



n° 11 mars 2006

GURS

de Jorge SEMPRUN
mise en scène par
Daniel BENOIN



© Agence Paradoxe

Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !



Portrait de l'auteur
Jorge Semprun
[voir page 2]

Résumé de la pièce
[voir page 4]

Le titre, le genre de la pièce
[voir page 5]

Avant-texte
[voir page 6]

**L'engagement
intellectuel et
artistique de Jorge
Semprun**



[voir page 7]

Étude d'un extrait de texte
[voir page 12]

Entretien avec Jorge Semprun
[voir page 13]



Edito

Gurs. Camp de concentration des Pyrénées-Atlantiques, antichambre de Drancy et d'Auschwitz. Sont internés à partir de 1939, des républicains espagnols, puis des Juifs, des volontaires des Brigades internationales originaires de cinquante-deux pays, des résistants français, des gitans. À partir d'octobre 1940, les déportations vers Auschwitz via Drancy sont organisées.

Dans la pièce de Jorge Semprun mise en scène par Daniel Benoin, deux militaires de l'armée républicaine, une violoniste sépharade et deux communistes allemands préparent un concert pour le 14 juillet. Ernst Busch, protagoniste des œuvres de maturité de Brecht est parmi eux... Les langues, les convictions artistiques et politiques, les peurs et les souffrances se croisent.

« Une histoire de la vieille Europe et de ses combattants de la liberté. Une mémoire à conserver, à éclairer, non seulement comme un patrimoine collectif de résistance, mais également comme un projet de vie en commun » écrit Semprun.

Sylvie Rozé et Nunzio Casalaspro, professeurs et auteurs de ce nouvel opus de *Pièce (Dé)montée*, proposent aux enseignants de collèges, lycées d'enseignement général, technologiques et professionnels, un ensemble de ressources et de pistes pédagogiques pour mieux appréhender ce texte, sa représentation et les rapports qu'ils entretiennent.

Ce dossier devrait également permettre aux professeurs de Lettres, Histoire, mais aussi d'Allemand et d'Espagnol, d'initier un travail transdisciplinaire. Par la nature même de l'œuvre et des sujets abordés, les entrées seront multiples : la mémoire des camps, l'écriture de l'indicible, sa représentation, les rapports entre théâtre et politique, entre l'art et la barbarie...

► Retrouvez les numéros précédents de *Pièce (dé)montée* sur le site du [CRDP de Paris](#) dans la rubrique arts et culture, dossiers.

Après la représentation : pour approfondir la réflexion



* **Gurs**
ou comment représenter
un camp et son histoire
au théâtre
[voir page 15]

* **Jeux de miroirs :**
quand la réflexion sur le théâtre engage
une réflexion sur l'histoire
[voir page 19]

* **La place singulière
de la musique
dans la pièce**



[voir page 21]

* **Prolongements**
[voir page 23]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

- Préparer la venue au spectacle.
- Faciliter la compréhension d'une œuvre dont les présupposés historiques sont très importants.
- Mettre en évidence le parcours intellectuel et artistique d'un auteur engagé dans l'histoire politique et culturelle du xx^e siècle

PORTRAIT DE L'AUTEUR = JORGE SEMPRUN, UN TÉMOIN POUR NOTRE TEMPS

Né le 10 décembre 1923 à Madrid, Jorge Semprun connaîtra l'exil en France, avec sa famille, en 1937, lors de la guerre d'Espagne. Suivront, à Paris, une scolarité et des études de philosophie brillantes, au lycée Henri IV puis à la Sorbonne. Si une première guerre a ouvert la destinée de l'adolescent, c'en est une autre, la Seconde Guerre mondiale, qui lui donnera une orientation décisive et douloureuse.

1941 marque les débuts de l'engagement social et politique d'un jeune homme déjà épris de littérature et, singulièrement, de poésie. Cette année, en effet, il adhère à l'organisation communiste de la Résistance des Francs-Tireurs et Partisans. L'année suivante signe son entrée au Parti Communiste espagnol. En 1943, la Gestapo arrête le jeune résistant et l'envoie au camp de concentration de Buchenwald. Semprun y passera deux années, avant de rentrer à Paris. À son retour et jusqu'en 1952, cet homme qui maîtrise parfaitement trois langues, (le français, l'espagnol et l'allemand) est engagé comme traducteur auprès de l'Unesco.

Mais la lutte n'est pas terminée, puisque, dès 1953, Semprun, au nom du Comité Central du Parti, assure, depuis Paris, la coordination des activités clandestines de résistance au régime de Franco. C'est sous le pseudonyme de Federico Sanchez que ce travail clandestin se poursuit, de 1957 à 1962.

Deux ans plus tard, et ce bien avant de nombreux intellectuels français ou européens, Semprun croit avoir pris la mesure de l'échec du

communisme : en 1964, il est exclu du Parti Communiste espagnol pour divergence d'opinion. Commence alors sa véritable carrière, celle de scénariste (pour Alain Resnais ou Costa Gavras) et, surtout, sa carrière d'écrivain.

Les livres et les prix, s'accumulent : prix Formentor pour *Le Grand voyage*, en 1963 ; prix Fémina pour *La Deuxième Mort de Ramon Mercader*, en 1969 ; prix de la Paix des Éditeurs et Libraires allemands et prix Fémina Vacaresco en 1994 ; prix littéraire des Droits de l'Homme pour *L'Écriture ou la vie*, prix de la ville de Weimar, en 1995 ; prix italien Nonino, en 1999. De clandestine, l'activité politique se fait enfin officielle : de 1988 à 1991, Semprun exerce les fonctions de ministre de la Culture du Gouvernement espagnol de Felipe Gonzalez. Aujourd'hui, l'écrivain est membre de l'Académie Goncourt.

Le parcours de celui qui, dès les années soixante et jusqu'à aujourd'hui accumule travail politique, carrière d'écrivain et honneurs, ne doit cependant pas laisser l'impression trompeuse, d'un homme satisfait de lui-même, assis dans le confort d'une vie comblée. Au cœur de cette existence chahutée, il y a l'expérience du camp de concentration, à Buchenwald.

Certes, et c'est l'écrivain qui l'annonce lui-même dans *L'Écriture ou la vie*, l'existence à Buchenwald, pour horrible qu'elle ait été, n'a pas livré Semprun au destin écrasant connu par les déportés juifs, qu'ils soient morts ou qu'ils soient revenus vivants d'un camp comme Auschwitz. Cependant, les rescapés dont Semprun fait partie, ont en commun d'avoir partagé une même expérience, dont les conséquences, à considérer les témoignages, s'avèrent souvent identiques.

Chacun des survivants, et Semprun n'échappe pas à la règle, est revenu des camps avec cette hantise : comment témoigner ? comment raconter, faire partager à ceux qui étaient dehors un peu de ce sort inimaginable ? Et le constat de Semprun rejoint celui d'un Primo Levi : s'il n'est pas impossible de dire les camps — pas de tout dire, car « Il y faudrait des heures, des saisons entières, l'éternité du récit, pour un peu en rendre compte » (*L'Écriture ou la vie*, « Folio, p. 24-25») — on doit se résoudre à l'impossibilité d'être entendu, de donner à imaginer les camps. Une solution existe, toutefois, pour tenter de coller à l'expérience au plus près : l'œuvre d'art, seule, parce qu'elle mobilise les ressources de l'imagination,



l'artifice efficace des sentiments, de la perspective narrative, peut créer ou recréer l'atmosphère qui fut celle des camps, en rendre la substance. « Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage. » (*L'Écriture ou la vie*, p. 26)

Cette question d'un possible témoignage, par « l'objet artistique » est ainsi au cœur de l'œuvre de Semprun et sans elle, on ne peut en comprendre un des enjeux majeurs : que peut l'art, face au monde ? quelle est sa place dans la vie et le destin des hommes ? quel rôle, tantôt positif, tantôt négatif, joue-t-il dans le cours de l'histoire ?

Les honneurs viennent ainsi couronner un parcours douloureux. Car Semprun, et c'est un autre point commun avec Primo Levi (dont la figure hante *L'Écriture ou la vie*) est un rescapé de Buchenwald avec le sentiment, qui l'a poursuivi toute sa vie, d'être « un revenant » (*ibid.*, p.27) : « Car la mort n'est pas une chose que nous aurions frôlée, côtoyée, dont nous aurions réchappé, comme un accident dont on serait sorti indemne. Nous l'avons vécue. » (*ibid.*, p. 121).

L'expérience des camps est donc, essentiellement, expérience de la mort traversée. Et, chose terrible,

un revenant reste toujours comme au-delà de la vie, en dehors. Et ce sentiment a une conséquence imprévisible, au moment de la libération, du retour à l'existence commune des hommes : la seule expérience vraie, affirme Semprun, parallèlement à Primo Levi, fut peut-être celle du camp ; le reste est un rêve dont on se réveille périodiquement, toute sa vie, pour se retrouver à nouveau à Buchenwald ou Auschwitz. « C'était que la vie fût un songe, après la réalité rayonnante du camp, qui était terrifiant. » (*ibid.*, p. 205)

Les honneurs, enfin, viennent couronner une œuvre empreinte de douleur : si l'expérience du camp fut l'expérience de la mort, écrire c'est, en ravivant les souvenirs, en se penchant sur la douleur, se plonger à nouveau dans la mort. Semprun a longtemps hésité entre *L'Écriture ou la vie*, une écriture qui rend le malheur insupportable ou une vie qui lui tournerait le dos.

Nous savons, puisque l'œuvre littéraire de Semprun semble en très grande partie achevée, que l'écrivain est sorti de ce dilemme. C'est avec cette idée qu'il faut aborder, aujourd'hui, la nouvelle pièce, écrite par un Témoin : *Gurs, Une tragédie européenne*.

→ **À partir d'une notice biographique de Semprun, demander aux élèves de réfléchir à la notion d'artiste engagé.**

Les élèves de lycée sont souvent confrontés, au cours de leur parcours scolaire, à cette question, qui peut figurer à leur programme, comme elle figurait déjà au programme des classes de collèges, notamment en 4^e et en 3^e (l'engagement des Philosophes des Lumières en 4^e, les écrivains engagés des XIX^e et XX^e siècles, en 3^e : Victor Hugo, ou les poètes de la Résistance, par exemple). Les souvenirs doivent donc encore être présents à leur esprit. L'engagement politique est au cœur du parcours de Semprun. On peut par exemple inciter les élèves à préciser, par des recherches documentaires plus détaillées, les raisons qui ont poussé Semprun à quitter le Parti Communiste espagnol : « divergence d'opinion », avons-nous dit dans le portrait de l'auteur, mais de quoi s'agissait-il plus exactement ?

→ **Prolongements possibles : la littérature des camps et l'impossibilité du témoignage**

À partir d'extraits d'une œuvre majeure de Semprun, largement évoquée dans le portrait de l'auteur, *L'Écriture ou la vie*, on peut demander à la classe d'effectuer une recherche documentaire sur la littérature des camps de concentration. Il s'agira de mettre en évidence, chez la plupart des témoins de ces horreurs, les points communs soulignés plus haut : le sentiment d'une impossibilité ou une incapacité à témoigner, la difficulté d'un retour à la vie ordinaire des hommes après l'expérience des camps et le sentiment paradoxal d'avoir déjà vécu sa mort. On pourra bien sûr s'appuyer en priorité sur deux œuvres importantes, qui ont inspiré l'écriture de Semprun : *Si c'est un homme* et *La Trêve* de Primo Levi. On pourra aussi s'appuyer sur une notice biographique de Primo Levi, en insistant sur sa fin (1987) : suicide, (évoqué à la p. 318 de *L'Écriture ou la vie*) ou bien accident ? La thèse du suicide vient appuyer l'idée que, même quarante ans après être sorti du camp d'Auschwitz, Levi ne s'était jamais vraiment remis de cette expérience.

RÉSUMÉ DE LA PIÈCE

Voici Gurs, un camp de concentration de l'Ariège où furent internés, de 1939 à 1944, des Républicains espagnols réfugiés en France après la victoire de Franco, mais aussi des antifascistes européens, allemands en priorité, et enfin — et surtout — des Juifs. Ce 21 juin 1941, tandis que Manuel Hernández et Miguel Pérez (un ancien colonel de l'Armée républicaine) préparent avec les autres prisonniers un concert pour fêter le 14 juillet, surgit Myriam Levi Toledano, une violoniste sépharade, qui a connu l'exil européen — Grèce, Roumanie, Allemagne et enfin France. Myriam acceptera-t-elle de jouer, lors de ce concert ? Le Chef de camp et l'Inspecteur général, eux, ont le souci d'éviter tout scandale, face à Jeanne Merle d'Aubigné, la Déléguée du secours protestant, prête à dénoncer les conditions de vie des prisonniers dans le camp, face aux journalistes américains venus mener une enquête.

Mais à Gurs, se trouve également Ernst Busch, ancien membre de la brigade Thaelmann, opposant communiste au régime nazi mais aussi chanteur et comédien brechtien. C'est avec Eva, sa femme, que Myriam est arrivée à Gurs. La pièce, dès lors, avec une mise en abyme au deuxième acte (à travers les débats du metteur en scène et des comédiens tenant les rôles des deux Espagnols, de Myriam et d'Ernst Busch) aura pour fil conducteur l'évocation de la vie d'Ernst Busch de 1937 à 1956, année où il se retrouvera à Berlin, pour travailler avec le Brecht de la maturité. Busch mit-il en scène *La Décision*, du dramaturge allemand, à Gurs ? Si « ce n'est pas forcément vrai, c'est vraisemblable », lâche le metteur en scène. *La Décision*, où comment rester fidèle au Parti Communiste de façon aveugle, annonce un commentaire vidéo de l'auteur de cette *Tragédie européenne*, Jorge Semprun. Tandis que l'on s'apprête, à l'intérieur du camp, à jouer la pièce de Brecht, Myriam, contre Busch, dénonce cet aveuglement, cet art de la dialectique qui permet d'être fidèle à la doctrine tout en se trahissant. Car, au moment où la jeune Juive porte ses attaques, elle a face à elle des militants communistes qui vivent depuis près de deux ans le « désastre » du pacte germano-soviétique de non-agression : comment le pays du Parti a-t-il pu s'allier avec l'Allemagne nazie ? Mais, on l'apprend alors, ce 21 juin 1941 marque enfin l'entrée en guerre de l'Allemagne de Hitler face à l'URSS ! C'est la joie, dans le camp !

Cependant, Myriam n'a plus à se demander si elle jouera du violon, car — sans doute pour prévenir cette joie débordante des prisonniers enfin libérés de leur dilemme, à l'annonce de la guerre germano-soviétique — le concert a été interdit.

Et puis deux ans, ou presque, passent. Nous voici le 26 février 1943. Myriam et une autre Juive, Rachel, attendent d'être transférées, le lendemain, avec 923 autres Juifs, à Drancy, dernière étape avant la Pologne et Auschwitz.

→ Demander aux élèves d'effectuer une recherche documentaire sur la guerre d'Espagne (1936-1939) et le rôle joué dans ce conflit par les brigades internationales.

Le conflit espagnol qui précéda la Seconde Guerre mondiale a vu affluer de tous les pays d'Europe, et notamment de France ou d'Allemagne, des combattants volontaires, souvent mus par un idéal communiste dont l'ennemi était le fascisme, afin de s'opposer aux troupes du général Franco.

Un éclairage sur cette période historique n'est pas à négliger, dans la mesure où elle constitue un présupposé important à la pièce. Il s'agit d'expliquer la présence, côte à côte, dans le camp de Gurs, de prisonniers politiques espagnols et allemands, alors que la seconde Guerre mondiale est bien entamée. On ne s'attendrait pas à la présence de prisonniers allemands dans des camps.

→ Prolongements possibles

Les opposants allemands ou français au fascisme et au nazisme

On pourra rappeler aussi que les camps, accueillirent d'abord, avant les Juifs, des citoyens germaniques opposants au régime nazi.

Du côté français, on ne s'interdira pas de rappeler le rôle joué par un homme comme André Malraux, lors du conflit en Espagne, puisque l'homme est évoqué dans la pièce de Semprun. On pourra inciter les élèves à lire les ouvrages de l'écrivain qui ont pour cadre la guerre d'Espagne.

Faire réfléchir les élèves au pacte germano-soviétique de 1939 et à ses conséquences pour le militantisme communiste européen.

Ce pacte est signé entre l'Allemagne nazie et l'URSS en août 1939. Les deux signataires déclaraient s'engager « à s'abstenir de tout acte de violence, de toute manoeuvre agressive et de toute attaque » l'un contre l'autre (extrait de l'article premier du Pacte germano-soviétique). Il s'agit de montrer aux élèves, puisque c'est un des axes de la pièce, combien ce pacte peut paraître contre nature en 1939. En effet, Hitler se voulait le champion de l'anti-bolchevisme et Staline prétendait lutter contre le fascisme.



© Agence Paradoxe

LE TITRE, LE GENRE DE LA PIÈCE

Gurs, une tragédie ?

Si la pièce de Jorge Semprun contient dans son titre le mot « tragédie », ce n'est cependant pas au sens esthétique et littéraire de ce terme qu'il faut se fier pour déterminer le genre auquel appartient *Gurs*. Il faut plutôt chercher l'explication du côté du sens courant du terme, comme l'indique l'auteur lui-même : *Gurs* est une tragédie, parce qu'il met en scène « une tragique histoire européenne », celle des camps de la Seconde Guerre mondiale, ce camp français méconnu qui cache ou annonce Auschwitz.

Mais si l'on tient absolument à classer la pièce de Semprun dans un genre théâtral bien défini, il vaut mieux se tourner vers le théâtre brechtien, auquel l'auteur rend un hommage mâtiné de rancœur, comme on le verra par la suite. *Gurs*, comme l'indique Daniel Benoin, le metteur en scène de la pièce au Théâtre du Rond-Point, « renouvelle soixante-dix ans après le *Lehrstück* brechtien. » Le terme est traduit en français par « pièce didactique ». Il s'agit en somme d'un théâtre expérimental, en prise avec la société contemporaine, qui cherche à influencer sur son cours, tout en délivrant un message fort. Chez Brecht, ce théâtre était le signe d'un engagement communiste dans la société de son temps. Chez Semprun, le communisme apparaît, mais souvent pour être critiqué, comme nous le verrons ; souvent aussi pour marquer l'effort courageux de ce mouvement politique, tout au moins avant et pendant la Seconde Guerre mondiale.

La volonté didactique de Semprun est évidente ici : il faut garder la mémoire des camps, rappeler l'existence de ces camps français souvent méconnus, indiquer qu'ils ont d'abord servi à enfermer les combattants antifascistes européens, « surtout allemands » (on l'oublie souvent); des Juifs ensuite, qui plus tard partiront pour la Pologne.

Evidente, cette volonté didactique l'est aussi à travers la mise en abyme qui constitue un axe important de la pièce : les comédiens rappellent des faits historiques — la vie d'Ernst Bush, son parcours avec Brecht, les procès soviétiques des années trente — et l'auteur lui-même entre en scène, à travers une vidéo où il joue le rôle d'un « super » metteur en scène qui vient informer lui aussi et indiquer des pistes à suivre.

Cette mise en abyme tend un miroir au spectateur qui s'y regarde et contemple en perspective une Europe brisée par la tragédie des camps et des déplacements de population.

→ **Demander à certains élèves de présenter un exposé sur le théâtre brechtien et la notion de *Lehrstück* (pièce didactique).**

Cette notion de *Lehrstück* est fondée sur le principe de ce que Brecht appelait *Verfremdungseffekt* - la distanciation. Le dramaturge allemand, contre le théâtre aristotélicien, refusait l'identification de l'acteur à son personnage. Combattant ainsi l'illusion théâtrale, la distanciation doit produire un effet d'étrangeté, grâce à des procédés de recul tels que la fable épique, des apartés en direction du public pour commenter la pièce, l'usage de panneaux avec des maximes, la référence à une question sociale, l'utilisation de chansons ou d'intermèdes chantés, etc.

Sensibilisés à cette approche du théâtre, il s'agira de se rendre au spectacle avec cette idée de vérifier les dires du metteur en scène, pour qui Semprun renouvelle le *Lehrstück* brechtien. Une première lecture de la pièce permet en effet de constater l'influence du dramaturge allemand : l'illusion théâtrale est battue en brèche par la mise en abyme du second acte, où apparaissent des comédiens jouant le rôle des personnages présents à l'acte I. L'intervention de l'auteur, par le cheminement d'une vidéo, vient renforcer cette distance. De même, la photo projetée d'Eva et d'Ernst Busch, le panneau lumineux annoncé dans la première didascalie de l'acte II, « le panneau que l'on peut trouver aujourd'hui encore à Gurs, dans la rue de l'ancien camp », rappellent les panneaux didactiques brechtiens. Quant aux chansons espagnoles ou allemandes présentes dans la pièce, elles évoquent les intermèdes chantés dans le théâtre du dramaturge allemand.

→ **Prolongements possibles**

Demander aux élèves de réfléchir à l'utilisation faite par Semprun des langues européennes dans la pièce.

On peut orienter la réflexion en posant les questions suivantes :

- Pourquoi Semprun écrit-il de longs passages en espagnol et quelquefois en allemand ?
- Quels liens peut-on établir avec la littérature des camps, qui fait un même usage des langues, traduites ou non ?

Primo Levi, par exemple, s'attache à reproduire les langues européennes parlées à Auschwitz — l'allemand principalement. Les camps concentrent des populations venues de toute l'Europe.

On peut se demander, avec les élèves, comment la mise en scène tirera parti de cet usage de l'espagnol ou de l'allemand : ces langues seront-elles traduites ou pas ? L'aspect didactique de la mise en scène sera sans doute renforcé par les panneaux qui viendront traduire en français les nombreux passages en espagnol ou en langue germanique de *Gurs*.

AVANT-TEXTE

Les personnages

Manuel H. (Hernandez) - Miguel P. (Perez) - Myriam Levy Toledano - Chef de camp - Déléguée Secours protestant (Merle d'Aubigné) - Inspecteur Général - Ernst Busch - Metteur en scène - Semprun - Rudy Menzel - Rachel - Premier Juif - Deuxième Juif

→ **Proposer aux élèves d'effectuer des regroupements et des hypothèses de lecture à partir de la liste des personnages établie par l'auteur et distribuée en classe.**

On devra remarquer que les noms des personnages peuvent se regrouper en différentes catégories :

- les noms qui évoquent des fonctions : l'Inspecteur Général, le Chef de camp. Leur caractère anonyme renforce la froideur associée à ces fonctions, les connotations négatives qu'elles impliquent. Le cas de la Déléguée du Secours protestant est à mettre à part, puisque cette fonction se trouve humanisée à la fin de la pièce, lorsque le personnage est identifié et nommé (Merle d'Aubigné) : « rappelle-toi aussitôt Merle d'Aubigné, rappelle-toi ce nom de France, de la vraie France, celle qui nous permet encore de croire en l'avenir ! » ;
- les noms réels : Ernst Busch, Jorge Semprun. On ne reviendra pas sur le nom de l'auteur, qui ne demande pas d'éclaircissements particuliers, à ce stade de la présentation de la pièce ; par contre, le nom d'Ernst Busch, acteur et chanteur brechtien (dont la voix sera audible grâce à une bande enregistrée de ses chansons) participe à créer cet effet de distance, cher à Brecht ;
- Les noms emblématiques : les noms des républicains espagnols et allemands, de Myriam et Rachel, les figures des deux Juifs, incarnent des figures de la résistance ou de la persécution.

→ **Prolongements possibles**

Demander aux élèves d'effectuer une recherche documentaire sur l'histoire des Juifs d'Espagne

Le 31 mars 1492 marque la date anniversaire de l'expulsion des Juifs hors d'Espagne par les rois catholiques espagnols, Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon, au nom de l'unité religieuse. Les Juifs qui refusèrent l'exil ou la conversion au catholicisme furent pourchassés par le tribunal de l'Inquisition. L'exode de milliers de Juifs espagnols dans le bassin méditerranéen créa une diaspora sépharade qui parlera pendant plusieurs siècles la langue espagnole du xv^e.

L'histoire de *Gurs*, c'est aussi l'histoire de ces populations déplacées à travers l'Europe, au cours des siècles. Le personnage de Myriam est l'emblème de ces Juifs espagnols qui connurent l'exil.

Interrogée par les militants espagnols, au début de la pièce, elle rappelle pourquoi, originaire de Tolède, elle s'appelle Toledano ; pourquoi elle est capable de parler espagnol, malgré les exils successifs. La récitation qu'elle fait des poèmes de Gongora, en compagnie de Manuel H., à l'acte I, les longs passages en espagnol eux-mêmes, rappellent une Espagne unie dont l'image s'est pervertie à cause des persécutions et des guerres.

On pourra rappeler aux élèves l'origine du mot *sépharade* (ou *séfarade*) qui désigne l'Espagne en hébreu, comme *ashkenaze* désigne l'Allemagne.



L'ENGAGEMENT INTELLECTUEL ET ARTISTIQUE DE JORGE SEMPRUN : UNE MÉDITATION SUR L'ART OPPOSÉ À LA BARBARIE

Le travail intellectuel et littéraire de Semprun est motivé, depuis son origine, par le souci de rendre témoignage. Ce témoignage est celui d'un homme qui a traversé, en acteur ou en victime, mais jamais dans la passivité ni la soumission, une grande partie de l'histoire politique et sociale du xx^e siècle. Deux tragédies, et cela fait consensus, ont traversé un siècle qu'on a pu nommer, à raison, le siècle de la barbarie : le communisme, sous sa forme stalinienne, et le nazisme. Ces deux mouvements historiques aux conséquences tragiques se rencontrent dans *Gurs*.

Il est évident que cette pièce a été composée pour garder la mémoire de ces événements. La mémoire de ces hommes, républicains espagnols, antifascistes français, allemands ou plus largement européens qui luttèrent pour la liberté de notre continent, soumis à la menace du pire. Le pire, qu'ils ne purent éviter, puisque le camp de Gurs, à l'instar de bien d'autres en France, (celui de Brens, par exemple, lui aussi évoqué dans la pièce) finirent par « devenir, [comme le rappelle Semprun,] l'antichambre de Drancy » : l'antichambre d'Auschwitz, donc, le camp des chambres à gaz et de la « solution finale ». Cela, on l'oublie facilement, notre mémoire tend à effacer l'horreur. Voilà pourquoi, inlassablement, il faut témoigner. « Dans quelques années [rappelle encore Semprun à Buchenwald en 1995], il n'y aura plus personne pour avoir une mémoire directe des camps d'extermination. »

Gurs, c'est donc le rappel d'une « tragique histoire européenne, en vérité » (note de l'auteur accompagnant le dossier de presse), le souvenir des combattants de la liberté face à la barbarie nazie en marche en 1941, au moment où commence la pièce, avec comme point d'arrivée, pour les deux protagonistes juives Drancy, puis Auschwitz.

Mais les composantes de la tragédie, au sens le plus courant du terme comme au sens littéraire, ne sont pas aussi simples.

Témoigner, c'est aussi pour Semprun régler des comptes avec le communisme. Les protagonistes espagnols ou allemands de la pièce ont choisi le combat contre le fascisme espagnol d'abord, pendant la guerre de 1936-1939, puis contre le nazisme. Mais ce combat juste, parce qu'il a été conduit sous la bannière du communisme, a été vicié par l'aveuglement de certains de ces hommes : partant avec l'espoir d'un monde meilleur et plus fraternel, ils ont fini par soutenir et parfois justifier des régimes totalitaires non moins meurtriers que celui qu'ils combattaient. Le Parti, pour Busch comme pour les républicains espagnols de la pièce, a toujours raison, ne peut pas se tromper. Et si parfois il se trompe, son erreur « ne peut être que partielle, passagère, puisqu'il incarne, en fait et en droit, la raison universelle, le cours de l'Histoire. » Cela, c'est Rudi Menzel, un autre prisonnier allemand de Gurs, qui l'affirme dans la pièce, face à une Myriam plus lucide, qui réalise cet aveuglement, ce dogmatisme des communistes de Gurs, qui veulent à tout prix, contre le bon sens et la raison, rester fidèles au Parti. « Fidèles à quoi ? [dit-elle]. Fidèles à la fidélité, c'est tout ! »

Ces hommes ont certes l'excuse de ne pas connaître encore les procès staliniens des années trente. Les horreurs du régime soviétique ne sont apparues au grand jour qu'en 1956. Largement évoqués dans *Gurs*, ils forment, après l'évocation finale d'Auschwitz, une seconde toile de fond importante à la pièce.

Après 1956, plus d'excuse semble nous dire Semprun, qui peu de temps après cette date effectue un revirement politique, délaissant le Parti : l'idéalisme communiste des débuts a fait son temps, il a échoué et s'est transformé en horreur meurtrière. La position de l'auteur transparait, et se fait d'autant plus claire pour celui qui connaît plus largement son œuvre. Dans *L'Écriture ou la vie*, Semprun revient en effet à plusieurs reprises sur les errements du communisme et stigmatise, dans des paroles dures, son incapacité à se réformer et son aveuglement. Certes, dans cet ouvrage, comme dans *Gurs*, Semprun signale le respect qu'il a pour ces hommes dont il faut tenter de saisir les cas de conscience, les déchirements, notamment à l'annonce du pacte germano-soviétique : « Peut-on faire l'effort d'imaginer, [affirme-t-il], ce que cela représente d'être un fidèle communiste, à Buchenwald, en 1939, au moment du pacte entre Hitler et Staline ? » (*L'Écriture ou la vie*, p. 387). Cet effort doit toujours être valable, en 1941, pour les prisonniers de Gurs.

L'écriture de la pièce est donc marquée par le respect d'un homme qui a suivi un temps le même parcours que les prisonniers enfermés à Gurs, mais qui s'en est détaché assez tôt. Cependant, le respect, comme l'indique encore Semprun dans son récit autobiographique, « ne vaut pas pardon » (p. 387) : les horreurs commises au nom du communisme demeurent. On se souviendra que Buchenwald, après avoir servi de camp aux nazis, fut récupéré par les soviétiques qui y enfermèrent et menèrent à la mort leurs propres opposants.

Réglant ses comptes avec le communisme dans *Gurs*, Semprun semble aussi viser un dramaturge pour lequel il éprouve les mêmes sentiments doubles, à la fois de respect et de colère. Deux pièces de Bertold Brecht sont en effet largement évoquées dans la pièce : *La Vie de Galilée* et, surtout, *La Décision*. Avec ces deux œuvres, nous sommes au cœur de la question évoquée plus haut, celle des déchirements des militants communistes, soumis à un dilemme : rester fidèle au Parti ou le trahir en reconnaissant ses errements. « Galilée devant le Saint-Office, dit le metteur en scène, dans *Gurs*, se trouve face au dilemme des accusés des procès de Staline : avouer des crimes qu'ils n'ont pas commis pour ne pas désavouer la pensée correcte, la foi aveugle dont ils n'osent pas dire qu'ils ne l'ont plus ! »

Le troisième acte imagine que le comédien brechtien Busch a joué *La Décision*, à Gurs. Cette pièce symbolise pour Semprun, on le sent bien, l'aveuglement servile de Brecht face au communisme. Son propos est résumé à l'acte II, par le comédien Busch : les agitateurs du Komintern envoyés en Chine pour faire de la propagande, qui suppriment un jeune militant fidèle au Parti mais maladroit, ont-ils raison de commettre un tel acte, sous prétexte le jeune homme devient un danger pour ses camarades ? La réponse de Semprun est clairement négative.

Brecht est donc un écrivain qui, aux yeux de Semprun, comme il le dit encore dans *L'Écriture ou la vie*, « incarne de façon paradigmatique l'illusion positive, les ruses et la bassesse de tout intellectuel marxiste à l'époque révolue de la perverse Vertu révolutionnaire. » (p. 234). La Révolution ne peut avoir pour prix le sang des hommes.

Au-delà du témoignage sur la Seconde Guerre mondiale et les camps, sur les cas de conscience des militants communistes ayant vécu l'horreur d'une alliance jugée contre nature entre l'Union Soviétique et l'Allemagne nazie, *Gurs* se présente donc, par l'évocation de Brecht, comme une pièce qui interroge l'engagement des artistes, et singulièrement des écrivains, dans la vie de la Cité et dans l'Histoire. Semprun semble pointer du doigt le caractère réversible de cet engagement : négatif d'abord, lorsqu'il s'agit, comme Brecht et d'autres l'ont fait, de soutenir à tout prix ou de justifier les errements d'un pouvoir dictatorial et la barbarie, fût-ce avec les meilleurs intentions du monde. Les comédiens de la pièce de Semprun rappellent que, en jouant les œuvres de Brecht, on apprenait nous seulement l'art dramatique, mais aussi l'art de la dialectique, cet art dénoncé par Myriam parce qu'il justifie les pires revirements. Positif, ensuite, lorsque la poésie — celle de Gongora, évoquée au début de *Gurs*, ou bien une simple mélodie populaire espagnole, comme celle qui ouvre la pièce — se met au service de la liberté. On peut bien sûr songer ici, à tous les poètes de la Résistance, Char, Aragon et bien d'autres, français, espagnols, allemands ou sud-américains auxquels Semprun, dans *L'Écriture ou la vie* rend un hommage appuyé.

La chanson, ou si l'on veut la poésie populaire, joue d'ailleurs le rôle d'une sorte de fil conducteur, comme elle le joua effectivement dans les camps, à en croire le témoignage de Semprun dans son œuvre autobiographique : se réciter des poèmes, des chansons, c'était s'ouvrir un horizon fermé par les camps ; effectuer une sorte de prière de substitution, parfois, comme ce poème

de Baudelaire que le jeune Semprun récita au chevet du professeur Maurice Halbwachs mourant. Ici, cette poésie traduit bien le caractère ambivalent de l'art, tantôt au service du pire, tantôt servant le meilleur : la mélodie espagnole qui ouvre la pièce sert à l'engagement pour la liberté des républicains espagnols tandis que la chanson « l'éloge du Parti », introduite par Brecht dans *La Décision*, exprime l'aveuglement des communistes internationaux face au pouvoir dictatorial. « Chacun de nous a deux yeux / le Parti en a mille. »

La question posée plus haut trouve encore d'autres extensions, qui ne sont pas étrangères aux inquiétudes et aux questionnements de Semprun.

L'expérience des camps, nous le savons, a suscité une commotion terrible dans le monde et une de ses répercussions, dans l'univers intellectuel européen, fut une question lancinante : peut-on penser, écrire, après Auschwitz ? Non pas seulement porter témoignage des camps, mais, plus largement, on s'est demandé, et on se demande encore, avec Hanna Harendt et bien d'autres, si l'on n'a pas assisté, avec la « solution finale », à la faillite du monde et du modèle culturel européens. Comment Auschwitz fut-il possible, dans l'Europe humaniste, l'Europe des Arts et de la Culture ? Quel est le sens de tout cela ? Comment le sens est-il encore possible après cette tragédie ? L'art est-il vain ? Toutes ces questions qui se rejoignent, Semprun les prend à son compte, suivant le chemin d'un George Steiner, avec lequel l'auteur de *Gurs* est souvent entré en conversation intime. Semprun sait, comme Steiner, que l'expérience nazie est d'autant plus horrible que les bourreaux furent souvent, si on considère les têtes pensantes du régime totalitaire, des amateurs d'art et des mélomanes. La main qui l'après-midi signait les documents mettant en place la « solution finale » jouait le matin au piano Schubert ou Mozart.

Pour Steiner comme pour Semprun reprenant le constat fait un siècle plus tôt par Dostoïevski, l'être humain est double, porté tantôt vers le Bien, tantôt vers le Mal, ballotté entre ces deux extrêmes. Ainsi, dans *Gurs*, les militants internationalistes sont capables de se porter au secours de la liberté menacée en Espagne et de soutenir le communisme stalinien qui se résoudra dans l'horreur.



© Agence Paradoxe

L'art et la culture ne peuvent-ils donc pas stopper la barbarie ? Faut-il alors préférer une paire de bottes à toute l'œuvre de Shakespeare, pour reprendre une question célèbre, dont Dostoïevski s'est fait l'écho ?

Semprun veut croire que la vocation de l'art, malgré les horreurs, reste de porter témoignage. Témoignage des camps puisque l'artifice artistique est seul capable de rendre la substance de l'expérience vécue. Témoignage d'un théâtre brechtien qui, dans ses meilleurs moments, comme ce fut le cas avec *La vie de Galilée*, évoquée dans la pièce, tend un miroir à l'Europe qui y contemple sa propre histoire, ses dilemmes entre l'engagement politique aveugle et la raison qui devrait l'emporter et corriger ses errements. Témoignage d'une survie possible, dans ces camps, par le théâtre et la poésie, comme c'est le cas pour les protagonistes de la pièce, qui récitent et chantent des poèmes ou des chansons, interprètent des pièces de Brecht. Témoignage d'un sens qui demeure, par-delà cette horreur. L'Europe de Semprun reste celle des langues et des littératures européennes, qui communiquent entre elles, se comprennent, comme se comprennent les protagonistes de *Gurs* qui s'expriment aussi bien en espagnol, en français ou qu'en allemand. Ces langues ne sont pas destinées à fixer des barrières entre les peuples, mais au contraire à leur mutuelle compréhension. C'est là le sens de leur présence mitoyenne, sans traduction souvent, dans la pièce. « La Tour de Babel, en somme ! » affirme Myriam, qui décidément semble être le porte-parole de l'auteur dans la pièce. Oui, la Tour de Babel ou son mythe enfin reconstitué, les hommes unissant leurs langues par souci de fraterniser. « On chante, il faut chanter ensemble ! », ajoute le personnage de Rudy Menzel. Il s'agit en somme de revenir à l'Europe d'avant l'éclatement, d'avant les déplacements de population forcés, dont Brecht, critiqué ici fut aussi — et Semprun ne l'oublie pas — la victime ; une Europe de la Culture, celle où Zweig, Broch, Giraudoux ou Rolland, juifs ou non, pouvaient discuter ensemble, comparer leurs œuvres, par-delà les nations et les divisions qu'elles imposent.



→ Demander aux élèves d'effectuer une recherche documentaire sur les camps français et leur rôle dans la déportation des Juifs vers les camps d'extermination d'Europe de l'Est.

Il s'agira de situer *Gurs*, Brens, les deux camps évoqués dans la pièce et de préciser le rôle de Drancy, antichambre de la mort nazie.

→ Demander à des élèves volontaires de présenter un exposé sur les procès staliniens des années trente, sur le rôle de Khrouchtchev dans la dénonciation des purges staliniennes, en 1956, sur le Komintern ou Troisième Internationale, sur les goulags et sur Boukharine enfin.

Les Procès de Moscou, organisés par Joseph Staline se sont déroulés de 1936 à 1938. Ils visèrent à éliminer politiquement — ou physiquement — les premiers bolcheviks de la Révolution russe. Quatre grandes séries de procès eurent lieu : procès dit des *Seize*, procès des *Dix-sept*, procès des Généraux de l'Armée Rouge et procès des *Vingt et un*. Les accusations allaient du terrorisme à la trahison, l'espionnage, le sabotage et la préparation d'assassinats de plusieurs hauts responsables du gouvernement soviétique comme Staline. La plupart des victimes de ces procès furent exécutées.

Nikita Khrouchtchev fut le premier, après la mort de Staline, à dénoncer les purges ces années. Alors qu'il est à la tête de l'Union Soviétique, lors d'un discours secret pendant le 20^e Congrès du Parti Communiste de l'Union Soviétique en février 1956 (rendu public un mois plus tard), Khrouchtchev déclare que les purges étaient un « abus de pouvoir » de Staline et qu'elles eurent des conséquences calamiteuses pour le pays. Dans le même discours, il reconnut l'innocence de plusieurs des victimes des purges et de fait les confessions avaient été obtenues sous la torture.

L'Internationale communiste, fondée en 1919 par Lénine à Moscou (Komintern d'après l'abréviation en russe) ou Troisième Internationale, regroupait l'ensemble des partis communistes qui avaient rompu avec les partis socialistes de la II^e Internationale.

À partir de 1926, la Troisième Internationale passa totalement sous la domination de Staline.

Dès 1930-1932, deux millions de koulaks (paysans aisés) furent déportés dans les goulags.

Les procès de Moscou n'étaient ainsi qu'une partie mineure des purges. Les estimations des victimes des camps de concentration soviétiques varient beaucoup, certains historiens n'hésitent pas à lancer le chiffre de vingt millions de personnes.

Boukharine fut arrêté en 1937 et jugé en mars 1938, lors du procès dit des *Vingt et un* pendant les Grandes Purges, au motif d'avoir conspiré contre l'État soviétique. Il fut contraint de faire son autocritique, et de confesser ses crimes avant d'être exécuté. Boukharine fut réhabilité en 1988 seulement.

Toutes ces péripéties dramatiques du régime soviétique sont évoquées dans *Gurs*. Des points historiques précis ne pourront que faciliter l'accès au texte et à sa bonne compréhension.

→ Prolongements possibles

Établir une biographie de Bertold Brecht afin de vérifier, après la représentation ou la lecture de la pièce, quels éléments biographiques ont été utilisés par Semprun.

On insistera sur les éléments suivants de la vie de Brecht : son exil hors d'Allemagne en 1933 ; le fait que son œuvre fut alors interdite et brûlée par le régime nazi ; son installation aux USA après avoir parcouru l'Europe (Danemark, Finlande, Russie) ; son retour à Berlin en 1949. On rappellera enfin que Brecht fut une figure quasi-officielle du régime de la RDA, à la fin de son existence.

→ Prolonger la réflexion sur l'engagement de l'artiste en politique

On pourra présenter aux élèves deux citations qu'on mettra en contradiction, afin de susciter le débat :

« Si le peuple pense mal, changeons le peuple ! » (Brecht)

« Le travail d'un compositeur est de développer la musique symphonique : nous ne devrions pas nous occuper de politique » (Schoenberg)

Le dernier Brecht, il faudra le montrer aux élèves, semble aveuglé par son engagement communiste. La citation évoquée plus haut ne laisse pas d'inquiéter, car elle peut justifier les pires horreurs commises au nom de la fidélité absolue, sans discussion, à la doctrine.

Schoenberg, en revanche, marque son détachement vis-à-vis de la cause politique : l'engagement de l'artiste ne touche que son art, indépendamment de toute influence qu'on pourrait exercer sur lui ou que lui-même prétendrait exercer sur le cours de l'histoire politique.

On pourra encore prolonger la réflexion en incitant les élèves à se demander si ce n'est pas, paradoxalement, en gardant son indépendance qu'un écrivain ou un artiste exerce une influence positive sur le monde. On pourra faire usage d'une page primordiale de *L'Écriture ou la vie*, de Semprun, où l'écrivain s'interroge sur le rôle de Kafka dans l'histoire du xx^e siècle. Voici ce que dit l'auteur :

« Plus tard, quand il m'est arrivé d'analyser les raisons qui m'ont empêché de succomber à l'imbécillité communiste - d'y succomber totalement, du moins -, il m'est toujours apparu que la lecture de Kafka en était une, et non des moindres. (...) Car l'écriture de Kafka, par les chemins de l'imaginaire le moins emphatique qui soit, le plus impénétrable à force de transparence accumulée, ramène sans cesse dans le territoire de la réalité historique ou sociale, la décapant, la dévoilant avec une sérénité implacable. » (« Folio », p. 339)

L'intérêt de ce passage, en plus de montrer le détachement de Semprun pour la cause communiste, est de supposer qu'un artiste comme Kafka, apparemment très loin, par son isolement dans la littérature, des agitations politiques et sociales qui touchent le monde, se place dans une position qui lui permet d'analyser ces mêmes agitations, allant jusqu'à les anticiper. L'œuvre de Kafka est une prémonition terrible des camps et des systèmes totalitaires. On pourrait voir la même prémonition chez un Dostoïevski, qui, avec quarante ans d'avance, sut imaginer les horreurs du totalitarisme communiste. (Voir *Les Démons*, par exemple).

Une autre citation pour alimenter le débat : « plutôt la barbarie que l'ennui » (Théophile Gautier)

George Steiner rappelle ce mot de Gautier à la page 21 de son ouvrage, *Dans le château de Barbe-Bleue* (« Folio Essais »). Poursuivant sa réflexion sur l'origine de la barbarie en Europe, l'essayiste lit ce propos comme une prémonition de la barbarie du xx^e siècle, préparée bien en aval, par un xix^e siècle succombant à l'ennui, dont le siècle suivant est sorti de la pire façon qui soit : la guerre et l'horreur nazie puis stalinienne.

Le rôle de la poésie dans les camps, ou comment survivre grâce à l'art

Les intellectuels prisonniers dans les camps de concentration prirent appui sur la littérature et notamment la poésie, qui leur permit de tenir, face à l'horreur. Lorsque tout sens paraît aboli chaque matin par des bourreaux qui imposent une vie absurde, il devient urgent de retrouver un sens au monde, en parcourant les œuvres poétiques du patrimoine mondial. Cette idée tient une place de premier plan dans *L'Écriture ou la vie* mais elle est aussi très sensible dans *Gurs*.

On pourra établir un parallèle avec le chapitre 11 de *Si c'est un homme*, de Primo Levi, dans lequel l'écrivain interné à Auschwitz se plonge dans la poésie de Dante, au moment où il veut apprendre des rudiments d'italien à un de ses camarades français. La poésie permet certes de s'évader du camp mais, plus essentiellement, elle révèle son intérêt majeur, qu'on ne perçoit pas lorsqu'on connaît le confort d'une vie hors des camps : le travail poétique n'est pas occupation de dilettante, d'esthète ; tout au contraire, il est prémonition de l'horreur - *l'Enfer* de Dante, c'est déjà celui d'Auschwitz. C'est ce que comprend Levi, lorsqu'il affirme : « Et c'est comme si j'entendais ces paroles pour la première fois ». On songe encore à Kafka, apparemment détaché du monde politique, mais qui en recueille les tribulations.

L'Europe cosmopolite de Zweig, Rolland ou Broch contre l'Europe des guerres et des nationalismes

On pourra, enfin, faire un éclairage sur cette Europe, évoquée dans *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un Européen*, de Stefan Zweig, qui est celle dont rêve encore Semprun, en écrivant *Gurs*. Un continent sans frontières intellectuelles, où un Juif autrichien pouvait converser avec un artiste allemand ou français avant la catastrophe du nazisme et des totalitarismes. Zweig — et Semprun — nous rappellent à l'idéal d'une culture européenne où les langues française, anglaise, espagnole ou allemande établissaient un patrimoine commun.

ÉTUDE D'UN EXTRAIT DU TEXTE

Le pacte germano-soviétique ou les contorsions de la « dialectique »

III

[...]

MYRIAM

N'empêche...Il y a deux ans, tout vous poussait désapprouver le pacte entre Hitler et Staline...Votre expérience d'Espagne, vos combats, vos raisons de vivre... Mais vous l'avez approuvé ! Et c'est la foutue dialectique qui vous a permis d'être fidèles, tout en vous trahissant vous-mêmes...

ERNST BUSCH

C'est le sens de toutes les fidélités, Myriam... Mettre le Nous, l'espoir collectif, l'entreprise commune, avant le Moi, le Soi-même...

RUDI MENZEL

Ne complique pas les choses, Ernst ! Le Parti en sait toujours plus que chacun de nous, c'est tout simple ! C'est le sujet de la pièce pédagogique de Brecht, justement ! Los !

Ernst Busch commence à réciter en allemand, d'abord doucement, puis de plus en plus fort, « L'Éloge du Parti », « Lob der Partei », l'une des chansons de La Décision.

ERNST BUSCH

Der Einzelne hat zwei Augen,
die Partei hat tausend Augen...
Der Einzelne hat seine Stunde,
Die Partei hat viele Stunden.
Der Einzelne kann vernichtet werden,
aber die Partei kann nicht vernichtet werden...

MIGUEL P.

Uno tiene dos ojos,
el Partido tiene mil.
Uno tiense su hora,
el Partido tiene muchas horas.
Uno puede ser aniquilado,
el Partido no puede serlo...

MYRIAM

Chacun de nous a deux yeux,
le Parti en a mille.
Chacun de nous a son heure,
le Parti a toutes les heures.
Chacun de nous peut être anéanti,
mais le Parti ne peut pas être anéanti. *(Elle enchaîne)* C'est beau, c'est touchant à entendre,
mais c'est faux !

→ Identifier le rôle de Myriam, dénonciatrice des contradictions chez les prisonniers communistes du camp

Myriam place ses camarades internés devant leurs contradictions : alors qu'ils auraient dû dénoncer le acte germano-soviétique, ils l'ont approuvé. « Et c'est la foutue dialectique qui vous a permis d'être fidèles, tout en vous trahissant vous-mêmes. »

→ Réfléchir à la place des langues dans la pièce

Ce passage est intéressant aussi, dans la mesure où les trois langues de la pièce se trouvent juxtaposées et se traduisent les unes les autres. Langues qui, dans le même temps, traduisent l'union des militants et leur trahison, puisque cet Eloge évoque l'aveuglement face au Parti.

ENTRETIEN AVEC JORGE SEMPRUN

Gurs est une pièce de commande qui s'inscrit dans le cadre d'une convention européenne. En quoi ce projet vous a-t-il séduit ?

Il s'agissait d'écrire sur des personnes déplacées, réfugiées, une pièce qui devait être jouée en plusieurs langues pour les théâtres de Nice, du Luxembourg et de Séville qui participaient au projet et pour des comédiens qui pour la plupart étaient bilingues. Il y avait donc des contraintes et en quelque sorte un défi à relever. On pouvait imaginer beaucoup de thèmes, et pourquoi pas un thème historique ? J'ai pensé à Gurs, un camp dont on ne parlait plus beaucoup, et qui avait été l'antichambre de Drancy et d'Auschwitz. Je me suis plongé dans la documentation et j'ai découvert que parmi les nombreuses personnes qui avaient été internées à Gurs il y avait Ernst Busch, un personnage légendaire, homme de théâtre, acteur de Brecht et chanteur que je connaissais très bien et qui avait mis en scène le *Wallenstein* de Schiller dans ce camp. Mais j'ai imaginé qu'il aurait pu y monter une pièce de Brecht, *La Décision*. Je voulais écrire une pièce dans le style de Brecht, une pièce assez courte, ronde au sens où elle se bouclerait sur elle-même, comme ses *Lehrstücke* : une pièce pédagogique.

Pourquoi avoir choisi *La Décision* ?

Parce que c'est une pièce sur le sujet qui nous concerne ici : une pièce sur l'esprit de parti contre l'esprit critique, et qui contient des poèmes parmi les plus communistes de tous ceux que Brecht a écrits.



© Agence Paradoxe

Brecht vous inspire-t-il ?

C'est un personnage très intéressant, très discutable sur beaucoup de points et dont le théâtre est daté. Mais il a fait des tournées triomphales, notamment avec *Mère Courage* ; c'était aussi un grand poète qui a touché tous les genres. Je voulais surtout parler de *La Vie de Galilée*, cette pièce qu'il a écrite en 1938 durant son exil danois et dans laquelle il laisse entendre qu'il pourrait s'agir d'une représentation des procès de Moscou. Ernst Busch l'a jouée en 1956 et il la répétait à Berlin quand Brecht est mort, alors que tout laissait croire qu'il allait partir à l'Ouest pour se faire soigner. J'ai voulu montrer un fragment de cela.

Peut-on parler de pièce historique ?

La matière en est historique. L'action se situe en juin 1941. Les personnages sont réels, soit parce qu'ils ont vraiment existé comme Ernst Busch et sa femme Eva, soit parce qu'il y a certainement eu beaucoup de Myriam ou de Rachel, même si pour elles je ne me suis pas inspiré de personnes précises. Mais plus qu'une pièce sur l'histoire, c'est une réflexion sur l'histoire, et donc une pièce pédagogique.

Est-ce pourquoi vous avez choisi de mettre en scène *Gurs*, non seulement comme camp, mais aussi comme scène de théâtre, en jouant ainsi sur la mise en abyme ?

La mise en abyme permet de prendre de la distance, de nous dire que nous allons faire les acteurs. Et puis il y a cette phrase de Brecht à propos de *La Décision* : « cette pièce n'est pas faite pour être vue, cette pièce n'est pas faite pour être lue... Elle est faite pour être jouée... ».

Les comédiens de l'acte II se posent d'ailleurs un certain nombre de questions sur la représentation et sur ce que l'on doit ou ce que l'on peut représenter de *Gurs*, et vous y répondez directement, sur scène, puisque le metteur en scène demande alors à la régie de leur faire entendre le message de l'auteur que vous avez enregistré et qui peut ainsi être projeté sur le plateau...

C'est le résultat du travail avec le metteur en scène. Au départ il s'agissait d'une note que j'avais adressée à Daniel Benoin, une lettre qui n'était destinée qu'à lui, et il a eu l'idée d'en faire une lettre filmée, un élément dramatique.

L'auteur dialogue donc avec le metteur en scène et les acteurs, et vous parlez de « pièce ouverte ». Cela pourrait-il être une définition de votre théâtre ?

La possibilité de ce dialogue est certainement une des choses qui m'intéresse le plus dans le théâtre. *Gurs* est une pièce de commande qui correspondait aussi à un désir. Il y a eu la joie du travail avec le metteur en scène et les acteurs, et puis la joie de la représentation. Quand j'ai vu la première européenne en Slovénie il y a deux ans, à Nova Gorica, puis la représentation à Nice, je craignais que le sujet ne soit devenu de la préhistoire. Je me demandais si ces déchirements qu'évoque la pièce, ces problèmes de conscience liés au pacte germano-soviétique étaient encore perceptibles pour des jeunes qui n'avaient pas comme nous cette mémoire... Or, il y avait beaucoup de jeunes et une écoute attentive, tendue, un miracle !

Il y a eu très peu de pièces sur les camps... Est-il plus difficile de faire une pièce de théâtre sur ce sujet qu'un film par exemple ?

C'est vrai qu'il y a eu peu de pièces, et pourtant il y a des possibilités. Peut-être va-t'il falloir que le temps passe pour qu'il y ait plus de liberté, parce que l'important c'est de saisir, de comprendre. Il y a eu un film d'Armand Gatti, *L'Enclos*, assez théâtral (c'est pour moi un compliment), réalisé de fait par un cinéaste qui était aussi un homme de théâtre. On peut faire des pièces de théâtre, à condition de ne pas être réaliste, à condition de ne pas être dans la représentation de la maigreur ou de l'épuisement, mais dans une situation dramatique. L'essentiel, c'est le mouvement, la résistance des âmes et des corps.

L'art semble être à *Gurs* un des moyens justement de résister : les personnages se mettent au piano, chantent, récitent des poèmes, et c'est par le foyer culturel que vous nous faites pénétrer dans le camp. Pourquoi avez-vous choisi ce lieu ?

C'est le seul lieu où les hommes et les femmes pouvaient se rencontrer. Il y avait à *Gurs* une vie culturelle intense, ce n'était pas un camp de travail. Le foyer culturel était un lieu de passage, de rencontres, de conférences... Ce n'était pas possible à Buchenwald, il n'y avait pas de lieu pour cela. Mais à *Gurs*, le foyer était le lieu idéal pour discuter d'un concert, de ce fameux concert du 14 juillet, qui avait vraiment été programmé.

Vous accordez une place très importante à la musique... Pourquoi ?

C'est comme un bout d'essai, une répétition, un premier tirage d'une épreuve photographique...

J'ai depuis longtemps l'idée d'écrire une pièce sur le camp de Buchenwald autour du petit orchestre de jazz qui s'y était formé clandestinement. J'ai été conforté dans cette idée en recevant une lettre d'un survivant tchèque, clarinettiste dans cet orchestre de jazz, qui m'envoyait le programme de leur premier concert public après Buchenwald, que j'avais oublié. Et puis il y a le souvenir des haut-parleurs qui étaient toujours branchés dans le camp pour diffuser des ordres allemands, mais qui diffusaient aussi de la musique, des chansonnettes du goût de l'officier qui le dirigeait ou de la musique classique. La musique accompagnait toute la vie. Cela a été un élément de plus. Et puis j'ai découvert que Busch avait été interné à *Gurs*. Il a été un personnage de premier plan.

Vous le faites d'ailleurs exister surtout comme chanteur...

Parce que ses vinyles ont bercé toute ma vie ! On l'appelait le Caruso des baricades... Il y a dans ce personnage beaucoup de mémoire et de plaisir personnels. Et puis il a eu une vie très romanesque. Sa rencontre avec Eva est incroyablement romanesque, tout comme leurs retrouvailles à Berlin après leur libération ! Et ce photographe qui se trouvait là, justement, pour fixer cet instant !

La photographie d'Eva qui apparaît dans votre pièce est-elle justement un moyen de faire exister ce personnage dans celle-ci, alors qu'elle ne se trouvait plus à *Gurs* quand Ernst Busch y a été enfermé ?

Oui, Eva est un personnage formidable sur lequel on pourrait beaucoup écrire...

À quel moment ces personnages ont-ils existé pour vous ?

Ils se sont imposés à partir des acteurs. Le texte a évolué, il s'est cristallisé autour des acteurs. C'est bien en cela une pièce pédagogique qui s'est élaborée en la jouant, en la répétant, à partir des gestes.

Quelle serait pour vous la particularité de l'écriture théâtrale ?

L'incarnation. Et ce travail en collaboration avec les acteurs et le metteur en scène. Le roman est une écriture solitaire. Au cinéma, quand on dit « moteur ! », le film appartient au réalisateur, le scénariste disparaît. Écrire pour le théâtre est très différent et j'ai beaucoup de projets !

Après la représentation

Pour approfondir la réflexion

GURS OU COMMENT REPRÉSENTER UN CAMP ET SON HISTOIRE AU THÉÂTRE

→ **Interroger les élèves sur la façon dont ils ont reçu la pièce en les faisant d'abord réfléchir sur ce qui nous est montré du camp : le lieu, le moment, les objets et les personnages.**

À quoi s'attendaient-ils ? Ce qu'ils ont vu, ce qu'on leur a montré de Gurs correspond-il à ce qu'ils se représentaient ? Y a-t-il une « imagerie » convenue ? Les éléments qui leur sont montrés dans la pièce les ont-ils surpris ? Pourquoi ?

Quels objets ont-ils remarqués ? Quelle est leur importance dans la représentation ?

Quels lieux nous sont donnés à voir ? Pourquoi ? Quels sont les lieux qu'évoquent les personnages ?

Le décor et les costumes

→ **Que nous montre-t-on de la réalité du camp ?**

→ **Le décor et les costumes peuvent-ils être considérés comme réalistes ?**

→ **Les faire décrire aux élèves.**

Le décor apparaît dès la première didascalie du texte comme un décor « délabré », nous introduisant d'emblée dans un espace assez sordide, fermé par des rideaux faits de couvertures militaires « grises ou marronnasses », « rapiécées et agrafées les unes aux autres » : tout connote ici le dénuement, ce que soulignent d'ailleurs les costumes des personnages qui entrent en scène. Les didascalies les montrent en effet vêtus de « hardes » mi-civiles, mi-militaires, ou précisent — comme dans le cas de Myriam — que les vêtements « tombent en décrépitude », ce qui correspond à la réalité de Gurs. S'y trouvaient en effet des Espagnols ayant appartenu à l'armée républicaine comme en témoigne leur accoutrement (le chef de camp présente Manuel comme un « ancien colonel de l'armée républicaine »), mais aussi des communistes allemands qui avaient servi dans les Brigades internationales (Bush et Rudi ont tous les deux fait partie de la brigade Thaelmann) et des Juifs (comme Myriam ou Rachel) portant l'étoile jaune. On pourrait ici parler de réalisme, d'autant que les costumes des personnes qui sont internées dans le camp contrastent avec ceux des civils qui inspectent celui-ci dans le premier acte. Une didascalie précise qu'« un personnage en civil, chapeauté, vêtu d'un complet cossu, entre par le fond » : c'est le chef de camp qui accompagne la visite d'une déléguée du secours protestant et d'un inspecteur général venus lui demander des comptes après la parution d'un article sur Gurs dans la presse américaine, interrompant. La conversation entre ceux qu'il appelle ironiquement les « hébergés » est interrompue ce qui lui permet à la fois de se donner bonne conscience et de faire bonne figure devant ses visiteurs. On peut d'ailleurs se demander si le lieu où commence la pièce et où les civils rencontrent les prisonniers, le foyer culturel et les objets surprenants qui s'y trouvent, ne sont pas aussi à mettre sur le compte de la bonne conscience de ceux qui sont responsables de ce camp...

→ **Amener les élèves à s'interroger sur l'étrangeté apparente de certains éléments du décor.**

On peut en effet s'étonner qu'on nous montre d'emblée des chaises rangées comme après un spectacle, des gants de boxe, des ballons de football et un piano droit ! Aucun de ces éléments ne figure dans « l'imagerie traditionnelle » des camps, même si Gurs, il faut le rappeler, n'était pas un camp de travail. L'inspecteur général lui-même le note quand le chef de camp, triomphant, allègue la vie culturelle du camp et le concert prévu pour le 14 juillet pour démontrer que l'état d'esprit des « hébergés » n'est pas aussi alarmant qu'on l'a dit : « Je ne savais pas qu'il y avait des concerts à Gurs ! Des matchs de football, si, j'en ai entendu parler... On m'a même raconté le cas d'un certain Artigas, Salvador Artigas, que le préfet a libéré pour qu'il joue dans l'équipe de Bordeaux ». Les responsables se servent de la culture, du sport dans les camps comme une sorte d'alibi... Certes, il y a un foyer culturel, mais il faut quand même un laissez-passer pour que les femmes, séparées des hommes, puissent s'y rendre (ce qui n'empêche pas le chef de camp de s'étonner de la présence de Myriam au début de la pièce) ce laissez-passer n'est accordé ici qu'aux artistes (Myriam est violoniste, Rachel chanteuse). La réalité du camp nous est progressivement dévoilée, à travers le discours de la déléguée du secours protestant :

DÉLÉGUÉE SECOURS PROTESTANT (*se tournant vers le deuxième personnage*)

Monsieur l'Inspecteur général, je n'oublie pas la situation historique réelle... Loin de moi tout angélisme ! Une guerre a eu lieu, la France a été défaite, des milliers de réfugiés s'y trouvent en situation irrégulière... Mais n'est-il pas alarmant que l'eau de Gurs ne soit pas bonne à boire ? Qu'il n'y ait pas de poêles de chauffage dans les baraquements ? Que les châlits ne soient que des pailles pourries et en nombre insuffisant ? Qu'il y ait des rats par centaines ? Que la nourriture soit exécration, les visites presque impossibles et la correspondance censurée...

Le responsable du camp intervient, visiblement outré

CHEF DE CAMP

Je ne peux pas vous laisser dire ça, mademoiselle ! Vous oubliez que nous avons affaire à des étrangers indésirables... Des ennemis potentiels de notre pays...

Ce qui ne nous est pas montré explicitement est donc détaillé dans un discours en forme d'acte d'accusation, dénonçant des conditions de vie inhumaines : l'eau non potable, le froid, le manque de lits, la vermine, auxquels s'ajoutent la mauvaise alimentation et l'isolement. Le chef du camp justifie ces mauvaises conditions en soulignant que ceux qui sont internés sont des étrangers et des ennemis potentiels ; racisme et patriotisme sont ainsi associés pour présenter Gurs comme un moyen de protéger le pays ! L'horreur de Gurs nous apparaît dès le premier acte, mais elle sera aussi représentée sur scène dans le dernier acte, le foyer culturel ayant alors disparu pour laisser place à des rangées de châlits où l'on aperçoit quelques silhouettes d'hommes affalés. Le décor change, il évolue pour nous faire saisir l'histoire de Gurs : construit en 1939 pour interner les combattants de l'armée républicaine espagnole vaincue par Franco, il s'ouvre ensuite à tous les indésirables du régime de Vichy pour devenir enfin l'une des bases de la déportation des Juifs vers Drancy, puis Auschwitz.

L'entrée et la sortie des personnages

D'autres éléments rendent cette histoire de Gurs sensible et lisible sur scène : l'entrée et la sortie des personnages, ainsi que les dates.

→ Quand les différents personnages entrent-ils en scène ? Quand en sortent-ils ? Quel sens peut-on donner à ces mouvements ? On pourra proposer aux élèves de rassembler ces éléments dans un tableau.

On peut noter que ce sont les Espagnols qui entrent d'abord en scène, comme ils sont d'abord entrés dans le camp : Miguel et Manuel, qui s'expriment d'ailleurs en espagnol, première langue du camp.

Myriam qui les rejoint assez vite, représente les Juives apatrides. Dans son état des lieux le chef de camp rappelle que certaines s'y trouvent enfermées depuis le début de la guerre, en septembre 1939, d'autres depuis la proclamation du statut des Juifs, même si la plupart sont arrivées dans la dernière semaine d'octobre 1940, comme Myriam. Ernst Busch, qui fait son entrée à la fin de l'acte I, fait lui partie des « étrangers indésirables », tout comme Rudi, son compagnon, qui apparaît à l'acte III.

L'acte IV marque une rupture importante, en faisant disparaître d'abord les Espagnols, Miguel et Manuel, dont on apprend, en même temps qu'Ernst Busch, qu'ils se sont évadés, et en prévoyant l'évasion prochaine des deux Allemands qui, à les entendre, ne serait plus qu'une affaire de jours. Or, c'est à ce moment qu'entre en scène un nouveau personnage, Rachel, « l'étoile juive cousue sur sa robe » et qui vient d'un autre camp français : Brens, dans le Tarn.

Ne restent ainsi à l'acte V que des Juifs sur la scène : Myriam et Rachel « à l'avant-plan » et derrière elles des Juifs, dont deux les rejoignent au moment où tous sont déportés pour Auschwitz, via Drancy. On est alors en février 1943, c'est le cinquième convoi partant de Gurs depuis août 1942, il y en aura six.

Acte I	Acte II	Acte III	Acte IV	Acte V
Le foyer culturel	<ul style="list-style-type: none"> • Le panneau du souvenir • Même espace scénique, avec une table improvisée pour les acteurs et une table éclairée pour le metteur en scène 	Le foyer culturel	Même décor	<ul style="list-style-type: none"> • Disparition du panneau du souvenir • Un espace plus vaste • Des rangées de châlits
21 juin 1941	• Après le 10 nov. 2004 (message enregistré de l'auteur)/ 1956	• Retour en 1941	• 8 jours avant le concert du 14 juillet	• 23 fév. 1943 : départ du 5 ^e convoi pour Drancy
Miguel Manuel Myriam Le chef de camp La déléguée du secours protestant L'Inspecteur général Eva Busch (évoquée) Ernst Busch	<ul style="list-style-type: none"> • Comédiens jouant les personnages • Le metteur en scène • L'auteur • Une voix dans les cintres (Miguel à la technique) 	<ul style="list-style-type: none"> • Rudi • Ernst • Myriam • (son frère) • Miguel • Manuel • Le metteur en scène 	<ul style="list-style-type: none"> • Ersnt Bush • Rudi • Rachel • (Eva évoquée) 	<ul style="list-style-type: none"> • Myriam • Rachel • Premier juif • Deuxième juif

L'entrée et la sortie des personnages permettent donc de retracer scéniquement l'histoire du camp, comme si chacun des personnages incarnait un groupe, un type de population présent à Gurs. On pourrait à ce titre faire remarquer aux élèves que les deux Juifs qui apparaissent à la toute fin de l'œuvre pour débattre de la question de la résistance (auraient-ils dû comme certains l'ont fait résister dès le début, comment ?...) ne sont pas nommés.

Ce ne sont pas les seuls à ne pas avoir de nom dans la pièce : le chef de camp et l'Inspecteur général au service de Vichy en sont également dépourvus... Mais ces quatre personnages « existent » très peu de temps sur la scène, alors que la déléguée du secours protestant réapparaît dans le dernier acte où elle est évoquée par son nom (Merle d'Aubigné) par sa conduite, elle mérite qu'on se souvienne d'elle, qu'on retienne son nom pour l'histoire, comme Myriam le rappelle à Rachel, qui promet de s'en souvenir. Il y a d'autres personnages dont on se souviendra sans qu'ils soient pour autant nommés : c'est le cas des deux infirmières juives dont parle Myriam au dernier acte, « impeccables dans leur uniforme d'infirmières, l'étoile juive bien en vue ». Mais celles-ci sont effectivement remarquables par « leur fierté de vivre dignement, l'humble orgueil d'être utiles aux autres », c'est pour cette raison que Myriam les donne en exemple afin que Rachel soit forte à son tour dans l'épreuve qui s'annonce. Mais tous ces personnages ont justement une histoire, alors que les deux Juifs du dénouement ne seront caractérisés qu'en tant que « Premier juif » et « Deuxième juif » dans le texte, peut-être parce qu'à eux il ne sera pas laissé le temps de nous raconter leur histoire dans ce tragique dénouement où la tension dramatique est à son comble et où le départ du convoi interrompt le débat. Myriam et Rachel vont disparaître dans le cinquième convoi pour Drancy, et parce que c'est le cinquième, elles savent où celui-ci les mènera : Myriam est peut-être d'ailleurs le personnage le plus lucide de toute la pièce. C'est de fait le personnage le plus présent sur scène, qu'on retrouve dans tous les actes...



→ **Proposer une étude de personnage : Myriam la clairvoyante**

Comment la caractériser ?

Quelle est son histoire ?

Quelle est sa place dans la pièce ?

Quel est son rôle dramatique ?

Quels sont ses rapports avec les autres personnages ?

Myriam est une artiste, une violoniste, qui a un rapport sensuel au piano dont elle « effleure amoureusement les touches » et qui récite des poèmes de Gongora, ce qu'elle partage d'ailleurs avec Manuel. Toute son histoire se lit dans son nom, Myriam Lévy Tolédano, qui traduit à la fois son origine et sa religion. Elle va raconter son histoire à Manuel et Miguel, en espagnol, avant de se souvenir du poème de Gongora, qu'elle récite avec Manuel, emplie de bonheur. Myriam crée un lien avec la plupart des personnages et apparaît rapidement comme une mémoire : elle partage une chanson avec Miguel, un poème avec Manuel, La mémoire d'Eva, de ses chansons avec Ernst Busch, et avec Rachel la mémoire de Merle d'Aubigné, des deux infirmières juives du premier convoi pour Drancy. Myriam pourrait incarner le pouvoir de l'art : elle rassemble autour d'elle les hommes et les femmes, les rend forts tout en les rendant plus lucides, plus clairvoyants. Myriam est en effet celle qui interroge, qui discute, qui contredit et qui dénonce tous les aveuglements, qu'il s'agisse d'un aveuglement politique comme c'est le cas pour les communistes qui ne remettent pas en question l'esprit de parti (Miguel, Manuel ou Ernst) ou d'un aveuglement illusoire comme celui de Rachel dans la dernière scène, qui voudrait bien croire que ce convoi pourrait l'amener aux États-Unis. Myriam ne lui permet aucune illusion, aucun mensonge, bien au contraire : elle lui rappelle les faits avec l'objectif de la rendre plus forte ; elle ne lui lâche pas la main à la fin, faisant siennes les valeurs des deux infirmières juives : « la fierté de vivre dignement, l'humble orgueil d'être utile aux autres ».

Les dates

→ **Combien de temps couvre la pièce ? Quels moments évoque-t-elle ? Pourquoi certaines dates sont-elles présentées ?**

→ **Les dates sont nombreuses dans la pièce, constituant des points de repères historiques essentiels : quelles dates les élèves ont-ils retenues ? Pourquoi ? Comment Semprun fait-il de ces dates historiques des ressorts dramatiques ? Toutes les dates sont-elles historiques ?**

On peut distinguer dans la pièce deux séries de dates : les dates historiques, retraçant l'histoire du camp de Gurs, et les dates qui montrent l'évolution de la pensée de Brecht : l'histoire d'une victoire de l'esprit critique sur l'esprit de parti à travers l'histoire et l'évolution de son théâtre.

Il y a ainsi des dates théâtrales correspondant à des dates de publication ou de représentation de pièces de Brecht qui ont marqué son parcours :

- 1930 : publication de *La Décision*, que Busch a jouée à Berlin et que Semprun résume ainsi dans la pièce : « comment la fidélité au Parti, même aveugle, prend le pas sur la conviction individuelle ».
- 1938 : Brecht écrit *La Vie de Galilée*, après le procès de Boukharine à Moscou ;
- 1956 : répétition de cette pièce à Berlin sur la scène du Berliner Ensemble, après les révélations du xx^e Congrès soviétique sur les crimes de Staline.

Ces dates théâtrales font écho en un sens aux dates historiques puisque celles-ci marquent aussi une prise de conscience :

- le 21 juin 1941, la date à laquelle Hitler attaque l'Union Soviétique, rendant caduc le pacte germano-soviétique. Date historique s'il en est pour les communistes qui sont internés dans ce camp. Semprun utilise cette date comme ressort dramatique en la donnant aux spectateurs (acte II) avant que les personnages concernés dans la pièce ne l'apprennent (acte III), jouant ainsi avec la double énonciation. Cet événement apparaît alors comme un **coup de théâtre** déclenchant de vives démonstrations de joie après une discussion sur la fidélité au parti et l'opposition de l'esprit de parti à l'esprit critique. La nouvelle est célébrée par une chanson qui rappelle le combat : c'est une chanson que partagent Rudi et Ernst Busch, une chanson de la brigade Thaelmann, qu'Ernst Busch chante seul, pour éviter toute fausse note...

- le 6 août 1942 : date du premier convoi parti de Gurs vers Drancy, date historique qui marque un changement radical dans l'histoire de Gurs. Myriam évoque cette date février 1943 quand il est question de faire partir le cinquième convoi qui les emportera elle, Rachel et les Juifs qui sont à leurs côtés.

L'histoire retracée par ces dates est donc celle d'une prise de conscience : celle de Brecht face au parti « aux mille yeux » que célébrait encore un poème de *La Décision*, et celle du spectateur, amené lui aussi à ouvrir les yeux sur ce qu'ont été les camps français : des antichambres de Drancy, puis d'Auschwitz, à partir de 1942. Cette pièce est donc bien une réflexion sur l'histoire et en cela un *Lehrstück*, une pièce pédagogique, qui transmet la mémoire de Gurs. Cette mémoire est au cœur de la représentation comme le souligne le panneau lumineux qui s'allume « le temps d'une lecture attentive » au début du deuxième acte, rappelant les dates, les chiffres, les faits de l'histoire du camp, et qui lance l'injonction finale « Souvenez-vous », qui rappelle celle qui clôturerait, « Shéma » le poème inspiré de la prière des morts, que Primo Levi avait mis en exergue de *Si c'est un homme*. Cette injonction au souvenir apparaît justement au moment où dans la pièce, il s'agit de *réfléchir l'histoire*, au sens propre et au sens figuré, par une mise en abyme qui s'interroge sur les difficultés de la représentation.

JEUX DE MIROIRS : QUAND LA RÉFLEXION SUR LE THÉÂTRE ENGAGE UNE RÉFLEXION SUR L'HISTOIRE

Le jeu en question (comment jouer, construire le spectacle, la pièce)

- Quand et comment entre-t-on dans les coulisses de la représentation ?
- Comment distinguer les comédiens de leurs personnages ?

Le deuxième acte nous fait changer de décor et d'espace, nous introduisant dans les coulisses de la pièce. Le jeu est comme interrompu. Il reprendra à l'acte III où il sera de nouveau interrompu par la voix du metteur en scène qui propose d'introduire un autre texte à la pièce de Brecht que les personnages sont en train de monter : des pages de Malraux sur les procès de Moscou et les purges, que l'écrivain a écartées de *L'Espoir*, son roman sur la guerre d'Espagne ; image d'un texte qui ne cesse de se tisser devant nous. Le metteur en scène parle de « le prolonger pour y ajouter quelque chose », en l'occurrence « une sorte de suite à *L'Espoir* ». Cela permet aux spectateurs d'assister à ce qui normalement leur échappe : la répétition. On pénètre ainsi dans un espace de travail, comme l'indique la présence d'une table improvisée (sur des tréteaux) et d'une table éclairée réservée au metteur en scène : il s'agit ici de fait d'apporter un autre éclairage au spectateur pour le faire réfléchir sur la pièce. Aussi lui est-il donné d'entendre les débats entre les acteurs, le metteur en scène et l'auteur au moment des répétitions. Tous ont alors entre les mains un exemplaire de la pièce qu'ils répètent, *Une tragédie européenne*, un titre qu'on pourrait lire avec de bonnes jumelles, précise ironiquement l'auteur. C'est donc une mise en abyme « classique » : on parle de la pièce à l'intérieur de celle-ci et on s'interroge d'abord sur ce qu'il faut y montrer. Le procédé n'est pas nouveau, il avait constitué l'argument d'une pièce de Marivaux intitulée justement *La Répétition* et on le retrouve notamment dans le théâtre de Pirandello.

- Inviter les élèves à réfléchir sur la portée des mises en abyme théâtrales. On pourra leur proposer, pour approfondir leur étude, la scène des comédiens dans *Hamlet* et un extrait par exemple de *Six personnages en quête d'auteur* de Pirandello.

La pièce de théâtre imaginée par Hamlet doit servir à confondre les criminels, les responsables, et l'artifice est efficace. Il en est de même ici : la question de la responsabilité est au cœur des deux pièces de Brecht qui sont évoquées au cours de cette répétition, *La Vie de Galilée* et *La Décision*. La première est citée par le comédien qui tient le rôle d'Ernst Busch. Celui-ci émet en effet le désir de jouer le personnage en 1956, au moment où celle-ci répète *La Vie de Galilée* à Berlin. Idée des plus saugrenues si l'on en juge par la première réaction du metteur en scène : « Quelle autre époque ? Il n'y a pas d'autre époque... Il est question des camps, de l'époque des camps de concentration... Gurs, Le Vernet, sont des camps français, ils ont existé de 1939 à 1944... L'un était dans l'Ariège, l'autre dans les Pyrénées-Atlantiques... On ne peut pas les situer ailleurs, ni à une autre époque ! », ce que le comédien jouant Busch ne conteste pas. Il ne s'agit pas d'oublier que la pièce se situe en 1941, mais de la faire entrer en résonance avec d'autres pièces qui pourront l'éclairer, comme *La Vie de Galilée*, ce que confirme le comédien qui joue Manuel en évoquant *La Décision*,



© Agence Paradoxe



© Agence Paradoxe

que Busch pourrait avoir jouée à Gurs en 1941. Les deux pièces sont d'ailleurs racontées pour justifier l'intérêt qu'il y a à les faire *résonner* et *raisonner* dans la pièce. Les comédiens en débattent avec le metteur en scène et l'auteur, invité à s'exprimer directement sur la question. La présence de l'auteur sur scène, grâce à un enregistrement vidéo, achève de briser l'illusion théâtrale. Il ne s'agit pas d'y croire, mais d'y réfléchir... « On peut parfaitement imaginer qu'Ernst Busch a travaillé à Gurs sur *La Décision*. »

La répétition de la pièce est donc aussi un moment où celle-ci se construit. Le metteur en scène précise d'ailleurs que l'auteur reste à l'écoute des remarques des acteurs. Le théâtre de Semprun se présente ainsi comme un théâtre ouvert, qui joue sur le dialogue alors même que les comédiens ont tous entre les mains un exemplaire de la pièce, accessoire dont Semprun s'amuse d'ailleurs dans les didascalies. « L'auteur se réserve la possibilité de la modifier encore : de rajouter, de retrancher, jusqu'à la dernière minute... Même après la dernière minute d'ailleurs... » La mise en abyme permet ainsi au spectateur de réfléchir à la spécificité de l'écriture théâtrale.

→ **Proposer une discussion (ou une dissertation) sur l'écriture théâtrale à partir d'une citation de Peter Brook (avec lequel Semprun a travaillé sur l'adaptation de la pièce *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth) : « le théâtre, c'est du vivant raconté aux vivants ».**

Le théâtre ici naît et grandit à partir d'un dialogue entre l'auteur, le metteur en scène, les comédiens et les personnages qu'ils font exister aux yeux des spectateurs. Mais *Gurs* a la particularité de mettre en scène des personnages qui ont vraiment existé, comme Ernst Bush ou sa femme Eva, qui existeront en quelque sorte « à côté » des comédiens, et que la pièce fera revivre à chaque représentation.

L'existence des personnages

→ **Comment les personnages s'incarnent-ils dans la pièce ?**

- Le cas d'Eva : à la comédienne qui joue Myriam et qui regrette qu'Eva, la femme de Busch, on répond dans la pièce que celle-ci n'est pas absente puisqu'on en a parlé. C'est sur ce mode que les personnages existent de fait, et en particulier le personnage d'Eva qu'aucune comédienne n'incarnera. Elle n'en est pas moins présente dans la pièce, du premier acte au dernier. C'est d'ailleurs le personnage de Myriam qui en parle en premier, à la fin du premier acte : elles sont arrivées ensemble à Gurs, toutes les deux indésirables et apatrides puisqu'Eva Busch Zimmermann avait été déchue de sa nationalité allemande par les nazis en 1937. Mais Eva a été libérée avant que son mari ne soit interné, et c'est lui qui fait son entrée en scène au moment où Myriam évoque la sortie d'Eva... Ils forment donc un couple mythique, en proie aux aléas de l'histoire et uni par un amour fou : « elle t'aimait Ernst, elle t'aime encore, malgré votre séparation... Elle était sûre de te retrouver un jour », affirme Myriam qui va, de fait, parler pour elle à plusieurs reprises dans la pièce. Eva est donc présente même si elle est physiquement absente, c'est un personnage dramatique à part entière dont le sort préoccupe tous ceux à qui elle est chère, d'autant que les derniers renseignements que son mari a pu recueillir sur elle ne sont guère rassurants : « quelqu'un l'avait croisée dans les couloirs de la Gestapo, rue Lauriston ». L'espace scénique s'élargit ici vers un espace dramatique, dans tous les sens du terme, à travers l'histoire des personnages. On se souciera désormais du personnage d'Eva autant que s'il était incarné, et il le sera d'ailleurs à partir de l'acte II, avec cette photographie réelle des retrouvailles insensées d'Eva et d'Ernst à Berlin après leur libération respective. Le personnage apparaît sur scène puisque la photo est projetée. « Ils sont sur le perron de leur maison, Bonner Strasse. Ernst Busch porte un manteau de cuir, il est nu-tête. De son bras droit il serre contre lui Eva, blonde, souriante, une étoile de renard autour des épaules. Sa main gauche entoure le bas du visage d'Eva ». Photographie du bonheur, où Eva figure, tel que son mari se la représente avant la guerre : « elle chantait dans les cabarets, chez Agnès Capri, chez Suzy Solidor... Elle avait des amis, des poètes, des peintres... ». Eva est un personnage rayonnant, lumineux dans la pièce, et ce n'est pas un hasard si elle apparaît grâce à une photo... Elle est blonde et souriante sur celle-ci. C'est un personnage vivant qui existera aussi par ses chansons. C'est d'ailleurs une de ses chansons que chantera Myriam à Rachel dans le dernier acte, quand il faudra trouver la force d'affronter l'horreur. Elle a de fait une force et une présence incroyables que traduisent ses *Mémoires* citées par la comédienne jouant Myriam à l'acte II, Myriam qui se fait une fois de plus son porte-parole pour raconter le fameux épisode des retrouvailles. « C'est le récit d'Eva Bush » qu'elle finit par raconter à la première personne, en s'identifiant donc à Eva : « J'ai traversé la rue, hypnotisée. L'homme regardait ailleurs, mais c'était lui, mon compagnon, Ernst Busch.



Il a tourné la tête, il m'a vue. " Eva " a-t-il dit. Et moi : " Ernst " ; Rien de plus. Et nous sommes tombés dans les bras l'un de l'autre. » Récit romanesque et théâtral à la fois puisque la scène s'anime grâce au dialogue, que la comédienne jouant Myriam nous fait vivre, incarne véritablement. Raconter l'histoire d'un personnage, c'est donc le faire exister, mais l'incarner sur scène, c'est le faire revivre, lui donner chair.

→ **Faire réfléchir les élèves au rôle du récit au théâtre en prenant appui sur le récit de Thérèse pour leur montrer le caractère dramatique de celui-ci, sa force de représentation, avant de les amener à se pencher sur les autres récits du texte**

La place du récit est en effet importante dans Gurs. On y raconte des histoires et des pièces de théâtre. Et c'est souvent le moyen de faire exister des personnages qui comme Eva ne seront pas incarnés par un comédien. On peut citer par exemple le cas du frère de Myriam, dont elle n'a plus de nouvelles depuis qu'il est parti en Palestine (en 1935 précise-t-elle), ouvrant ainsi un peu plus l'espace dramatique, ou le cas des parents de Rachel, que l'histoire a emportés (son père s'est suicidé à la suite de la confiscation de ses biens, et sa mère est morte de chagrin...). Le récit devient ainsi à Gurs l'espace du souvenir, le lieu d'une mémoire pour ceux qui ont disparu. Le spectateur se souviendra de ces deux infirmières juives dont Myriam raconte l'histoire, telle que Merle d'Aubigné la lui a racontée et que le public pourra désormais se représenter. Jeux de miroirs et pouvoir du théâtre où la parole s'incarne, prend chair...

Le cas d'Ernst Busch est plus singulier encore puisqu'il est incarné par un acteur, qui sait tout d'ailleurs de son histoire, et par sa voix, ses chansons, que le metteur en scène a réunies sur un CD pour le comédien, mais qui résonnent également à plusieurs reprises dans la pièce, soit parce que le personnage les chante (et c'est alors la voix du comédien que l'on entend), soit parce que c'est la vraie voix de Busch, voix légendaire, qu'on entend. Effet de réel bien sûr, mais c'est aussi le moyen de faire résonner encore le souvenir d'un chanteur célèbre pour son engagement, qui est de plus un souvenir personnel ici de l'auteur, Jorge Semprun. Une mémoire vive donc, que fait résonner ici la musique.

LA PLACE SINGULIÈRE DE LA MUSIQUE DANS LA PIÈCE

→ **Quand la musique retentit-elle dans la pièce ? Quelle est sa fonction dramatique ?**

L'utilisation théâtrale de la musique : un ressort dramatique



On peut faire remarquer aux élèves que la musique ouvre et ferme la pièce et qu'elle permet souvent de passer d'un acte à l'autre.

- Manuel y chantonne au début de l'acte I une mélodie populaire espagnole, « los cuatro muleros » qu'il transforme après l'arrivée de Miguel en indicatif de Radio-Londres : la musique incarne donc une certaine nostalgie et la liberté, ou du moins l'espoir des « hébergés » de retrouver celle-ci (et de fait les deux personnages s'évaderont dans la pièce). Elle vaut ici pour une forme de résistance, ce que montre bien la reprise de la mélodie initiale par Ernst Busch à la fin de l'acte, mais avec des paroles révolutionnaires, « Los cuatro generales », caractérisant d'emblée son engagement d'artiste et de militant. Mais c'est un silence, associé à un « noir », qui nous fait passer de l'acte I à l'acte II.

- Le silence et le noir introduisent en effet cette pause dans l'action qu'est l'acte II, où la réflexion des comédiens, du metteur en scène et de l'auteur viendront éclairer le spectateur, comme la lumière mettra en avant le panneau du souvenir. La musique retentit juste après, avec les chansons d'Ernst Busch, gravées sur un CD, et tout particulièrement « Die Moorsoldaten », « Les soldats du marais », dont le metteur en scène rappelle que « c'est en quelque sorte l'hymne des premiers camps nazis... En Frise orientale, sur les rives marécageuses de l'Ems. Ce sont des détenus allemands qui ont écrit les paroles et la musique... Brecht a utilisé la chanson dans l'une de ses pièces... Elle a fait le tour du monde, dans toutes les langues... ». La musique qu'on entend dans la pièce reflète l'histoire, la fait résonner et devient par là-même un élément dramatique à part entière qu'avait déjà utilisé Brecht : c'est l'un des ressorts traditionnels de la *Lehrstück*, un des moyens de garder l'histoire en mémoire. Ernst Busch (le personnage) récitera d'ailleurs une des chansons de *La Décision*, « Lob der Partei », pour aborder la question de l'esprit de parti contre l'esprit critique, une chanson qui résonnera dans toutes les langues de la pièce, Miguel la reprenant en espagnol et Myriam en français, ce qui montre bien que cette question est centrale et qu'elle se trouve au cœur de la pièce. Mais c'est une chanson de combat, d'espoir qui clôt l'acte, la chanson des Gürsiens à l'annonce de la rupture par Hitler du pacte germano-soviétique, qui reprend une chanson de la brigade Thaelmann, unissant Busch et Rudi et la libération que représente pour ces militants cet événement.
- L'acte IV s'ouvre d'ailleurs sur un air de guitare, Busch jouant ainsi un air populaire allemand quand Rudi lui annonce l'évasion des Espagnols. Arrive alors Rachel, qui est à la recherche de Myriam. C'est aussi une chanteuse qui connaît le répertoire d'Eva et qui peut ainsi chanter une de ses chansons avec Busch. On peut encore être plein d'espoir... Même si le rythme s'accélère et que la tension grandit : les deux derniers actes sont d'ailleurs plus condensés que les autres. Le temps lui-même s'accélère, se précipite avec cette ellipse temporelle qui marque le passage de l'acte IV au dernier.
- L'acte V résonne encore de musique puisque Myriam y chante une chanson d'Eva à son tour, alors que Rachel reprend la chanson espagnole du début, « Los cuatros generales ». Mais la musique est remplacée dans le dénouement par un brouhaha, des sifflets et des ordres : le convoi va partir et la cacophonie de celui-ci annonce le chaos... La musique est donc bien un élément dramatique, qui rythme la pièce et y fait résonner la nostalgie autant que l'espoir, avant que le bruit dissonant de l'histoire ne recouvre celle-ci. Ne reste que l'harmonie des mots...

L'harmonie des mots

→ Amener les élèves à réfléchir sur les effets de « dissonance » du texte en leur demandant d'étudier le rôle des langues étrangères dans la pièce

Même s'il s'agit au départ d'une contrainte liée aux circonstances particulières de l'écriture de cette pièce (une commande européenne), il n'en reste pas moins qu'on y entend plusieurs langues : l'espagnol, l'allemand et le français qui peuvent sembler dissonantes au premier abord, et qui peuvent déstabiliser le spectateur. Mais on s'aperçoit rapidement que ces langues étrangères ne sont pas un obstacle à la communication et à la compréhension (et ce même si elles



n'étaient pas traduites), signe que tous ceux qui les parlent se rassemblent sur des valeurs essentielles : tous devaient d'ailleurs participer à un concert « révolutionnaire », le 14 juillet, qu'ont fini par annuler les autorités du camp, sans pouvoir empêcher les artistes de s'exprimer : Myriam chante indifféremment dans la pièce en espagnol, en français et en allemand, à l'image d'une Europe meurtrie, divisée par l'Histoire, mais qui parvient ici à partager des poèmes, de la musique, des chansons, et du théâtre puisque les personnages évoquent dans l'acte III leur intention de jouer *La Décision* de Brecht, donnant ainsi corps à la discussion de l'acte II entre les comédiens en mettant le projet à exécution. Ces comédiens militants, comme ils se qualifient eux-même, s'engagent donc dans la représentation avant d'évoquer leur évasion... L'art serait-il le plus sûr moyen sinon d'échapper, du moins de résister à la barbarie ? Jorge Semprun a répondu dans *L'Écriture ou la vie*.

PROLONGEMENTS

À partir de la représentation, on pourra creuser la notion de mise en abyme au théâtre avec *L'illusion comique* de Corneille, *Kean* de Dumas, *La Répétition ou L'Amour puni* d'Anouilh, ou *Montserrat* d'E. Roblès ; puis en étendant la réflexion à la peinture avec *Les époux Arnolfini* et au cinéma, avec *La Nuit américaine* de Truffaut ou *Le dernier métro*.



© Agence Paradoxe

On pourra aussi proposer une réflexion, dans le cadre d'un TPE par exemple, sur la représentation des camps en prenant appui sur *L'Enclos* d'Armand Gatti dont parle Jorge Semprun, *La Liste de Schindler* de Spielberg et *La Vie est belle* de Bellini. On pourrait aussi s'appuyer sur *Maus* et sur les témoignages. Ceux de Jorge Semprun et de Primo Levi sont incontournables, mais on pourrait aussi penser à *La Douleur* de Duras et bien sûr à *L'Espèce humaine* de Robert Antelme. Proposer aussi la lecture de *Voyage à Pitchipoi* de J-C. Moscovici.

Dans le cadre de l'objet d'étude sur le biographique, on pourrait s'interroger sur ce que l'on peut représenter d'une vie au théâtre, en prenant comme exemple la vie d'Eva et Ernst Busch, telle qu'elle est représentée sur scène, et telle qu'elle est par exemple racontée dans les *Mémoires* d'Eva Busch Zimmermann, ce qui permettrait de comparer l'écriture autobiographique et l'écriture théâtrale. La réflexion pourrait alors être approfondie par l'étude de textes complémentaires portant sur la représentation sur scène de la vie d'un personnage, comme c'est le cas pour *Kean*, de Dumas. Mais on pourrait aussi penser à une autre pièce de Brecht, *La Résistible ascension d'Arturo Ui*, pour interroger la transposition au théâtre de l'ascension d'Hitler. Dans un tout autre registre, la pièce de Copi sur Eva Peron peut être un support intéressant.

Pour la série L en première ou pour la réflexion portant sur les réécritures et l'intertextualité en classe de seconde, on s'intéressera plus précisément au tissage des textes de Brecht par Jorge Semprun dans *Gurs*.

Nos remerciements chaleureux à Jean-Michel RIBES et à toute l'équipe du Théâtre du Rond-Point qui a permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions. Merci à Daniel BENOIN et son équipe pour les documents transmis. Merci infini à Jorge SEMPRUN.

Tout ou partie de ce dossier sont réservés à un usage strictement pédagogique et ne peuvent être reproduits sans le consentement de l'auteur et de l'éditeur.

Comité de pilotage et de validation

Pascal CHARVET, IGEN Lettres-Théâtre
Michelle BÉGUIN, IA-IPR Lettres (Versailles)
Jean-Claude LALLIAS, Professeur à l'IUFM de Créteil, directeur de la collection nationale « Théâtre Aujourd'hui »

Auteurs de ce dossier

Sylvie ROZÉ, (« Après le spectacle » et interview)
Nunzio CASALASPRO (« Avant le spectacle »)

Directrice de la publication

Nicole DUCHET, Directrice du CRDP

Responsabilité éditoriale

Vincent LÉVÉQUE

Marie FARDEAU

Chargé de projet

Vincent LÉVÉQUE

Maquette et mise en pages

Sybille PAUMIER

Création, Éric GUERRIER

© Tous droits réservés

Pour inscrire vos classes à une représentation :

Joëlle WATTEAU

01 44 95 98 27

j.watteau@theatredurondpoint.fr

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr>, rubrique arts et culture, l'ensemble des dossiers de *Pièce (dé)montée*