



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

**Le Verfügbar aux Enfers. Une Opérette à Ravensbrück :
entretien avec Marion Pillé**

Daniel Weysow
ASBL Mémoire d'Auschwitz

23 décembre 2016

L'opérette de Germaine Tillion rédigée au camp de concentration de Ravensbrück a été interprétée du 29 novembre au 10 décembre 2016 au Théâtre Marni à Bruxelles. Nous avons rencontré la metteuse en scène, Marion Pillé, deux mois après l'étape de travail présentée par sa compagnie Les Souffleuses de Chaos, le 11 novembre 2015, à la Maison de la Création. L'invitation portait en exergue la présentation suivante : « Sur la piste jonchée de cheveux tondus d'un cirque macabre à l'humour grinçant, quatre comédiennes chantent et dansent pour défier la mort et la barbarie. »

21 octobre 1943, Germaine Tillion est déportée à Ravensbrück pour acte de résistance. En octobre 1944, grâce à la solidarité de ses camarades et bien que l'acte d'écriture soit puni de la peine de mort, elle se livre à un véritable tour de force : écrire. En effet, persuadée que l'humour et la compréhension de leur univers sont les derniers remparts contre la déshumanisation, elle décrit, dans une opérette sans concessions, les conditions de vie des déportées : Le Verfügbar aux Enfers.

Vous avez été formée principalement dans deux institutions, en France et en Belgique, l'école Florent à Paris, et l'INSAS à Bruxelles, d'où vous êtes sortie en 2012. On peut avancer que pour réaliser le *Verfügbar aux Enfers. Une Opérette à Ravensbrück* de Germaine Tillion, il était justement nécessaire d'avoir un solide bagage pour aborder cette pièce qui s'avère subtile et compliquée à mettre en scène et à interpréter. Est-ce la première création de votre compagnie ?

Marion Pillé : Non, c'est la deuxième création de la compagnie. Mais cela faisait déjà très longtemps que je voulais travailler sur le *Verfügbar aux Enfers*. C'était d'ailleurs mon projet de fin d'études à l'INSAS, mais au vu des réactions au travail déjà engagé, j'avais besoin de passer d'abord par des formes plus légères, c'est-à-dire par un autre projet.

Vos professeurs estimaient-ils prématuré de vous lancer dans un tel projet de fin d'études ?

Des professeurs m'ont dit que je ne pourrais porter ce projet, tel que je le pensais, avant d'avoir quarante ans...

Quels avis avaient-ils sur la question ?

J'ai préparé et présenté à l'INSAS une étape de trente minutes, qui correspondait presque à l'acte 1. On avait fait quelques coupes pour avoir quelque chose de cohérent. Il y a eu beaucoup d'incompréhensions, y compris chez les élèves, notamment sur la pertinence d'aborder la problématique des camps de concentration aujourd'hui. Déjà à l'époque (en 2012) cela me semblait pourtant nécessaire. Je trouvais indispensable d'évoquer la question du nazisme. Compte tenu de l'actualité, on sent à présent que les gens comprennent mieux qu'il faut en parler, alors qu'il y a quatre ans, beaucoup de gens me disaient « mais enfin c'est du passé, on n'est plus dans ces logiques de haine de l'autre... »



Marion Pillé © Georges Boschloos/Fondation Auschwitz

Cela concernait en fait la réception du sujet et pas la pièce elle-même ?

Il y a d'abord le sujet, puis la forme. Beaucoup de gens m'ont demandé pourquoi je voulais monter un texte que l'auteure n'avait laissé publier que très tardivement. Monter la pièce apparaissait un peu comme une forme de trahison.

Dès le moment où Germaine Tillion a livré son texte, l'opérette a été représentée...

Oui. Et Germaine Tillion était présente à sa création, en juin 2007, au Théâtre du Châtelet, elle l'a vue.

Donc elle était d'accord que l'on monte le spectacle ?

Absolument... Je ne l'aurais pas fait si elle avait refusé. La question me semble-t-il se poserait différemment.

Pour quelle raison cette opérette était-elle restée dans ses tiroirs ?

Une des raisons qu'elle donne de ne pas avoir publié le *Verfügbar* tient dans sa crainte que le public ne comprenne pas son recours à l'humour. Elle craignait que les lecteurs relativisent la gravité des conditions de vie dans les camps si celles-ci pouvaient être racontées en humour et en chansons. Ce qui a dû jouer aussi, c'est la présence, après-guerre, du négationnisme. C'est son groupe d'amies survivantes de Ravensbrück qui l'a convaincue en arguant que ce texte parvenait à transmettre une vérité de ce qu'elles avaient vécues.

Ce qui est paradoxal dans cette œuvre, ce qui la traverse et qui complique un peu les choses, c'est qu'il ne s'agit pas d'une œuvre écrite pour être montrée hors du contexte du camp. Elle était destinée, en y développant une analyse du fonctionnement du camp, à soutenir le moral de ses camarades d'infortune. Il s'agissait de créer un outil pour résister aux terribles difficultés qui se présentaient. Dès lors, la réception de ce texte hors du contexte du camp pose problème puisqu'il a été conçu pour un usage interne. C'est donc compliqué. Comment les comédiennes, tournées vers le public, pourraient-elles occuper la place des déportées dont il est question dans la pièce ? Comment opérer le transfert de la parole des déportées vers le public alors que la pièce ne s'adressait qu'à elles-mêmes ?



C'est vrai, une des difficultés relève du fait, et on le sent dans le travail, que le public auquel on s'adresse n'est pas du tout le public auquel le texte est destiné. C'est un texte « d'initiés », rédigé pour des personnes qui savent exactement de quoi il est question. La difficulté consiste à recréer cette communauté d'écoute puisqu'il s'agit d'un texte joué par des déportées pour des déportées. Elles ne l'ont en fait jamais joué, elles l'ont lu, mais il est effectivement destiné à être joué et

entendu par le même groupe de personnes. Comment arriver, aujourd'hui, à recréer ce sentiment d'appartenance à un même groupe ? La première difficulté pour les comédiennes a été de se demander comment interpréter des déportées, mais je n'ai justement pas voulu qu'elles jouent des déportées. Du coup, je me suis dit qu'au travers des marionnettes, il y avait moyen d'obtenir cette matérialisation tout en assumant complètement qu'elles ne sont que les témoins d'une parole qui a été écrite. Ensuite, il y a les textes de Charlotte Delbo. Je trouve qu'elle décrit très bien son rapport à son « double d'Auschwitz » comme elle l'appelle. À Auschwitz, elle n'avait pas l'impression que c'était elle. Elle ne pouvait pas se reconnaître dans ce corps décharné. Et lorsqu'elle est rentrée, elle n'a pas pu s'imaginer ailleurs que dans le camp. Elle ne comprenait pas que les gens ne voient pas qu'elle était presque morte. Elle écrit qu'elle vit en permanence « dans un être double », avec son double déporté à côté d'elle, qui parfois prend toute la place. Je trouvais aussi qu'il était important de comprendre comment la mémoire traumatique empêchait quelquefois les déportés de vivre le quotidien. Une des contraintes dans le jeu des comédiennes consiste donc à faire usage de ces poupées-marionnettes qui font 1,20 m. Les comédiennes les auront toujours sur elles, seront obligées de les aimer et de les détester en même temps parce qu'elles vont prendre trop de place, voire à certains moments toute la place. Elles seront toujours là, même si l'objet est fait, en soi, pour être déposé, elles ne pourront jamais le déposer.

Comment en êtes-vous arrivée à vous intéresser à l'œuvre de Germaine Tillion et au *Verfügbar aux Enfers* ? Comment avez-vous découvert ce texte et comment vous en êtes-vous emparé ?

Au tout début, je comptais écrire l'histoire de mon grand-père, mais c'était compliqué à rapporter sur scène et à confier à des comédiens. Il y avait un lien d'intimité que je n'arrivais pas à dépasser pour en faire du théâtre. Le texte de Germaine Tillion avait suffisamment de points communs avec l'histoire de mon grand-père pour que je puisse y retrouver ce que je voulais raconter, et était suffisamment éloigné pour que je puisse le porter à la scène... Mon grand-père a été déporté à Buchenwald à 17 ans. Il en est revenu et nous en a beaucoup parlé. C'est quelque chose qui a profondément marqué mon enfance et mon adolescence. Il a essayé de nous transmettre des valeurs, de nous éduquer dans le respect de l'autre, de la différence, nous montrant l'importance de s'opposer à toute forme d'exclusion et de haine pouvant voir le jour dans nos sociétés.

Était-il engagé dans la Résistance ?

Oui, il s'est engagé dans le réseau de résistance de l'Abbé Blanc à Marseille. Il a été arrêté en août 1943 par la Gestapo.

Germaine Tillion a aussi été arrêtée pour fait de résistance, pas à Marseille, mais à Paris. Elle avait déjà vécu une expérience très originale et intéressante dans le cadre de la rédaction de sa thèse de doctorat que dirigeait Marcel Mauss, l'inventeur de l'ethnologie. Il l'a envoyée en Algérie, dans les montagnes de l'Adour, pour y analyser le mode de vie d'une communauté berbère. Elle a décrypté puis décrit les rapports existants entre les membres de cette communauté. Sent-on, au travers du *Verfügbar*, une même méthodologie appliquée au décryptage du mode de fonctionnement et de la finalité du camp, qu'elle a perçu sous l'angle d'un rapport économique reposant sur le travail, la mort et l'argent ?

Oui, on sent que ce texte repose sur sa condition de scientifique et d'analyste déterminée à objectiver cette expérience. Elle a observé les humains vivre en groupe. Le personnage principal de l'acte 1 s'intitule d'ailleurs « le Naturaliste ». Il s'agit d'un scientifique qui découvre une nouvelle espèce, le *Verfügbar*. Il ramène quelques spécimens, comme l'ont fait les naturalistes au XIX^e siècle, y compris des humains d'ailleurs, pour en décrire toutes les caractéristiques physiques devant une assemblée. On sent qu'elle a une vraie formation scientifique d'ethnologue. Par ailleurs, des ressorts comiques nous font prendre conscience de toute l'horreur de leur condition. Ce naturaliste ne met aucun affect dans ce qu'il raconte, il décrit froidement la situation. Le *Verfügbar* est maigre, tient à peine debout, est hyper bizarre, reste debout 17 heures par jour...

On ne trouve pas dans les textes d'autres rescapés l'ironie pleine de verve de Germaine Tillion, destinée à faire rire en pourfendant verbalement et en musique le système concentrationnaire. Il ne semble pas que l'on puisse trouver beaucoup d'autres exemples de ce type de résistance, sauf peut-être à Theresienstadt, si l'on pense à l'opéra de Viktor

Ullmann, « *L'Empereur d'Atlantis ou le Refus de la mort* », où la mort abdique. Ou encore à la pièce d'Hanuš Hachenburg, « *On a besoin d'un fantôme* », qui a été retrouvée et traduite récemment par la chercheuse Claire Audhuy. Cette pièce évoque également avec humour et esprit frondeur l'état de dictature régnant à Theresienstadt. Pensez-vous qu'il soit possible d'établir un parallèle, en termes de résistance, avec les artistes de ce ghetto ? Au moment où elle écrit sa pièce, Germaine Tillion est encore en pleine forme. Elle estime le temps de survie des déportés à Ravensbrück à deux ans, ce qui est, toute proportion gardée, bien davantage qu'à Auschwitz où l'espérance de survie était, pour les Juifs, de trois mois.

Elle parle assez bien des conditions d'écriture du *Verfügbar* dans son étude intitulée « Ravensbrück ». Elle l'a écrit en trois semaines. Elle précise qu'elle a pu l'écrire à un moment où un certain nombre de conditions étaient réunies. Elle et son commando étaient affiliés au tri des vêtements et objets résultant des pillages de guerre. Il y avait la solidarité des autres, qui ont accepté de prendre à leur charge sa part de travail afin qu'elle puisse se cacher pour écrire. Cette démarche de groupe est en soi très particulière. Sans cela il lui aurait été impossible d'écrire. Elle dit que ça n'aurait plus été possible au-delà de ces trois semaines. Elle était trop affaiblie, les transports et les sélections devenaient plus fréquents, une chambre à gaz avait été construite à Ravensbrück même, le danger devenait trop grand. Se soustraire au travail devenait impossible.

Est-ce que le fac-similé publié¹ est bien le carnet original ? Car la précision de son écriture y est tellement remarquable. On n'y relève que très peu de ratures, les personnages ne trahissent aucune hésitation, l'ensemble est ordonné et logique, les références musicales et les chants apparaissent pleinement justifiés. Comment a-t-elle pu faire pour développer une histoire somme toute assez complexe dans un laps de temps si court et d'une manière aussi posée ? A-t-elle préparé son œuvre avec le concours de ses camarades de captivité ou l'a-t-elle rédigé seule dans son coin ?

Certaines chansons ont été écrites de façon collective, chacune des déportées du groupe devait trouver un vers, une phrase de la chanson. Mais on ne sait pas très bien, elle ne s'est pas beaucoup expliquée à ce sujet. Une fois écrit, c'était terminé. Comme elle le dit aussi dans « Ravensbrück »², ce texte avait un but, les aider à survivre. C'était pour Germaine Tillion une des conditions de leur survie, il fallait comprendre cet environnement, ce que les nazis mettaient en place, où ils voulaient les amener en termes de déshumanisation, pour pouvoir lutter contre ça.

Le texte du *Verfügbar* est truffé de mots de vocabulaire qui ne peuvent être compris que par des déportés, voire uniquement par les déportées de Ravensbruck, puisqu'il s'agit d'une discussion interne à propos du camp. Des termes sont nés de traductions adaptées de mots allemands et le langage adopte nombre de formulations humoristiques, à

¹ Germaine Tillion, *Le Verfügbar aux Enfers. Une opérette à Ravensbrück*, La Martinière, Paris, 2005.

² Germaine Tillion, *Une opérette à Ravensbrück*, Points, Paris, 2007.

l'exemple des *tricoteuses* et des *cartes roses*³, le *Innendienst*, c'est-à-dire le service intérieur, pour celles qui, épuisées, recevaient l'autorisation de passer la journée dans leur bloc ; l'*Arbeitseinsatz* transformé en *Arbeitersatz* pour évoquer un pseudo bureau d'embauchage du camp ; *Aspirine* plutôt qu'*Aufzehrin*, la gardienne ; la *Bekleidung*, l'entrepôt de vêtements ; la *Blockova*, un mot d'argot tchèque remplaçant *Blockälteste*, la doyenne du bloc ; *Blok 32* ; *Bounekère* (pour Bunker)... Le texte, truffé d'idiomes, peut-il être compris sans une connaissance préalable de ce vocabulaire ? Comment envisagez-vous cette difficulté ? Comment le spectateur pourrait-il comprendre le sens du texte et ses subtilités s'il n'a pas connaissance de la signification des termes utilisés ?

L'une des clés aura déjà été de comprendre le texte nous-mêmes. Les premiers temps de répétitions, on a consacré les matinées à travailler rien que sur cette question. Nous avons effectué un travail historique sur la période, sur la montée du nazisme en Allemagne et en Europe, sur la répression des populations occupées et sur la déportation dans toutes ses modalités. On a essayé de comprendre l'ampleur du phénomène. On a essayé de décoder le parcours type d'un déporté, et on en est arrivé à la conclusion que c'était impossible. S'il y a de grandes bases, les expériences sont toutes uniques et tellement différentes... On a fait ce travail en lisant beaucoup. Il fallait un bagage commun, des textes auxquels on puisse faire référence. Les séances de répétition commencent par la lecture de témoignages : Jorge Semprun, Robert Antelme, Primo Levi, Charlotte Delbo...

Peut-être qu'initier une projection composée d'un texte défilant, précisant le contexte, dans le silence, serait une bonne idée ? Ou distribuer un document, au risque que les spectateurs ne le lisent pas avant, mais après le spectacle donc trop tard ?

Oui, c'est ça, sans doute faudrait-il distribuer l'information. Peut-être en présentant un lexique des mots dont le public aura besoin. Nous comptons organiser des rencontres avec le public. Je me suis rendu compte, lors du débat après la présentation d'étape en novembre 2015, que les gens ressentent une espèce de malaise face au rire et à la musique. Je m'interroge sur la façon dont ce texte peut amener à faire réfléchir le public, sur la manière dont le témoignage de cette période peut nous faire réfléchir à ce qui se passe aujourd'hui. L'aspect mémoriel m'intéresse parce qu'il est important de continuer à parler de la déportation, mais je trouve qu'il faut surtout apprendre du passé pour éviter la réitération d'événements semblables. La question pour moi est vraiment là, comment faire pour éviter le retour de tels événements.

L'ironie qui opère dans l'opérette de Germaine Tillion est portée à un tel niveau qu'il semble peu approprié de parler d'« humour », la pièce étant pleinement tragique...

Je ne trouve pas que ce soit une pièce comique, c'est de l'intelligence, des pieds de nez au nazisme, aux nazis. En tout cas, je ne fais pas cette pièce pour faire rire les gens, ce n'est pas

³ Les tricoteuses sont les femmes qui étaient affiliées aux colonnes de travail de nuit ; les cartes roses sont les malades qui avaient obtenu au *Revier* une dispense de travail. Ces deux groupes de femmes occupaient les blocs pendant la journée (M.P.).

le but. Je crois que la mise en forme poétique et artistique permet de toucher les spectateurs et de leur faire comprendre ce que ça a pu être. Peut-être que l'humour, la musique, la marionnette, une forme extrême de poésie, peuvent permettre non pas d'être à la hauteur de la réalité, mais d'en saisir quelque chose. Comment Germaine Tillion trouve-t-elle la force d'être encore capable dans de telles conditions d'avoir des mots sarcastiques face à la barbarie la plus brutale ? Elle dit à cet égard que si elle a recours à l'humour c'est parce que c'est la meilleure arme. Elle tend un miroir. Par la moquerie, elle provoque chez les autres une envie de lutter, de résister. Et c'est peut-être ça que j'ai envie de faire entendre au public aujourd'hui.

Comment avez-vous trouvé le « ton » de la pièce, son rythme, son énergie, mais aussi sa force, qui réside, on l'a dit, dans son côté « farce », dans la dérision complète de cet univers hallucinant ?

On a déjà dégagé quelques pistes, mais on est encore en train de chercher. Ce qui importe, c'est la juste distance entre les comédiennes et leurs personnages. La question qui s'est posée est de savoir comment interpréter des déportés. Je n'ai pas voulu qu'elles simulent des déportées. Les comédiennes doivent être les porteuses de paroles des témoins. On a beaucoup travaillé cette question pour finalement décider de ne pas respecter la distribution de Germaine Tillion. Nous avons recréé ensemble quatre personnages correspondant à chacune des comédiennes. Le texte est respecté, mais la distribution diffère. Germaine Tillion propose une dizaine de déportées, qui correspondent à ses camarades de déportation. Ce qui à mon avis est important dans le mouvement du texte c'est le passage d'une masse indifférenciée, où l'on ne distingue pas d'individu, à des figures qui progressivement s'individualisent. Le public finit par reconnaître des figures et des personnalités. Il s'agit d'un processus inverse de celui mis en place par les nazis, dont l'objectif est la disparition des individus. Il m'a semblé important, pour arriver à cette individualisation, que chaque comédienne travaille à partir de ce que l'on a appelé entre nous leur personnage de *Verfügbar*. Elles racontent des situations, le froid par exemple, mais ne vont jamais les simuler. Grâce aux marionnettes, nous allons créer des tableaux muets qui là vont imaginer...

La question de l'indicibilité de l'expérience concentrationnaire a été longuement étudiée. S'il est en effet difficile de tout rapporter des expériences humaines, les déportés – et les romanciers – ont tout de même trouvé des mots et des formules pour exprimer certains non-dits...

J'ai besoin qu'on sente sur le plateau que ce n'est pas une parole évidente. Parmi l'équipe, aucune n'est marionnettiste, aucune n'est chanteuse. Ce sont des comédiennes. C'est un pari qui peut être risqué. Voilà la comédienne mise en position de fragilité. Elle va devoir utiliser d'autres arts que celui pour lequel elle est compétente. J'ai envie que les choses soient fragiles sur le plateau, fragiles mais maîtrisées. Dans le cas contraire, il me semble que quelque chose ne serait pas juste par rapport au propos.

Quand les comédiennes jouent de la guitare électrique, elles partagent le même monde que celui des spectateurs, et non pas de facto, celui des camps. Mais encore une fois, sans préparation, comment les spectateurs pourraient-ils comprendre la logique du mécanisme mis en place ?

L'idée pour la scénographie – qui était dans l'étape très dénudée – n'est pas de reproduire

un camp de concentration, mais d'évoquer la réalité sans pour autant la faire exister sur scène. En fait, le passé perce par endroits, mais on n'y retourne jamais vraiment. D'ailleurs, il y a quelque chose de cet ordre-là dans l'écriture de Germaine Tillion. On constate dans les mouvements de scène comme un emballement : elles rigolent, elles stimulent leur imaginaire par l'évocation de plats régionaux... Mais en fait, l'horreur les rattrape pendant deux ou trois répliques. Il y en a



toujours une pour revenir à des réalités très dures dont les autres personnages refusent de parler. Il est intéressant de travailler cette dualité : exprimer la vie, être vivantes, belles, et effectivement entraînant face à l'horreur des camps de concentration. Lorsque l'on regarde les témoignages des déportés, on les voit vivre. J'ai été frappée par des témoignages de femmes à Ravensbrück. Elles rient, elles ont ce plaisir-là aussi. J'avais envie de rendre cela en fait. Ce sont des vivants qui parlent de la mort. C'est cette vie que les nazis ont essayé de détruire. J'avais vraiment envie que cette force de vie soit perceptible.

Germaine Tillion a également bien rempli son rôle de personne ressource en parodiant l'opérette d'Offenbach *Orphée aux Enfers*, elle-même une parodie d'*Orphée et Eurydice* de Gluck. Elle interprétait au fond le rôle d'Orphée en espérant ramener de l'enfer – Ravensbrück – ses compagnes déportées qui, comme elle, se trouvaient déjà loin dans le territoire de la mort. Est-ce que vous interpréterez l'air d'« Orphée aux enfers » ?

On l'entend, oui. Il y a un moment où elle s'en inspire, au tout début de l'acte 3. On sent d'ailleurs la fatigue et la détérioration de son état physique dans l'écriture. Le premier acte est très rebondissant, avec des chansons très entraînant. Il est beaucoup plus nourri et long que les deux autres. Petit à petit cela se simplifie, devenant un peu plus délirant à certains endroits. On sent, physiquement et moralement, le trajet de Germaine Tillion dans son écriture.

D'accord, nous arrivons tout doucement au bout de cette interview. Quel message pensez-vous transmettre au spectateur ? (rires)

Face à la barbarie, la solution ne peut pas être de fermer les yeux ou de collaborer, ce qui est encore pire. Des gens ont fait le choix de résister, le choix de se battre, comme Germaine

Tillion, jusqu'au bout, après avoir fait le choix de la solidarité, de l'entraide. Je me dis que si l'on veut que de tels actes se généralisent et deviennent, soyons fous, la norme, il faut commencer dès maintenant à apprendre à dire non aux logiques d'exclusion et de haine. Il faut créer un état de vigilance, il n'y a pas de petites concessions. Il s'agit d'une forme d'éthique, être citoyen tout simplement. Il y a encore des hommes politiques qui envisagent de coller des signes distinctifs sur les réfugiés. N'est-on pas déjà passé par là ? Comment peut-on à ce point oublier les leçons de l'histoire ? On a le devoir, comme citoyen, de rester vigilant. La connaissance du passé doit nous apprendre à reconnaître ces signes de dérives.

Oui, il faut apposer à ce qui se déroule maintenant les exemples du passé, être vigilant et que chacun réfléchisse aux conséquences des décisions qui sont prises. Germaine Tillion a dit aussi qu'il fallait investir dans l'instruction, dans l'enseignement. Est-ce que vous comptez attirer également un public scolaire ?

Le spectacle est monté pour tout public, avec la volonté de faire venir les écoles et les jeunes, qui sont les garants de l'avenir. Je voudrais engager un travail de réflexion et de sensibilisation avec les publics scolaires. Une série d'ateliers sera proposée aux classes. Avant le spectacle pour les préparer à ce qu'ils vont voir. En effet, il est un peu dur de les lancer dans ce genre de pièce s'ils n'ont pas un minimum de connaissances de l'auteure et du contexte. Et après le spectacle, les ateliers de théâtre seront axés sur les liens qu'ils peuvent faire avec leur quotidien ou le monde dans lequel on évolue.



FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

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

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

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