institut (dir.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Francfort/Main/New York, Campus, 2007, p. 83-84.

⁷⁰ Cf. *ibid.*

placement dans la salle et leurs habits fixent leur rôles dans cette ‘mise en scène juridique’ Comme au théâtre, les participants du procès sont donc forcés d’occuper des rôles prescrits même si le discours laisse de la liberté pour ‘l’improvisation’.⁷¹ Et elle se structure aussi comme dans la mise en scène au théâtre par un discours et un contre-discours, appelée le contre interrogatoire. Bien que dans les pièces inspirées par le tribunal, étudiées auparavant, il ne persiste des fois peu de rituelles juridiques dans la pièce de théâtre comme dans le cas de *Die Ermittlung*, il est tout de même notable que le théâtre présente des similitudes avec une pratique rituelle. Elle sort d’un côté de son caractère performatif sur une scène, de l’autre côté par sa domination par l’action et l’arrangement esthétique comme scène, costume etc. qui distingue la mise en scène du quotidien clairement marqué par un début et une fin.⁷² De ce fait, le théâtre se montre réceptif au modèle juridique qui lui propose une structure dans plusieurs points semblable. Par cette raison, il ne surprend pas qu’également au-delà des rituelles juridiques l’utilisation des formes issues de rituelles religieuses ne sont pas rares au théâtre : en ce qui concerne les pièces qui ont pour sujet la Shoah, nous le trouvons par exemple dans le cas du *Vicaire* de Rolf Hochhuth ou de la pièce *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* par Nelly Sachs sous-titrée de ‘mystère’, genre dramatique apparu à la fin du Moyen-âge et au début du 16^{ème} siècle qui traite de sujets religieux⁷³. Si Peter Weiss ne reprend dans *Die Ermittlung* pas entièrement la ritualisation juridique, les éléments les plus important restent le discours et contre-discours, qui fondent comme au tribunal la base d’une formation d’opinion visant la recherche de la vérité. Avec la forme d’oratoire, pièce lyrique religieuse, que Weiss choisi à côté de celle du tribunal, inspiré de la *Divina Commedia* de Dante, il choisit également un élément formel issus de la ritualité. Le choix de la forme de l’oratoire semble paradoxale en vue de la sobriété du texte de Weiss, son esthétique correspond bien à l’esthétique de la RFA dans l’après-guerre qui s’opposait décisivement à la l’exaltation culturelle et rituelle pratiquée pendant le national-socialisme.⁷⁴ Néanmoins, en prenant en compte le caractère rituelle du tribunal ce choix devient plus saisissable : les lacunes qui résultent de la suppression d’éléments structurant issus des rituelles juridiques sont remplies par d’autres éléments rituels. La structure rituelle devient donc une base commune ultérieure de la mise en scène juridique qui facilite sa transposition sur la scène théâtrale. Elle permet de capturer sur la popularité de la forme du tribunal au théâtre d’un point de vue esthétique.

⁷¹ Cf., Wamhof, « Gerichtskultur und NS-Vergangenheit », *op.cit.*, p. 18.

⁷² Saskia Fischer, *Ritual und Ritualität im Drama nach 1945. Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Sachs, Weiss, Hochhuth, Handke*, Fink, Paderborn 2019, p. 61.

⁷³ Entrée du dictionnaire Larousse en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mystere> (dernier accès 28.07.22).

⁷⁴ Cf. *ibid.*, p. 6.

1.3. L'imposture de la figure du témoin dans la mise en scène juridique et théâtrale

Du discours du délinquant au discours de la victime

Comme il en ressort de nos constats préalables, la ritualisation du procès juridique attribue aux participants des rôles fixes lors de l'audience dans la salle du tribunal. La critique de Fritz Bauer que le procès de Francfort avait dissolu le génocide en actes-partiels a été partagé par Peter Weiss qui tentait de supprimer ou même renverser cette dissolution dans sa pièce. Par la concentration sur les actes isolés, il s'agissait pendant le procès aussi d'une focalisation des juristes sur les délinquants isolés qui plus tard a été repris par la plupart du reportage journalistique centré également sur les coupables du procès.⁷⁵ L'historien de droit Thomas Henne attribue cette centralisation sur les délinquants au code de procédure pénale ouest-allemand qui mettait à l'époque l'accent aussi sur les accusés.⁷⁶ Pendant que l'accusé à liberté de refuser de témoigner sans raison – dont ont fait usage une multitude d'accusés dans les procès contre les crimes nazis – le témoin est soumis à l'obligation de témoignage.⁷⁷ Néanmoins, le témoin est délogé par la polarisation public de l'accusé à jouer un rôle inférieur dans le procès. De surcroît, la perspective du jugement a été déformé par le fait que le code de procédure pénale ne connaissait pas le crime de masse, et ne savait donc pas juger le génocide de manière convenable.⁷⁸

Alors que pendant l'examen des preuves devant le tribunal, les témoins ont été particulièrement écouté alors que les accusés prenaient la parole rarement et seulement sur demande,⁷⁹ dans *Die Ermittlung* ils occupent des longs récits dans lesquels ils persistent à nier et relativisent activement les crimes rapprochés. En effet, les accusés prennent par exemple majoritairement la parole dans la première partie du « Chant de la possibilité de survivre » pendant que les témoins apparaissent à l'arrière-plan. Malgré cette prise de parole, les récits des témoins numéro 3 et 6 qui rapportent les noms des coupables et de leurs crimes reste dans une position prioritaire car les accusés sont poussés dans le rôle de se justifier devant la cour et le témoin. Weiss fait le choix de confronter deux accusés principaux du procès, Wilhelm Boger et Robert Mulka qui occupait des fonctions spéciales à Auschwitz, aux dépositions des témoins. Il présente ainsi deux différents types de délinquant, le sadiste Boger et l'organisateur Mulka, dont il utilise le discours pour souligner la rhétorique de rejet que pratiquaient les accusés au procès. Au procès, cette confrontation verbale directe ce n'était pas déroulé ainsi pendant

⁷⁵ Cf. Henne, « Zeugen vor Gericht », *op.cit.*, p. 80.

⁷⁶ Cf. *ibid.*

⁷⁷ Cf. *ibid.*

⁷⁸ Cf. Wojak, « Der erste Frankfurter Auschwitz-Prozeß 1963-65 », *op.cit.*, p. 33.

⁷⁹ Cf. *ibid.*, pp. 795.

l'examen des preuves.⁸⁰ Weiss donne également le mot final de *Die Ermittlung* à l'accusé Mulka qui exige de mettre un point final sous les événements pendant le national-socialisme ce qui clôturé la pièce par l'expression de vive approbation de la part des autres accusés.⁸¹ Également, Marcel Atze constate que les paroles des accusés occupent une place au niveau quantitatif beaucoup plus grand dans la pièce qu'au tribunal même mais reste incertain sur cette distribution du discours.⁸² Ce qui pourrait surprendre d'abord, s'avère comme déconstruction du groupe des accusés qui par leur rhétorique et leurs réactions presque tombe dans le ridicule. Cela met en relief le récit de la victime qui se présente contrairement à celle du délinquant comme récit intouchable.

Même si le tribunal sert de modèle discursif et littéraire il devient lui-même cible de critique au théâtre. Plus tard, en 1967, Weiss résume dans ses « Notizen zum dokumentarischen Theater » que le théâtre documentaire comme partie de la vie publique sait critiquer aux images transmit par les médias de masse où d'autres instruments publics.⁸³ Ainsi, Weiss vise à révéler non seulement l'amalgame entre l'industrie allemande et des anciens cadres nationaux-socialistes qui persistaient encore dans des hautes fonctions en 1960, mais il avait aussi l'intention de questionner la manière dont agissait le tribunal et la presse ouest-allemande dans la représentation des délinquants et des victimes. En sortant des catégories juridiques, le théâtre bouleverse les rôles du procès en faveur du témoin. Il s'agit d'un passage du discours du délinquant à celui de la victime. Ainsi, le traitement littéraire propose une autre vérité que celle du procès étant donné que cette dernière comprend seulement l'intérêt juridique de pénaliser les coupables : Peter Weiss avait l'intention d'enquêter la vérité des témoins à la place de la vérité juridique.⁸⁴ En déplaçant l'accent sur le témoin, qui cherche à rapporter sa propre vérité 'unique' au plus grand nombre public, le but est de partager leur savoir mais également pour assumer un traumatisme.⁸⁵ Par l'établissement de la dichotomie entre délinquant et victime dans les procès des années 1960 la majorité de la population a été déchargée de leur responsabilité par rapport au passé national-socialiste.⁸⁶ Cependant, la pièce de Weiss, qui repose sur une structure dialectique laisse la liberté de jugement au public. Par cette stratégie impensable au tribunal, l'auteur impose des responsabilités au spectateur. Dans

⁸⁰ Cf. Atze, « Zur zeitgenössischen Rezeption der 'Strafsache Mulka und andere' », *op.cit.*, p. 795-796.

⁸¹ Cf. Weiss, *L'Instruction*, *op.cit.*, p. 361-362.

⁸² Cf. Atze, « Zur zeitgenössischen Rezeption der 'Strafsache Mulka und andere' », *op.cit.*, p. 796.

⁸³ Cf. Peter Weiss, « Notizen zum dokumentarischen Theater » (1968). In Helmut Kreuzer et al. (dir.), *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre. Ausgewählte Texte*, Tübingen, Niemeyer, 2015, p. 58.

⁸⁴ Cf. Atze, « Zur zeitgenössischen Rezeption der 'Strafsache Mulka und andere' », *op.cit.*, p. 795.

⁸⁵ Nous revenons aux fonctions du témoignage au théâtre dans notre deuxième partie qui évoque le témoin en tant que rapporteur et médiateur d'une mémoire de la Shoah.

⁸⁶ Cf. Henne, « Zeugen vor Gericht », *op.cit.*, p. 88.

ce point-là, le théâtre se présente comme antithèse du reportage journalistique qui avait mis comme le tribunal l'accent surtout sur le délinquant.

La victime comme témoin

Annette Wieviorka constate déjà une rupture dans la nature du témoignage dès la première déposition au procès Eichmann. Elle explique ce passage de la déposition du témoignage à une nouvelle forme à l'exemple du témoignage d'Ada Lichtman, première témoin lors du procès Eichmann qui était survivante de la 'Solution finale' et qui relever la capacité du témoignage de ne plus servir à « administrer une quelconque preuve de culpabilité du prévenu [...], mais pour faire un récit dont la finalité est double : conter sa propre survie, mais surtout, évoquer ceux qui sont morts et comment ils ont été assassinés. »⁸⁷ Une valorisation de l'extérieur du témoignage dans ce sens se mettait en place par l'utilisation par d'autres acteurs comme la recherche historique ou les arts, comme dans notre cas le théâtre. En changeant la situation de témoignage, des éléments qui n'ont pas été prise en compte auparavant sont mis en avant. Nous constatons donc que par la déviation de la focalisation du discours au théâtre par rapport à celui du tribunal mets en valeur le témoignage qui est devenu source primordiale dans la recherche sur la Shoah en science historique et importante source pour sa médiation au public.

La déposition du témoignage au tribunal est devenue témoignage dépassant le sens juridique du terme. Basé sur le cas de *Die Ermittlung*, nous étudierons de quelle manière le 'témoignage théâtral' se construit à partir des sources documentaires issues du procès de Francfort. Weiss procède par les méthodes du théâtre documentaire qui s'est développé du 'Zeittheater' der la République de Weimar qui se comprend comme le théâtre documentaire comme théâtre politique et traitait sur une base de sources documentaires des sujets de l'actualité et du passé récent. Malgré le fait de prendre politiquement parti le théâtre documentaire doit, selon Weiss, le théâtre documentaire occupe la fonction d'observer et d'analyser en se reposant sur des fragments du passé.⁸⁸ La méthode du théâtre documentaire est le montage qui selon Weiss présente au spectateur que des faits.⁸⁹ Afin de repérer la forme du témoignage théâtral dans sa pièce une étude du traitement des sources documentaire sera nécessaire.

⁸⁷ Cf. Wieviorka, *L'ère du témoin*, *op.cit.*, p. 104-107.

⁸⁸ Cf. Weiss, « Notizen zum dokumentarischen Theater », *op.cit.*, p. 60.

⁸⁹ Cf. *ibid.*, p. 61.

CHAPITRE 2

Les sources documentaires issues du procès

2.1. Le récit du survivant – *Auschwitz. Zeugnisse und Berichte* (1962)

Alors que le procès de Nuremberg était encore un procès qui s'est fondé majoritairement sur les documents écrits, le témoignage oral a gagné en importance – non seulement dans un sens juridique du terme – lorsque dans le procès Eichmann 111 témoins soigneusement choisis par le procureur général d'Israël Gideon Hausner ont été écoutés.⁹⁰ Hermann Langbein, ancien secrétaire du Comité International d'Auschwitz (CIA) (Internationale Auschwitz Komitee, IAK), montre dans son récit documentaire sur le procès de Francfort le regret que les bandes magnétiques devaient être détruites après la fin de la procédure pénale. Il constate que par cela des documents sources d'une valeur inestimable seront détruits mais que les organisations des anciens détenus des camps de concentration s'efforçaient d'éviter cette perte.⁹¹ L'initiative des témoins avait finalement réussi en 1969. Peter Weiss avait terminé sa pièce *Die Ermittlung* même avant la prononciation du jugement dans le procès de Francfort le 19 et 20 août 1965 et s'était donc retrouvé pendant son travail de création devant une base documentaire limitée. Ce sont trois types de sources, le récit du survivant, le récit journalistique et la visite des lieux à laquelle l'auteur avait assisté, qui fournissent majoritairement la base documentaire de la pièce que nous analyserons dans la suite. En amont de ses visites au procès de Francfort, Peter Weiss s'était mis à la lecture des publications d'historiens et de témoignages de survivants. Cette information ressort des notes dans ses carnets au printemps 1964 après qu'il avait déjà participé en tant qu'observateur au procès de Francfort.⁹² Comme lecture il y figurait les ouvrages de Raul Hilberg et Léon Poliakov sur le génocide des juifs et l'antisémitisme sous le régime nazi, premières approches en science historiques faites à l'étranger. De plus, il se référait à des études de l'historien allemand Wolfgang Scheffler et de l'historien germano-polonais et survivant d'Auschwitz Josef Wulf, qui contribuait déjà très tôt à la recherche sur le Troisième Reich en histoire. Les récits des survivants d'Auschwitz qui ont témoigné plus tard dans le procès fondent puis une première base documentaire qu'intègre Peter Weiss dans sa pièce.⁹³

L'émergence d'un recueil de témoignages précurseur

⁹⁰ Cf. Wiewiorka, *L'ère du témoin*, *op.cit.*, pp. 93.

⁹¹ Cf. Hermann Langbein, *Der Auschwitz-Prozess. Eine Dokumentation* (1965), tome 1, Francfort/Main, Neue Kritik, 1995, p. 13.

⁹² Cf. Weiss, *Notizbücher.*, *op.cit.*, p. 233.

⁹³ Cf. Atze, « Zur zeitgenössischen Rezeption der 'Strafsache Mulka und andere' », *op.cit.*, p. 785.

Il s'agit d'une collection de récits et témoignages parus en 1962 rassemblés sous le titre *Auschwitz. Zeugnisse und Berichte* éditée par les survivants de la Shoah H. G. Adler, Hermann Langbein et Ella Lingens-Reiner qui présente une des premières collections de récits en RFA qui avait été imprimé à nombreux exemplaires.⁹⁴ C'est le Comité International d'Auschwitz (CIA) (Internationales Auschwitz Komitee, IAK), fondé pour une prise de position d'anciens détenues du camps de concentration d'Auschwitz de différents pays dans l'Europe d'après-guerre dont Hermann Langbein était secrétaire général jusqu'en depuis sa fondation en 1954 qui a initié la genèse du recueil. Le CIA, en particulier Langbein, avait contribué de manière déterminante à la collecte de documents qui ont permis la mise en marche des enquêtes préparatoires pour le procès de Francfort qui puis ont figurés comme preuves dans le procès par exemple des listes du personnel SS dans le camp d'Auschwitz. De plus, il a entrepris la recherche de témoins dans différents pays et avec différentes expériences concentrationnaires.⁹⁵ Douze auteurs de l'ouvrage devenaient aussi témoins dans le procès de Francfort. En pleine guerre froide Langbein essayait d'établir la CIA en RFA comme une organisation qui représentait des intérêts antifascistes mais ne se plaçait pas du côté du communisme ce qui aurait mené à une grande impopularité dans l'Allemagne sous Adenauer.⁹⁶ Pour son rejet du communisme de parti, que soutenaient beaucoup d'anciens détenus politiques au sein du comité, Langbein a été finalement destitué de sa position de secrétaire générale et a été exclu de la CIA. Dans la suite, il a décidé d'imposer l'édition de l'ouvrage sur Auschwitz à ses propres moyens en coopération avec H.G. Adler et Ella Lingens-Reiner qui auparavant avaient été également membres du CIA.⁹⁷

Les témoignages du recueil comme moment préparatoire pour Die Ermittlung

Hermann Langbein, née à Vienne en 1912 comme fils d'un père juif convertit au protestantisme après sa naissance, est entré en 1933 dans le parti communiste d'Autriche (Kommunistische Partei Österreichs, KPÖ) et s'est enfuit en 1938 en Espagne pour rejoindre les brigades internationales dans la guerre civile.⁹⁸ Après la défaite contre le régime de Franco, Langbein a été extradé en Allemagne et interné dans le camp de concentration de Dachau où il était institué en tant que détenu politique en tant que copiste du médecin SS Dr. Eduard

⁹⁴ Cf. Katharina Stengel, Commentaire de la 6^{ème} édition, dans H.G. Adler/Hermann Langbein/Ella Lingens-Reiner (dir.), *Auschwitz. Zeugnisse und Berichte*, Bonn, Lizenzausgabe Bundeszentrale für politische Bildung, 2014, p. I-XXV.

⁹⁵ Cf. *ibid.*, p. VI.

⁹⁶ Cf. *ibid.*, p. XVI.

⁹⁷ Cf. *ibid.*

⁹⁸ Cf. *ibid.*, p. XII.

Wirths.⁹⁹ Cette position lui permettait d'avoir une idée précise dans l'administration du camp et de l'organisation du meurtre de masse. Il a en effet, utilisé cette position pour rassembler des informations de toutes les parties du camp dans la « Widerstandsgruppe Auschwitz »¹⁰⁰, mouvement à l'intérieur du camp organisé par les détenus. Entre les récits et les témoignages de longueur différents, figurent deux récits de l'éditeur Hermann Langbein lui-même qui témoignent de son emprisonnement dans le Bunker et sa mise en liberté surprenante. Dans un récit exhaustif il raconte de manière émotionnelle des structures communicatives dans le camp, sa peur que les son organisation secrète « Kampfgruppe Auschwitz » serait démasquer pendant l'interrogatoire et des exécutions qu'il percevait depuis sa cellule dans le Bunker, qui est entretemps bondé par les détenus cherché chaque semaine pour être tués. Par sa position dans le camp en tant que scribe du médecin Wirths Langbein sait décrire dans son récit une quantité des parties du camp et leur usage. La globalité avec laquelle le survivant présente le camp apparaît plus tard dans la pièce de Weiss de manière dépersonnalisé, mais reprend quelques détails sur le fonctionnement du camp. Déjà pendant le temps de sa détention à Auschwitz Langbein poursuivait par son engagement d'organiser les détenus de manière généralisé dans le camp ; avec son recueil de témoignage, il essaie de nouveau de documenter le savoir sur le camp de manière globale. En parallèle, les témoignages sont un des rares documents qui ne sont pas issus du procès même. Même si Weiss rompt ainsi avec les principes de la proximité documentaire au tribunal les témoignages sont en lien étroit avec le procès étant donné qu'ils ont fourni les premières bases préparatoires du procès et une partie des témoins est interrogé pendant le procès.

En lisant les récits écrits du recueil Peter Weiss s'est d'un côté préparé à l'énoncé des témoins lors du procès de Francfort – un objectif que poursuivait également les éditeurs du recueil de préparer le public en fournissant une entrée en matière. À côté du récit journalistique, le recueil lui fournissait une base documentaire qui n'était pas rapporté par des tiers. Pourtant, Weiss se retrouvait devant un document qui ne présente pas un document d'archive mais est déjà une forme de texte littéraire.¹⁰¹ Le recueil suivait ainsi un mouvement de témoignage qui s'était manifesté dans l'après-guerre et établissait souvent une mémoire close concentrée à l'intérieur de la population juive en Europe. Cependant, le recueil essayait de contribuer à l'établissement d'une mémoire collective des camps, de faire « rejoindre l'individuel au collectif »¹⁰². L'ouvrage rassemble des récits sur toutes les parties du camp de concentration et

⁹⁹ Cf. *ibid.*

¹⁰⁰ Cf. *ibid.*

¹⁰¹ Cf. Wieviorka, *L'ère du témoin, op.cit.*, p. 83.

¹⁰² Cf. *ibid.*, p. 48.

essaie par le choix de récits aussi différents que possible de donner une image globale de l'expérience concentrationnaire, comme l'avait envisagé Peter Weiss par *Die Ermittlung*. Il figure par exemple des témoignages de Primo Levi, de Tadeusz Paczula ou de Raya Kagan entre les récits. Afin de montrer la perspective du délinquant, il figure également des extraits du récit de vie du commandant du camp d'Auschwitz qui avaient été premièrement publié en 1958 avec un des commentaires de l'historien Martin Broszat et des propos d'Adolf Eichmann de 1957. Dans l'édition originale que Weiss a dû étudier se trouve de plus une annexe qui rassemble des photographies et documents jusqu'à là inédits. Entre eux, ils se trouvent des photographies faites par les SS dans le camp, mais aussi des photographies faites secrètement par les membres du Sonderkommando à Auschwitz qui montrent explicitement le meurtre de masse et les cruautés commis par le personnel du camp.¹⁰³

D'un autre côté, les témoignages sont un des rares documents qui ne sont pas issus du procès même. Même si Weiss rompt ainsi avec les principes de la proximité documentaire au tribunal, les témoignages sont en lien étroit avec le procès comme ils ont fourni les premières bases préparatoires du procès pendant lequel une partie des témoins a été interrogé. Le témoignage au procès présente donc une 'seconde' témoignage étant donné que les témoins avaient déjà déposé leur témoignage à l'écrit. Alors que la pièce de Weiss tend principalement à démontrer le fonctionnement systématique des camps de concentration garanti par l'administration et violence de la SS, les témoignages du recueil se focalisent sur les destins individuels des anciens détenus qui par la quantité font l'écho l'un à l'autre, se répètent et se complètent mutuellement. Dans la préface, les auteurs soulignent leur volonté d'éviter des répétitions en étant conscient que cela serait impossible à effectuer¹⁰⁴. Les répétitions s'avèrent cependant révélatrices. En effet, elles ont pour effet que les témoins confirment leurs expériences, qui pouvaient paraître au lecteur de l'époque des fois même incroyable face à la violence et cruauté rapporté. Elles contribuent de plus à la construction d'une idée du camp soulignant un caractère systématique comme elle réapparaît plus tard dans *Die Ermittlung* de manière dépersonnalisée. Ce qui n'y apparaît pourtant pas, mais présente un important enjeu du recueil, c'est l'organisation des détenus et la résistance à l'intérieur du camp d'Auschwitz auquel les éditeurs consacrent une partie avec une dizaine de témoignages. En faisant ce choix, Weiss adopte, malgré la volonté critique et la valorisation de la victime, la perspective de la jurisprudence du procès de Francfort. Car le témoignage qui se construit qu'au moment de son

¹⁰³ Cf. H.G. Adler /Hermann Langbein/ Ella Lingens-Reiner (dir.), *Auschwitz. Zeugnisse und Berichte*, Francfort/Main, Europäische Verlagsgesellschaft, 1962, p. 329-364.

¹⁰⁴ Cf. *ibid.*, p. 6.

énonciation dans une situation spécifique : dans le procès, il se limite aux questions posées par le juge et les procureurs. Le recueil par contre, permet au témoin une parole plus libre, conduit seulement par le choix thématique et les choix faites par les éditeurs. En ce qui concerne *Die Ermittlung*, nous constatons qu'elle se construit donc principalement sur la méthode de recueil de témoignage juridique mais qu'elle prend, par l'étude de Weiss, en considération des perspectives complémentaires – du savoir qu'avait eu également le juge dans le procès.

2.2. Le tribunal à Auschwitz – *Meine Ortschaft*

Le récit d'un voyage bouleversant

Après l'élimination des divergences entre les membres du tribunal sur la question de savoir si une visite des lieux à Auschwitz serait possible, une délégation du tribunal de Francfort a voyagé du 14 au 16 Décembre 1964 en République de Pologne à laquelle la RFA n'avait pas encore accordé sa reconnaissance diplomatique.¹⁰⁵ En manque d'autres documents, cette 'descente sur les lieux', pour employer le terme juridique, constituait ensuite une preuve centrale dans le procès à Francfort.¹⁰⁶ Vingt-cinq participants du procès ont assisté à la visite sur place dont le juge impliqué dans le procès Walter Hotz, trois procureurs généraux, trois représentants de l'action civile accompagnant l'action publique, onze défenseurs, une traductrice-interprète et l'ancien médecin SS Dr. Franz Lucas en tant que seul accusé.¹⁰⁷ À part cela, la délégation a été accompagné par environ 120 représentants de la presse, et, comme seul représentant littéraire, l'écrivain Peter Weiss. Il note ses impressions à ce sujet dans ses carnets. Il transposait ces impressions de la visite dans le texte prose *Meine Ortschaft* qui devient un élément ultérieur structurant dans *Die Ermittlung*.

Pendant la visite, Weiss capture d'abord dans ses carnets l'ambiance dans le camp désert et les émotions qu'il ressentait pendant le voyage ; par exemple, il se rend compte du fait que le train dans lequel le groupe de participants et observateurs du procès a pris place, roule sur les mêmes voies que les transports de déportés venant du ghetto de Varsovie peu plus que 20 ans auparavant.¹⁰⁸ Il établit ainsi dans ses pensées un lien entre le passé et le présent. Depuis le début du voyage à Berlin-Est, il remarque de plus un sentiment d'oppression qui se renforce en se rapprochant d'Auschwitz¹⁰⁹ – sentiment qu'un an plus tard beaucoup de spectateurs ont

¹⁰⁵ Cf. Wojak, *Auschwitz-Prozeß 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main, op.cit.*, p. 590.

¹⁰⁶ Cf. *ibid.*

¹⁰⁷ Cf. *ibid.*, p. 589.

¹⁰⁸ Cf. Weiss, *Notizbücher, op.cit.*, p. 321, « Während der Bahnfahrt : auf den Gleisen rollten die Transporte aus dem Warschauer Getto zur Umladestation nach Auschwitz ».

¹⁰⁹ Cf. *ibid.*, p. 323, « 13. Dez. – Auschwitz. Die Beklommenheit, die schon in Ost-Berlin begann, jetzt zu einer Starre geworden ».

ressenti lors de la première mise en scène de *Die Ermittlung* qui rapproche dans un sens, aux événements qui se sont déroulés là-bas. Weiss reflète de la visite du tribunal à Auschwitz encore plus que ses émotions qui sont à reconnaître qu'avec peine dans la pièce terminée.¹¹⁰ Comme le tribunal qui cherchait à travers l'examen minutieux du lieu de reconstruire l'étendue de la culpabilité des accusés, Weiss faisait également des notes détaillées sur les conditions spatiales du camp. Dans son texte en prose *Meine Ortschaft*, l'impression spatiale ce montre dans la promenade du narrateur à la première personne¹¹¹ du portail d'entrée du camp à travers la rampe de sélection, les baraques, les chambres à gaz jusqu'aux crématoires avant qu'un groupe scolaire qui visite le lieu lui ramène à la réalité. Dans ce texte, on retrouve déjà la structure des camps de concentration qu'on retrouvera aussi dans *Die Ermittlung* Elle est également très présente lors de différentes mises en scène de la pièce sous forme d'un plan topographique comme décors, par exemple à la lecture scénique dans la DDR-Volkskammer en 1965.

La topographie du camp dans Die Ermittlung

La structure cadre de la pièce qui suit la topographie du camp est remplie par des informations détaillées sur l'aménagement de chaque partie du camp de concentration fournies également par la visite des lieux du tribunal. Le 13 décembre 1964, Weiss fait des notes exhaustives dans ses carnets à ce sujet : pour prendre un exemple, il décrit la constitution concrète du Bunker – Block 11 dans l'organisation du camp, en recherche désigné comme Block pénal/Strafblock¹¹² du camp principal d'Auschwitz et servait à l'emprisonnement à l'intérieur du camp et était lieu de tortures et meurtres de masse comme Hermann Langbein écrit dans son témoignage du recueil étudié auparavant. Dans ses notes Weiss décrit l'aménagement du Bunker de la manière suivante « 4 Stehzellen. Größe 50 mal 50 cm. Höhe 2 m. Luftloch 5 : 8 cm. Betonboden. Die schwere Eichentür hat unten eine Klappe zum Hineinkriechen. Eiserne Verschlüsse an der Tür und Guckloch. »¹¹³ On retrouve cette note du décembre 1964 dans *Meine Ortschaft* arrangée de manière prosaïque. À la place des nombres concrets comme ils sont utilisés lors de l'examen du lieu par le tribunal, l'auteur emploie des comparaisons et révèle dans son imaginaire les expériences des personnes qui ont souffertes dans les cellules décrites : « Hier, an diesem schmalen Vorraum, befinden sich die Stehzellen.

¹¹⁰ Ce sujet sera traité dans le cinquième chapitre de ce travail sous la question s'il s'agit d'un drame sans émotions.

¹¹¹ Le spécialiste de la littérature Tom Vanassche considère ce texte comme récit autobiographique étant donné qu'il est paru dans le cadre de l'anthologie *Atlas* (1965) que l'éditeur Klaus Wagenbach. Pour sa création l'éditeur avait fait appel aux écrivains ouest- et est-allemands de contribuer à son anthologie *Atlas* (1965) par décrire un lieu qu'ils considéraient le plus important au niveau personnel et concernant leur œuvre littéraire.

¹¹² Cf. Sybille Steinbacher, *Auschwitz. Geschichte und Nachgeschichte*, Munich, C. H. Beck, 2020, p. V. p. 8.

¹¹³ *Ibid.*, p. 325.

Da ist die Luke am Boden, einen halben Meter hoch und breit, dahinter noch Eisenstäbe, da krochen sie hinein, und standen dort zu viert, in einem Schacht von neunzig zu neunzig Zentimetern. »¹¹⁴ Enfin, dans *Die Ermittlung* nous retrouvons ces informations : contrairement au style employé dans *Meine Ortschaft*, elles sont retraduites dans la langue exacte du tribunal. Ils ressemblent plus aux notes qu'au texte en prose est sont mis maintenant dans la bouche du juge et du témoin :

RICHTER	Wo befanden sich die Stehzellen	LE JUGE	Où se trouvaient les cellules
ZEUGE 8	Am Ende des Kellergangs im Block Elf	TÉMOIN 8	Bloc 11 au bout du couloir de la cave
	Es gab 4 solche Zellen		Il y avait quatre de ces cellules
RICHTER	Wie groß war eine Zelle	LE JUGE	Quelle était leur taille
ZEUGE 8	Ihr Umfang war 90 mal 90 Zentimeter	TÉMOIN 8	Leur superficie était de 90 cm sur 90
	Die Höhe etwa 2 Meter		La hauteur 3 mètres environ
RICHTER	Gab es ein Fenster	LE JUGE	Y avait-il une fenêtre
ZEUGE 8	Nein	TÉMOIN 8	Non
	Es gab nur ein Luftloch oben in der Ecke		seulement un trou d'aération en haut dans
	Der war etwa 4 mal 4 Zentimeter groß ¹¹⁵		un coin de 4 cm sur 4 ¹¹⁶

Cependant, Weiss a effectué dans la pièce des corrections sur la taille des cellules, probablement à partir des données évoquées dans la salle de tribunal ce qui se ne laisse pas retracer dans ses notes du procès. Élément de preuve essentielle dans le procès d'Auschwitz, la visite à Auschwitz présente également pour *Die Ermittlung* une source documentaire fondatrice et structurante. Ensemble avec le savoir que Weiss avait obtenu par les récits et témoignages recueillis par Hermann Langbein, il se sert de ses propres impressions du camp de concentration, donc une source supplémentaire qui n'a pas été rapporté par des tiers. Néanmoins, il se retrouve face à deux lieux, seulement un de ces lieux devient accessible pendant sa visite : c'est le lieu désert des visiteurs qui n'est pas le lieu qu'ont connus les survivants d'Auschwitz. L'auteur conclut dans *Meine Ortschaft* sur cette expérience que du narrateur, lui-même, qu'en venant comme vivant dans ce lieu d'un autre monde avec le savoir de nombres, des récits écrits et des témoignages sur ce lieu, pourtant il ne peut le saisir que ce que lui arrive même. En conséquence, Auschwitz comme le lieu des survivants lui reste insaisissable lors de la visite :

« Der Lebende, der hierherkommt, aus einer anderen Welt, besitzt nichts als Kenntnisse von Ziffern, von niedergeschriebenen Berichten, von Zeugenaussagen, sie sind Teil seines Lebens, er trägt daran, doch fassen kann er nur was ihm selbst widerfährt. »¹¹⁷

¹¹⁴ Peter Weiss, *Rapporte* (1968), Francfort/Main, Suhrkamp, 2010, p. 120.

¹¹⁵ Weiss, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen* (1965), Francfort/Main, Suhrkamp, 2018, p. 161.

¹¹⁶ Weiss, *L'Instruction*, *op.cit.*, pp. 291.

¹¹⁷ Weiss, *Rapporte*, *op.cit.*, p. 124.

2.3. Le récit journalistique - l'observateur du procès Bernd Naumann et ses récits

L'observateur du procès Bernd Naumann

Les connaissances du public sur le déroulement et le contenu du procès de Francfort se basaient principalement sur le reportage de la presse écrite à tous les niveaux, allant des journaux nationaux et régionaux au reportage international.¹¹⁸ Étant donné que le média de la télévision était encore peu utilisé dans l'Allemagne de l'époque et que les enregistrements filmiques étaient interdits dans la salle de tribunal à Francfort, la presse restait la source d'information principale.¹¹⁹ Entre d'autres reportages détaillés sur le procès le récit du journaliste Bernd Naumann de la *Frankfurter Allgemeine Zeitung* se fait remarquer. En tant que chef de rubrique « Deutschland und die Welt » Naumann accordait une grande place aux rapports du procès et s'engageait intensivement dans l'acquisition du matériel. Entre décembre 1963 et août 1965, il a assisté à presque toutes les séances du tribunal à Francfort, que dans des cas rares ses collègues lui remplaçaient.¹²⁰ Pendant ce temps, il a mis à l'écrit le déroulement et les énoncés du procès de manière détaillée et quasiment neutre. Pour cette raison, son reportage se distinguait notamment de la multitude d'articles qui cherchaient à faire sensation en mettant en avant le sadisme des délinquants isolés et leurs cruautés commises à Auschwitz. Le récit de Naumann ne fait pas seulement part d'impartialité mais prouve aussi une exactitude à tel point qu'on pourrait le désigner comme seul véritable greffier du procès ; il recourrait de plus sur l'expertise et les conseils du personnel juridique lors de la rédaction de ses récits.¹²¹

Pour Peter Weiss les récits constituaient donc une source prédestinée pour sa pièce de théâtre étant donné que Naumann s'était également voué au documentarisme. Il complète les éléments tirés du récit de Naumann par ses propres impressions du procès de Francfort qu'il avait noté dans ses carnets lorsqu'il assistait aux séances de procès ainsi que ces notes fragmentaires de la visite à Auschwitz. Comme Naumann, il suivait le procès dans le rôle de l'observateur. Pourtant, il ne figure pas dans ses notes le temps réel auquel il assisté au procès¹²² - deux dates sont marqués dans ses carnets. On peut constater qu'à partir du 13 mars 1964, ils apparaissent des fragments du procès et commentaires de l'auteur sans date indiquée. Étant donné que le théâtre de Peter Weiss avait pour objectif de proposer un regard critique sur le

¹¹⁸ Cf. M. Atze, « Auf der Suche nach der ganzen Wahrheit. Bernd Naumanns Berichterstattung vom ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess (20.12.1963-20.8.1965) im historischen Kontext », dans Bernd Naumann, *Auschwitz. Bericht über die Strafsache Mulka u.a. vor dem Schwurgericht Frankfurt* (1968), Philo & Philo, Berlin/Wien 2004 (2^e éd.), p. 302.

¹¹⁹ Cf. *ibid.*

¹²⁰ Cf. Atze, « Auf der Suche nach der ganzen Wahrheit. », *op.cit.*, p. 304.

¹²¹ Cf. *ibid.*

¹²² Cf. Atze, « Zur zeitgenössischen Rezeption der 'Strafsache Mulka und andere' », *op.cit.*, p. 788.

procès à la place de la presse, le fait qu'un récit journalistique figure comme source documentaire importante semble paradoxal. Cependant, l'emploi du récit journalistique comme source se présente selon l'auteur même convenable aux exigences du théâtre documentaire : dans ses « Notizen zum dokumentarischen Theater » il écrit qu'il s'agit dans le cas du théâtre documentaire d'un « Theater der Berichterstattung », un théâtre du reportage.¹²³ De manière semblable aux prétentions et critères que réclame pour soi le reportage journalistique, le théâtre documentaire devait se soustraire à toute invention en utilisant que du matériel authentique.¹²⁴ Déjà dans ses réflexions sur le théâtre politique, auquel le théâtre documentaire fait clairement partie, le réalisateur précurseur du documentaire au théâtre, Erwin Piscator constate par rapport au récit journalistique :

Le théâtre demeurerait sans cesse en retard sur le journal, il n'était pas assez actuel, il n'intervenait pas assez activement dans l'immédiat, il était une forme d'art figée, déterminée à l'avance, limitée dans ses effets. Or, ce que nous voulions atteindre, c'était une liaison bien plus étroite avec le journalisme, avec l'actualité quotidienne.¹²⁵

Ce changement souhaité par Piscator arrivait au plus tard avec l'essoufflement du théâtre documentaire dans les années 1960 en RFA. Par sa pièce, Weiss n'avait pas seulement mis en place un discours à côté de discours journalistique mais servait d'une partie du reportage journalistique qui convenait aux exigences du théâtre documentaire. Dans ses carnets, il exprime sa reconnaissance le jour de sa visite de la première mise en scène de *Die Ermittlung* à Stuttgart à propos du récit de Naumann :

Da vom Frankfurter Auschwitz-Prozeß keine eigentlichen Gerichtsprotokolle vorlagen (wie etwa im Fall Oppenheimer), war ich bei meiner Arbeit, neben meinen eigenen Notizen, auf das Studium der Zeitungsberichte angewiesen. Vorbildlich wurde der Prozeß von der FAZ überwacht, wo Bernd Naumann und seine Mitarbeiter ausführlich über jeden der Verhandlungstage, oft bis in die Einzelheiten des Dialogs, Rapport ablegten. Da B Ns Buch in diesen Tagen erscheint, möchte ich noch einmal darauf hinweisen, welch großen Wert dessen Material für mein Stück bedeutete. Ich spreche B N meinen Dank aus und mache das Lesepublikum auf dieses wichtige Zeitdokument aufmerksam, in dem der Prozeß, der in meinem Oratorium als Konzentrat aufklingt, in der Reichhaltigkeit der alltäglichen Verhandlungen beschrieben werden.¹²⁶

Le livre de Bernd Naumann, dont Weiss parle dans ses carnets, rassemble les récits qu'il avait dû consulter pendant le procès en cours. Dans ses recherches, Marcel Atze prouve la connaissance de Weiss et Naumann, qui ressort d'ailleurs de ses carnets¹²⁷, à tel point qu'il

¹²³ Weiss, « Notizen zum dokumentarischen Theater », *op.cit.*, p. 57.

¹²⁴ Cf. *ibid.*

¹²⁵ Piscator, « Le Dokumentarische Theater », *op.cit.*, p. 95.

¹²⁶ Weiss, *Notizbücher*, *op.cit.*, p. 391.

¹²⁷ Cf. *ibid.*, par exemple p. 321.

suppose que Naumann a fait parvenir à l'auteur ses notes déjà pendant le procès.¹²⁸ La pièce se ne base pas uniquement au reportage journalistique travaillé pour le public lecteur mais a utilisait majoritairement les notes sténographiques immédiates pris par Naumann pendant les séances. En comparant la source journalistique et son traitement littéraire, on peut distinguer l'importance qu'avaient les récits pour la création de *Die Ermittlung*. Pour cela, il s'agit d'étudier la première édition publiée des récits de Naumann de 1965 étant donné qu'à part les récits édités et articles publiés aucun autre dossier ou document de Naumann a été conservé.¹²⁹

Le remaniement du langage dans Die Ermittlung

Afin de voir les différences entre récit journalistique et récit au théâtre, il est utile de se pencher sur un exemple concret de deux récits. Cela servira à repérer la transformation du témoignage au théâtre par le remaniement du langage. Dans le présent exemple il s'agit du témoignage du témoin Otto Wolken, socialiste autrichien avec des origines juives qui avait été détenu d'abord deux ans au camp de concentration de Zweibrücken, il a été déporté en 1943 à Auschwitz-Birkenau. Jusqu'à la libération, il y a pris la position de médecin des détenu grâce à sa formation en médecine. Ses paroles sont reprises dans *Die Ermittlung* par le témoin numéro 7 chez Weiss qui rapporte d'avoir observé un garçon de neuf ans qui avait monté un camion en pleine connaissance du fait d'être tué qui transportait des enfants aux chambres de gaz. Il disait aux autres enfants de n'a pas avoir peur et se montre indifférent auprès du SS qui lui rapproche de savoir déjà beaucoup pour son âge¹³⁰ :

¹²⁸ Cf. Atze, « Zur zeitgenössischen Rezeption der 'Strafsache Mulka und andere' », *op.cit.*, p. 770.

¹²⁹ Cf. *ibid.*, p. 769.

¹³⁰ La traduction française de l'extrait de *Die Ermittlung* se trouve en annexe à la page 124.

Wieder kamen Kinder an und Wolken sah und hörte, wie ein SS-Mann mit einem neunjährigen Jungen über den Draht hinweg sprach: „Na, mein Junge, du weißt ja schon ziemlich viel für dein Alter.“ Da erwiderte der Junge: „Ich weiß, daß ich viel weiß, und ich weiß, daß ich nichts mehr dazulernen werde.“ Und noch eins: Eine Gruppe von neunzig Kindern kam, blieb einige Tage im Quarantänelager, dann trafen Lastwagen ein, auf die sie verladen wurden, um zu den Gaskammern gefahren zu werden. „Einer war da, ein etwas älterer Junge, der rief ihnen zu, als die Kinder sich sträubten: ‚Steigt’s nur hinauf aufs Auto, schreit doch nicht. Ihr habt’s doch gesehen, wie eure Eltern und Großeltern vergast wurden. Dort oben sehen wir sie wieder.‘ Und dann wendete er sich zu den SS-Leuten und rief: ‚Aber glaubt nur nicht, daß euch das geschenkt wird. Ihr werdet krepieren, wie ihr uns krepieren laßt.‘ Es war ein mutiger Junge. Er hatte in diesem Augenblick gesagt was er sagen mußte.“ (Naumann 1965, p. 112)

Ich hörte
wie ein Wachposten sich über den Draht
mit einem neunjährigen Jungen unterhielt
Du weißt ja schon ziemlich viel für dein Alter
sagte der Mann
Der Junge erwiderte
Ich weiß daß ich viel weiß
und ich weiß auch
daß ich nichts mehr dazulernen werde
Er wurde zusammen mit einer Gruppe
von etwa 90 Kindern
auf die Lastwagen verladen
Als die Kinder sich sträubten
rief er
Steigt nur rauf aufs Auto
schreit doch nicht so
ihr habt doch gesehn
wie unsre Eltern und Großeltern abgefahren
sind

Steigt nur rauf
dann werdet ihr sie wiedersehn
Und als sie fuhren
hörte ich
wie er dem Wachmann noch zurief
Es wird euch nichts geschenkt werden
(Weiss 2018, p. 40-41)

La comparaison de l'extrait de la pièce avec le récit de Naumann souligne que les paroles littéraires sont une concentration, simplification et mise en forme dramatique du récit journalistique sans que Weiss change le contenu de l'énoncé. Il s'agit d'un côté d'un changement du registre de langage qui ne concerne cette fois pas seulement la suppression du langage juridique mais du langage parlé des témoins. De l'autre côté, on repère des omissions par rapport au texte source. D'abord, on peut constater un effacement des notions issues des dialectes (« steigt's »), du langage familier (« Na ») ou des éléments qui donnent au récit sa structure narrative (« da », « dann »). D'autre part il se manifeste dans l'extrait présent comme dans tout l'œuvre, la suppression du vocabulaire utilisé à l'intérieur du camp de concentration dans la parole des témoins. Contrairement au récit de Naumann, il n'est plus question d'un SS (SS-Mann) qui parle au garçon mais Weiss emploie le terme plus neutre de sentinelle (Wachposten). Alors que dans le récit journalistique ils apparaissent beaucoup de notions du langage de 'l'univers concentrationnaire' qui distingue les parties du camp comme le 'camp de quarantaine' ou les 'chambre de gaz' (Quarantänelager, Gaskammern), le texte dramatique les mentionne avec aucun mot. Lors du procès, les témoins avaient utilisé encore pour décrire leurs

expériences, les termes mises en place par les SS et l'administration pour désigner les parties du camp. Par la suppression d'une grande quantité de termes nazis la parole des témoins se distingue maintenant clairement de celle des accusés. Dans leurs énoncés persistent les termes employés dans les camps comme au procès. Ils sont même renforcés par l'intégration de paroles en langage quotidienne qui semble inadaptée face aux violences meurtres rapportés comme dans l'extrait qui suit dans *Die Ermittlung* au témoignage du témoin 7¹³¹ :

Veiller à ce que l'opération marche bien	Zusehn daß der Betrieb klappte
Les enfants étaient systématiquement mis à part sur le champ	Kinder wurden grundsätzlich Gleich überstellt
ainsi que les mères	auch Mütter die sich von den Kindern
qui ne voulaient pas s'en séparer	nicht trennen wollten
Tout marchait sans histoires	Die Transporte kamen an wie warme Brötchen
Les convois arrivaient	da brauchte gar keine Gewalt angewendet werden [...]
comme des petits pains chauds	
la violence n'était pas du tout nécessaire [...]	

Ce langage qui emploie des termes comme « der Betrieb klappte » (le service marchait) ou la comparaison « die Transporte kamen an wie warme Brötchen » (dans le sens de « se vendent comme des petit pains ») se contraste avec les paroles remaniées des témoins. Ce remaniement est accompagné d'un effacement d'émotions qui étaient très présente lors du procès ainsi que par la suppression des évaluations subjective par le témoin (« Es war ein mutiger Junge », c'était un garçon courageux). Même si dans le procès juridique les témoins ont le devoir d'amener devant le tribunal des simples faits, leur parole est inséparablement liée des évaluations et des propos émotionnels.¹³² Ainsi, les témoignages du procès même sont dominés par de fortes émotions, notamment reconnaissables à travers de longues pauses d'insécurité et de bégaiements qui interrompaient le récit, comme on Marcel Atze le note dans le cas des enregistrements sur bande magnétique.¹³³ À cela s'ajoutaient des insécurités linguistiques ou le fait que les paroles étaient transmises par une traductrice-interprète étant donné qu'ils participaient des témoins de 18 pays différents. Au contraire, Bernd Naumann ne travaille pas sur les émotions des témoins dans son récit et se prive au-delà de commenter les énoncés des témoins. Dans la pièce de théâtre, l'accent est mis par le remaniement du langage sur l'axe paradigmatique du texte sur laquelle apparaissent les régularités et répétitions dans le témoignage.¹³⁴ Il se développe l'impression de se retrouver devant recueil qui se concentre sur la collectivité de l'expérience, dont nous avons vus une première tentative dans le cas du recueil

¹³¹ Weiss, *L'Instruction*, *op.cit.*, 1966, p. 75, et Weiss, *Die Ermittlung*, *op.cit.*, p. 48.

¹³² Cf. Henne, « Zeugen vor Gericht », *op.cit.*, p. 81.

¹³³ Cf. Atze, « Zur zeitgenössischen Rezeption der 'Strafsache Mulka und andere' », *op.cit.*, p. 795.

¹³⁴ Christian Rakow, « Fragmente des Realen. Zur Transformation des Dokuments in Peter Weiss' *Die Ermittlung* », dans *Weimarer Beiträge*, n° 50, 2004, p. 274.

de témoignages. Mais *Die Ermittlung* va encore plus loin en soulignant l'exemplarité du récit par énoncés par anonymiser non seulement les témoins par la numérotation mais aussi par leur ôter leur langage propre.

CHAPITRE 3

La scène, un espace de mémoire ?

3.1. Une fonction mémorielle par conception spatiale

Comme les précédents chapitres ont montrés, la déposition du témoin au procès voit un intense remaniement jusqu'au témoignage littéraire du texte dramatique. Il s'agit d'un changement de perspective, d'une transformation du langage et d'un choix dans le but d'être représenté dans l'espace public du théâtre. L'espace de représentation, qui encadre la situation de témoignage, ne fournit plus le tribunal mais le théâtre. Tout d'abord, il faut s'interroger sur la signification du mot 'théâtre'. S'agit-il de l'institution ou de l'art théâtral ? Dans le cas de *Die Ermittlung*, on peut constater qu'elle a tendance à être représentée sur de scènes étonnamment différentes : des scènes nationales, des petites scènes régionales ou de même sortir complètement de la scène théâtrale vers d'autres lieux de représentation – la Kreuzkirche à Dresde, les parlements des Länder, la synagogue de Celle – soit par des professionnels soit par des non-professionnels. Par la liberté qu'offre le texte dramatique pour la mise en scène, il n'y a presque pas de didascalies – la pièce ne semble pas nécessairement liée à la salle ni à l'institution du théâtre. Au contraire, la première mise en scène de la pièce a encore lieu, excepté la lecture scénique dans la DDR-Volkskammer, dans des théâtres dans le sens institutionnel. Nous pouvons observer cette évolution concernant d'autres pièces que *Die Ermittlung* de Peter Weiss, il s'agit d'une tendance générale dans le théâtre allemand. Au milieu des années 1960, face à une baisse continue du public et à des problèmes financiers, le théâtre est forcé de remettre en question son caractère institutionnel renforcé par les événements de 1968 qui questionnent la légitimité du théâtre subventionné.¹³⁵ De ce développement est issu à partir des années 1970, la tendance du théâtre à sortir de plus en plus des grandes salles de théâtre à la

¹³⁵ Cf. Günther Erken, *Theatergeschichte*, Stuttgart, Reclam, 2014, p. 248.

recherche d'une nouvelle expérience de l'espace de représentation théâtrale. De surcroît, le mouvement de 1968 a renforcé une aspiration vers davantage de créativité libre, du travail en collectif de théâtre et de la volonté de transformer le théâtre de simulation en un théâtre plus authentique.¹³⁶

Dans les décennies depuis sa première mise en scène, nous pouvons observer que dans le cas de la pièce de Peter Weiss qu'il y a non seulement un éloignement du théâtre institutionnel, même s'il reste présent sur les scènes nationales, mais aussi une prise de distance de l'interprétation littérale de la forme du tribunal par les metteurs en scène. Cette deuxième phase de mises scènes de *Die Ermittlung* qui commence au début des années 1980 l'intègre dans une situation différente : il ne s'agit plus d'une reconstruction du discours de la Shoah des années 1960 dans un contexte d'une première confrontation au national-socialisme au public guidé dans un premier temps par la justice. Le changement de la manière dans le témoignage a été pris en compte illustre ce développement qui se poursuit pour *Die Ermittlung*. Annette Wieviorka écrit à ce propos qu'« au témoignage spontané, à celui sollicité pour les besoins de la justice, a succédé celui de l'impératif social de mémoire. »¹³⁷ *Die Ermittlung* des années 1965 se trouve encore tout au début de la création de cet « impératif social de mémoire ». Du côté des représentations, il faut encore attendre des contributions cinématographiques tels que la série télévisée américaine *Holocauste* (1979), le documentaire *Shoah* (1985) ou le film *La Liste de Schindler* (1993) qui contribuent à une popularisation du savoir sur la Shoah ainsi qu'une construction de mémoire collective. Dans ce cadre, ces productions avaient également largement agi sur le témoignage en effectuant une collecte de témoignages à dimension « industrielle ».¹³⁸ On peut nommer le Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies à l'université Yale, fondé en 1979, et le Survivors History Foundation fondé par le réalisateur Spielberg qui demande pendant les tournages de son film aux témoins de raconter leur histoire devant une caméra.

Prenant en compte ces développements dans la valorisation du témoignage, nous constatons une déviation du discours au théâtre passant du devoir visant la maîtrise du passage du passé au présent à la volonté de commémorer le passé. Cela a également une influence sur le théâtre qui se sert du témoignage pour parler du génocide des Juifs et sur ses capacités de fournir un espace de représentation dans le sens de lieu de représentation. Dans ce contexte, nous pouvons nous demander si la scène peut être considérée comme un espace de mémoire.

¹³⁶ Cf. *ibid.*, p. 258.

¹³⁷ Wieviorka, *L'ère du témoin*, *op.cit.*, p. 160.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 144.

Au départ d'un théâtre qui se voit chargé de porter une mémoire culturelle vivante et durable, il faut placer une idée de soi-même plus flexible d'éloignant de l'exigence du théâtre de jouer un rôle de fonction d'établissement moral comme le théâtre classique. L'usage du théâtre dans un but mémoriel n'est pas un développement arbitraire : sa conception esthétique repose toujours sur la présence d'un lieu et du temps.¹³⁹ Dans ce contexte Peter W. Marx met en relief l'art du théâtre comme seule forme artistique permettant, par sa conception spatio-temporelle, de réfléchir sur ce bouleversement des structures mémorielles.¹⁴⁰ Il constate que pour une mémoire s'approchant de la mémoire communicative, une transmission de la mémoire par le langage et le maintien du flux d'informations ne suffit pas ; il faut par ailleurs une expérience spatiale.¹⁴¹ Cette idée suit l'approche d'une idée d'une éducation historique impliquant la représentation de l'histoire comme un événement qui se qualifie par la production d'une expérience sensorielle ou affective.¹⁴²

3.2. Rencontre d'histoires – représenter dans un lieu historique

Le lieu politique comme scène

Chaque lieu, entre autres la salle de théâtre, possède une histoire spécifique qui a une influence la pièce qui est y représentée. Selon les tendances du théâtre à sortir de la salle, ce lieu de représentation peut également être un lieu historique, politique ou de l'espace public. Cela relève la question, concernant la relation qu'entretiennent le lieu historique et la représentation. Pour répondre à cette question, il s'avère utile d'avoir recours à des termes issus des sciences théâtrales. Le scientifique de théâtre André Studt distingue deux usages d'un lieu pour la représentation théâtrale. Tout d'abord, un lieu pouvant être utilisé comme une représentation sans qu'il ait un lien déterminé de la pièce jouée à l'espace de représentation, ce qui est appelé, en sciences théâtrales, 'theatre on location'.¹⁴³ En revanche, la notion de 'locational theatre' décrit une représentation théâtrale qui intègre l'espace de représentation dans la pièce.¹⁴⁴ C'est ce dernier qui devient significatif pour les mises en scène de *Die*

¹³⁹ Cf. Peter W. Marx, « Theater und Gedächtnis », dans André Studt/Claudia Schweneker (dir.), *SchattenOrt. Theater auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände. Ein Monument des NS-Größenwahns als Lernort und Bildungsmedium*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 62.

¹⁴⁰ Cf. *ibid.*, p. 65-66.

¹⁴¹ Cf. *ibid.*, p. 68.

¹⁴² Cf. Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, C.H. Beck, 2010, p. 27 (ch.V.8 format epub).

¹⁴³ Cf. André Studt, « Theater am 'SchattenOrt'. Möglichkeiten von 'theatre on location' und 'locational theatre' », dans André Studt/Claudia Schweneker (dir.), *SchattenOrt. Theater auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände. Ein Monument des NS-Größenwahns als Lernort und Bildungsmedium*, Bielefeld, Transcript, 2013, pp. 126.

¹⁴⁴ Cf. *ibid.*

Ermittlung. Pour prendre un exemple, nous pouvons recourir à la lecture scénique dans la DDR-Volkskammer lors de la première mise en scène de la pièce en 1965. La DDR-Volkskammer est comme parlement de la RDA un lieu qui est normalement chargée de la représentation politique et qui devient espace de représentation théâtrale. Déjà en amont de sa première, le lieu impose à la pièce un message qui dépasse celle de l'œuvre dramatique. L'interaction avec le lieu, compris dans le sens de son aménagement spatial, reste sous-exploité, pourtant ce sont des politiciens et artistes ouest-allemands qui prennent les rôles des témoins. La relation entre la pièce et le lieu ne s'établit donc pas par l'usage spatial du parlement mais par sa signification comme lieu politique. Ainsi, il contribue de manière décisive à la formation d'opinion dans la presse ouest-allemande qui considère la pièce de propagande socialiste et met en avant le fait que Peter Weiss se soit déclaré socialiste. Par conséquent, le choix du lieu intensifie encore la politisation de la pièce dans le contexte de la guerre froide. Le lieu du parlement semble populaire dans le cas de *Die Ermittlung*, plus récemment, on peut par exemple nommer les représentations aux parlements des Länder en Brême et en Basse-Saxe. Même s'il n'y a certainement pas l'intention d'en faire de la représentation ou une lecture d'un événement dans un but propagandiste comme en RDA, les représentations propagent un message politique – dans les deux cas, il s'agit d'une transmission des valeurs démocratiques et de la mise en œuvre d'une politique mémorielle.

Le lieu historique comme acteur

Pour revenir au 'locational theatre', nous étudierons un autre cas particulier de représentation de *Die Ermittlung* dans un lieu qui porte soi-même une histoire complexe. Il s'agit de l'exemple du Staatstheater de Nuremberg qui a dû déménager durant la saison 2008/2009 de son immeuble en raison de travaux de rénovation. Comme lieu de représentation alternatif a été choisi la salle de congrès sur le Reichsparteitagsgelände à Nuremberg. Le théâtre rencontre ici un lieu historique qui est devenu emblématique pour la propagande et la mobilisation des masses sous le régime national-socialiste¹⁴⁵. Aujourd'hui, son architecture monumentale en témoigne sans cesse. Parmi les mises en scène de la saison que le théâtre présente dans la salle de congrès historique, André Studt souligne la mise en scène de *Die Ermittlung*, dont la metteuse en scène Katrin Mädler intègre le lieu de représentation dans la production dans le sens d'un 'locational theatre', selon Studt, elle reste presque la seule à opérer de la sorte.¹⁴⁶ Pour notre analyse de la relation entre lieu et représentation, nous nous reposerons

¹⁴⁵ Cf. *ibid.*, p. 121.

¹⁴⁶ Cf. *ibid.*, p. 139-140.

sur des enregistrements des répétitions avancées et sur un enregistrement officiel d'une représentation que le Staatstheater Nuremberg nous a mis à la disposition.¹⁴⁷

La cible de la mise en scène semble de faire découvrir au spectateur le lieu de représentation à travers sa reprise par le langage et l'action. Et de même manière, elle fait absorber les paroles de *Die Ermittlung* par le lieu en établissant un lien répondant à la structure de l'espace. Une critique de la première mise en scène du 21 juin 2009 voit même le bâtiment historique dans le rôle principal de la pièce.¹⁴⁸ Le concept de la metteuse en scène Mädler repose sur plusieurs axes centraux qui génèrent cette influence mutuelle entre le texte et le lieu : le placement des spectateurs, le mouvement des acteurs et le texte parlé occupent tous des rôles élaborés dans l'architecture de l'espace. Tout d'abord, les spectateurs deviennent part entière de la scène par en entrant la salle de congrès du Reichsparteitagsgelände, car la mise en scène est conçue comme parcours dans la partie du bâtiment ayant servi de dépôt pour la maison de vente par correspondance 'Quelle'. Les spectateurs découvrent donc le lieu étape par étape en suivant les acteurs. Ce choix de représentation en parcours n'est pas arbitraire. Il répond au texte dramatique de Peter Weiss qui se présente comme promenade dans toutes les parties du camp d'Auschwitz comme nous avons vu dans notre deuxième chapitre. Nous avons donc affaire à un parallèle entre le mouvement dans le texte et le mouvement physique dans le lieu historique. De cette manière, l'usage important du cadre structurel de la topographie du camp de concentration remplit les lacunes que laisse l'absence d'élément formel du tribunal. Hormis le mouvement dans le lieu, le spectateur est poussé à adopter différentes perspectives : dans les petites salles, les chaises pour le public prennent un ordre différent. Ainsi, les spectateurs prennent place face à face, dos-à-dos ou sans ordre concret, entre les acteurs ou de différents côtés de la salle – mais assistent à la plupart de la représentation debout, par exemple dans les couloirs courbes de la salle de congrès. Non seulement l'organisation mais également le mouvement en parcours est une réponse au texte dramatique : la mise en scène crée une expérience spatiale en jouant sur le contraste de l'ampleur et de l'étroitesse, de la proximité et de l'éloignement dans l'espace. Des passages du texte traitant de l'étroitesse dans les baraques, les cellules d'arrestation et les chambres à gaz sont mis en scène dans des salles voutées et très étroites de la salle de congrès, ce qui souligne encore l'effet du tracassant du texte dramatique. Dans la scène finale, « Le chant des fours crématatoires », le contraire doit obtenir un grand

¹⁴⁷ *Die Ermittlung* de Peter Weiss sur le Reichsparteitagsgelände à Nuremberg par Kathrin Mädler, Staatstheater Nürnberg, extraits d'enregistrements vidéo des répétitions et enregistrement vidéo officielle de la mise en scène, première 20 juin 2009. Staatstheater Nürnberg.

¹⁴⁸ Cf. Hans-Peter Klatt, « Die Hauptrolle spielt das Nazi-Gebäude ». 'Die Ermittlung' in der Nürnberger Kongresshalle », dans *Nürnberger Zeitung*, 22.6.2009.

impact au public : dans les arcades recourbées de la salle de congrès, les spectateurs peuvent alors voir à travers les fenêtres le monde extérieur après avoir passé la plupart du temps à l'intérieur du bâtiment. Dans ce couloir immense, le spectateur est confronté avec l'ampleur du bâtiment et la petitesse de l'homme dans le bâtiment monumental, surtout quand les acteurs s'éloignent de plus en plus et qu'il reste seulement les immenses ombres qui se projettent sur les murs. Leurs paroles retentissent longtemps dans les arcades. Dans ce cas, les murs deviennent donc une surface de projection du son – dans quelques salles sont intégrés des haut-parleurs par lesquels passent des fragments du texte de Weiss – et également de l'écriture. On retrouve par exemple les noms des chants écrits, il semble presque spontanément avec du charbon sur les murs ainsi qu'ils se rangent parmi des écritures, des signes esquissés sur les murs, entre autres une croix gammée. En fin de compte, deux mémoires se rencontrent ici : celle de la mentalité de propagande de masse du régime national-socialiste qui est souligné par la mise en relief de l'étendue spatiale du bâtiment, sur son caractère froid et inanimé. De l'autre côté se place celle du meurtre systématique des Juifs dans les camps de concentration effectué par ce même système que la metteuse en scène amène dans le lieu par les paroles de *Die Ermittlung*. Sur ce point, les critiques concordent après la première mise en scène : Mädler a réussi à respecter l'histoire et la mémoire du lieu tout en l'animant par les paroles des témoins qui se ne superposent et s'enrichissent mutuellement. Cette mise en scène semble exploiter au maximum ses capacités de livrer aux spectateurs une expérience spatiale qui a des conséquences sur la fonction mémorielle de la mise en scène. Dans sa critique, Katharina Erlenwein arrive à la conclusion que les effets immédiats sont même à favoriser par rapport à une représentation cinématographique du génocide étant donné que l'emplacement du spectateur dans un espace où le texte dramatique peut s'affranchir de son impact, laissant la possibilité de découvrir les paroles de manière physique.¹⁴⁹

Conclusion de partie

« Le témoignage, surtout quand il se trouve intégré à un mouvement de masse, exprime, autant que l'expérience individuelle, le ou les discours que la société tient au moment où le témoin conte son histoire, sur les événements que le témoin a traversés. »¹⁵⁰ Appliqué au témoignage de la Shoah, ce constat d'Annette Wieviorka résume les deux dimensions du témoignage. Grâce aux témoignages des procès contre les criminels nazis, l'expérience

¹⁴⁹ Cf. Katharina Erlenwein, « Selbsterfahrung des Geschichtsbuch-Wissens. Theater, das wirkt : 'Die Ermittlung' von Peter Weiss in den Gängen der Nürnberger Kongresshalle », dans *Nürnberger Nachrichten*, 22.6.2009.

¹⁵⁰ Wieviorka, *L'ère du témoin*, op.cit., p. 13.

individuelle s'intègre à un cadre discursif plus large. En arrière-plan des procès, la pièce de Peter Weiss a majoritairement contribué à l'intégration du témoignage sur scène et a préparé le terrain pour un usage qui surpasse sa première motivation de confronter le passé comme continuité dans le présent des années 1960. Comme le témoignage peut devenir un porteur de discours, le théâtre les reflète de manière artistique. Ainsi, l'analyse de son traitement littéraire révèle de nouveau l'origine juridique du témoignage et son passage à des usages et fonctions ultérieures du témoignage. Ces différentes perspectives sur l'espace de représentation de la Shoah au théâtre mènent à des interrogations sur les rôles du témoin en tant que porteur du discours à l'intérieur de cet espace.

DEUXIÈME PARTIE

Les rôles du témoin : porteur du discours sur scène

Shoshana Felman et Dori Laub ont désigné la Shoah comme « event without witnesses »¹⁵¹, un événement sans témoins. Cela reprend l'idée du récit autobiographique de Primo Levi selon lequel les vrais témoins du génocide ne peuvent plus témoigner car ils sont morts. Partant de ce fait, Michael Bachmann étudie dans sa thèse la catégorie du témoin dans les représentations de la Shoah en le qualifiant avant tout par son absence. Il examine ainsi le paradoxe inhérent au témoignage de la Shoah qu'a formulé Lévi.¹⁵² Une dimension ultérieure du témoignage de la Shoah examine l'ouvrage d'Ulrich Baer qui se compose d'une dizaine d'articles sur les dynamiques du témoignage devant un public. Ainsi, il reprend l'idée mentionnée initialement : le témoignage n'existe pas en soi, il est toujours issu d'une situation spécifique qui se présente en effet comme une situation communicative. Suivant l'idée selon laquelle le témoignage se développe par le fait que le témoin énonce ses expériences en même temps qu'il est écouté par un public, nous examinerons dans cette partie les rôles que peuvent occuper le témoin en tant que porteur du discours au théâtre. Par l'énonciation de leurs expériences traumatiques devant un public se développe le concept pour lequel Baer utilise le terme de « sekundäre Zeugenschaft »¹⁵³, le 'témoignage secondaire'. Ceux qui écoutent le témoin deviennent non pas des témoins de l'événement historique, mais des témoins du souvenir du témoin. En ce qui concerne la majorité des pièces de théâtre traitées dans ce travail, elles sont créées par des 'témoins secondaires', également dans le cas de l'auteur de notre pièce socle, Peter Weiss. Alors que le témoin historique figure comme « missing link » entre le présent et le passé,¹⁵⁴ le 'témoignage secondaire' peut s'imaginer les événements que par le rapport du témoin. Baer évoque le terme d'authenticité comme aussi celui du 'témoignage secondaire' dans un regard critique qui ne veut pas juger sur 'l'authenticité' face à l'expérience traumatique des témoins ni propager par l'idée d'un 'second témoin' qui se base sur l'expropriation du témoignage de première main.¹⁵⁵

Pour revenir au changement de fonction du témoignage depuis 1960 que nous avons retracé lors de notre première partie, Aleida Assmann désigne une nouvelle catégorie du

¹⁵¹ Shoshana Felman/Dori Laub : *Testimony. Crisis of witnessing in literature*, New York/London, Routledge, 1992, p. 75.

¹⁵² Cf. Bachmann, *Der abwesende Zeuge*, op.cit., p. 59.

¹⁵³ Baer, *Erinnerungskultur nach der Shoah*, op.cit., p. 11.

¹⁵⁴ Cf. Aleida Assmann, « Vier Grundtypen von Zeugenschaft », dans Michael Elm/Gottfried Köbler/Fritz-Bauer-Institut (dir.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*. Francfort/Main, Campus, 2007, p. 39.

¹⁵⁵ Baer, *Erinnerungskultur nach der Shoah*, op.cit., p. 16.

témoignage, le témoignage moral.¹⁵⁶ En se référant au philosophe Avishai Magalit, elle positionne le témoin moral entre le témoin historique et le témoin juridique. Il est d'une part porte-parole de ceux qui n'ont pas survécus, d'autre part, il porte une plainte – il ne s'agit pas de la plainte dans le sens juridique mais dans le sens d'une plainte funèbre.¹⁵⁷ En ce qui concerne le témoin moral qui exprime ses expériences individuelles et traumatiques auprès d'un 'témoin secondaire', sont souvent relevées des questions d'authenticité et d'autorisation. Baer constate à ce propos, qu'il ne s'agit pas de comprendre l'authenticité comme 'bien du témoignage' même mais comme effet qui se construit lors de la transmission à autrui.¹⁵⁸

Ces approches théoriques serviront à examiner les rôles du témoin et du témoignage sur scène. Pour ce faire, nous retracerons la construction et la transmission du savoir et de la mémoire de la Shoah en trois étapes. Nous commencerons par examiner les porte-paroles du témoin sur scène et leur rapport au témoignage pour ensuite étudier les capacités médiatrices du témoin au théâtre. Pour conclure la partie, il s'agira de désigner les limites représentatives de l'art théâtral dans le sujet de la Shoah, d'où résulte pourtant parfois un usage innovateur d'autres médias représentatif adapté pour la scène. Dans ce qui suit, l'analyse reposera sur l'étude de représentations sur scène, notamment de notre pièce socle, qui nous sont disponibles en forme d'enregistrement vidéo.

¹⁵⁶ Cf. *ibid.*, p. 41-44.

¹⁵⁷ Cf. *ibid.*, p. 42.

¹⁵⁸ Cf. Baer, *Erinnerungskultur nach der Shoah, op.cit.*, p. 16.

CHAPITRE 4

Sauvegarder et documenter le savoir et le souvenir – porter la parole du témoin

4.1. Représenter le témoin comme porte-parole

Une représentation distanciée du témoignage

Le témoin porteur du discours se voit généralement dans un rôle double : il porte du savoir qu'il rapporte au public ainsi qu'il est porteur d'expérience et du souvenir.¹⁵⁹ Les différentes manières dont ses fonctions peuvent être intégrées lors d'une représentation théâtrale nous révèle tout d'abord l'étude des porte-paroles du témoin. Chez Peter Weiss cette manière d'énoncer le témoignage est déjà déterminée dans le texte dramatique de *Die Ermittlung* :

Les expériences et les confrontations personnelles doivent le céder à l'anonymat. En dépouillant leur nom, les témoins du drame deviennent de simples porte-parole. Les 9 témoins ne font que rapporter ce que des centaines ont exprimé.¹⁶⁰

L'auteur y rappelle encore les fondements de construction de sa pièce : la transformation d'expériences individuelles en un récit collectif dont l'efficacité se nourrit de la répétition et de la concentration du contenu. Par l'emploi du terme 'porte-parole', Weiss énonce également la focalisation sur la parole simple au lieu de l'action, l'acteur ou la scène ce qui se retrouve d'ailleurs dans l'absence presque entière de didascalies. Dans beaucoup de mises en scène de *Die Ermittlung*, cette séparation stricte entre le texte et la mise en scène par l'action a été pris au sens propre. Dès la première mise en scène, de nombreux théâtres ont fait le choix de représenter la pièce sous forme de lecture. Cela était d'une part due au fait que le temps de préparation des représentations fut restreint car la maison d'édition Suhrkamp avait donné l'autorisation de monter la pièce sur scène qu'en août 1965, deux mois avant les premières mises en scène. D'autre part, le texte semble offrir par sa densité linguistique presque tous les éléments nécessaires pour le destinataire, ce qui explique également sa popularité à être adaptée comme pièce radiophonique. Encore dans les mises en scènes plus récentes, la lecture du texte joue un rôle important : on se concentre sur la parole du témoin, par exemple pendant la lecture au Nicolaisaal à Potsdam en 2001, comme dans d'autres parlements des Länder auparavant dans le parlement de Brême en 2016. Tout récemment, au mois de mai de cette année, la pièce

¹⁵⁹ Cf. Christian Ernst/Peter Paul Schwarz, « Zeitzeugenschaft im Wandel. Entwicklungslinien eines (zeit-) geschichtskulturellen Paradigmas in Kontexten von 'NS-Vergangenheitsbewältigung' und 'DDR-Aufarbeitung' », dans *BIOS* n° 25, 2012, p. 31.

¹⁶⁰ Weiss, *L'Instruction*, *op.cit.*, p. 9.

a été représentée en lecture scénique sans interruption pendant 24 heures par le Stadtensemble Münster.

De manière exemplaire pour la représentation sous forme de lecture scénique, nous faisons appel à la lecture dans le parlement de Brême en 2016. Elle a eu lieu à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur Peter Weiss, qui a passé des années de son enfance dans la ville et est décédé en 1982 à Stockholm. De plus, la lecture se voit destinée à la commémoration du procès de Francfort qui s'est terminé un peu plus que 50 ans auparavant, et qui va de pair avec le centenaire du parlement de Brême.¹⁶¹ À ce propos, on peut d'ailleurs remarquer que le choix de la forme de lecture a été souvent expressivement destinée à un but commémoratif, notamment la commémoration d'une date liée au national-socialisme. Nous disposons de la lecture sous forme d'un enregistrement vidéo mise en œuvre et éditée par la Bremische Bürgerschaft qui nous sert de document de référence pour notre analyse¹⁶² ainsi que la brochure accompagnant la lecture. La lecture unique issue de la coopération de la Bremische Bürgerschaft avec le théâtre de Brême prend place dans la salle parlementaire de la Bürgerschaft où le texte de *Die Ermittlung* est lue par des acteurs, des personnes publiques et des députés du parlement. La désignation de lecture s'avère à la hauteur de son nom : tous les lecteurs lisent à partir des notes, de manière plus au moins expressive, ce qui met en avant le procédé même de la lecture. De même manière sont lues les didascalies comme cela peut être noté dans un certain nombre de mises en scènes de la pièce. Mis à part l'absence de l'action, ce choix évite tout élément dramatique et relève la question de la manière de traiter cela au théâtre. La notion de théâtre se restreint dans ce cas notamment sur l'institution organisant la lecture ainsi que sur l'emploi d'acteurs professionnels et non-professionnels et la mise en œuvre d'un texte dramatique.

Dans la salle du parlement, les lecteurs apparaissent en groupes qui alternent à chaque partie des chants de la pièce de Weiss. Après avoir lu le témoignage, ils prennent place de nouveau entre les autres participants, parlementaires et spectateurs qui sont partiellement assis sur les chaises qu'occupent normalement les parlementaires. Habillés dans leurs vêtements quotidiens, les lecteurs sont présents donc sur scène en tant que leur personne, ce qui est renforcé par l'expression orale individuelle de chaque lecteur. Jusqu'au moment de l'acte de la lecture, il n'existe aucune distinction entre les participants et les écoutants. Lorsque le lecteur se lève, son rôle devient plus clair à distinguer : comme dans la lecture scénique dans la 'DDR-

¹⁶¹ Cf. Peter Weiss. *Die Ermittlung Lesung im Parlament. Ein Projekt des Theaters Bremen und der Bremischen Bürgerschaft*, brochure rédigée par Horst Monsees et éditée par Bremische Bürgerschaft, p. 5.

¹⁶² *Die Ermittlung. Lesung im Parlament. Ein Projekt des Theaters Bremen und der Bremischen Bürgerschaft*, éditée par Bremische Bürgerschaft, Abteilung für Informationsdienste, avril 2016, DLA Marbach.

Volkskammer' les rôles des témoins et des accusés se laissent repérer non seulement par les panneaux qui les désignent en ajoutant un nombre. L'interprétation semble déjà exploiter l'anonymat des témoins décrits dans la note de l'auteur jusqu'au bout, mais elle est encore renforcée par le fait que des rôles soient donnés à des accusés et témoins tant qu'homme que femme, pouvant ne pas respecter le genre donné aux rôles dans l'œuvre dramatique. Par ce faire, la lecture renonce à l'impression de se trouver face à un témoin historique qui rapporte, et met en avant le fait qu'il s'agisse d'un texte dramatique. Comme les panneaux, cela révèle le caractère artistiquement construit de ce 'recueil de témoignages'. Ces rares éléments montrent aussi au spectateur la claire distinction entre le témoignage construit et les lectures de témoins ou de témoignages issues directement du souvenir du témoin qui ont fréquemment lieu dans ce cadre parlementaire, par exemple à l'occasion de la journée internationale dédiée à la mémoire des victimes de l'Holocauste le 27 janvier.

Une exception à la représentation distanciée présente l'acteur du théâtre de Brême, Martin Baum, qui joue le rôle du juge avec une voix et des gestes expressifs ce qui rappelle au spectateur qu'il assiste à une pièce originellement écrite pour le théâtre. En contraste apparaissent les paroles des témoins comportant du contenu émouvant et sensible mais rapporté de manière distanciée. Dans le cas de la lecture à Brême, la notion « theatrale Sprechmaske »¹⁶³, un masque théâtral qui énonce la parole du témoin, qu'emploie le germaniste Burkhardt Lindner à propos de la construction des témoins dans la pièce, semble particulièrement adaptée. Peut-être ce terme apparaît dans un premier temps paradoxal car il comporte avec l'action correspondant à 'se masquer', un terme directement issu du genre théâtral à ce que la lecture à Brême semble presque renouer. Le terme de Lindner renvoie effectivement au sens propre de 'se masquer' au théâtre, il le ramène au terme latin de 'persona'¹⁶⁴ qui désignait le masque de l'acteur au théâtre et inclut l'idée de 'parler au travers'. En ce qui concerne *Die Ermittlung* à Brême, ce masque ne sert pas d'incarner un personnage mais de s'effacer derrière les paroles. C'est donc surtout le caractère raide du masque qui est repris, s'exprimant par les mimiques neutres dissimulant des réactions émotionnelles. Bien qu'il apparaisse dans cette perspective extérieure qu'il s'agisse dans le cas des lecteurs de porte-parole distanciés auxquels on pourrait adapter la notion de masque, il est essentiel de nuancer ce constat par rapport à leur rôle de politiciens et de représentants de la vie culturelle de la ville de Brême. Nous reverrons cet autre

¹⁶³ Burkhardt Lindner, « Protokoll, Memoria, Schattensprache. *Die Ermittlung* von Peter Weiss ist kein Dokumentartheater », dans Stephan Braese (dir.), *Rechenschaft. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen*. Göttingen, Wallstein, 2004, p. 144.

¹⁶⁴ Cf. *ibid.*

aspect du porte-parole dans le cas de la lecture dans la Bremer Bürgerschaft dans le cadre de notre cinquième chapitre, étudiant l’ancrage du témoignage dans la vie publique.

Glisser dans le rôle du témoin

Le texte de *Die Ermittlung* semble par sa structure prédestinée à la lecture. Lors de sa visite des deux mises en scènes berlinoises, la lecture scénique à l’est et la mise en scène à l’ouest, le journaliste Eugène Delmas explique sa préférence pour la mise en scène ? de la mise en scène d’Erwin Piscator à la Volksbühne à Berlin-Ouest. Il conclut : « Die Lesung vermittelte Tatsachen, die Aufführung gestaltete das Geschehen. Die Lesung schuf Distanz, die Aufführung verhaftete uns mit Grauen. »¹⁶⁵ Sur ces effets des deux représentations, il constate que la lecture rapporte des faits de manière distanciée alors que la mise en scène présente l’épouvante dans les camps de concentration à travers l’action. De même, le metteur en scène Peter Palitzsch choisit pour sa représentation à Stuttgart quelques jours plus tard de ‘jouer’ *Die Ermittlung* sur scène en prenant également la salle de tribunal comme décor. Palitzsch contourne le défi d’une trop grande identification avec le témoin en faisant réciter les paroles du même témoin par différents acteurs selon le principe de rotation.¹⁶⁶ À Rostock, le metteur en scène établit au contraire une parallèle visuelle au personnage du témoin comme survivant des camps de concentration. Il ne fait certes pas représenter le témoin sur scène en tant que personnage mais il fait référence à son expérience concentrationnaire rapporté en le montrant en uniforme des détenus des camps de concentration nazis¹⁶⁷. Les mises en scène qui rassemblent à la salle du tribunal se donnent plutôt à la parole énoncée dans le contexte du tribunal. Même si la scène rassemble d’abord à celle de la lecture dans la DDR-Volkskammer en 1965 – les accusés assis sur une tribune, devant eux le juge, à côté les témoins et les procureurs – la mise en scène du réalisateur Peter Schulze-Rohr paraissant un an plus tard fait apparaître les témoins et le témoignage sous une autre lumière. Alors que la lecture dans la DDR-Volkskammer ressemble dans la présentation des porte-paroles du témoin à celle de Brême en 2016, la mise en scène de Schulze-Rohr produite à la demande du Norddeutscher Rundfunk tente, telles les mises en scène de Palitzsch et de Piscator, de ‘jouer’ le témoin. Il s’agit d’acteurs professionnels qui présentent la pièce exceptionnellement dans un théâtre à

¹⁶⁵ Eugène Delmas, « Wenn vor Grauen die Stimme versagt. Die Ermittlung in Berlin : als Theater im Westen, als Lesung im Osten ». In *Frankfurter Neue Presse*, 23.20.1965. « La lecture nous transmet des faits, la mise en scène les forme par l’action. La lecture crée de la distance, la mise en scène nous accapare par l’horreur », trad. de l’auteur.

¹⁶⁶ Cf. Christoph Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die « Ermittlung » im Kalten Krieg*, tome 1 et 2, St. Ingbert, Rührig, 2000, p. 261.

¹⁶⁷ Cf. *ibid.*, p. 303.

Hambourg ; au départ la mise en scène est destinée à être enregistrée afin d'être diffusée à la télévision allemande.¹⁶⁸

D'une part, par sa destination à la diffusion à la télévision, exigeant une plus grande efficacité et expressivité, d'autre part en raison des compétences des acteurs professionnels, la mise en scène prend un tournant beaucoup plus 'dramatique' que les lectures. Dans ce cadre, il faut remarquer, en outre, la parole libre, sans notes, et expressive qui est soulignée par les mimiques et les gestes des acteurs. Contrairement à la lecture de Brême, les témoins, les procureurs, les accusés et le juge entrent en contact par le regard. Beaucoup plus que dans le cas de la lecture, le spectateur, de même que le téléspectateur, ont l'impression d'assister à un procès juridique et de se trouver face à un témoin comme 'personnage'. Afin de renforcer encore la représentabilité de la pièce pour des téléspectateurs, le metteur en scène fait le choix de souligner le texte dramatique par des séquences cinématographiques et des photographies du camp de concentration d'Auschwitz. Ce choix se distance des problèmes que nous avons également rencontrés pendant notre étude de mises en scènes à travers les enregistrements vidéo : l'enregistrement ne produit de loin pas les mêmes effets que le fait d'assister à la représentation dans la salle de théâtre. Car dans l'enregistrement l'expérience spatiale est absente, sur laquelle se fonde pourtant une grande partie de l'impact du théâtre¹⁶⁹, Schulze-Rohr s'oppose activement à cette lacune significative par la présentation d'images d'un autre cadre spatial en outre de l'expressivité du jeu de l'acteur. Il effectue ainsi une concrétisation des paroles du témoin et se fonde sur les origines des témoignages du procès.

'Revivre' l'expérience du témoin sur scène

Ce que la pièce de Peter Weiss même ne fait pas, est de proposer d'images fixes de manière visuelle, ni de l'expérience du témoin ni de l'aménagement du camp. Ils restent dans *Die Ermittlung* des images langagiers qui se forment seulement dans les têtes des spectateurs à partir d'images concrètes – chaque spectateur revit donc l'expérience rapportée de sa propre manière qui dépend de son propre savoir sur le génocide. Des pièces construites sur davantage d'éléments dramatiques ainsi qu'une structure d'action et des personnages agissant sur scène, permettent plutôt d'assister à l'expérience du témoin. Bien que l'action soit souvent inexistante dans le théâtre documentaire, la pièce de Rolf Hochhuth *Le Vicaire*, qui se sert aussi d'éléments documentaires, présente une action dramatique suivant celle de la tragédie du théâtre classique.

¹⁶⁸ *Die Ermittlung als Fernsehspiel*, Peter Schulze-Rohr, Norddeutscher Rundfunk Hamburg, 1965/66, DLA Marbach.

¹⁶⁹ Cf. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Bâle, Francke, 2001, p. 242.

Hochhuth avait déjà ? fait des tentatives d'intégrer des actions qui se déroulent durant la déportation, puis dans le camp de concentration d'Auschwitz dans l'action sur scène. Sa pièce avait déjà fait polémique en raison de sa critique du rôle du pape pendant la guerre et est, pour cette raison, également attaqué lors de la représentation d'Auschwitz sur scène en 1963. C'est en particulier le cinquième acte qui a causé un grand nombre de critiques, l'auteur plaçant les deux personnages principaux dans le camp de concentration à Auschwitz qui, selon les instructions scéniques, doivent être représentés de manière vague en montrant quelques éléments du lieu tels que la rampe ou l'immeuble du département politique.¹⁷⁰

Malgré le fait que Hochhuth construise sa pièce sur une large base documentaire, il s'éloigne du renoncement à l'invention de Peter Weiss. L'auteur prend alors son rôle dans la pièce à travers les didascalies détaillées qui commentent l'action sur scène ainsi que dans l'annexe historique, à la fin de son œuvre. L'action de sa pièce est une action inventée, portée par des personnages majoritairement fictifs, dont les récits sont pourtant partiellement issus de témoignages ou de documents d'archives.¹⁷¹ Lors de la représentation, le spectateur devient témoin du destin de plusieurs personnages fictifs : celui du prêtre Riccardo et celui d'une famille italienne, allant être tués dans les chambres à gaz à Auschwitz. Hochhuth intègre également le personnage du SS Kurt Gerstein dans la pièce, qui repose sur une personne historique du même nom qui dépose un témoignage en 1945 devant les alliés. Lors de la Seconde Guerre mondiale, il s'engage afin de rendre public le meurtre de masse à Auschwitz, commis par les nationaux-socialistes.¹⁷² À travers les commentaires que fait Hochhuth sur les personnages dans les didascalies, enrichis par des adjectifs et des comparaisons, il renforce l'impression, au moins chez le lecteur, d'avoir affaire à un personnage authentique et vivant doté d'une biographie entière. Réalisée de façon réaliste de par sa représentation, également déterminée par les didascalies, la pièce présente des témoins exemplaires, qui montrent, par l'action réaliste, une expérience de poursuite et de déportation sur scène. Par l'utilisation des documents historiques, le spectateur ou le lecteur est débarrassé de tout doute concernant l'authenticité de l'expérience montrée.¹⁷³ Pourtant, l'auteur Erwin Piscator, qui met en scène la pièce pour la première fois à la Berliner Volksbühne, fait quelques adaptations afin de répondre au débat critique en amont de la pièce. Il supprime la causticité du regard critique concernant

¹⁷⁰ Cf. Rolf Hochhuth, *Der Stellvertreter. Mit Essays von Jaspers, Muschg, Piscator und Golo Mann* (1963), Hamburg, Rowohlt, 2020 (43^{ème} éd.), p. 302.

¹⁷¹ Cf. *ibid.*, p. 381.

¹⁷² Cf. *ibid.*

¹⁷³ Cf. Magali Chiappone-Lucchesi, « Palimpseste historique. Du *Vicaire* de Rolf Hochhuth à *Amen* de Costa-Gravas », dans Alain Kleinberger/Philippe Mesnard (dir.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé, 2013, p. 95.

l'église catholique en faveur de l'éviction générale de l'époque, de fait, il raccourcit de manière extensive le cinquième acte qui représente le camp d'Auschwitz sur scène.¹⁷⁴

Concernant sa construction d'une action et des personnages construits à partir d'une biographie et d'une psychologie riche, il n'est pas surprenant que la pièce ait vu en 2002 une adaptation cinématographique sous le titre de *Amen* du réalisateur franco-grec Constantin Costa-Gravas. Hormis le *Vicaire*, les pièces tentant de mettre en scène l'expérience de rafle, de déportation et de concentration dans les camps sur scène à travers l'action sont rares : seul la pièce *Eli. Ein Mysterienspiel vom Leiden Israels* écrit par Nelly Sachs, durant son exil suédois, pendant les années 1940, et mise en scène pour la première fois en 1951, puis en 1962 en Allemagne, prévoit de montrer la déportation sur scène. La pièce *Korczak und die Kinder* de Erwin Sylvanus de 1957 a également déjà thématiqué la déportation. Comme dans *Le Vicaire*, le père Riccardo qui suit la famille italienne raflée dans les chambres à gaz, il s'agit du médecin Janusz Korczak qui accompagne les enfants de l'orphelinat jusqu'à la mort dans les camps de concentration. Pourtant, les deux écrivains ne montrent pas le camp de concentration sur scène. Dans leurs façons de montrer l'expérience individuelle par l'action de personnages authentiques, les pièces de théâtres ont été assombries par les grandes productions cinématographiques, tout d'abord par la série télévisée américaine *Holocauste* (1979) et le film *La Liste de Schindler* (1993) suivis par des nombreuses productions ultérieures. Il s'agit non seulement de films de fiction mais aussi de docu-drames, genre qui mélange la reproduction de l'expérience par des acteurs professionnels avec des commentaires de témoins d'époque et des faits issus de la recherche historique.¹⁷⁵ Dans ce cas, nous pouvons souvent constater un brouillage entre témoin d'époque et acteur, entre l'expérience rapportée et l'expérience inventée¹⁷⁶, que nous aborderons également dans le sous-chapitre suivant. Par l'incarnation du témoin, le spectateur a, dans cette dernière manière de porter la parole du témoin l'impression d'assister à l'événement. Pour revenir à la catégorie du témoignage, dans la fiction qui montre par exemple l'expérience concentrationnaire, le spectateur se retrouve dans la perspective du témoin qui témoigne à la place des morts, ici les personnages fictifs du récit. Dans les autres deux cas, il s'avère d'être plus facile de réaliser au théâtre une implication du spectateur

¹⁷⁴ Cf. Manfred Brauneck, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, tome 5, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 2007, p. 261.

¹⁷⁵ Cf. Rainer Gries, « Vom historischen Zeugen zum professionellen Darsteller. Probleme einer Medienfigur im Übergang », dans M. Sabrow/N. Frei (dir.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Wallstein, Göttingen 2012, p. 54.

¹⁷⁶ Cf. *ibid.*

occupant la perspective du ‘témoin secondaire’ dans laquelle s’est trouvé aussi l’auteur Peter Weiss.

4.2. Le témoin d’époque sur scène – les capacités et les limites de la représentation théâtrale

Sur la fin du témoignage d’époque de la Shoah au théâtre

Maurice Halbwachs constate dans son œuvre sur la mémoire collective que chaque mémoire se fonde sur un groupe temporellement et spatialement limité.¹⁷⁷ Plus concrètement, il s’agit de la durée de vie de l’homme qui importe sur le passage d’une mémoire à une autre qui va de pair avec un changement des porte-paroles. Vers la fin du millénaire, on peut constater un premier changement en ce qui concerne la mémoire de la Shoah : ce ne sont plus les témoins de la génération qui figurait comme témoin dans les premiers procès contre les crimes nationaux-socialistes. Maintenant, c’était la génération des enfants grandis pendant la guerre ayant des souvenirs bien différents à celle de leurs parents qui témoignaient de la Shoah.¹⁷⁸ Il s’agit de deux mémoires de survivant de la Shoah. Dix à vingt ans plus tard, cette deuxième génération commence également à vieillir à tel point qu’une fin du témoignage ‘de premier main’ de la Shoah se produit dans un avenir proche. Pour reprendre les termes de Jan et Aleida Assmann, il s’agit du passage de la mémoire communicative à la mémoire culturelle étant donné que la mémoire communicative ne dépasse pas la durée de la vie de l’homme.¹⁷⁹ Alors que le témoignage dans *Die Ermittlung* semble presque en raison de l’anonymat presque sans contrainte de temps en ce qui concerne la transformation de la mémoire, l’exemple suivante montre un théâtre qui repose sur la temporalité du témoignage de la Shoah.

Tant que le temps le permet, le théâtre contemporain essaie à s’approcher au témoignage individuel et authentique le plus possible en mettant des ‘vrais’ témoins d’époque sur scène. En 2013, l’écrivain autrichien Doron Rabinovici met en scène sa pièce *Die letzten Zeugen* en coopération au Burgtheater à Vienne ensemble avec le directeur du théâtre Mathias Hartmann. La réponse si on peut parler dans ce cas-là de ‘pièce de théâtre’ reste encore floue : le projet rassemble les éléments d’un projet de témoignage, du théâtre documentaire et d’une lecture sur scène mais elle suit une mise en scène prescrite par le protocole, intègre des acteurs professionnel et a lieu dans la salle de théâtre.¹⁸⁰ Comme fils de Shoshana Rabinovici,

¹⁷⁷ Cf. Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel, 1997, p. 55-56.

¹⁷⁸ Cf. Wieviorka, *L’ère du témoin*, *op.cit.*, p. 181.

¹⁷⁹ Cf. J. Assmann : *Das kulturelle Gedächtnis*, *op.cit.*, p. 56.

¹⁸⁰ *Die letzten Zeugen*, Doron Rabinovici/Mathias Hartmann, enregistrement d’une représentation au Burgtheater en 2014, 3sat 29.08.2015.

survivante de la Shoah qui avait été enfermée en ghetto de Vilnius puis déportée en camp de concentration Kaiserwald et Stutthof et rescapée de la marche de mort en 1945, Doron Rabinovici montre une relation et motivation personnelle pour ses recherches en tant qu'historien et écrits littéraires.¹⁸¹ Grâce à son succès, il a été invité à également représenter le projet à Hambourg, Dresde et dans le cadre du Berliner Theatertreffen en 2014, puis pour une dernière mise en scène en 2015 à Francfort. La représentation sur scène est centrée sur le témoignage de survivants du régime nazi en Autriche : à l'égard de leurs différents ils racontent les vécus des pogromes en 1938, la vie en ghetto, la déportation en camp de concentration, l'exile en Israël d'aujourd'hui ou la cache en Autriche. Les vécus sont lus par des acteurs de la compagnie du Burgtheater pendant que les six témoins, Marko Feingold, Rudolf Gelbard, Luci Heilman, Vilma Neuwirth, Ari Rath, Schoschana Rabinovici se trouvent assis sur scène. Ils tous issus de cette même deuxième génération de témoignage dont parle Annette Wiewiorka, qui a vécu les expériences de poursuite et déportation en tant qu'enfant.

Pendant la représentation, leurs récits sont présentés de manière fragmentaire organisée thématiquement. Ils sont accompagnés par la projection des visages des témoins et de photographies personnelles ainsi que des photographies générales sur la vie des juifs en Autriche à partir du temps de la décision sur l'Anschluss autrichien au Reich. Ils complètent leurs récits, qui sont lus par une actrice ou un acteur attribué à chaque témoin. Pour lire des extraits les témoins entrent en scène eux-mêmes ; on entend leur voix aussi en voix off quand ils apparaissent des expressions humiliantes contre les juifs dans les récits. Les prises de paroles des témoins présentent pourtant des exceptions à tel quel point l'attention est centrée sur le témoin debout au milieu de la scène. Quand Vilma Neuwirth s'approche au microphone accompagné de l'actrice qui a lu jusqu'alors son témoignage son court récit met en avant la présence réelle des témoins. Il souligne le fait que les acteurs présentent un simple porte-parole sur scène, sans réclamer l'identité du témoin. Le témoin même figure encore comme l'instance d'authentification la plus importante qui augmente la crédibilité du témoignage. À part la présence physique du témoin sur scène la pièce de Rabinovici met l'accent sur l'acte du témoignage même. Au milieu de la scène se place, après qu'un quart de la pièce s'est déroulée, une table à laquelle est assise une scribe. Elle écrit les témoignages lus sur scène sur un rouleau de papier qui s'allonge plus que le témoignage avance de plus en plus et s'étend bientôt sur toute la scène. Pour reprendre l'idée avancée par Ulrich Baer que l'authenticité est créée pas nécessairement par le témoin mais par la situation d'énonciation du témoignage.¹⁸² Par la mise

¹⁸¹ Cf. Wolfgang Höbel : « 'Wir haben einen Auftrag' », dans *Der Spiegel*, n° 19, 2014.

¹⁸² Voir p. 53-54.

relief de l'acte de témoignage par l'écriture il apparaît le fait que la valeur du témoignage existera également au-delà de la vie du témoin.

Ainsi, la pièce ouvre la question sur la temporalité du témoignage de la Shoah qui devient de plus en plus présente dans le discours sur la mémoire depuis les années 2010 : qui va donc témoigner quand il n'y a plus de témoins d'époque ? La conservation des témoignages par l'écriture n'est qu'une première mesure pour la sauvegarde du savoir et la construction d'une mémoire pour l'avenir. Dans la pratique de commémoration, c'est justement la présence de personnes et de l'action qui figurent comme support de mémoire. Selon Aleida Assmann, l'acte du témoignage se présente encore plus que l'acte de se souvenir, comme un acte performatif.¹⁸³ Par cette proximité au théâtre en tant qu'art performatif s'ouvre un espace où peut continuer l'énonciation du témoignage. Il rend possible que le texte est placé dans une situation qui s'inscrit facilement dans la mémoire, la scène emporte donc sur la présentation du texte seul.¹⁸⁴ En ce qui concerne *Die letzten Zeugen*, dont la dynamique repose sur la présence des témoins comme survivants sur scène n'est donc pas d'une durabilité pour l'avenir. On peut observer également concernant comme d'autres cas de projets de témoignage par exemple dans un but pédagogique – comme ces projets la pièce donne aussi l'occasion aux spectateurs de poser des questions aux témoins à côté de la scène – qui se penche vers leur fin concernant la mémoire des survivants de la Shoah. Correspondant à son titre *Die letzten Zeugen*, les derniers témoins, la pièce a vu sa dernière représentation sur scène en 2015. Face à l'effacement de la mémoire communicative des survivants, il s'agit également au théâtre de réfléchir sur des nouvelles formes communicatives. À propos, les mises en scène contemporaines de *Die Ermittlung* se servent du fait que le témoignage doit être énoncé devant un public pour exister. La capacité communicative permet au témoin au théâtre de tisser des liens avec son écouteur qui lui permettent de médier son expérience.

¹⁸³ A. Assmann : *Vier Grundtypen von Zeugenschaft*, *op.cit.*, p. 34.

¹⁸⁴ Cf. Kirstin Westphal, cit. après André Studt, « Theater am 'SchattenOrt'. Möglichkeiten von 'theatre on location' und 'locational theatre' ». In André Studt/Claudia Schweneker (dir.), *SchattenOrt. Theater auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände. Ein Monument des NS-Größenwahns als Lernort und Bildungsmedium*, Transcript, Bielefeld, 2013, p. 124.

CHAPITRE 5

Tisser des liens – le témoin médiateur

5.1. Établir une nouvelle base communicative – l’ancrage du témoignage dans la vie publique

La parole du témoin devient parole politique

Comme l’acteur est représentant d’un rôle, le politicien se comprend comme représentant du peuple. Contrairement aux acteurs professionnels, ces représentants de la vie publique portent déjà par leur fonction un certain message qui influence la parole du témoin qu’on écoute par sa bouche. Pour revenir à l’exemple du début de ce chapitre, la lecture dans la Bremische Bürgerschaft en 2016, qui nous a servi d’exemple comment porter la parole du témoin de manière distanciée, il semble nécessaire de délimiter ce constat par rapport au fait que ce sont des politiciens, mais aussi des représentants de la vie culturelle, de l’économie, de l’éducation ou de l’église qui lisent le texte. Même s’ils n’influencent pas le témoignage par leur manière distanciée de représenter, leur fonction de représentant dans la vie sociétale, emporte sur leur rôle, sauf dans les cas des dix acteurs professionnels du théâtre de Brême. Que ce soit Anja Stahmann, sénatrice du département social dans le parlement de Brême, qui lit un témoin, Herbert Grüner, qui dirige l’académie des arts de Brême qui lit le texte de l’accusé Hans Stark¹⁸⁵ ou la maire de Brême, Karoline Linnert, dans le rôle du procureur, les acteurs non-professionnels emporte une partie de leur propre fonction représentative sur la scène. Cependant, par leur fonction publique qui touche la vie des spectateurs de la lecture en tant que citoyen, les lecteurs ancrent la pièce et son contenu dans la vie publique. Cela signifie également de rendre la pièce, son contenu et le théâtre en général en quelque chose qui appartient au quotidien. Apparemment, la lecture du texte inspire les participants en même temps de réfléchir sur rôle qu’ont joués de personnes dans des fonctions pareilles pendant le national-socialisme. Edda Bosse en tant que présidente du comité de l’église protestante de Brême commence par exemple à réfléchir sur le rôle de l’église sous le régime national-socialiste et y voit la responsabilité pour « Ignoranz, Doppelzüngigkeit, Verlogenheit und echtes Mitläufertum »¹⁸⁶, ignorance, duplicité, hypocrisie et suivisme. Un rôle particulier, à part la fonction représentative des autres lecteurs, occupe Kurt Nelhiebel qui avait suivi le procès de Francfort dans les années 1960 en tant que journaliste et se retrouve lors de la lecture dans le rôle du témoin numéro 6. En lisant la version travaillée du reportage journalistique, il constate de reconnaître des extraits

¹⁸⁵ Cf. Brochure *Die Ermittlung in der Bremischen Bürgerschaft*, p. 28-29.

¹⁸⁶ Ibid., p. 12.

de témoignages du procès et de pouvoir les attribuer à des témoins spécifiques du procès. Ils lui rappellent les souffrances physiques qu'il a vécues en entendant les descriptions à l'époque.¹⁸⁷ Comme témoin du procès, qui a connu le témoignage juridique ainsi qu'il lit le témoignage théâtral de Peter Weiss, il ouvre une perspective réflexive sur le changement du témoignage à laquelle il a assisté. Alors qu'il écoutait les témoignages dans la salle de tribunal pour les publier auprès un large public, il constate d'assister à la lecture de *Die Ermittlung* non seulement par devoir d'honneur auprès des victimes et mais pour contribuer à immuniser les hommes contre toute forme de nazisme.¹⁸⁸ Une autre tournure d'ancrage du théâtre dans la vie publique et politique peut prendre un tournant propagandiste : lors de la lecture scénique dans la DDR-Volkskammer des acteurs, écrivains ou artistes renommés ainsi que des politiciens de RDA, tout d'abord le ministre de la culture Alexander Abusch, lisent les paroles des témoins.

Le citoyen comme porte-parole dans l'espace publique

Alors qu'à Brême, le spectateur devient témoin des cruautés commises dans les camps de concentration nazis par l'intermédiaire de porte-paroles professionnels et non-professionnels, il devient lui-même porte-parole du témoin dans une mise en scène de *Die Ermittlung* à Berlin en 1998. Les artistes Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz avaient osé une nouvelle forme d'ancrage du théâtre et de la pièce de Peter Weiss dans la vie publique. Jochen Gerz s'était penché sur le sujet du traitement du passé allemand en 1974 quand il a créé un œuvre artistique qui discutait la représentation et le traitement des camps de concentrations en tant que musée sous le nom sous le nom de *Exit/Materialien zum Dachau-Projekt* qui dans la suite a été intensivement discuté.¹⁸⁹ Pour son projet de 1998, lui et Esther-Shalev Gerz engageaient à l'aide de trois théâtres berlinois plus que 500 citoyens berlinois pour lire le texte de *Die Ermittlung*. La genèse du projet a été accompagné Christoph Rüter qui en faisait un documentaire¹⁹⁰ montrant toutes les étapes à partir des répétitions jusqu'à la mise en scène devant un public et nous servira de base pour l'analyse. Le documentaire est introduit par la citation de Peter Weiss « ...denk daran, daß morgen heute gestern ist »¹⁹¹. De cette manière, il annonce déjà le tournant que va prendre la mise en scène qui se prend comme sujet d'appeler à

¹⁸⁷ Cf. *ibid.*, p. 19.

¹⁸⁸ Cf. *ibid.*, « Ich habe mich dazu ohne Zögern bereit erklärt, weil die Erinnerung an Auschwitz nicht nur eine Ehrenpflicht gegenüber den Opfern ist, sondern auch weil sie dazu beiträgt, die Menschen immun zu machen gegenüber jeglichen Formen des Nazismus. »

¹⁸⁹ Cf. Weiler, *Theater als öffentlicher Raum, op.cit.*, p. 8.

¹⁹⁰ *Die Berliner Ermittlung. Nach « Die Ermittlung » von Peter Weiß. Ein interaktives Theaterprojekt von Esther Shalev-Gerz & Jochen Gerz mit vielen Berliner Mitwirkenden*, documentaire de Christoph Rüter, ZDF/3sat 1998, DLA Marbach.

¹⁹¹ « ...pense au fait que demain l'aujourd'hui sera hier ». trad. de l'auteur.

la conscience et la responsabilité du passé au présent ainsi qu'il traite des manières par lesquelles ce but est réalisable. Comme dans le cas de la lecture de Brême, il tente de le faire à travers l'ancrage dans la vie publique. Dans un entretien Jochen Gerz souligne que dans la conception de son projet qui porte le titre *Die Berliner Ermittlung nach 'Die Ermittlung' von Peter Weiß – ein interaktives Theaterprojekt*, devait créer de l'espace pour le public.¹⁹² Dans ce point se manifeste cependant la différence à la lecture vue auparavant : l'artiste visait de faire de l'espace public que le théâtre fournit en général, un espace où la parole est prise par ceux qui normalement occupent le rôle passif du spectateur. Pour rester d'abord sur l'importance de l'espace public, nous constatons une présence de ce projet à plusieurs niveaux. Gerz et son équipe et le metteur en scène Lukas Hemleb assuraient une présence du projet dans l'espace public dès le début des répétitions en mois de janvier 1998. L'ancrage dans la vie publique se passait non seulement par l'appel à la participation par les listes des abonnés des mais se poursuivait dans une présence médiatique remarquable. Pendant les séminaires de répétition Esther-Shalev Gerz avait photographié 150 des participants. Ces portraits ont été publiés dans la suite pendant tout le mois d'avril dans le journal berlinois à grand tirage *Der Tagesspiegel* sous forme de publicité pour la mise en scène. De plus, des citations choisies du texte de *Die Ermittlung* apparaissaient selon leur contenu dans les différentes rubriques du journal – la présence journalière générait d'un côté la publicité pour la mise en scène et présentait pour le lecteur de l'autre côté une confrontation inévitable avec le contenu de la pièce. Mais la présence médiatique du projet dépassait même l'espace urbaine. En partant de la station de radio Sender Freies Berlin (SFB) auquel se sont jointes des émetteurs supranationaux comme Bayerischer Rundfunk, Hessischer Rundfunk et Deutschlandradio ont été diffusés dans le programme en cours des brefs extraits de la pièce choisis par les participants. À cela s'ajoute la présence à la télévision allemande. L'émetteur supranational ZDF diffusait pendant un mois des extraits du texte dramatique lus par des célébrités politiques et culturelles dans l'émission culturelle « Aspekte ». Son apogée atteignait le projet dans les représentations entre le 25 mai et le premier juin au Hebbel-Theater, à la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz et au Berliner Ensemble. Également, la première a été diffusée en direct par la station de radio Deutschlandradio. Après les représentations ils se développaient des vives discussions entre les initiateurs, les participants et les spectateurs qui ont été également animés de lire des phrases du texte dramatique imprimées dans les programmes.

¹⁹² Cf. Niels Ewerbeck, « Die Sprache des Tuns. Ein Gespräch mit Jochen Gerz », dans *Theaterschrift*, n° 13, 1998, p. 50-76.

Ainsi, la pièce de Weiss est transformée en intervention dans l'espace public qui s'étend au-delà d'un espace entre acteur et spectateur, il élargit donc l'espace public du théâtre à un espace beaucoup plus large. Cette tentative de tisser des liens en dehors du théâtre ne ressort pas seulement de la volonté propager le traitement du passé à un vaste public. Elle est à voir en lien avec la crise du théâtre institutionnel, qui s'était déjà manifestée après 1968. Pendant que dans les années 1970, ils s'étaient produit une énergie créatrice qui renouvait la pratique théâtrale, les années 1980 et 1990 marqué par des disparités dans la création, la perte d'importance dans la société et des problèmes de financement¹⁹³ – cela se déroulait dans une société en bouleversement à l'arrière-plan de la chute du mur et de la réunification allemande. Alors que nous avons parlé du caractère représentatif du théâtre et la représentation par des acteurs non-professionnels, le projet de Jochen Gerz vise à renoncer à l'acteur comme représentant.¹⁹⁴ Il se donne à la capacité performative du théâtre, qui selon Erika Fischer-Lichte laisse redéfinir la notion du théâtre : en comprenant le théâtre comme performatif l'accent est mis sur la communication avec un public.¹⁹⁵ En respectant ce propos, Gerz part du principe que la représentation libère de la responsabilité de penser et d'agir par soi-même pendant que la performativité responsabilise les acteurs, dans ce cas les participants.¹⁹⁶ En partant du citoyen le projet commence à un point constitutif d'ancrer d'un côté le théâtre, de l'autre côté la parole du témoin dans la vie publique. Avant de venir aux enjeux qui influence la relation entre acteur et spectateur, entre énonciateur et écouteur sur scène, nous essayons ce que la participation signifie pour un usage mémoriel du théâtre.

Participer pour réaliser

Comme nous avons déjà vue dans notre étude de l'espace de représentation, Peter W. Marx, mets en avant l'importance de l'expérience de spatiale au moment qu'une mémoire communicative n'existe plus.¹⁹⁷ En ce qui concerne la mémoire de la Shoah, une autre approche tentée par le théâtre pour contrer l'effacement progressif d'une mémoire communicative du génocide présente donc la participation. Du point de vue de la mémoire, il semble également concevable car utiliser la participation à des buts mémoriels semble concevable car la construction d'une mémoire repose sur la participation en soi comme souligne Jan Assmann¹⁹⁸, ainsi que le témoignage qui se trouve à son origine.

¹⁹³ Cf. Brauneck, *Die Welt als Bühne, op.cit.*, p. 358-361.

¹⁹⁴ Cf. Weiler, *Theater als öffentlicher Raum, op.cit.*, p. 32.

¹⁹⁵ Cf. Fischer-Lichte, *Ästhetische Erfahrung, op.cit.*, p. 10-12.

¹⁹⁶ Cf. Weiler, *Theater als öffentlicher Raum, op.cit.*, p. 34.

¹⁹⁷ Voir p. 47.

¹⁹⁸ Cf. J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis, op.cit.*, p. 53.

Voici un défi que pose la mémoire culturelle auquel *Die Berliner Ermittlung* veut s'opposer : alors que toute personne qui communique son expérience peut contribuer à la mémoire communicative dans un contexte spontané et quotidien, la participation à la mémoire est soumise à beaucoup plus de restrictions.¹⁹⁹ Les porteurs de la mémoire culturelle se distinguent notamment par leurs qualifications que ce soit d'écrire un roman, d'appartenir à un groupe qui pratique des rites et traditions spécifiques ou d'avoir un statut institutionnel.²⁰⁰ Les qualifications leurs servent à justifier leurs capacités à contribuer à la construction d'une mémoire collective.²⁰¹ Au contraire, les témoins justifient leur contribution simplement par leur identité. La mise en scène de Gerz et Shalev-Gerz essaie de rompre parallèlement avec les rôles fixes qui sont établis dans le cas de la construction de la mémoire culturelle ainsi que dans le cas de représentants au théâtre. Même s'il s'agit de porteurs de mémoire d'abord non spécialisés qui sont recrutés pour le projet, ils sont formés lors des séminaires et répétitions afin qu'ils puissent assurer le fonctionnement de la mise en scène en interaction avec des spectateurs inconscients. D'ailleurs, il faut souligner que même dans le cadre de la mise en scène présentée, les 'acteurs' qui contribuent à la construction de mémoire relèvent d'un groupe restreint, comme généralement au théâtre : ici, les abonnés des théâtres berlinois. Cependant, le groupe des destinataires est beaucoup plus vaste que le public 'standard' au théâtre grâce à la diffusion médiatique. De ce fait, on constate que les restrictions qui emportent sur la construction d'une mémoire culturelle ne sont pas supprimées. De surcroît, il s'agit tout de même encore d'une production de l'art théâtral ou au moins une utilisation du cadre institutionnel du théâtre. C'est ce cadre qui a rendu possible la prise de contact avec les citoyens berlinois, qui a mis en place les lieux de représentation et qui a enfin fourni des éléments de l'art théâtral pour représenter le texte de *Die Ermittlung*. Le théâtre en tant qu'art et institution reste donc porteur de cette mémoire culturelle. Pourtant, les deux artistes essaient de faire une sorte de 'rénovation' de la construction de mémoire et de l'institution du théâtre. Pour revenir à l'ancrage du témoignage dans la vie publique, on constate que la participation du citoyen en portant sa parole rapproche la mémoire à la vie quotidienne, comme il est le cas de la mémoire communicative ainsi qu'il le fait au théâtre de sa position exclusive. Même si Jochen Gerz renonce dans un entretien dans le documentaire de Christoph Rüter à « l'institutionnalisation » de la mémoire de la Shoah commençant au cours des années 1990 ce qu'il souhaite exprimer par son projet, il s'avère que

¹⁹⁹ Cf. *ibid.*

²⁰⁰ Cf. *ibid.*

²⁰¹ Cf. *ibid.*

même dans le cas de sa pièce, la mémoire culturelle à besoin d'une institution qui fournit une plateforme de médiation.²⁰²

5.2. Générer des émotions sur scène

Bertolt Brecht écrit dans ses théories sur la formation de l'acteur que l'acteur ne doit pas nécessairement montrer lui-même des émotions sur scène afin de créer un impact émotionnel chez le spectateur.²⁰³ Il constate que cela aurait même un impact négatif sur le côté réaliste des faits représentés.²⁰⁴ Ainsi, il met en question la fonction représentative de l'acteur qui s'était développé dès les Lumières et qui devait ôter le spectateur de ses émotions et ses pensées par les reproduire lui-même.²⁰⁵ Dans son théâtre épique, il va même jusqu'à renoncer complètement l'identification émotionnelle des spectateurs avec les figures sur scène. Face à la construction et la transmission de la mémoire de la Shoah qui est lié pour les survivants à une expérience traumatisante de violence extrême, on peut s'interroger sur la question sur le rôle qu'occupe l'émotion dans le traitement au théâtre. Déjà dans les mises en scènes étudiés nous sommes tombés sur ces questionnements. Nous étudierons l'aspect de l'émotions au théâtre à travers différents enjeux que peut avoir l'émotion sur scène dans une représentation de la Shoah, qui respecte les émotions des témoins, celles montrés par l'acteur, celles produits chez les spectateurs et celles projetées par l'auteur dans le texte.

Un œuvre dramatique sans toute émotion ?

Dans *Le Vicair* de Rolf Hochhuth les personnages apparaissent sur scène en pleurant ou criant par désespoir ou colère. Si les personnages sur scène montrent des émotions concernant la situation dans laquelle ils se trouvent définit Hochhuth dans les didascalies. *Le Vicair* satisfait donc les exigences de la tragédie en cinq actes comme laquelle la pièce se comprend. Bien au contraire se présente *Die Ermittlung* de Weiss qui avant tout renonce à la représentation des personnages concrets sur scène en choisissant neuf témoins anonymes qui porte la parole à la place des témoins historiques. De surcroît, Weiss renonce à des didascalies qui indiquent des réactions affectives ou émotionnelles, sauf l'indication répétée « vive approbation par les accusés ». Le rythme uniforme et l'enchaînement incessant des déclarations de tortures et violences par les témoins ainsi que la simplification du langage cette

²⁰² A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, *op.cit.*, p. 239.

²⁰³ Cf. Bertolt Brecht, « Schauspielerausbildung », dans Bernd Stegemann : *Schauspielen Theorie 3*, Berlin, Theater der Zeit, 2010, p. 147, « Wenn der Schauspieler den Zuschauer rühren will, muß er nicht einfach selber gerührt sein. Überhaupt geht es immer auf Kosten der Realistik, wenn der Schauspieler 'auf Mitleid spielt' oder auf Begeisterung und so weiter ».

²⁰⁴ Cf. *ibid.*

²⁰⁵ Cf. Bernd Stegemann, *Schauspielen Theorie 3*, Berlin Theater der Zeit, 2010, p. 7.

impression.²⁰⁶ Les témoins du procès se montrent bouleversés et déconcertés de leurs expériences alors que les témoins dans la pièce de Weiss se qualifient par la neutralité du récit. C'est la raison pour laquelle dans ces débuts *Die Ermittlung* et son auteur ont été confrontés à la critique qui lui rapprochait un manque d'émotion qui serait inadapté face aux émotions que les témoins historiques avaient montré en rapportant de leurs souffrances.²⁰⁷ Mais signifie cela également un manque d'émotions de l'auteur à ce sujet ? Selon Tom Vanassche, c'est juste ce mélange de témoignages factuels et leur modification jusqu'au texte fictionnel qui rend cette question plus complexe dans le cas de l'œuvre de Peter Weiss.²⁰⁸ Il constate que dans *Die Ermittlung* s'opposent les exigences du théâtre épique de Brecht à la structure du texte en forme de vers qui renvoie au drame antique grecque et au témoignage d'origine d'un rapport émotionnel.²⁰⁹ Premièrement, il faut revenir brièvement au terme 'émotion'. Même dans la recherche littéraire ou psychologique il n'est souvent pas clairement distingué à celui de 'sentiment'. On peut quand même tenter une différenciation qui s'explique par la perspective sur la réaction. Par conséquent, le sentiment concerne ce que ressent une personne dans à l'intérieur de lui-même alors que l'émotion peut désigner la communication de ce sentiment vers l'extérieur.

Ce caractère bilatéral et très 'construit' de la pièce le rend encore plus compliqué d'en révéler des informations sur le lien émotionnel de l'auteur au sujet. Pour cette raison, il faut recourir à la biographie de Weiss qui, né en 1916 d'un père juif à Nowawes près de Berlin, s'est exilé à l'âge de 19 ans avec sa famille à Londres, puis en Bohême et finalement en Suède. Officiellement, la famille Weiss a été émigrée en 1935 pour des raisons économiques.²¹⁰ En réalité l'identité juive de son père qui avait été converti au protestantisme en 1920 était à l'origine de l'émigration de l'Allemagne ce que Peter Weiss apprenait seulement directement avant de quitter le pays.²¹¹ Dans son roman autobiographique *Fluchtpunkt* de 1960/61 il écrit par rapport à ses origines et l'émigration de ressentir une culpabilité d'avoir survécu pendant que millions de juifs ont été tués dans les chambres de gaz des camps de concentration.²¹² Cette culpabilité du survivant l'accompagne également dans ses œuvres ultérieures ainsi dans *Meine Ortschaft* qui devient œuvre en prose préparatoire pour *Die Ermittlung*. Au moment de

²⁰⁶ Voir p. 54-56.

²⁰⁷ Cf. Tom Vanassche, « Hiding One's Feelings. 'Emotionless' Rhetoric in Raul Hilberg's *The Destruction of the European Jews* and Peter Weiss's *Die Ermittlung* », dans Ingeborg Jandl et al. (dir.), *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, Bielefeld, Transcript, 2017, p. 311.

²⁰⁸ Cf. *ibid.*

²⁰⁹ Cf. *ibid.*

²¹⁰ Peter Weiss, *Fluchtpunkt* (1962), Francfort/Main, Suhrkamp, 1982, p. 9.

²¹¹ Cf. *ibid.*

²¹² Cf. *ibid.*, p. 7-10.

sa visite à Auschwitz, il prend de nouveau conscience de sa position de survivant 'injuste'. Même si ce texte est écrit dans un langage également distancié et descriptif, Weiss y introduit pourtant des réactions émotionnelles à ce qu'il voit et imagine dans le camp de concentration désert. Vanassche aborde que les émotions sont communiquées ici par le contraste entre le passé et le présent²¹³ : d'un côté, le narrateur décrit des wagons sur les voies et les vieilles femmes enveloppées en couverture et portant de paquets, des images qu'évoque le lieu dans l'imaginaire de l'auteur. De l'autre côté, il décrit des voitures et des bus garés devant le musée et des groupes de scolaires et de soldats qui sont venus pour une visite²¹⁴. De ce contraste sort l'attitude cynique qu'il se manifeste également chez autres auteurs écrivant sur les événements de la Shoah pendant cette période et qui relève de la déception politique des années Adenauer et le début des années 1960.²¹⁵ Dans le cas de Peter Weiss, ses 'émotions' politiques ont caché largement les sentiments personnels que l'auteur accorde au génocide des juifs. Comme il sort des récits autobiographiques, il semble adapté de parler de sentiment étant donné que les réactions de Peter Weiss, donc sa position auprès de la Shoah, n'est pas directement communiqué vers l'extérieur. Dans ce point, on peut ce donc joindre à l'étude de Vanassche qui conclut sur le fait que *Die Ermittlung* ne présente pas un œuvre 'froide' à l'égard de la Shoah.

Des émotions lors de la mise en scène – acteurs et spectateurs

Qu'est-ce qu'il ressort par contre de ce constat pour la mise en scène de la pièce ? Peter Weiss écrit à ce propos dans la note qui précède *Die Ermittlung* que

La confrontation des témoins et des accusés, les déclarations et les réponses étaient affectées d'une forte charge émotionnelle. Il ne doit transparaître de tout cela sur scène qu'un discours dépouillé [...] La diversité des expériences peut tout au plus s'indiquer par des modifications de la voix et du comportement.²¹⁶

D'abord, on constate face aux mises en scènes de notre corpus que la transposition sur la scène théâtrale se concentre sur le texte de Weiss. Malgré des légères différences que montre les mises en scènes de la première dans la DDR-Volkskammer à travers *Die Berliner Ermittlung* à la lecture dans le parlement de Brême les acteurs ou lecteurs restent fidèles à cette conception de la pièce. Ce constat peut être également invoqué pour d'autres mises en scènes dès 1965. Le journaliste de théâtre Manfred Nössig fait par exemple des constats pareils dans sa comparaison

²¹³ Cf. Vanassche, « Hiding One's Feelings », *op.cit.*, p. 323.

²¹⁴ Cf. Weiss, *Rapporte*, *op.cit.*, 115.

²¹⁵ Cf. Vanassche, « Hiding One's Feelings », *op.cit.*, p. 326.

²¹⁶ Cf. Weiss, *L'Instruction*, *op.cit.*, p. 9.

de mises en scène dans *Theater der Zeit* à propos du jeu des acteurs dans le rôle du témoin de la mise en scène d'Erwin Piscator à Berlin-Ouest :

Ihr Ton ist sachlich, mit einer Spur des naiven Anbieterns oder zuchtvoller Nibelungentreue bei den Zeugen 1 und 2 ; bei den anderen ist er, wenn schwere Erlebnisse oder persönliche Beschuldigungen der Angeklagten zur Sprache kommen, mit spürbarer, aber gezügelter Anteilnahme gemischt.²¹⁷

Il écrit que la neutralité générale du texte est retrouvée également dans la parole – comme dans le cas des autres mises en scène. Malgré cela, il repère des fois des prises de positions ou des émotions dans l'interprétation du rôle. Apparemment, il s'agit même des reprises du ton cynique qu'adopte Weiss partiellement dans ses textes autobiographiques. Nössig décrit ici par exemple, d'un côté de tentative de fayotage et de l'expression de fidélité des témoins qui travaillaient pour la bureaucratie du camp, de l'autre côté des approches à la sympathie à l'occasion des expériences traumatiques prononcées dans le cas des autres témoins.

Malgré ces nuances manifestes d'émotions, on peut se rallier à l'expression d'Erika Salloch qu'il s'agit dans le cas de *Die Ermittlung* d'un « Extremfall des epischen Theaters »²¹⁸, un cas extrême du théâtre épique. Salloch qui présente une des premières chercheuses qui s'occupait de la pièce en sciences théâtrales et littéraires en dehors du débat politique sur l'auteur et sa pièce dans son œuvre paru en 1972 exprime cette idée en raison du fait que la pièce qualifie par l'absence d'individualité. Weiss ainsi que les metteurs en scène de *Die Ermittlung* semblent donc suivre le conseil de Brecht pour la formation de l'acteur de ne pas tenter de créer une illusion d'émotion sur scène. Pourtant, le texte même ne témoigne pas d'absence d'émotions, également au-delà des sentiments de l'auteur : il repose sur des émotions esthétiques au lieu de se baser sur des émotions fictionnelles. Dans le cas des émotions esthétiques il s'agit d'émotions qui sont déclenchées par la représentation artistique même.²¹⁹ Cela signifie que, contrairement aux émotions dans la pièce de Hochhuth, qu'il s'agit des émotions qui apparaissent seulement lors de la lecture ou l'assistance à la mise en scène, chez le spectateur. La capacité de déclencher des émotions est déjà ancrées dans le texte mais se manifestent seulement dans la réception par un public.

Cet effet se manifestait de manière notable lors des premières mises en scène des *Die Ermittlung* en 1965. Les articles de presse témoignent de l'ambiance qui a dû prédominer les salles de théâtres et lieux de représentation. Avant monter *Die Ermittlung* sur scène l'éditeur

²¹⁷ Manfred Nössig, « Ermittlung zur Ermittlung. Über einen Poesetod », dans *Theater der Zeit*, n° 23, 1965.

²¹⁸ Erika Salloch, *Peter Weiss' Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheaters*, Francfort/Main, Athenäum, 1972, p. 141.

²¹⁹ Cf. Martin von Koppenfels/Cornelia Zumbusch (dir.), *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016, p. 539.

Siegfried Unseld de la maison d'édition Suhrkamp qui éditait *Die Ermittlung* avait craint que la pièce mènerait à une surcharge émotionnelle du public. Une critique dans le *Zürcher Spiegel* au sujet de la mise en scène au Schauspielhaus à Zurich le 27 novembre démontre que la crainte d'Unseld n'était pas injustifiée : l'auteur de la critique constate que – comme il s'était déjà produit pendant la première mise en scène d'Erwin Piscator à Berlin-Ouest en octobre – jusqu'à un quart du public quittait la salle avant que la pièce soit terminée.²²⁰ Ceux qui restaient, donc quand même la majorité, montraient des réactions de stupéfaction et d'affliction ou d'inquiétude. Cela s'exprimait par des raclé de gorge nerveux dans le public décrit entre beaucoup d'autres par le journaliste Peter Noeldechen dans la *Freie Presse* après qu'il avait assisté aux deux premières berlinoises à l'est et à l'ouest.²²¹ Un autre journaliste, Eugène Delmas de la *Frankfurter Neue Presse*, fait des constats similaires : il décrit des spectateurs silencieux qui avaient les larmes aux yeux en sortant de la salle de la Freie Volksbühne à Berlin-Ouest.²²² Même si la représentation à Berlin-Est dans la Volkskammer de la RDA était devenue également spectacle politique, les deux critiques décrivent les deux mises en scène comme impressionnantes et émouvantes. Cela relève d'une part de la description détaillée des violences au camp de concentration Auschwitz, d'autre part du sentiment de culpabilité ou complicité parmi les spectateurs en RFA car la pièce s'adresse plus à l'accusation des délinquants isolés mais aussi à la société ouest-allemande dont ils font partie.

En ce qui concerne les mises en scène plus récentes, les réactions émotionnelles se présentent généralement de manière semblable, avec quelques exceptions : même de nos jours le sentiment de culpabilité général semble persister comme constate par exemple le critique de théâtre Bernd Noack à l'occasion de la première de *Die Ermittlung* mise en scène à Nuremberg.²²³ Le spectateur reste dans cette mise en scène ni observateur distancié²²⁴ ni indifférent aux paroles sur scène. Dans le cas de la mise en scène de Katrin Mädler à Nuremberg, cela peut être encore renforcé par le lieu que nous avons vu lors de notre analyse dans la partie précédente et qui est en même temps salle et scène, mais ne propose pas encore la même implication du spectateur dans la pièce que dans le cas de *Die Berliner Ermittlung* de 1998. Comme le montre les exemples suivants, la pièce de Peter Weiss peut produire des émotions contraires à la stupeur ou au deuil. La conception participative de la pièce qui invite

²²⁰ Cf. auteur inconnu, « Peter Weiss : Die Ermittlung » dans *Zürcher Spiegel*, 29.11.1965.

²²¹ Cf. Peter Noeldechen, « Ergriffenes Schweigen für die Ermittlung im Westen und propagandistischer Beifall im Osten für Peter Weiß und sein Stück », dans *Freie Presse*, 21.10.1965.

²²² Cf. Edgar Delmas, « Wenn vor Grauen die Stimme versagt. Die Ermittlung in Berlin : als Theater im Westen, als Lesung im Osten ». In *Frankfurter Neue Presse*, 23.20.1965.

²²³ Bernd Noack, « Angeklagt sind wir alle. Schreckenskunde : 'Die Ermittlung' in Nürnberg », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.06.2009.

²²⁴ Cf. *ibid.*

dans le même temps les participants du projet mais aussi les spectateurs inconscients de lire des passages du texte de Weiss. La lecture est dirigée par des acteurs professionnels. Par conséquence, plusieurs spectateurs se voient forcés dans l'obligation de lire des extraits d'un contenu très sensible à la place du témoin à tel point qu'ils quittent la salle après peu de temps ou se montrent indignés pendant ou après la représentation. Pendant les séminaires et répétitions les participants ont été confronté avec leurs émotions auprès du texte. Cela causait des vives discussions des questions éthiques et morales dans la représentation de la Shoah comme montre le documentaire de Christoph Rüter ²²⁵. Les spectateurs réagissent de manière spontanée ce qui s'exprime par exemple dans le cas d'une spectatrice qui entre la scène en répétant les paroles « Ich mache da nicht mit », je n'y participe pas. Ces paroles semblent significatives, face au fait de parler des camps de concentration issu du système national-socialiste. Une autre spectatrice interrogée après la représentation critique également la mise sous pression surtout face à un sujet si sensible.²²⁶ Autres avancent que, malgré tout, le texte de Weiss jouait le rôle principal.

D'une étude de *Die Berliner Ermittlung* sort le constat que l'émotion n'est pas, malgré les conseils de Brecht, pas seulement l'affaire du spectateur, qui bien sûr se confronté à la réaction sans préparation, mais qu'également les lecteurs ou acteurs. Bien qu'il soit professionnel ou non, il sera concerné par des émotions dans la confrontation d'un rôle. Car comme les spectateurs, il se présente également comme destinataire de l'œuvre dramatique en lisant les paroles. Selon le rapport personnel au sujet, il se développent de différentes réactions émotionnelles qui peuvent influencer la présentation du rôle. Revenant à l'exemple de Kurt Nelhiebel du chapitre passé : lors de la représentation à Brême il se voyait de nouveau confronté aux paroles du témoin numéro 6 qui avaient déclenchés des souffrances physiques lors de sa présence au procès de Francfort. Son extrait lu lors de la lecture de Brême, qui traitait de l'accusé Victor Capesius qui était médecin à Auschwitz, avait pour conséquence une reprise vivante des images de la confrontation des accusés et témoins dans la salle de tribunal à Francfort. Nelhiebel décrit qu'il devait s'isoler mentalement du monde extérieur pour surmonter la confrontation renouvelée à la situation au tribunal pendant la lecture. Il se concentrait donc uniquement sur le texte et non sur les spectateurs. Selon lui, l'isolement lui avait servi d'assumer la responsabilité d'accomplir son rôle de témoin de manière respectable²²⁷, aspect

²²⁵ Rüter, *Nach Vollzug* 1998.

²²⁶ Ibid., « [...] mit dem Leid anderer Menschen einen solchen Dilettantismus zu veranstalten und die Menschen unter Druck zu setzen mitzumachen... Was nehmen Sie mit nach Hause ? Überhaupt nichts. Und vielleicht keine Reklame für die beiden Herrschaften. Ich bin entsetzt. »

²²⁷ Kurt Nelhiebel, Brochure *Die Ermittlung in der Bremischen Bürgerschaft*, p. 28-29, « Beim Lesen meines Textes, der sich dem Angeklagten Dr. Victor Capesius befasste, wurde das Geschehen im Gerichtsaal wieder lebendig und ich sah den Beschuldigten leibhaftig vor mir. Auch andere Angeklagte tauchten vor meinem geistigen Auge auf. Selbst manche Zeugenaussagen konnte ich bestimmten Personen zuordnen [...] Ich gestehe, dass ich

qui nous montre les défis que pose la confrontation entre émotions vécues par rapport à différents relations personnelles au sujet. Ce dernier exemple illustre d'ailleurs entre quels sont tissés les liens dans la représentation dans le cas de *Die Ermittlung* : il s'établit un lien émotionnel pas entre l'acteur et le spectateur au témoin, donc entre l'énonciateur et l'écouteur, principe qui nourrit le témoignage.

CHAPITRE 6

Quand la voix s'éteint – rapporter de l'expérience concentrationnaire sur scène

Entre concrétisation et abstraction

Au sujet de l'adaptation cinématographique du *Vicaire* de Rolf Hochhuth par le réalisateur Constantin Costa-Gavras Magali Chiappone-Lucchesi constate que les images de nos connaissances sur la Shoah, les images de la mémoire collective, se superposent aux images du film « comme un filtre inconscient »²²⁸. Comme beaucoup d'autres films sur la Shoah *Amen* ne montre pas la violence de l'extermination des Juifs explicitement, il procède par montrer à la place des chambres à gaz seulement une boîte de zyklon B tombant du de son toit.²²⁹ Influencé par les images ancrées dans la conscience collective, le spectateur reconstruit les vides que laisse le film. L'explicité des images devient inutile étant donné que le spectateur sort du film avec l'impression d'avoir vu l'ensemble des événements de l'extermination, images seulement « appelé par le spectre des images d'archives »²³⁰, comme le décrit Chiappone-Lucchesi. L'adaptation cinématographique fait donc le détour par les associations d'idées du spectateur. Ce qui fonctionne par le biais de la technique de montage au cinéma, s'avère problématique pour le théâtre comme on peut observer dans la conception du cinquième acte du *Vicaire* de Hochhuth qui vise à monter une image du camp d'Auschwitz sur scène. Il se donne à une représentation réaliste qu'il détermine dans les didascalies de plusieurs pages pendant lesquelles il décrit les actions des personnages, donne des explications sur

unter mancher Schilderung physisch gelitten habe. Um die Lesung zu überstehen, habe ich mich innerlich von der Außenwelt abgekapselt. Die gefüllten Zuschauerränge habe ich kaum wahrgenommen und mich ganz auf den Text konzentriert. Ich wollte mich der Rolle, die mir zugeteilt wurde, auch würdig erweisen ». Son récit du procès de Francfort est paru sous le nom *Asche auf vereisten Wegen. Eine Chronik des Grauens. Berichte vom Auschwitz-Prozess* sous le pseudonyme Conrad Taler.

²²⁸ Cf. *ibid.*, p. 101.

²²⁹ Cf. *ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

l'aménagement et le fonctionnement du camp, ainsi que sur l'ambiance. Il décrit le camp d'Auschwitz en se référant sur les descriptions et dessins d'anciens détenus comme couvert de brouillard toujours au demi-jour.²³¹ L'acte se déroule partiellement à la rampe de sélection où un médecin appelé « der Doktor » divise les déportés arrivants en ceux qu'il juge de pouvoir travailler et ceux qu'il envoie à la mort dans les chambres à gaz. Il se termine par exécution de la mère de la famille italienne, que le lecteur ou spectateur accompagne dès la rafle des Juifs à Rome, et celle du personnage principal du prêtre Riccardo. Par le choix de montrer des images concrètes de violence et du camp de concentration sur scène *Le Vicaire* de Hochhuth présente une exception parmi les représentations de la Shoah au théâtre. L'art du théâtre qui s'est normalement consacrée à 'montrer' et 'agir' sur un sujet, recule dans la représentation de la Shoah comme événement qui semble se soustraire à l'imaginaire évoqué par la parole.

L'usage des médias documentaires

L'explicité d'images, ou contrairement leur absence compensée par le montage cinématographique, démarque les limites de la représentation théâtrale. Malgré la mise en relief de la parole, le théâtre utilise de tout fait des stratégies documentaires qui soutiennent la parole des acteurs ou énonciateurs. En ce qui concerne *Die Ermittlung*, on peut constater que le recours au documentaire se présente non seulement comme montage effectué dans la littérature mais également sur scène. Dans le cas de la représentation théâtrale de la Shoah, la photographie s'avère comme moyen le plus utilisé qui vise à concrétiser les images langagières de manière visuelle. De plus, la photographie sert de médium prédestiné pour l'authentification des paroles car il montré la réalité de manière détaillé et exacte, un instantané d'un événement passé. En ce qui concerne l'historiographie de la Shoah, la mémoire photographique des camps de concentration se compose des photographies pris par les alliés après la libération des camps qui présente la perspective du libérateur, des photographies de la SS qui reflètent la perspective des délinquants et des rares photographies pris par des détenus par exemples celles du Sonderkommando à Auschwitz qui nous propose une perspective des victimes.²³² Alors que le cinéma se sert extensivement de ce matériel photographique nous rencontrons dans le cas du théâtre un autre registre image ; il s'agit principalement des photographies qui ont été prise après la fin du nazisme et montrent les camps de concentration désertes des années 1950 et début 1960. Dans son documentaire *Nuit et Brouillard* de 1955, Alain Resnais confronte ces vues prises dans les années 1950 avec de photographies et extraits filmés dans les camps de

²³¹ Cf. Hochhuth, *Der Stellvertreter*, op.cit., p. 297, 302, 320.

²³² Cf. Tobias Ebbrecht, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narration des Holocaust*, Bielefeld, Transcript, 2011, p. 95-101.

concentration par les alliés lors de la libération qui montre des images des détenus affaiblis et décharnés et des masses de morts. Ce qui présentent dans le documentaire de Resnais les photographies et extraits filmés, présente au théâtre les paroles. Les descriptions des souffrances des détenus, les violences et les meurtres sont souvent complétées par des images qui montre dans le cas des mises en scène de *Die Ermittlung* des photographies ou extraits filmés du camp de concentration d'Auschwitz. Ils renvoient comme les vues prises de Resnais dans les années 1950 au système topographique du camp que décrit également le texte dramatique de Peter Weiss.

La mise en scène de Peter Schulze-Rohr de 1966 destinée à la diffusion à la télévision est introduit par exemple introduit par un court extrait cinématographique qui montre un train passant – image qui était également dans la pensée de Peter Weiss lors de sa visite à Auschwitz comme nous avons examiné lors de notre analyse de *Meine Ortschaft*. De plus, le réalisateur Schulze-Rohr montent des photographies des camps de concentration selon le principe qu'avait poursuit le documentaire de Resnais, perspective qu'adopte plus tard également Claude Lanzmann dans *Shoah*. Dans la mise en scène *Die Ermittlung* se met en place un contraste en même temps qu'une complémentarité qui semble remplir le camp avec expériences rapportés comme Weiss les décrit dans *Meine Ortschaft*. Pourquoi le théâtre a besoin de recourir à des images visuelles qui sont également inclus dans le texte sous forme langagière ? La topographie imaginaire du camp n'est-elle pas suffisante ? L'usage des photographies et des séquences filmiques peut reposer sur plusieurs aspects. Premièrement, il faut tenir en compte qu'à l'époque de création *Die Ermittlung* le théâtre peut être vu comme moyen d'information souligné par le caractère de reportage du théâtre documentaire examiné lors de notre analyse du récit journalistique de Bernd Naumann. En outre, en répétant les images déjà présentées par d'autres médias, le théâtre sembler viser également à une inscription durable des images dans les têtes des destinataires. En faisant recours à Georges Didi-Huberman, Tobias Ebbrecht considère dans sa recherche sur des images produites de la Shoah au cinéma les photographies peuvent faire fonction de supplément documentaire au savoir scientifique et au témoignage individuelle.²³³ À l'exemple des photographies du Sonderkommando juif à Auschwitz de 1944, qui montrent des crémations de masse devant les crématoires, il illustre que des photographies ne remplace pas l'imaginaire de son observateur mais fournissent la condition à laquelle un événement devient imaginable.²³⁴ En raison de leur contexte de création et leur rareté de cette perspective des détenu dans les photographies des camps, les photographies du

²³³ Cf. *ibid.*, p. 94.

²³⁴ Cf. *ibid.*

Sonderkommando obtiennent un statut particulier – pourtant l'exemple illustre l'interaction qui peut s'établir entre témoignage et image se retrouve également dans d'autres contextes qui emploient la photographie. Comme annoncé au début, une raison ultérieure se trouve dans les caractéristiques du théâtre documentaire qui se donne sa légitimation par le document même. Certes les photographies du camp de concentration d'Auschwitz ne font pas partie de la base documentaire de la pièce, mais sont y intégrées par la description du camp dans *Meine Ortschaft*. Alain Resnais comme Peter Weiss établissent dans leurs œuvres une liaison entre passé et présent : le passé des camps de concentration en montrant ou en faisant parler les hommes qui est confronté au présent du camp de concentration par sa présence dans les images de son état désert et inanimé dix à vingt ans plus tard. En comparant cela aux interprétations lors des mises en scène plus récentes de *Die Ermittlung*, on note qu'elles s'éloignent de ce principe. Dans les années 1960, il s'établit de montrer sur scène le plan topographique du camp d'Auschwitz ou autrement des photographies des délinquants lors du procès de Francfort comme dans la mise en scène italienne ou celle de Stuttgart en 1965. On peut que formuler des hypothèses sur cette première enthousiasme du théâtre qui parle de la Shoah pour les images photographiées : concernant les années 1960 on peut voir sa motivation dans l'apogée du genre du théâtre documentaire. D'une perspective plus récente, l'éloignement du théâtre de se servir des images visuelles peut relever de l'essai de valoriser des approches performatives à des approches représentatives au théâtre, une caractéristique incorporée de la photographie. À côté des raisons esthétiques, il faut constater que de nos jours, le savoir requis par des représentations de la Shoah présupposent du savoir des spectateurs. Apparemment, l'usage du lieu et l'interaction en pris place des images concrètes. Comme Annette Wiewiorka constate que chaque époque trouve un support différent du témoignage²³⁵ – des livres de souvenir au cinéma – le théâtre supports du témoignage au théâtre sont soumises à un changement dont il se sert étant donné que l'action au théâtre est toujours ancrée dans un espace.

Une exception entre les mises en scènes récentes de notre corpus présente *Die letzten Zeugen* : pour reconstruire pour le public d'un part le cadre biographique des témoignages sur scène, et de démontrer d'autre part le cadre historique de l'expérience, le projet utilise extensivement de photographies personnelles et générales qui illustrent les paroles du témoin. Comme l'explique par Ebbrecht de manière générale, les images deviennent ici complémentaires du témoignage. Contrairement aux débuts du théâtre politique, l'usage de photographies sert ici à but de montrer et expliquer une biographique et pas de présenter un

²³⁵ Wiewiorka, *L'ère du témoin*, op.cit., p. 112.

accroche pour l'imagination du spectateur. Dans *Die letzten Zeugen*, une partie des images montrées reprend les images connues à partir d'autres représentations fictionnelles ou non-fictionnelles mais également de photographies de pogromes de 1938 en Autriche. L'autre partie des images sert à combler d'autres lacunes dans les récits des témoins : les photographies mettent finalement ceux sur scène qui sont les témoins 'absents' qui sont morts dans les ghettos, pendant la déportation et dans les camps de concentration. Involontairement, l'aspect de l'absence devient sujet de la mise en scène de Doron Rabinovici et Mathias Hartmann d'une autre manière : Ceija Stojka, qui a été en raison de son identité de Roms à Auschwitz-Birkenau et qui devait témoigner sur scène de son expérience a été décédée peu avant la première mise en scène en 2013. Pour lui rendre quand même une place sur la scène, il figurait une chaise libre entre les autres témoins et son témoignage a été présenté toute à la fin en montrant des photographies de l'époque et des photographies toutes récentes pour se faire une image du personnage et son expérience.

Conclusion de partie

Aleida Assmann observe que plus le passage à la mémoire culturelle progresse plus il devient important de s'occuper à la place de l'oubli de la *manière* dont est construite la mémoire.²³⁶ Étant donné que la mémoire culturelle se nourrit par la répétition d'images elle voit le danger de l'affadissement et du resserrement de la mémoire par un offre excédentaire dans les médias et la concentration sur des stéréotypes.²³⁷ Le témoignage, enfin la construction d'une mémoire, repose pourtant également sur la répétition. Comme nous avons pu constater pendant l'analyse de cette deuxième partie le théâtre se nourrit sur la répétition qui assure l'existence du théâtre non seulement en littérature mais dans sa mise en action. Contrairement au cinéma cette répétition se ne déroule jamais dans la même manière étant donné que chaque mise en scène se présente de manière différente. Cela résulte de l'immédiateté de l'art théâtral qui repose majoritairement, de la confrontation de l'acteur et du spectateur, autrement dit de l'énonciateur et de l'écouteur. Peut-être cette relation qui se développe lors de la mise en scène théâtrale peut fournir le retour de la mémoire dans un vécu concret dans l'espace et dans le temps que propose Assmann pour contrer la perte de qualité d'une mémoire.²³⁸ Comme le montre notre dernier exemple de *Die letzten Zeugen* qui repose autrement que *Die Ermittlung* sur l'identité du témoin et un récit qui surpasse les expériences dans les camps de concentration

²³⁶ Cf. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, op.cit., p. 246-248.

²³⁷ Cf. ibid.

²³⁸ Cf. ibid., p. 248-249.

nazis ainsi que par sa prise en compte d'autres groupes de victime, il se manifeste clairement l'importance de la mémoire culturelle à l'égard de la disparition de la mémoire communicative de la Shoah. À propos de l'avenir de la mémoire de la Shoah dans les représentations, Alain Kleinberger et Philippe Mesnard exigent une sorte d'auto-réflexion :

[...] on peut se demander s'il ne faut pas, précisément, faire de telle sorte que les études sur la Shoah [non-fictionnel ou fictionnel] se dotent d'un potentiel critique qu'elles adressent elles-mêmes, notamment aux clichés et aux topoï avec lesquels on peut être tenté de penser par provision, autant qu'aux objets qu'elles se donnent.²³⁹

²³⁹ Kleinberger/Mesnard, *Shoah, op.cit.*, p. 20.

CONCLUSION GÉNÉRALE

En guise de conclusion, l'analyse de ce travail nous apporte des résultats qui concernent les différentes dimensions du sujet : elle nous donne des éclaircissements sur les imbrications entre le théâtre, le témoignage et la mémoire depuis les années 1960 en Allemagne. À cet égard, l'approche de la construction et de la transmission de la mémoire de la Shoah au théâtre par l'intermédiaire du témoignage s'est avérée utile nous ayant permis de repérer les transformations et les dynamiques qu'elle a vécu au cours de plus d'un demi-siècle.

Ainsi, l'émergence de la mémoire de la Shoah au théâtre va de pair avec les débuts de la confrontation juridique au passé national-socialiste en RFA. Avec le procès Eichmann débute une revalorisation du témoignage et du témoin qui s'est prolongée en Allemagne dans le cadre du procès de Francfort. En Allemagne de l'Ouest le théâtre occupe un rôle précurseur dans cette valorisation du témoignage, mettant celui-ci en scène avant que la recherche en histoire contemporaine ne l'intègre dans sa recherche sur l'histoire de la Shoah. Il s'agit ainsi d'un passage de la déposition du témoignage dans le but d'une recherche de vérité juridique au témoignage qui cherche une vérité historique ou personnelle qui change en raison du passage à une autre situation d'énonciation. À cet égard, l'étude des sources documentaires à la base de notre pièce socle a relevé les procédés littéraires par lesquelles le témoignage est entré au théâtre. Certes, le fait que ce soit justement le tribunal à partir duquel se développe une mémoire de la Shoah au théâtre témoigne son omniprésence et sa position primordiale dans la captation concernant le passé national-socialiste en RFA.

Néanmoins, il en ressort que l'inspiration récente au théâtre du tribunal soit renforcée également par des similitudes structurelles des deux actes performatifs que présentent le procès et le théâtre. En même temps que d'utiliser le procès comme modèle formel et source documentaire, Weiss déconstruit le procès juridique, ce qui met en avant la victime qui a laissé place jusqu'alors au délinquant dans le discours public. De ce fait, on peut constater qu'à partir de ce moment-là, le témoin sur scène présente une victime des violences nationales-socialistes qui devient porteur de mémoire au théâtre. Par la triple perspective qu'adopte l'auteur par l'étude et l'utilisation de différents récits sur l'expérience du témoin – celle du survivant, celle de l'observateur du procès et celle du visiteur du camp de concentration – il construit une forme de témoignage collectif. Ainsi, ce témoignage dépasse donc le souvenir d'un seul témoin en même temps que de construire un témoignage qui dépasse la perspective du survivant comme témoin en y intégrant la perspective de celui qui l'écoute, ici l'observateur du procès et le visiteur du camp de concentration. De plus, la construction du 'témoignage théâtre' de Weiss

entre donc dans la catégorie du témoignage moral qui est nécessaire face aux changements qu'a souligné le témoignage face aux témoins de la Shoah. Suivant cette conception du témoin, la plainte juridique a été transformé en plainte funèbre.

Cette première approche de la construction de la mémoire de la Shoah nous a confronté à la question qui devient porteur de cette mémoire au théâtre, donc suivant notre fil conducteur, des questions se posent : qui devient porte-parole du témoin ? De quelle manière contribue-il à la construction et la transmission de la mémoire ? En étudiant un choix de mises en scène plus récente et en prenant en compte des mises en scène des années 1960, nous avons pu faire une multitude de constats sur le témoin en tant que porteur de la mémoire. Tout d'abord, le témoin en tant que porteur du discours porte la mémoire du Shoah, qui se développe et se transforme au cours du temps. Pour cette raison, cela ne se remarque pas seulement dans l'acte de diffuser la mémoire de la Shoah mais aussi par le fait qu'il devienne une plateforme de discours sur la manière dont on se souvient du génocide juif. Il prend, comme dans le cas de *Die Berliner Ermittlung*, un tournant qui vise aussi à pousser à réfléchir sur la position du théâtre dans la construction de la mémoire culturelle, par exemple dans le projet *Die letzten Zeugen* mettant en évidence l'absence future du témoin d'époque. De plus, les porte-paroles du témoin peuvent lors de la mise en scène ou d'une lecture entrer en différentes relations avec leur rôle de témoin allant de l'incarnation complète à un récit présenté de manière distanciée. Contrairement à ce que nous pouvons croire, étant donné que le théâtre comprend toujours une relation entre l'acteur et spectateur, cette relation s'établit surtout dans le cas de *Die Ermittlung* comme relation entre le spectateur – pour parler dans les termes du concept du témoignage, l'écouteur – et les paroles du témoin. L'autre forme de la représentation du témoin que nous avons étudiée dans le cas du *Vicaire* de Rolf Hochhuth présente le témoin sur scène comme caractère fictif qui vise un effet d'identification du spectateur avec le témoin.

De même, le théâtre trouve plusieurs réponses innovatrices sur la transmission de la mémoire face au passage progressif de la mémoire communicative à la mémoire culturelle. D'ailleurs, le concept théorique s'est avéré fructueux dans l'étude du témoignage et du théâtre en porteurs de mémoire dans deux cadres de mémoire différents. Premièrement, le théâtre tente de renforcer sa visibilité dans l'espace public, ce qu'il vise à atteindre par l'ancrage dans la vie quotidien et une présence médiatique intensive, mais qui peut aussi passer par la participation de politiciens ou de citoyens. Deuxièmement, il fait usage de son caractère spatial afin d'offrir une expérience du lieu de représentation qui peut établir un lien au texte comme dans le cas de la mise en scène de *Die Ermittlung* à Nuremberg. Troisièmement, on peut constater que les émotions, même si elles n'apparaissent pas immédiatement sur scène, développent un impact

important sur le spectateur que ce soit stupeur, angoisse ou colère comme il s'est manifesté dans presque toutes les mises en scènes étudiées. Comme art performatif qui se construit notamment sur la parole et sur l'action immédiatement devant un public, le théâtre ne possède pas les mêmes moyens de représentation. Pourtant, il la mise en scène théâtrale se sert des médias ultérieurs pour compléter sa représentation, ce qui s'est avéré populaire surtout lors des mises en scènes dans les années 1960 – d'un côté en raison du genre documentaire, d'un autre dans un but informatif dont la manière de présentation rappelle les premiers documentaires sur les camps de concentrations nazis comme celui d'Alain Resnais.

Sur ce point, il semble important de s'arrêter un moment afin de revenir sur le genre de théâtre documentaire dont est issue notre pièce socle. Il est nécessaire de préciser que les débuts de la construction d'une mémoire de la Shoah au théâtre qui s'inscrit en partant de *Die Ermittlung* dans le genre de théâtre documentaire et se présente par conséquent également comme la création d'un théâtre politique qui prend parti et vise à faire passer un appel politiquement motivé. Mis à part la critique du tribunal, la pièce comprend à cet égard une critique de l'industrie allemande comme profiteuse du nazisme qui a été souvent lue en raison de l'identité politique de l'auteur socialiste comme critique-anticapitaliste. L'auteur prenait position dans sa pièce qui étaient donc issu d'une motivation politique. Respectant ce fait, la contribution théâtrale du début au discours n'est pas premièrement une conséquence de la volonté de construire une mémoire de la Shoah, mais de la faire apparaître dans le discours public comme continuation du passé au présent. À ce point de nos réflexions, on peut s'interroger sur le statut du théâtre documentaire qui, par définition, se comprend comme théâtre montant un sujet du passé récent sur scène. De quelle manière faut-il donc lire une pièce documentaire aujourd'hui ?

Par sa position précurseur dans le discours sur le passé national-socialiste en RFA et le débat qu'a causée son imbrication entre les lignes politiques, sa genèse, ses effets publics et son histoire de réception en font une œuvre particulièrement complexe dès les années 1960. En écrivant sur *Die Ermittlung*, il ne s'agit pas d'écrire seulement une histoire littéraire mais également une histoire sur le traitement du passé national-socialiste en Allemagne. Ce qui reste dans la mémoire culturelle de manière durable dépend de la question si les débats publics s'accrochent à un œuvre littéraire, un film ou encore une pièce de théâtre.²⁴⁰ Il s'agit donc du fait que des éléments ou des œuvres entières sont citées ou avancées à des reprises. Comme il s'est avéré lors de l'analyse, notre pièce socle *Die Ermittlung* entre dans ce rôle de porteuse de

²⁴⁰ Cf. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit*, op.cit., p. 242.

la mémoire culturelle. De plus, l'histoire de sa réception ne semble pas toucher à la fin, étant donné qu'elle est représentée ou lue sur des scènes et dans des salles presque toute l'année à plusieurs reprises, dernièrement à Münster au mois de mai 2022.

Malgré les tentatives d'augmenter la portée du théâtre par l'ancrage dans l'espace public ou la diffusion par les médias de masse, l'espace du théâtre se restreint à un public choisi. Le nombre d'abonnés qui décline et l'image marquée, notamment par rapport au cinéma, de l'idée d'être plus exclusive et moins accessible, sont à noter. Néanmoins, l'étude précédente nous a montré que le théâtre possède, par ses capacités performatives, la faculté d'établir des liens et d'intégrer le public dans la construction de mémoire afin de les responsabiliser dans le maniement du passé et ses effets au présent. Au niveau d'une étude scientifique sur la construction et la transmission de la mémoire de la Shoah, le théâtre s'est avéré au cours de l'étude comme objet de recherche vaste et complexe rappelant sa place entre la littérature et l'art du spectacle, en tant que fonction sociétale, ses imbrications politiques et les défis de sa création esthétique. Le théâtre que nous avons choisi pour notre analyse et qui s'est avéré comme fond très riche pour l'étude ne présente pas d'images visuelles en soi. C'est la raison pour laquelle notre recherche a pris un tournant vers une approche examinant les méthodes et étudiant peu les aspects thématiques dans la construction et la transmission d'une mémoire au théâtre. Cela ouvre la possibilité sur des recherches ultérieures dans ces champs encore peu exploités dans la recherche, s'approchant du sujet, non par la perspective des sciences théâtrales ou performatives, mais par l'étude impliquant l'histoire de mémoire.

En ce qui concerne la réception de Peter Weiss et sa pièce *Die Ermittlung*, nous avons rencontré, malgré l'étendue des recherches sur son œuvre, des points de départ particulièrement intéressants pour des recherches ultérieures, notamment en ce qui concerne ses effets de réception. Lors des recherches en archives, nous avons rencontré un large fond sur la réception de la première mise en scène de la pièce en France au théâtre de la Commune d'Aubervilliers en 1966. La mise en scène par le metteur en scène d'origine juive, Gabriel Garran, a en France un grand écho public, étant donné qu'également en France la pièce se montre précurseur dans un discours sur la Shoah au théâtre. Selon le discours de l'époque, les articles de presse de journaux régionaux et supranationaux montrent des points de discours différents et offre un aperçu sur le maniement du passé et sur celui du pays voisin. Malgré le fait que nous constaté que l'étude de ce cadre de réception surpasse les limites de ce travail, un choix d'articles de presse concernant la première mise en scène est disponible en annexe.

Pour conclure sur notre problématique du début, on peut constater que le théâtre des années 1960, notamment *Die Ermittlung* de Peter Weiss, a donné une impulsion significative à

la confrontation du passé national-socialiste en RFA par faire fonction d'un multiplicateur du savoir sur la Shoah porté par le témoignage. Ce rôle précurseur dans la « maîtrise du passé » a contribué décisivement au fait que le théâtre se voit aujourd'hui chargé de trouver en tant que porteur de la mémoire culturelle des stratégies innovatrices afin de construire et transmettre une mémoire vivante de la Shoah.

SOURCES

Sources audiovisuelles

Lesung in der Volkskammer der DDR, enregistrement télévisé du 19 octobre 1965, mis à disposition par Bundeszentrale für politische Bildung en coopération avec Deutsches Fernseharchiv Potsdam et Akademie der Künste sous forme de DVD *Auschwitz auf der Bühne – Peter Weiss ‘Die Ermittlung’ in Ost und West*, Bonn 2008, BPB.

Die Ermittlung als Fernsehspiel, Peter Schulze-Rohr, Norddeutscher Rundfunk Hamburg, 1965/66, DLA Marbach.

Die Ermittlung. Lesung im Parlament. Ein Projekt des Theaters Bremen und der Bremischen Bürgerschaft, édité par Bremische Bürgerschaft, Abteilung für Informationsdienste, avril 2016, DLA Marbach.

Die Berliner Ermittlung. Nach « Die Ermittlung » von Peter Weiß. Ein interaktives Theaterprojekt von Esther Shalev-Gerz & Jochen Gerz mit vielen Berliner Mitwirkenden, documentaire de Christoph Rüter, ZDF/3sat 1998, plus tard sous le nom *Nach Vollzug*, DLA Marbach.

Die Ermittlung de Peter Weiss sur le Reichsparteitagsgelände à Nuremberg par Kathrin Mädler, Staatstheater Nürnberg, Extraits d’enregistrements vidéo des répétitions et enregistrement vidéo officielle de la mise en scène, première 20 juin 2009, Staatstheater Nuremberg.

Die letzten Zeugen, projet de Doron Rabinovici et Mathias Hartmann, 2013-2015, Burgtheater Vienne, enregistrement vidéo de 2014 diffusé le 29 août 2015 sur 3sat, accessible sur [Die letzten Zeugen \(3sat, 29.08.2015\) - YouTube](#), (dernier accès 25.08.2022).

Sources sonores

« Auschwitz auf dem Theater ». Ein Podiumsgespräch in den Württembergischen Staatstheatern Stuttgart aus Anlass der Uraufführung des szenischen Oratoriums *Die Ermittlung* von Peter Weiss. Extraits du document sonore accessible par *Auschwitz auf der Bühne – Peter Weiss : Die Ermittlung in Ost und West. Ein Projekt der Bundeszentrale für politische Bildung*, Bonn 2008. Le document entier se trouve au Landesarchiv Baden-Württemberg Abt. Hauptstaatsarchiv Stuttgart.

Autres

Peter Weiss. Die Ermittlung Lesung im Parlament. Ein Projekt des Theaters Bremen und der Bremischen Bürgerschaft, brochure rédigée par Horst Monsees et éditée par Bremische Bürgerschaft, accessible sur

https://www.bremische-buergerschaft.de/fileadmin/user_upload/Informationsmaterial/PeterWeiss_DieErmittlung.pdf (dernier accès le 14.08.22).

Articles de presse

Auteur inconnu, « Peter Weiss : Die Ermittlung », *Zürcher Spiegel*, 29.11.1965., ADK Sammlung Jürgen Schutte zum Peter-Weiss-Archiv.

DELMAS Eugène, « Wenn vor Grauen die Stimme versagt. Die Ermittlung in Berlin : als Theater im Westen, als Lesung im Osten », dans *Frankfurter Neue Presse*, 23.10.1965, p. 456-458, dans WEIß Christoph, *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die « Ermittlung » im Kalten Krieg*, tome 1 et 2, St. Ingbert, Rührig, 2000, p. 517-518.

ERLENWEIN Katharina, « Selbsterfahrung des Geschichtsbuch-Wissens. Theater, das wirkt : ‘Die Ermittlung’ von Peter Weiss in den Gängen der Nürnberger Kongresshalle », dans *Nürnberger Nachrichten*, 22.6.2009, Stadtarchiv Nuremberg.

EWERBECK Niels, « Die Sprache des Tuns. Ein Gespräch mit Jochen Gerz », dans *Theaterschrift*, n° 13, 1998, p. 50-76.

HÖBEL Wolfgang, « Wir haben einen Auftrag », dans *Der Spiegel*, n° 19, 2014, p. 124-126.

KLATT Hans-Peter, « Die Hauptrolle spielt das Nazi-Gebäude ». ‘Die Ermittlung’ in der Nürnberger Kongresshalle », dans *Nürnberger Zeitung*, 22.6.2009, Stadtarchiv Nuremberg.

NOACK Bernd, « Angeklagt sind wir alle. Schreckenskunde : ‘Die Ermittlung’ in Nürnberg », dans *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23.06.2009, ADK Sammlung Jürgen Schutte zum Peter-Weiss-Archiv.

NOELDECHEN Peter, « Ergriffenes Schweigen für die Ermittlung im Westen und propagandistischer Beifall im Osten für Peter Weiß und sein Stück », dans *Freie Presse*, 21.10.1965, dans Christoph Weiß, *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die « Ermittlung » im Kalten Krieg*, tome 1 et 2, St. Ingbert, Rührig, 2000, p. 456-458.

NÖSSIG Manfred, « Ermittlung zur Ermittlung. Über einen Prettod », dans *Theater der Zeit*, n° 23, 1965, p. 4-7, p. 29.

STOLL Dieter, « Verschwinden der Zeugen », dans *Abendzeitung Nürnberg*, 22.6.2009, Stadtarchiv Nuremberg.

TIEDEMANN Kathrin, « Gegen die Verwaltung der Erinnerung. Esther und Jochen Gerz’ Projekt ‘Die Berliner Ermittlung’ nach Peter Weiss », journal inconnu, 29.5.1998, ADK Sammlung Jürgen Schutte zum Peter-Weiss-Archiv.

Articles supplémentaires

DURAND Pierre, « Des millions de morts sur la scène de l'histoire », dans *L'Humanité*, 9.03.1966, ADK Peter-Weiss-Archiv.

DURAND Pierre, « À propos de 'L'Instruction' de Peter Weiss. Mes trois rencontres avec Auschwitz », dans *L'Humanité Dimanche*, n° 57, ADK Peter-Weiss-Archiv.

GAUTIER Jean-Jacques, « L'Instruction de Peter Weiss », dans *Le Figaro*, 2-3 avril 1966, ADK Peter-Weiss-Archiv.

GISSELBRECHT André, « La Divine Tragédie », dans *La Nouvelle critique*, avant le 25.03.1966, ADK Peter-Weiss-Archiv.

LANGIERT Jeanine, « Pleins feux sur le SYSTEME d'Auschwitz », dans *Droit et Liberté*, 15.03.1966, ADK Peter-Weiss-Archiv.

LEMARCHAND Jacques : « L'Instruction de Peter Weiss au théâtre de la commune d'Aubervilliers/Le Cosmonaute agricole de René Obaldia au théâtre de Lutèce », *Nouvelle Revue française*, sans date, ADK Peter-Weiss-Archiv.

POIROT-DELPECH Bertrand, « 'L'Instruction' de Peter Weiss », dans *Le Monde*, 7-13 avril 1966, ADK Peter-Weiss-Archiv.

ADK = Akademie der Künste Berlin

DLA = Deutsches Literaturarchiv Marbach e.V.

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE PRIMAIRE

Œuvres dramatiques

HOCHHUTH Rolf, *Der Stellvertreter. Mit Essays von Jaspers, Muschg, Piscator und Golo Mann* (1963), Hamburg, Rowohlt, 2020 (43^{ème} éd.).

KIPPHARDT Heinar, *Bruder Eichmann. Schauspiel und Materialien*, Reinbek 2021 (11^{ème} éd.).

SCHNEIDER Rolf, *Prozeß in Nürnberg. Ein Dokumentarstück*, Francfort/Main/Hamburg, Fischer, 1968.

WEISS Peter, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Francfort/Main, Suhrkamp, 2018 (18^{ème} éd.).

WEISS Peter, *L'Instruction. Oratorio en onze chants*, trad. de l'allemand par Jean Baudrillard, Seuil, Paris, 1966.

Théorie dramatique

BRECHT Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, trad. de l'allemand par Jean Tailleur, Paris, L'arche, 2019.

BRECHT Bertolt, « Schauspielerausbildung », dans Bernd Stegemann, *Schauspielen Theorie* 3, Berlin, Theater der Zeit, 2010.

PISCATOR Erwin, « Le Dokumentarische Theater », dans Erika Magris/Béatrice Picon Vallon (dir.), *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 95-96.

WEISS Peter, « Notizen zum dokumentarischen Theater » (1968), dans Helmut Kreuzer et al. (dir.), *Deutsche Dramaturgie der sechziger Jahre. Ausgewählte Texte*, Tübingen, Niemeyer, 2015, p. 57-65.

Récits et témoignages

ADLER Hans Günther/Hermann Langbein/ Ella Lingens-Reiner (dir.), *Auschwitz. Zeugnisse und Berichte*, Europäische Verlagsgesellschaft, 1962.

LANGBEIN Hermann, *Der Auschwitz-Prozeß. Eine Dokumentation* (1965), tome 1, Francfort/Main, Neue Kritik, 1995.

NAUMANN Bernd, *Auschwitz. Bericht über die Strafsache Mulka u.a. vor dem Schwurgericht in Frankfurt*, Francfort/Main, Athenäum, 1968.

Récits autobiographiques Peter Weiss

WEISS Peter, *Fluchtpunkt* (1962), Francfort/Main, Suhrkamp 1982.

Rapporte, Francfort/Main, Suhrkamp, 1968.

Notizbücher. 1960-1971. Erster Band, Francfort/Main, Suhrkamp 1982.

LITTÉRATURE SECONDAIRE

Mémoire et témoignage

AGAMBEN Giorgio, *Das Archiv und der Zeuge*, trad. de l'italien par Stefan Monhardt, Francfort/Main, Suhrkamp, 2003.

ASSMANN Aleida, « Vier Grundtypen von Zeugenschaft », dans Michael Elm/Gottfried Köbler/Fritz-Bauer-Institut (dir.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Jahrbuch des Fritz-Bauer Instituts, Francfort/M./New York, Campus, 2007, p. 33-58.

ASSMANN Aleida, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, Munich, C. H. Beck, 2018.

ASSMANN Aleida, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Munich, C.H. Beck (format digital epub), 2010.

ASSMANN Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Munich, C. H. Beck, 1992.

BAER Ulrich (dir.), *'Niemand zeugt für den Zeugen'. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*, Francfort/Main, Suhrkamp, 2000.

DINER Dan, « Ereignis und Erinnerung. Über Variationen historischen Gedächtnisses », dans Nicolas Berg/Jess Jochimsen/Bernd Stiegler (dir.), *Shoah. Formen der Erinnerung. Geschichte, Philosophie, Literatur, Kunst*, Munich, Fink, 1996, p. 13-30.

ERNST Christian/Peter Paul SCHWARZ, « Zeitzeugenschaft im Wandel. Entwicklungslinien eines (zeit-)geschichtskulturellen Paradigmas in Kontexten von 'NS-Vergangenheitsbewältigung' und 'DDR-Aufarbeitung' », dans *BIOS*, n° 25, 2012, p. 25-49.

FELMAN Shoshana/Dori LAUB : *Testimony. Crisis of witnessing in literature*, New York/London, Routledge, 1992.

GRIES Rainer, « Vom historischen Zeugen zum professionellen Darsteller. Probleme einer Medienfigur im Übergang », dans Martin Sabrow/Norbert Frei (dir.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen, Wallstein, 2012, p. 49-70.

- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective* (1950), Paris, Albin Michel, 1997.
- ROUSSO Henry, *Face au passé. Essais sur la mémoire contemporaine*, Paris, Belin, 2016.
- SABROW/Norbert FREI (dir.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen, Wallstein, 2012.
- SABROW Martin, « Der Zeitzeuge als Wanderer zwischen zwei Welten ». In Martin Sabrow/Norbert Frei (dir.), *Die Geburt des Zeitzeugen nach 1945*, Göttingen, Wallstein, 2012.
- SCHNEIDER Christian, « Trauma und Zeugenschaft. Probleme des erinnernden Umgangs mit Gewaltgeschichte », dans Michael Elm/Gottfried Köbler/Fritz Bauer Institut (dir.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Francfort/Main 2007, p. 157-175.
- WIEVIORKA Annette, *L'ère du témoin* (1998), Paris, Pluriel, 2013.

Discours du passé et procès en RFA

- ATZE Marcel, « ‘...an die Front des Auschwitz-Prozesses’. Zur zeitgenössischen Rezeption der ‘Strafsache Mulka und andere’ », dans Irmtrud Wojak (dir.), *Auschwitz-Prozeß 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main*, Gent/Cologne, Snoeck, 2004, p. 637-782.
- ATZE Marcel, « Auf der Suche nach der ganzen Wahrheit. Bernd Naumanns Berichterstattung vom ersten Frankfurter Auschwitz-Prozess (20.12.1963-20.8.1965) im historischen Kontext », dans Bernd Naumann, *Auschwitz. Bericht über die Strafsache Mulka u.a. vor dem Schwurgericht Frankfurt*, Berlin/Wien, Philo&Philo, 2004 (2^e éd.), p. 301-307.
- ARENDES Cord, « Teilnehmende Beobachter. Prozessberichterstatter als Vermittler von NS-Täterbildern », dans Georg Wamhof (dir.), *Das Gericht als Tribunal oder : Wie der NS-Vergangenheit der Prozess gemacht wurde*, Göttingen, Wallstein, 2009, p. 78-97.
- BAUMANN Ulrich, « ‘... ein Zeitdokument zu liefern, von dem absurd wäre zu sagen, es wäre nach drei Tagen schon veraltet’ – Die Filmaufnahmen des Eichmann-Prozesses », dans N. Kampe/A. Nachama/U. Neumärker (dir.), *Der Prozess. Adolf Eichmann vor Gericht/Facing justice. Adolf Eichmann on Trial*, Berlin, Gedenk- und Bildungsstätte Haus der Wannsee-Konferenz/Stiftung Topographie des Terrors/Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas, 2011.
- FREI Norbert, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, Munich, C. H. Beck, 2012.
- HENNE Thomas, « Zeugenschaft vor Gericht », dans Michael Elm/Gottfried Köbler/Fritz Bauer Institut (dir.), *Zeugenschaft des Holocaust. Zwischen Trauma, Tradierung und Ermittlung*, Francfort/Main 2007, p. 79-91.

KWIET Konrad : « Die NS-Zeit in der westdeutschen Forschung 1945-61 », dans Ernst Schulin (dir.), *Deutsche Geschichtswissenschaft nach dem Zweiten Weltkrieg (1945-1965)*, Munich, Oldenbourg, 1989, p. 181-198.

REICHEL Peter, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute*, Munich, C. H. Beck, 2001.

RENZ Werner : « Auschwitz vor Gericht. Anmerkungen zum Tonbandmitschnitt im 1. Auschwitz-Prozess », Fritz Bauer Institut, accessible sur https://www.auschwitz-prozess.de/materialien/T_03_Der_Tonbandmitschnitt_des_Auschwitz-Prozesses (dernier accès 10.08.22).

WENZEL Mirjam, *Gericht und Gedächtnis. Der deutschsprachige Holocaust-Diskurs der sechziger Jahre*, Göttingen, Wallstein, 2009.

WAMHOF Georg (dir.), « Gerichtskultur und NS-Vergangenheit. Performativität, Narrativität, Medialität », dans (du même auteur) *Das Gericht als Tribunal oder : Wie der NS-Vergangenheit der Prozess gemacht wurde*, Göttingen, Wallstein, 2009, p. 9-37.

WOJAK Irmtrud, « ‘Die Mauer des Schweigens durchbrochen‘. Der erste Frankfurter Auschwitz-Prozess 1963-1965 », dans Irmtrud Wojak/Fritz Bauer Institut (dir.), « *Gerichtstag halten über uns selbst...* ». *Geschichte und Wirkung des ersten Auschwitz-Prozesses*, Francfort/Main, Campus, 2001, p. 21-42.

WOJAK Irmtrud (dir.), *Auschwitz-Prozeß 4 Ks 2/63 Frankfurt am Main*, Gent/Cologne, Snoeck, 2004.

Shoah et camps de concentration

BENZ Wolfgang, *Der Holocaust*, Munich, C. H. Beck, 2008.

STEINBACHER Sybille, *Auschwitz. Geschichte und Nachgeschichte*, Munich, C. H. Beck, 2020.

STENGEL Katharina, Introduction, dans H. G. Adler/Hermann Langbein/Ella Lingens-Reiner (dir.), *Auschwitz. Zeugnisse und Berichte*, Lizenzausgabe Bundeszentrale für politische Bildung, Bonn 2014 (6^e éd.).

Représentations de la Shoah

BACHMANN Michael, *Der abwesende Zeuge. Autorisierungsstrategien in Darstellungen der Shoah* (Mainzer Forschungen zu Theater und Drama), Tübingen, Francke, 2010.

CHIAPPONE-LUCCHESI Magali, « Palimpseste historique. Du *Vicaire* de Rolf Hochhuth à *Amen* de Costa-Gravas », dans Alain Kleinberger/Philippe Mesnard (dir.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé, 2013, p. 89-102.

- EBBRECHT Tobias, *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narration des Holocaust*, Bielefeld, Transcript, 2011.
- KLEINBERGER Alain/Philippe MESNARD (dir.), *La Shoah. Théâtre et cinéma aux limites de la représentation*, Paris, Kimé, 2013.
- LANGER Lawrence L., *The Holocaust and the Literary Imagination*, New Haven/London, Yale University Press, 1975.
- MARX Peter W., « Theater und Gedächtnis ». In André Studt/Claudia Schweneker (dir.) : *SchattenOrt. Theater auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände. Ein Monument des NS-Größenwahns als Lernort und Bildungsmedium*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 61-69.
- REICHEL Peter, *Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater*, Munich, Hanser, 2004.
- ROKEM Freddie, *Geschichte aufführen. Darstellungen der Vergangenheit im Gegenwartstheater*, Berlin, Neofelis, 2012.
- ROTH Markus, « La Shoah dans le drame germanophone », trad. de l'allemand par Sandrine Adass. In *Revue d'Histoire de la Shoah*, n° 201, 2014.
- SCHUMACHER Claude (dir.), *Staging the Holocaust*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- STUDT André, « Theater am 'SchattenOrt'. Möglichkeiten von 'theatre on location' und 'locational theatre' », dans André Studt/Claudia Schweneker (dir.), *SchattenOrt. Theater auf dem Nürnberger Reichsparteitagsgelände. Ein Monument des NS-Größenwahns als Lernort und Bildungsmedium*, Bielefeld, Transcript, 2013, p. 121-143.
- YOUNG James E., *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the consequences of interpretation*, Santa Cruz, Indiana University Press, 1983.

Études littéraires et théâtrales

- BARTON Brian, *Das Dokumentartheater*, Stuttgart, J. B. Metzler, 1987.
- BRAUNECK Manfred, *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, tome 5, Stuttgart/Weimar, J. B. Metzler, 2007.
- ERKEN Günther, *Theatergeschichte*, Stuttgart, Reclam, 2014.
- FISCHER Saskia, *Ritual und Ritualität im Drama nach 1945. Brecht, Frisch, Dürrenmatt, Sachs, Weiss, Hochhuth, Handke*, Paderborn, Fink, 2019.
- FISCHER-LICHTE Erika, *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen/Bâle, Francke, 2001.

KOPPFELDS, Martin von/Cornelia ZUMBUSCH (dir.), *Handbuch Literatur & Emotionen*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2016.

MAGRIS Erica/Béatrice PICON VALLON (dir.), *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019.

STEGEMANN Bernd, *Schauspielen Theorie 3*, Berlin, Theater der Zeit, 2010.

WEILER Christel, *Theater als öffentlicher Raum. Die Berliner Ermittlung von Jochen Gerz und Esther Shalev-Gerz*, Berlin, Theater der Zeit, 2005

Études sur Die Ermittlung

LINDNER Burkhardt, « Protokoll, Memoria, Schattensprache. *Die Ermittlung* von Peter Weiss ist kein Dokumentartheater », dans Stephan Braese (dir.), *Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen*, Göttingen, Wallstein, 2004, p. 131-145.

RAKOW Christian, « Fragmente des Realen. Zur Transformation des Dokuments in Peter Weiss' *Die Ermittlung* », dans *Weimarer Beiträge*, n° 50, 2004, p. 266-279.

SALLOCH Erika, *Peter Weiss' Die Ermittlung. Zur Struktur des Dokumentartheaters*, Frankfurt/Main, Athenäum, 1972.

STEITZ Kerstin, « Juristische und Epische Verfremdung. Fritz Bauers Kritik am Frankfurter Auschwitz-Prozess (1963–1965) und Peter Weiss' dramatische Prozessbearbeitung *Die Ermittlung*. Oratorium in 11 Gesängen (1965) », dans *German Studies Review*, n° 40, 2017, S. 79-101.

VANASSCHE Tom, « Hiding One's Feelings. 'Emotionless' Rhetoric in Raul Hilberg's *The Destruction of the European Jews* and Peter Weiss's *Die Ermittlung* », dans Ingeborg Jandl (dir.) et al., *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature*, Bielefeld, Transcript, 2017, p. 311-329.

WEIß Christoph, *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die « Ermittlung » im Kalten Krieg*, tome 1 et 2, St. Ingbert, Rührig, 2000.

Entrées de dictionnaire

Entrée *mystère* : Larousse en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mystere> (dernier accès 28.07.22).

ANNEXES

Annexe 1 : Extraits de la traduction française de *Die Ermittlung*

Annexe 2 : Images fixes *Die Ermittlung* au Reichsparteitagsglände à Nuremberg 2009

Annexe 3 : Images fixes *Die Ermittlung* dans la Bremische Bürgerschaft 2016

Annexe 4 : Images fixes *Die letzten Zeugen* au Burgtheater à Vienne 2013

Annexe 5 : Articles de presse réception contemporaine

Annexe 6 : Articles de presse allemande 1965

Annexe 7 : Articles de presse française 1966

Mise à disposition de l'annexe sur demande.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	
Sommaire	
INTRODUCTION	4
PREMIÈRE PARTIE	
Les procès contre les crimes nationaux-socialistes au théâtre : la reconstruction d'un discours sur scène	17
CHAPITRE 1	
La forme discursive du tribunal – le procès, matrice littéraire.....	19
1.1. Procès et théâtre, deux formes d'espace public – comment le tribunal devient matrice littéraire ?.....	19
<i>L'espace public du tribunal dans les années 1960</i>	
<i>Traduire les paroles du procès en littérature - l'espace public du théâtre</i>	
1.2. Tribunal et théâtre comme ritualisations et mises en scène	25
<i>La reconstitution d'un procès juridique sur scène ?</i>	
<i>Le théâtral au tribunal - la 'mise en scène juridique</i>	
1.3. L'imposture de la figure du témoin dans la mise en scène juridique et théâtrale	30
<i>Du discours du délinquant au discours de la victime</i>	
<i>La victime comme témoin</i>	
CHAPITRE 2	
Les sources documentaires issues du procès	33
2.1. Le récit du survivant – <i>Auschwitz. Zeugnisse und Berichte</i> (1962)	33
<i>L'émergence d'un recueil de témoignages précurseur</i>	
<i>Les témoignages du recueil comme moment préparatoire pour Die Ermittlung</i>	
2.2. Le tribunal à Auschwitz – <i>Meine Ortschaft</i>	37
<i>Le récit d'un voyage bouleversant</i>	
<i>La topographie du camp dans Die Ermittlung</i>	
2.3. Le récit journalistique - l'observateur du procès Bernd Naumann et ses récits	40
<i>L'observateur du procès Bernd Naumann</i>	
<i>Le remaniement du langage dans Die Ermittlung</i>	

CHAPITRE 3	
La scène, un espace de mémoire ?	45
3.1. Une fonction mémorielle par conception spatiale.....	45
3.2. Rencontre d’histoires – représenter dans un lieu historique.....	47
<i>Le lieu politique comme scène</i>	
<i>Le lieu historique comme acteur</i>	
<i>Conclusion de partie</i>	
DEUXIÈME PARTIE	
Les rôles du témoin : porteur du discours sur scène	52
CHAPITRE 4	
Sauvegarder et documenter le savoir et le souvenir – porter la parole du témoin	54
4.1. Représenter le témoin comme porte-parole	54
<i>Une représentation distanciée du témoignage</i>	
<i>Glisser dans le rôle du témoin</i>	
<i>'Revivre' l'expérience du témoin sur scène</i>	
4.2. Le témoin d’époque sur scène – les capacités et les limites de la représentation théâtrale	61
<i>Sur la fin du témoignage d’époque de la Shoah</i>	
CHAPITRE 5	
Tisser des liens – le témoin médiateur	64
5.1. Établir une nouvelle base communicative – l’ancrage du témoignage dans la vie publique	64
<i>La parole du témoin devient parole politique</i>	
<i>Le citoyen comme porte-parole dans l'espace public</i>	
<i>Participer pour réaliser</i>	
5.2. Générer des émotions sur scène	69
<i>Une œuvre dramatique sans toute émotion ?</i>	
<i>Les émotions lors de la mise en scène - acteurs et spectateurs</i>	
CHAPITRE 6	
Quand la voix s’éteint – rapporter de l’expérience concentrationnaire sur scène.....	75
<i>Entre concrétisation et abstraction</i>	

L'usage des médias documentaires

Conclusion de partie

CONCLUSION GÉNÉRALE	81
Sources	86
<i>Sources audiovisuelles</i>	
<i>Sources sonores</i>	
<i>Articles de presse</i>	
Bibliographie	89
<i>Littérature primaire</i>	
<i>Littérature secondaire</i>	
Annexes	95
<i>Annexe 1 : Extraits de la traduction française de Die Ermittlung</i>	
<i>Annexe 2 : Images fixes Die Ermittlung au Reichsparteitagsglände à Nuremberg 2009</i>	
<i>Annexe 3 : Images fixes Die Ermittlung dans la Bremische Bürgerschaft 2016</i>	
<i>Annexe 4 : Images fixes Die letzten Zeugen au Burgtheater à Vienne 2013</i>	
<i>Annexe 5 : Articles de presse réception contemporaine</i>	
<i>Annexe 6 : Articles de presse allemande 1965</i>	
<i>Annexe 7 : Articles supplémentaires, presse française 1966</i>	
Table des matières	96