

ANNICK ASSO\*

LA MISE EN SCÈNE DES BOURREAUX DANS *L'INSTRUCTION*  
DE PETER WEISS



Marcel Ophuls, *Hôtel Terminus*, Klaus Barbie, chef de la Gestapo de Lyon, droits Sony

En concevant *L'Instruction* (*Die Ermittlung*) selon les techniques du théâtre documentaire, le dessein de Peter Weiss est avant tout d'élaborer une forme dramatique efficace pour rendre compte de la réalité d'Auschwitz en confrontant les déclarations des bourreaux aux témoignages de leurs victimes. Écrite en 1965,

\* Université de Montpellier III/Université d'Aix-Marseille I.

la pièce est entièrement construite à partir de dépositions enregistrées lors des procès d'Auschwitz qui se sont tenus à Francfort à partir du 20 novembre 1963. L'appellation « procès d'Auschwitz » est apparue comme nettement abusive dans la mesure où les principaux responsables sont absents. En définitive vingt-deux accusés ayant tous exercé des fonctions à Auschwitz comparaissent. Les procès se sont étalés sur deux années, avec 182 séances et l'audition de quelque 350 témoins.

La comparution des bourreaux devant le tribunal de Francfort, relayée au théâtre grâce à la pièce de Peter Weiss, pose la question des modalités de la construction de la mémoire collective, en premier lieu en Allemagne, mais aussi dans le reste de l'Europe. À l'exception de Peter Weiss, les écrivains allemands ne prennent pas part au débat qui concerne la qualification et la condamnation des crimes nazis. Marcel Reich-Ranicki ne cesse, dans le quotidien *Die Zeit*, de s'indigner contre ce silence inconcevable à ses yeux qui revient à signifier qu'il faut laisser en paix « les meurtriers parmi nous<sup>1</sup> » pour reprendre les termes de la déclaration du Ministre de la Justice de Bonn, M. Bucher. Dans l'un de ses articles, il expose même une liste de lettres d'auteurs qui tentent de se justifier et d'« expliquer pourquoi ils se sont tus et continuent à se taire<sup>2</sup>. » Parmi ces lettres, deux sont écrites par Albrecht Goes et Günter Grass. Marcel Reich-Ranicki les insère dans un article du 19 mars 1965 qui se termine par cette mention du procès d'Auschwitz :

Il y a quelques mois, nous avons pu être témoins d'un spectacle étrange et singulier : les assassins d'Auschwitz étaient de nouveau à voir à Auschwitz, accompagnés cette fois-ci par leurs accusateurs, leurs juges et leurs avocats. Et par quelques-unes de leurs victimes ayant survécu<sup>3</sup>. Les écrivains allemands se sont-ils eux aussi donné la peine de se déplacer avec le tribunal de Francfort sur le lieu de la plus grande honte de l'Allemagne ? Oui, un écrivain allemand l'a effectivement fait. Est-il important qu'il n'y eût qu'un seul écrivain et non cinq ou dix ? Non. Je n'attribue aucune signification particulière au nombre. Mais qu'il s'agisse, avec ce seul et unique écrivain allemand qui n'ait pas hésité à faire le voyage à Auschwitz, d'un homme qui, en 1934, a été expulsé hors d'Allemagne par le régime national-socialiste, et qui peut-être n'a pas péri dans les chambres à gaz d'Auschwitz uniquement parce qu'il a réussi à fuir dans un pays neutre, qu'il s'agisse d'un homme qui jusqu'à ce jour vit en exil – il se nomme Peter Weiss – cette circonstance doit nous inciter à réfléchir tous, y compris Albrecht Goes et Günter Grass<sup>4</sup>.

Peter Weiss prend non seulement les devants sur ses pairs mais il souhaite véritablement faire pénétrer le spectateur allemand dans l'enceinte du tribunal pour le conduire à rétablir la vérité historique. Il conçoit en effet le théâtre comme le garant de la mémoire collective ainsi que le souligne Franz Norbert Mennemeier :

Pour la grande masse des Allemands engagés dans le travail et dans les affaires, dont la conscience, après 1945, était de plus en plus éteinte par l'hébertude commerciale, les crimes d'autrefois, et Auschwitz en particulier, étaient seulement restés un rêve trouble. C'est à peine si on prenait connaissance des procès publics qui s'y rapportaient ; ils se jouaient dans le « hors-jeu » juridique de la société. Avec *L'Instruction*, Peter Weiss projetait de briser ce fatal oubli collectif.

Le recours au théâtre permet à Peter Weiss de pousser jusqu'à l'extrême le fonctionnement juridique de la scène de théâtre établi dès l'Antiquité avec la première trilogie d'Eschyle<sup>6</sup>. La structure de la pièce en forme de procès rétablit un rapport de symétrie entre la salle et la scène. Par ce procédé, le spectateur est en position de juger les paroles et les gestes des bourreaux. L'esthétique documentaire en particulier empêche le spectateur de garder bonne conscience et de reléguer la figure du bourreau et ses crimes dans l'irrationnel, dans « l'horreur dantesque<sup>7</sup> » comme le fait remarquer Gabriel Garran, metteur en scène français de *L'Instruction*, ce qui reviendrait à en faire un phénomène qui échappe à l'intelligence et sur lequel les hommes n'ont pas prise. En même temps, il importe d'aller plus loin que la reproduction des faits pour impliquer délibérément le spectateur dans l'histoire tout en lui permettant de réfléchir à la qualification juridique du crime jugé et mis en scène.

#### LA COMPOSITION DE *L'INSTRUCTION*: DE *L'ENFER* DE DANTE AU THÉÂTRE DOCUMENTAIRE

*L'Enfer* de Dante, œuvre maîtresse, fonctionne après la découverte de l'horreur des camps comme une préfiguration de l'histoire contemporaine vécue. Dans un « Texte préparatoire au triptyque dramatique *divina commedia* », Peter Weiss fait connaître son intention de composer une « Divine Comédie » contemporaine qui respecterait le schéma fondamental de l'œuvre de Dante mais en modifierait radicalement l'apparence. Pour le dramaturge, depuis la découverte de l'enfer concentrationnaire qui marque un point de non retour dans l'histoire humaine, la création littéraire se heurte inévitablement aux « images définitives » d'Auschwitz. Dès 1945, il pose cette problématique de l'insuffisance de l'art face à l'histoire vécue dont il rend compte dans *Point de fuite (Fluchtpunkt)*<sup>8</sup>, évoquant les images projetées dans les bandes d'actualité sur la libération des camps :

Nous étions assis dans le recoin d'une salle sombre et regardions ce qui jusque-là avait été impossible à imaginer, nous le voyions dans toute son ampleur qui était si monstrueuse que, de notre vivant, nous ne la surmonterions jamais. [...] Là-bas, devant nous, entre les montagnes de cadavres, se blottissaient les figures de l'extrême humiliation, dans leurs haillons rayés. Leurs mouvements étaient interminablement lents, ils vacillaient en tous sens, réduits à leurs os, aveugles les

uns aux autres, dans un royaume des ombres. Les regards lancés par ces yeux dans leurs crânes squelettiques ne semblaient même plus saisir que les portails avaient été ouverts. Où était le Styx, où était l'Inferno, où était Orphée dans ses enfers, bercé de flûtes mélodieuses, où étaient les grandes visions de l'art, les peintures, les sculptures, les temples, les chants et les épopées ? Tout était réduit en poussière et plus jamais on ne pouvait songer à chercher de nouvelles paraboles, de nouveaux points de repères face à ces images définitives. Ce n'était pas le monde des morts. C'étaient là des êtres humains, en qui le cœur battait encore. C'était un monde dans lequel des hommes vivaient. C'était un monde érigé par des hommes. Et puis nous les voyions, les gardiens de ce monde, ils n'avaient pas de cornes, pas de queues, ils portaient des uniformes et ils se rassemblaient, craintifs, et devaient transporter les morts dans les fosses communes<sup>9</sup>.

Ces documents filmés impressionnent d'autant plus Peter Weiss que les lieux qui sont donnés à voir sont ceux auxquels il devait être destiné (« bestimmt ») et que ces figures et ces silhouettes qui sortent des camps incarnent ce qui aurait dû advenir de lui, s'il n'était pas parti en exil en Suède en 1939. Vingt ans après, il y revient dans le cadre de ce projet dramaturgique et indique dans ses *Livres de Notes (Notizbücher)* : « Dante et Giotto parcourent les camps de concentration. / Question : Est-ce que cela peut être décrit<sup>10</sup> ? » Les « images définitives » (« endgültige Bilder ») semblent annuler toute forme artistique. Pour rendre compte néanmoins de ce qui a eu lieu à Auschwitz, Peter Weiss choisit de reprendre le schéma de l'œuvre de Dante en le combinant aux principes du théâtre documentaire qu'il a théorisé à la suite d'Erwin Piscator.

### Une pièce en forme d'oratorio

Peter Weiss confère à la transposition scénique du procès d'Auschwitz la forme de l'oratorio, comme pour mieux mettre en tension les réalisations les plus achevées de la civilisation et celles de la barbarie humaine incarnée par les bourreaux. La forme musicale et poétique du texte se crée en référence constante à *L'Enfer* de Dante. Il fixe le cadre délimité de onze chants comportant chacun trois parties, soit un assemblage de trente-trois divisions. Le rôle de l'élément ternaire intervient également dans la distribution : neuf témoins qui concentrent en eux les quelques trois cent cinquante témoignages du procès réel et le double d'accusés, dix-huit au total, tous désignés par leur nom légal. Le tribunal se compose de trois magistrats : juge d'instruction, partie civile et avocat de la défense. *L'Instruction* décrit le cheminement d'un détenu, depuis son arrivée au camp jusqu'à son extermination, de la rampe jusqu'aux chambres à gaz et au four crématoire. Chaque chant est composé d'un bloc de témoignages centré autour d'un thème exprimé dans le titre de chaque séquence. Cela peut être un lieu : *Le chant de la rampe*, *Le chant du camp*, *Le chant du Bunker*, *Le chant des fours crématoires* ; un instrument de torture ou d'extermination utilisé par les bourreaux : *Le chant de la balançoire*, *Le*

*chant du phénol*, *Le chant du Zyklon B*, *Le chant du mur noir* ; un parcours individuel : *Le chant de la mort de Lili Tofler* ; *Le chant du sergent Stark*. *Le chant de la possibilité de survivre* révèle les conditions particulières de la survie physique et occupe de ce fait une fonction de pivot dans la pièce.

L'analyse de l'œuvre révèle, au-delà de cette structure apparente, une autre forme de composition relevant de techniques musicales qui s'expriment dans l'alternance de solos, longues tirades prononcées par les témoins, de passages à plusieurs voix et de duos entre accusés et témoins. L'usage d'une prosodie irrégulière permet à Peter Weiss de jouer sur les rythmes, les coupes et les enjambements. Cette versification habile souligne l'absurdité, la cruauté, le grotesque ou l'hypocrisie dans les déclarations des bourreaux. La même versification touche au lyrisme dans le récit de l'expérience des camps par les témoins déportés.

### Les matériaux documentaires, leur insertion et leur agencement

Peter Weiss a recueilli lui-même les témoignages qu'il insère dans la pièce sous forme de notes lors des procès d'Auschwitz auxquels il a assisté. Il s'appuie également sur les minutes du procès publiées<sup>11</sup> dans les quatre grands quotidiens de la République fédérale, *Die Welt*, *Süddeutsche Zeitung*, *Frankfurter Rundschau*, mais surtout sur les rapports de Bernd Naumann pour le journal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*<sup>12</sup>. L'adéquation de la forme documentaire au sujet permet de résoudre efficacement l'un des obstacles majeurs posés par l'événement génocidaire qui déborde les limites de la scène.

Peter Weiss a souhaité que la pièce se situe dans un espace neutre, qui ne vise pas à reproduire l'enceinte d'un tribunal, ce qui, pour lui, n'aurait pas plus de sens que n'en aurait la reconstitution sur scène du camp lui-même. Ce choix dramaturgique met en évidence le souci d'objectivité d'un texte dramatique qui se concentre sur l'événement : « Il ne doit apparaître de tout cela qu'un discours dépouillé. Ce discours ne doit contenir que des faits, tels qu'ils sont apparus lors des débats<sup>13</sup>. » Cette intention apparaît également dans les différents titres pensés par Peter Weiss pour sa pièce : *Le camp (Das Lager)*, *Le Tribunal (Das Tribunal)*, *La Preuve (Die Beweisaufnahme)*<sup>14</sup>.

Peter Weiss a lui-même qualifié son travail de composition de « grand collage ». Les paroles des accusés et des témoins sont reprises de manière quasi-intégrale. Toutefois, le dramaturge procède à divers aménagements : il procède à des coupures, modifie l'ordre des interventions et transforme ainsi le contenu du procès en matière dramatique. Par exemple, parmi les témoignages sur « La fin de Lili Tofler » prononcés au procès de Francfort, on observe que la totalité des paroles prononcées lors du procès par Joachim Cäsar, SS *Oberführer* à Auschwitz et directeur des entreprises agricoles du camp, sont reprises dans *L'Instruction* mais dans un ordre complètement bouleversé visant à établir la participation, la non-intervention et finalement la responsabilité du SS dans l'affaire citée.

*La technique du « noir et blanc » : les victimes face à leurs bourreaux*

La pièce de Peter Weiss, qui ne comporte pas d'action au sens traditionnel du terme, se construit autour de la confrontation des bourreaux et des victimes. Le recours au principe de mise en tension dialectique caractéristique du théâtre documentaire rend plus efficace ce face à face. Afin qu'il n'y ait pas de confusion possible, Peter Weiss utilise la « technique du noir et blanc » :

Lorsqu'on veut peindre les expéditions de pillage et les génocides, il est justifié d'utiliser la technique du « noir et blanc » sans la moindre aménité pour les assassins en exprimant à l'égard des exploités toute la solidarité dont on peut faire preuve<sup>15</sup>.

Neuf témoins anonymes se succèdent à la barre pour décrire les atrocités subies ; les deux premiers cependant ne sont pas des victimes puisqu'ils étaient dans l'administration des camps, à des postes subalternes et non décisionnels. Le choix de ne pas individualiser les témoins permet de viser une dimension collective du témoignage. Pour l'essentiel, le travail de Peter Weiss consiste à traiter les déclarations des témoins en leur ôtant leur caractère contradictoire. En effet, lors du procès, les témoins, soumis à la pression de l'opinion publique, ont produit devant le tribunal des dépositions parfois très différentes de celles enregistrées lors de l'instruction du procès *in camera*.

Face à eux, par contre, des personnages bien identifiés : les accusés. La didascalie initiale précise : « Accusés, de 1 à 18, représentent des personnes réelles ». Comme le souligne Peter Weiss « chacun des dix-huit accusés incarne une figure précise. Ils portent des noms, qui sont ceux du procès réel. Le fait qu'ils portent leur propre nom prend ici tout son sens, puisqu'ils le portaient aussi lors des événements qui font l'objet des débats, tandis que les détenus avaient perdu le leur<sup>16</sup>. » Le théâtre se doit d'empêcher toute possibilité d'empathie à l'égard des bourreaux. Si dans un premier temps, dans sa réception de l'événement Auschwitz, Peter Weiss est frappé par l'impossibilité de distinguer ce qui fait la singularité des bourreaux, c'est bien parce qu'Auschwitz s'énonce d'abord dans les termes du semblable. Il n'est pas question de confondre victimes et bourreaux. Mais cette évidence, comme l'a montré Georges Bataille, doit inévitablement compter avec le fait anthropologique « que c'est un semblable qui à son semblable inflige la torture, la défiguration et la mort<sup>17</sup>. » Peter Weiss cherche à faire ressortir sur scène ce que les images des actualités cinématographiques évoquées dans *Fluchtpunkt* ne laissent pas réellement transparaître : le côté monstrueux des bourreaux qui doit conduire à les différencier radicalement.

## LE RÔLE DES BOURREAUX DANS L'INSTRUCTION

Les bourreaux cités à comparaître devant le tribunal de Francfort ne représentent qu'une infime partie du personnel du camp qui comptait environ 2000 SS. Dans la pièce de Peter Weiss, par leurs récits, mais aussi par leurs postures et leurs stratégies argumentatives, ils laissent entrevoir la complexité de la cruauté qui sous-tend la mise en œuvre du génocide : si certains d'entre eux semblent agir par « devoir », d'autres laissent entrevoir un sadisme monstrueux. Au final, le spectateur ne peut se tromper sur le verdict à prononcer. Peter Weiss déplace d'ailleurs la problématique du procès, en posant non plus la question de la culpabilité évidente des bourreaux, mais plutôt celle des instruments juridiques à élaborer pour juger de tels crimes.

*Les profils des bourreaux*

Hannah Arendt souligne que ces accusés n'étaient pas des « meurtriers-bureaucrates » : « c'étaient plutôt des parasites et des profiteurs d'un système criminel qui avait transformé le meurtre de masse, l'extermination de milliers de personnes, en devoir légal<sup>18</sup>. » Le plus gradé d'entre eux, Robert Mulka, était l'adjoint de Rudolf Höss, le commandant du camp. Robert Mulka, l'Accusé n° 1, est coupable d'avoir installé les chambres à gaz, fourni le Zyklon B et veillé au transport jusqu'aux chambres à gaz<sup>19</sup>. L'Accusé n° 2, Wilhelm Boger dirige la Section Politique du camp : il est accusé d'exécutions sommaires et de tortures méthodiques. Dans la hiérarchie nazie les autres personnages occupent une fonction subalterne. Ils sont médecins au camp, infirmiers-chefs, militaires, chefs de bloc.

Dans la pièce, Peter Weiss les présente comme des « symboles d'un système où bien d'autres se sont rendus coupables qui n'ont jamais comparu devant ce tribunal<sup>20</sup>. » Peter Weiss transcrit d'ailleurs dès le début de la pièce le témoignage d'un témoin qui évoque le sinistre Docteur Mengele, dont les confrères convoqués sur scène sont une pâle copie :

Mengele arrivait de son air fringant  
Les pouces à la ceinture  
Il disait gentiment bonjour aux enfants  
Qui l'appelaient tonton  
Avant d'être disséqués  
Dans son laboratoire<sup>21</sup>.

Sur le plan de l'échelle sociale, seulement cinq d'entre eux appartiennent à la bourgeoisie établie : avant la guerre, Mulka a dirigé une entreprise, Victor

Capesius est docteur en Pharmacie et représentant de la firme pharmaceutique Bayer, filiale de l'IG Farben, Willi Frank, Willi Schatz et Franz Lucas sont médecins. La plupart sont des travailleurs manuels tels Oswald Kaduk, boucher-charcutier, Jospéf Klehr, menuisier, Stefan Baretzki, tisserand. D'autres entrent dans la SS directement après leurs études secondaires ou universitaires, tel Hans Stark ou Pery Broad.

#### *La question du passage à l'acte*

*L'Instruction* pose la question du passage à l'acte: qu'est-ce qui a fait que ces hommes sont devenus à plus ou moins grande échelle de tels criminels, exécutant les ordres reçus, et pour certains d'entre eux, retirant de leurs actes une jouissance sadique? Il faut préciser que parmi les accusés d'Auschwitz aucun ne s'est porté volontaire pour être affecté au camp. De ce fait, les bourreaux ont pour la plupart appris sur le terrain à s'accoutumer au meurtre et à le pratiquer. La propagande SS et la préparation idéologique au racisme anti-juif avaient, certes, produit un terrain favorable. Hans Stark, dans le chant qui lui est consacré, se réfugie d'ailleurs derrière l'explication du « dressage » pour justifier sa participation à plus de vingt-cinq massacres :

Accusé n° 12  
Monsieur le Président  
Il faut que je vous explique  
De ce qu'on nous apprenait à l'école  
un mot sur trois visait  
ceux qui étaient coupables de tout  
et qu'il fallait exterminer  
On nous ressassait  
que c'était pour le bien  
de notre peuple  
Dans les écoles de chefs nous apprenions d'abord  
à tout approuver en silence. » (I, 149-150)

Détaché à Auschwitz à 19 ans, après avoir passé trois années dans la division SS « Tête de mort » dans laquelle son père policier l'avait inscrit pour le sanctionner de son manque d'assiduité à l'école, il est vraisemblable qu'Hans Stark ait été dans une certaine mesure conditionné pour devenir un bourreau par son éducation familiale et par son endoctrinement politique. La plupart des accusés mis en scène par Peter Weiss se sont soumis au devoir en refusant tout sentiment humain et surtout en éliminant toute faculté de penser. Le sergent Stark conclut sa déposition sur ce constat: « on nous avait déshabitués de penser, d'autres le faisaient

pour nous. » (I, 150) Certains témoignages soutiennent cette conception, comme celui du Témoin n° 3 qui déclare: « ils ne tuaient pas par haine ni par conviction, ils tuaient parce qu'il le fallait. » (I, 92) L'organisation et la distribution des tâches ont certainement contribué à favoriser chez les SS l'idée de l'apparente « normalité » de leurs fonctions. Ils se perçoivent non comme des bourreaux mais comme des militaires au service du Reich, accomplissant leur « devoir ». Cependant, avec Christopher Browning<sup>22</sup>, on peut avancer que ce conditionnement en amont ne suffit pas à expliquer le passage à l'acte. Les témoignages sur les horreurs subies mettent en évidence un écart incommensurable entre les actes commis par les bourreaux et une simple « conviction » idéologique. Certains officiers qui ont d'ailleurs refusé d'obéir aux ordres de manière ponctuelle ou de manière plus récurrente ont été cités lors du procès par les témoins. Le Témoin n° 5 déclare que « les prérogatives de chaque membre du personnel du camp étaient illimitées. Chacun était libre de tuer ou de faire grâce. » (I, 101) L'infirmier-chef Flacke qui parvient ainsi à limiter les mauvais traitements infligés aux déportés: « dans sa section, personne ne mourait de faim et les détenus y étaient habillés proprement. » (I, 60) Le Docteur Flage a également autorisé le Témoin n° 5 à détourner les fiches de détenus sélectionnés pour les faire échapper à la mort. Le témoin conclut: « L'exemple du Docteur Flage m'a montré qu'il était possible de garder encore parmi ces milliers d'êtres anonymes le sens de la vie de chacun, il m'a montré qu'il eût été possible d'agir sur cette machinerie s'il y en avait eu davantage comme lui. » (I, 101) En signifiant par ce témoignage que chaque membre du personnel du camp pouvait résister à la situation imposée, avec les moyens qui étaient les siens, le Témoin n° 5 apporte une donnée essentielle pour le jugement. En effet, à partir du moment où il est avéré qu'il existait des actes de désobéissance à l'intérieur du camp, la responsabilité individuelle de ceux qui ont choisi d'obéir strictement au règlement du camp est avérée.

Mais *L'Instruction* va plus loin et ouvre également le débat sur la jouissance cruelle des criminels nazis notamment dans des situations où, de leur propre initiative, ils commettaient un crime sans ordre. Certaines situations décrites relèvent en effet dans certains cas de comportements totalement aberrants voire psychopathologiques, qui font état d'un plaisir certain dans la transgression. Oswald Kaduk, « le Saint Docteur Kaduk » ainsi que le surnommaient les déportés, « procédait personnellement à des sélections en pêchant ses victimes par le cou ou par la jambe avec le crochet de sa canne. » (I, 55) Pour Kaduk, le meurtre donne lieu à toute une mise en scène qu'il envisage sous l'angle d'un jeu sadique dont l'issue ne peut être que fatale, comme le montre le témoignage du Témoin n° 3:

J'étais là  
Lorsque Kaduk fit sortir de l'infirmerie  
Des centaines de détenus

Ils durent se déshabiller dans la blanchisserie  
 Et passer sur une file  
 En courant devant lui  
 Il tenait sa canne à l'horizontale  
 À la hauteur d'un mètre  
 Et eux devaient sauter par-dessus  
 Celui qui touchait la canne  
 Partait pour la chambre à gaz  
 Celui qui réussissait à la franchir  
 Était battu jusqu'à ce qu'il s'écroule  
 Saute encore une fois  
 Lui criait Kaduk  
 Mais la deuxième fois  
 Ce n'était plus possible. » (I, 55 sq)

Emil Bednarek, responsable du Bloc du *Kommando* disciplinaire, se livrait à différents rituels : après l'appel du soir, les détenus qui ne réussissaient pas à effectuer les mouvements de sport étaient abattus à coup de tabouret ; en hiver, il les laissait une demi-heure sous la douche froide pour ensuite les jeter dans la cour où ils mourraient de froid. Le Témoin n° 9 confie que lorsque Bednarek avait abattu un détenu, « il allait dans sa chambre et priait. » (I, 54) Wilhelm Boger, surnommé « la Mort noire », dirigeait les interrogatoires à la Section Politique. Il pratiquait toutes sortes de tortures sadiques au moyen notamment de sa « machine à faire parler », une sorte de chevalet en forme de balançoire auquel les détenus étaient suspendus la tête en bas. Victime de l'un de ces interrogatoires, le Témoin n° 8 raconte comment Boger riait alors qu'il le frappait et faisait virevolter son corps de droite à gauche. Le Témoin n° 3 rapporte que lorsque les détenus ressortaient de la salle d'interrogatoire ensanglantés, il affirmait avec fierté : « ceux là sortent de chez moi. » (I, 92) D'autres au Bloc d'Expérimentation n° 10 prélevaient sur les corps encore vivants des morceaux de chair humaine pour les besoins de leurs expériences. Le Témoin n° 4 raconte que le sol était couvert de sang et les bourreaux, quant à eux, se promenaient « en fumant et en riant dans la cour. » (I, 174) Ce cynisme sadique est reproduit sur le plateau par Peter Weiss lorsqu'il inscrit dans les didascalies des « rires d'approbation des accusés », comme pour indiquer qu'ils s'amusent encore de certains faits et qu'en définitive ils prennent ce procès à la légère. L'acte le plus choquant est sans doute le meurtre de l'enfant rapporté par le Témoin n° 5 qui révèle le sadisme répugnant qui anime Boger :

Il est arrivé dehors un camion  
 Plein d'enfants  
 Je le voyais par la fenêtre du secrétariat

Un petit garçon a sauté  
 Il avait une pomme à la main  
 Alors Boger est sorti  
 L'enfant était là avec sa pomme  
 Boger est allé vers lui  
 Il l'a pris par les pieds  
 Et lui a fracassé la tête contre la baraque  
 Puis il a ramassé la pomme  
 Il m'a appelé et m'a dit  
 Vous essuiez ça sur le mur  
 Un peu plus tard à l'interrogatoire  
 Je l'ai vu  
 En train de manger la pomme. (I, 77)

Ces témoignages mis bout à bout fonctionnent dans la pièce comme des instants de vérité, qui surgissent pour mettre en défaut les accusés. Les bourreaux apparaissent alors d'autant plus monstrueux que de manière générale ils n'éprouvent aucun sentiment de culpabilité. Même si Boger, comme la plupart des accusés, nie en bloc, prétextant qu'il s'agit d'une affabulation du témoin, l'essentiel est dit à travers ces courts récits qui se succèdent et imposent la voix des victimes sur le théâtre. Cependant, malgré l'importance de ces épisodes pour l'établissement de la vérité historique, l'enjeu de *L'Instruction*, à la différence de celui du procès, est de montrer, notamment grâce à la structure de la pièce, que si Auschwitz est bien un événement exceptionnel, ce n'est pas en raison de la cruauté de son personnel exécutant. Sinon, en effet, d'autres manifestations de la cruauté humaine dans l'histoire pourraient être invoquées. L'enjeu est bien de déplacer la problématique au fur et à mesure de la pièce, pour établir la culpabilité des bourreaux non plus en vertu de l'accusation de « meurtre » mais en vertu de leur participation au crime de génocide.

#### *Verdict final et déplacement de la problématique*

Dans *L'Instruction*, le procès ne s'achève pas, aucun jugement n'est prononcé. La pièce est terminée avant que le tribunal de Francfort ne prononce les verdicts qui se sont d'ailleurs révélés scandaleux de clémence. Ce choix semble aller délibérément à l'encontre des principes définis par Peter Weiss lui-même selon lesquels la plupart des pièces de théâtre documentaire ont pour « seul épilogue possible une condamnation<sup>23</sup>. » Cette stratégie permet de construire un dénouement à double fond. Le spectateur, guidé par la composition de la pièce selon la technique du « noir et blanc » ne peut dans tous les cas que conclure à la nécessaire condamnation de l'ensemble des bourreaux d'Auschwitz, y compris ceux qui n'ont pas

comparu aux procès. Mais la portée de la pièce semble se situer à un autre niveau. La composition de *L'Instruction* procède par amplification : la pièce se termine par le « Chant du Zyklon B » et le « Chant des fours crématoires ». Les témoignages des Témoins n° 2, n° 3, n° 6, n° 7 attestent de l'ampleur de l'extermination programmée à Auschwitz et confirment la présence active de Mulka, Stark, Hofmann, Kauk, Brestzki, malgré leurs dénégations. Les récits détaillés du gazage et de la crémation des victimes, décrivant avec précision les installations et les moyens mis en œuvre, établissent la véritable nature des crimes de masse commis à Auschwitz. Le témoin n° 3 atteste que l'ensemble du personnel « savait ce qu'il se passait et chacun à son poste faisait ce qu'il fallait pour que l'ensemble fonctionne. » (I, 250) Tous ces éléments provoquent une montée de la tension dramatique qui s'interrompt brutalement par une provocation à teneur négationniste, prononcée par l'Accusé n° 1, Robert Mulka, et plébiscitée par l'ensemble des accusés, sans qu'aucune réfutation ne lui soit opposée :

Accusé n° 1  
 Aujourd'hui  
 Que notre nation  
 a retrouvé  
 Une position dominante  
 Nous avons autre chose à faire  
 Que de remuer des accusations  
 Qui devraient être couvertes  
 Depuis longtemps  
 Par la prescription. (I, 255)

Ce discours ne peut que provoquer l'indignation du public, qui vient d'entendre pendant plusieurs heures – quatre heures trente de représentation si on joue le texte intégral – se dérouler les récits des atrocités subies par les victimes des camps, de leur arrivée à la rampe jusqu'aux fours crématoires. Ce final fait écho aux débats publics surgis en plein milieu des procès d'Auschwitz et vise à montrer l'irrecevabilité des thèses en faveur de la « prescription ». En effet, en RFA, les premiers mois de l'année 1965 sont marqués par une proposition d'étendre la loi de prescription aux criminels nazis. Dans le contexte politique de l'époque Adenauer durant laquelle l'administration de l'Allemagne fédérale compte à tous les niveaux d'anciens nazis, la recherche de la vérité n'est pas au centre des intérêts politiques. Le débat sur la « prescription » revient au contraire à mettre en doute et à nier la nature même de la Shoah. En ne formulant pas de verdict et en axant la fin de la pièce sur la question de la prescription, la pièce de Peter Weiss vise à provoquer dans le public un rejet de la réplique finale prononcée par l'Accusé n° 1 et la reconnaissance de la qualification juridique de

génocide. Pour le dramaturge, il s'agit de dépasser la question de la culpabilité – évidente – des accusés, et plutôt d'utiliser le théâtre pour qu'Auschwitz apparaisse bien comme une entreprise d'extermination institutionnalisée. De ce fait, les catégories utilisées par la justice pour juger Mulka et ses acolytes faisant référence au code pénal allemand de 1871 semblent inadaptées pour permettre l'établissement définitif de la vérité. *L'Instruction*, en concluant implicitement au caractère absolument imprescriptible de la Shoah, remet en cause le postulat qui présidait aux procès d'Auschwitz selon lequel il s'agissait de procès ordinaires. L'accusation de « meurtre », la seule qui ne soit pas couverte par la prescription dans l'ancien code pénal conduisait en effet à un jugement qui dans tous les cas ne pouvait être qu'erroné. Comme le souligne Hannah Arendt, « il faut toujours se souvenir qu'Auschwitz avait été créé dans le but de perpétrer des massacres par voie administrative qui devaient se dérouler selon un enchaînement et des règles extrêmement stricts. Ces règles et leur déroulement avaient été établis par des bureaucrates meurtriers et semblaient exclure, pour le meilleur et pour le pire, mais sans doute tel était leur but, toutes les initiatives individuelles<sup>24</sup>. » Dans le cadre d'Auschwitz, il n'y avait personne qui ne fût coupable, comme le rappelle l'un des témoins : ce qui dans l'optique du procès signifie clairement que la culpabilité, atteignant ici un degré intolérable, devait se mesurer selon des critères autres, introuvables dans le code pénal en vigueur.

#### LES MISES EN SCÈNES DE *L'INSTRUCTION*

La pièce de Peter Weiss a fait le tour du monde. Denis Bablet précise que pour Peter Weiss la représentation intégrale – d'une durée approximative de quatre heures trente – devait contribuer à « rendre *L'Instruction* insupportable<sup>25</sup>. » Il acceptait cependant un dispositif selon lequel le spectateur pourrait quitter et regagner la salle quand il en éprouvait la nécessité. « Mais il reconnaît volontiers l'impossibilité d'une telle pratique dans les conditions actuelles du théâtre européen<sup>26</sup> », ce qui explique qu'à ce jour aucune représentation de l'œuvre intégrale n'a été réalisée.

*Les représentations du 19 octobre 1965 et leurs répercussions dans les deux Allemagnes*

La direction des éditions Suhrkamp, consciente de l'importance esthétique et historique de *L'Instruction*, décide à l'occasion du 20<sup>e</sup> anniversaire de la libération des camps d'organiser un cycle de générales. Le directeur littéraire de la section théâtre, Karl-Heinz Braun, diffuse une circulaire à l'attention de tous les théâtres d'Allemagne :

Si vous avez lu le texte de Peter Weiss, vous serez certainement de notre avis : ici les conditions habituelles d'une pièce de théâtre ne sont plus remplies, ne pourront plus être remplies. Il est difficile de prévoir quel effet cette pièce pourra produire sur le public : quel qu'il soit, ce sera un effet hautement politique et moral, peut-être sera-t-il celui que les procès d'Auschwitz à Francfort devaient déclencher dans l'esprit des Allemands. C'est pourquoi, il nous apparaît souhaitable de faire valoir la représentation de cette pièce par rapport à toute autre. Il nous apparaît nécessaire que la pièce touche la conscience du plus grand nombre possible d'Allemands. Nous nous sommes donc décidés à proposer une représentation générale, libre de droits, de *L'Instruction* le 19 octobre de cette année. Chaque théâtre de langue allemande pourra créer la pièce en avant-première ce jour-là<sup>27</sup>.

Le soir du 19 octobre 1965, quatorze théâtres des deux Allemagnes créent *L'Instruction*. Pendant des semaines, la pièce de Peter Weiss est le centre des préoccupations de la presse. En RDA, ce soir-là, la pièce fut jouée dans deux théâtres, le Volkstheater de Rostock et le Théâtre Hans Otto de Potsdam, et présentée sous forme de lecture dans huit autres théâtres à Berlin-Est, Cottbus, Dresde, Gera, Leuna, Meiningen, Neustrelitz et Weimar. En RFA, quatre scènes représentent *L'Instruction* : la Freie Volksbühne de Berlin-Ouest, le Kammerspiele de Munich, et les Städtische Bühnen de Cologne et d'Essen. La pièce a également fait l'objet de nombreuses lectures, ce qui permettait aux théâtres tels que ceux de Lübeck, Hildesheim et Pforzheim, qui, pour des raisons techniques et matérielles, ne pouvaient envisager une véritable mise en scène, de participer à cette grande mobilisation et commémorer ainsi l'année 1965. Mais la lecture est aussi le signe que *L'Instruction* a été perçue comme une pièce différente sur le plan dramaturgique, où seul comptait en définitive l'énoncé des faits et leur qualification.

#### *La mise en scène d'Erwin Piscator à la Freie Volksbühne de Berlin*

*L'Instruction* est une dernière étape dans la recherche du metteur en scène pour développer un théâtre politique en prise sur l'actualité. Ce qui retient toute l'attention de Piscator, c'est la dimension esthétique et culturelle de la pièce de Peter Weiss qui conduit à relier à nouveau le théâtre politique à l'art et à redéfinir la notion de tragique dans la mesure où dans cette pièce « ce n'est plus la peur de l'homme devant les dieux, mais la peur de l'homme face à lui-même<sup>28</sup> » qui prédomine. Dans le dispositif scénique, les dix-huit accusés sont constamment présents sur scène, placés sur un dispositif surélevé qui accentue leur présence menaçante. Les témoins sont assis sur des faux premiers rangs d'orchestre ce qui place le spectateur, indirectement, dans une position similaire de témoin de l'histoire. Entre les deux espaces, se trouvent les membres du tribunal face auxquels est placée la plate-forme des dépositions. Le compositeur Luigi Nono élabore un

environnement sonore composé de sons électroniques et de voix diffusés à la fois sur la scène et dans le public au moyen de haut-parleurs situés sur les parois de la salle et au plafond. Pour les sons graves, qui intervenaient dans la composition<sup>29</sup> comme une ponctuation inquiétante, un haut-parleur était installé dans une cabine située dans le sous-sol de la salle : par ce procédé, le sol et les spectateurs eux-mêmes recevaient des vibrations créées par ces sons dont la portée était décuplée.

#### *Mise en scène de Gabriel Garran au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers*

En France, au Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Gabriel Garran adapte la pièce le 24 mars 1966 dans une traduction d'André Gisselbrecht. Il manifeste son désir de trouver une voie française pour la mise en scène de *L'Instruction*. L'écueil essentiel étant que le spectateur français risque de croire que *L'Instruction* ne le concerne pas puisque la France n'avait pas encore fait son *mea culpa* au sujet de Vichy et que la responsabilité se reportait uniquement sur les Allemands nazis. Au lieu de mettre l'accent sur les bourreaux, comme dans la mise en scène de Piscator, Gabriel Garran choisit de donner la première place aux témoins. De plus, pour bien insister sur l'idée que le basculement dans la barbarie peut être le fait de tous les hommes, les acteurs jouant les rôles des accusés et des témoins sont interchangeables. Les bourreaux sont représentés par de grandes photographies sur le fond de la scène et les témoins portant telle ou telle accusation ne s'adressent pas à l'acteur qui incarne le bourreau mais à la photographie, ce qui favorise le processus de distanciation. Le travail de Gabriel Garran consiste à éviter ainsi toute identification, pour contraindre à une acceptation du texte et non pas de l'acteur. La plus grande difficulté consistant pour les acteurs à ne pas « jouer » le texte, seul moyen efficace pour parvenir, selon le metteur en scène, à une transmission de la réalité génocidaire.

#### *Mise en scène de Virginio Puecher au Piccolo Teatro de Milan*

Parmi l'ensemble des créations, la mise en scène de Virginio Puecher au Piccolo Teatro de Milan en 1966-1967 retient également l'attention car elle répond entièrement aux vœux de Peter Weiss de produire des pièces documentaires dans des locaux prévus pour les spectacles de masse. Le dispositif scénique laisse percevoir la pureté et la froideur d'un dessin industriel qui rappelle que le monde actuel se construit sur les restes des camps de concentration. Peter Weiss, en effet, n'a eu de cesse de dénoncer l'exploitation des déportés au profit des grands groupes industriels allemands : les filiales de l'IG Farben, de Siemens, de Buna, de Krupp ont utilisé la main d'œuvre mais aussi les corps humains des déportés pour leur production. La scénographie permet d'amplifier l'impact de la parole des comédiens par des moyens techniques simples mais d'une grande efficacité. Les

témoins et les accusés s'expriment dans des micros disposés sur scène. La voix des déportés est amplifiée. Celle des accusés est déformée et rendue plus monstrueuse encore. La mise en scène de Virginio Puecher instaure un rapport dialectique entre les voix et les images projetées sur scène, rapport dans lequel l'acteur est l'intermédiaire privilégié. Sur le grand écran de 6 mètres 50 de large sur 6 mètres de hauteur situé au fond de la scène, sont projetées des diapositives des scènes du camp en noir et blanc. Des images des comédiens sont prises à partir de cinq caméras fixes et mobiles. Les personnages sont ainsi grandis et leur image se superpose à celle des comédiens sur scène. Les portraits des accusés, agrandis et démesurés, symbolisent le pouvoir destructeur qui a été le leur et donnent une vision déshumanisée et monstrueuse des nazis. Les images captivent ou effraient. Le texte n'en sort pas amoindri, bien au contraire. La mise en scène joue par ailleurs sur la superposition des images de témoins et de leurs bourreaux. La confrontation scénique se double alors d'une confrontation des regards : les victimes en particulier qui « cherchent, parmi les accusés, tel ou tel tortionnaire<sup>30</sup> », puis fixent leurs regards sur eux tandis que la main et la voix accusent. La référence à ces mises en scène de *L'Instruction* permet de mieux visualiser les possibilités de représenter les bourreaux d'Auschwitz au théâtre : omniprésents sur le plateau de Piscator, interchangeableables dans la mise en scène de Gabriel Garran, agrandis de manière démesurée par les moyens techniques mis en œuvre par Virginio Puecher, les bourreaux restent au centre de l'attention des metteurs en scène. C'est que ces personnages, qui sont presque des copies des accusés réels, semblent receler en eux-mêmes les clés pour saisir le phénomène Auschwitz. Étudiés à la loupe, disséqués et mis à distance par les moyens de la scène, ils ont beau s'enfermer dans le déni et le cynisme, ils trahissent dans leurs non-dits, leurs postures, leurs regards la vérité qu'ils tentent de nier. Les autres mises en scène, nombreuses, de la pièce – on pourrait évoquer entre autres la mise en scène de Peter Brook ou celle d'Ingmar Bergman – témoignent du succès incontesté de la dramaturgie de Peter Weiss qui appelle le spectateur à une posture éthique dans laquelle se conjuguent la commémoration des morts d'Auschwitz et une participation active en faveur du rétablissement de la justice. C'est alors que le spectateur prend pleinement conscience que « rien n'est fini<sup>31</sup> », pour reprendre l'expression de Peter Weiss dans *Mon Lieu d'appartenance (Meine Ortschaft)*, décrivant les sensations éprouvées dans le silence d'Auschwitz longtemps après le crime.

## NOTES

- <sup>1</sup> Cf. Hannah Arendt, « Le Procès d'Auschwitz », in *Auschwitz et Jérusalem*, traduit de l'allemand par Sylvie Courtine-Denamy, Paris, Deux Temps Tierce, 1991, p. 234.
- <sup>2</sup> « Zu erklären warum sie schwiegen und schweigen », in Marcel Reich-Ranicki, « Das unbegreifliche Schweigen. Eine der wichtigsten deutschen Debatten findet ohne die Beteiligung der Schriftsteller statt », *Die Zeit*, 12 février 1965.
- <sup>3</sup> Un an après l'ouverture des procès d'Auschwitz à Francfort, une visite du camp d'Auschwitz est organisée en décembre 1964.
- <sup>4</sup> Marcel Reich-Ranicki, « Goes, Grass und Weiss », *Die Zeit*, 19 mars 1965. Nous traduisons.
- <sup>5</sup> Franz Norbert Mennemeier, *Modernes Deutsches Drama 2*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1975, p. 217. Nous traduisons.
- <sup>6</sup> La première trilogie d'Eschyle retrace en effet la naissance du tribunal. Le rapport d'homologie entre l'institution théâtrale et l'institution juridique, dès l'origine, a été rappelé par Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, tome I, chap. 2, Paris, La Découverte, 2001, p. 23.
- <sup>7</sup> « Instruction ou procès ? », Interview de Gabriel Garran par Jean Tailleur, *Les Lettres françaises*, 24 août 1955.
- <sup>8</sup> Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, Suhrkamp, 1971.
- <sup>9</sup> Peter Weiss, *Fluchtpunkt*, op. cit., p. 135-136. Nous traduisons.
- <sup>10</sup> Peter Weiss, *Notizbücher 1960-1971*, Francfort/Main, Suhrkamp, 1982, vol. 1, p. 215.
- <sup>11</sup> Plus de 900 articles de presse ont été publiés concernant les procès d'Auschwitz. Cf. Christoph Weiss, *Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und „Die Ermittlung“ im Kalten Krieg*, Teil 1, St. Ingbert, Röhrig, 2000, p. 94.
- <sup>12</sup> Bernd Naumann, *Bericht über die Strafsache Mulka u.a. vor dem Schwurgericht Frankfurt*, Francfort/Main, Athenäum, 1968 ; nouvelle édition chez Philo & Philo Fine Arts GmbH, Berlin Wien, 2004.
- <sup>13</sup> Peter Weiss, *L'Instruction*, Paris, L'Arche, 2000. Note de l'auteur.
- <sup>14</sup> Variantes qui apparaissent sur la page de titre du manuscrit de *L'Instruction*, document reproduit par Christoph Weiss, *Auschwitz in der geteilten Welt...*, op. cit., p. 123.
- <sup>15</sup> Peter Weiss, « Quatorze thèses à propos du théâtre documentaire », traduction de Michel Bataillon, in *Le Théâtre dans le monde, Revue bimestrielle*, vol. XVII, 1968, (1-2), p. 386.
- <sup>16</sup> *Ibid.*
- <sup>17</sup> Georges Bataille, « Réflexion sur le bourreau et la victime » [1947], in Id., *Œuvres Complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988.
- <sup>18</sup> Hannah Arendt, « Le Procès d'Auschwitz », op. cit., p. 234.
- <sup>19</sup> À l'issue des jugements, Robert Mulka, condamné à quatorze ans de réclusion pour participation au massacre d'au moins 3000 personnes a fait appel et a été remis en liberté pour « raison de santé ».
- <sup>20</sup> Peter Weiss, *L'Instruction*, op. cit., p. 10. Note de l'auteur.
- <sup>21</sup> Peter Weiss, *L'Instruction*, op. cit., p. 60. Par la suite, les références à cette pièce seront indiquées entre parenthèses dans le texte même. Sigle : I.
- <sup>22</sup> Cf. Christopher Browning, *Des hommes ordinaires*, Paris, Les Belles Lettres, coll. 10/18, 1994, p. 234-235.
- <sup>23</sup> Peter Weiss, « Quatorze thèses sur le théâtre documentaire », op. cit., p. 384.
- <sup>24</sup> Hannah Arendt, « Le Procès d'Auschwitz », op. cit., p. 253.
- <sup>25</sup> *Les Voies de la création théâtrale*, sous la direction de Denis Bablet, Paris, CNRS Éditions, 1970, tome 2, p. 170. Entretien personnel de Denis Bablet avec l'auteur.
- <sup>26</sup> *Ibid.*
- <sup>27</sup> La lettre de Karl-Heinz Braun date du 5 mai 1965. Source Peter Weiss Archiv 76/86/65, Feuillet 198. Cité par Christopher Weiss, *Auschwitz in der geteilten Welt*, op. cit., p. 208. Nous traduisons.
- <sup>28</sup> Erwin Piscator, réponses à une enquête de *Die Zeit*, 29 octobre 1965, « Auschwitz auf der Bühne. Drei Fragen an fünf Intendanten ». Cité par Denis Bablet, *Les Voies de la création théâtrale*, op. cit., p. 174.
- <sup>29</sup> Luigi Nono, *Musik zu „Die Ermittlung“ von Peter Weiss*, bande magnétique 4 pistes, Berlin, Volksbühne, Ars Viva Verlag, Mayence, 1965.

<sup>30</sup> Denis Bablet, « L'Instruction de Peter Weiss au Piccolo Teatro de Milan », *Les Lettres Françaises*, 23 mars 1967, p. 81.

<sup>31</sup> Traduction de Michel Bataillon pour la mise en scène de Gabriel Garran. Citée par Denis Bablet, « L'Instruction de Peter Weiss », in *Les Voies de la création théâtrale, op. cit.*, p. 157.