

Il y a toutes les ombres
qui sont là, à la porte,
et à qui il parle.
Des millions
de gens sont là.

- Laurent Poitrenaux -

Jan Karski
(Mon nom est une fiction)

TNS Théâtre National de Strasbourg

Saison 15-16

Laurent Poitrenaux

entretien

Comment Arthur Nauzyciel t'a-t-il parlé de ce projet ? Il t'a demandé de lire le roman de Yannick Haenel [Éditions Gallimard, 2009] ?

J'avais joué dans la première mise en scène d'Arthur, qui était *Le Malade imaginaire ou le Silence de Molière* d'après Molière et Giovanni Macchia, en 1999, et nous avons toujours eu envie de retravailler ensemble. Cela s'est fait de manière évidente : il m'a appelé le lundi, je me suis procuré le roman le mardi, et je lui ai dit « oui » le mercredi. J'avais un souvenir très prégnant de Jan Karski dans *Shoah*, le film de Claude Lanzmann [1985], que j'avais vu quand j'avais dix-huit ans. J'avais été frappé par la force de son témoignage.

Ma lecture a réactivé cette mémoire-là. J'ai trouvé le livre passionnant. Je trouvais le processus d'écriture de Yannick Haenel très intelligent et beau, cette construction en trois parties, comme une fusée à trois étages, qui amène vers la fiction. Quand Arthur a décidé de monter ce projet, beaucoup de gens pensaient qu'il ne travaillerait que la dernière partie, qu'il allait en faire un monologue de théâtre. Mais pour lui, le projet n'avait de sens que si on conservait le concept des trois parties. Raconter ce que Karski a dit, faire entendre ce qu'il a écrit... et la fiction.

Comment avez-vous travaillé sur le texte ?

Un des moments fondateurs a été la lecture de l'intégralité du roman chez Marthe Keller, qui allait faire la « voix » de la deuxième partie. Arthur allant prendre en charge la première et moi la troisième, nous avons lu chacun notre partie en entier. Ça a duré environ huit heures, la nuit tombait, il y a de nombreux moments où nous étions submergés par les évocations...

C'était formidable d'avoir pu traverser ensemble à voix haute l'intégralité du roman. Et d'en garder en nous la trace, c'était important, parce qu'on savait qu'on ne pourrait pas tout conserver du livre, il fallait faire des coupes.

Ensuite, Arthur a travaillé de son côté sa partie et celle avec Marthe. Et nous – lui et moi – avons fait un long travail à la table. Arthur procède toujours ainsi : on ne fait pas moins de quatre ou cinq semaines à la table. C'est essentiel, surtout pour un tel projet.

On se voyait en tête-à-tête, on lisait la troisième partie, pour dégager des thématiques, faire des choix. Ce qui nous a guidés, c'est l'idée de garder la parole la plus théâtrale possible, ce qui était le plus à même d'être entendu sur un plateau. C'était un travail minutieux. Chaque choix était évidemment à peser : qu'allions-nous pouvoir enlever ? Cela s'est fait petit à petit, nous relisions le tout chaque fois pour entendre où nous en étions. Outre la nécessité de procéder à des coupes, ça m'a permis de plonger pleinement dans cette parole.

Yannick Haenel a-t-il participé, à un moment, au travail d'adaptation ?

Non, pas du tout. Il faisait confiance à Arthur. C'est lui qui avait fait la démarche de lui envoyer son roman après avoir vu son spectacle *Ordet [La Parole]* [de Kaj Munk, créé au Festival d'Avignon, 2008]. Au moment où Arthur a lu *Jan Karski*, il venait de perdre son oncle, qui avait été déporté à Auschwitz et lui avait raconté beaucoup de choses. Il y a eu comme une conjonction, une évidence qu'il fallait le faire.

« Le livre s'ouvre sur cette question : "Qui témoigne pour le témoin ?" Comment être "messenger", parler de quelque chose que l'on n'a pas directement vécu ? »

Et je pense que Yannick était au contraire très heureux qu'on ne lui demande pas son avis. D'une certaine manière, il avait fait son travail de messenger, et il y avait d'autres gens qui prenaient la suite.

Le livre s'ouvre sur cette question : « Qui témoigne pour le témoin ? »

Comment être « messenger », parler de quelque chose que l'on n'a pas directement vécu ? Jan Karski a été un messenger non entendu, mais il a fait perdurer une parole.

C'est pour cela que j'étais heureux de faire ce projet, ça répondait à un questionnement que j'ai depuis l'âge de quatorze/quinze ans, quand j'ai été confronté à l'existence des camps ; d'abord avec *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais, puis *Shoah* de Claude Lanzmann. Je ne sais pourquoi, je sentais que cette histoire m'appartenait. Et pourtant, contrairement à Arthur, personne de ma famille n'est mort en camp de concentration. Je n'ai pas été confronté à cela dans mon intimité familiale. Mais je lisais beaucoup et régulièrement les textes de Primo Levi, Charlotte Delbo, Jorge Semprun ; ça m'a toujours accompagné. Et d'une certaine manière, le spectacle a répondu à ce questionnement, à savoir que je suis persuadé que cette histoire nous appartient, à tous. L'Europe a été construite là-dessus. Et notre rapport à l'humanité. Cette question doit nous appartenir, à

tous. À travers ce projet, je pouvais, à mon humble place d'acteur, être à mon tour un messenger.

Ensuite, quand tu as travaillé au plateau, la scénographie était-elle déjà en place ?

Oui, et cette reconstitution du couloir de l'Opéra de Varsovie est un espace tellement puissant : ce couloir, cette ligne de fuite qui part dans l'ombre, vers les ombres... c'est un décor que je pouvais vraiment considérer comme un partenaire, à qui je pouvais parler, qui me faisait parler. Et il y avait une évidence dans les places : certaines étaient fortes, d'autres faibles et, très vite, le parcours s'est dessiné. C'est aussi lié au fait qu'avec Arthur, le travail préparatoire est tellement pointu, fouillé, qu'ensuite, au plateau, ça va relativement vite.

Par « travail préparatoire », tu entends celui que vous avez fait sur le texte ?

Oui, mais pas seulement. C'est tout un processus. Arthur avait souhaité que nous finissions l'adaptation à Varsovie. Nous avons passé une semaine dans le théâtre de Grzegorz Jarzyna [Le TR Warszawa, que dirige le metteur en scène polonais], qui nous a accueillis très aimablement. Une semaine d'une densité à la fois de travail et d'émotions. Nous étions à quelques pas de l'emplacement du ghetto,

« Cette reconstitution
du couloir de l'Opéra
de Varsovie est
un espace tellement
puissant : ce couloir,
cette ligne de fuite
qui part
dans l'ombre,
vers les ombres... »

dont Karski parle beaucoup dans son témoignage dans *Shoah* et dans le roman de Yannick Haenel. Et puis il y a eu la visite du camp d'Auschwitz-Birkenau, où je n'étais jamais allé.

Dans la partie Auschwitz du camp, il y a toutes les images que l'on connaît, les monticules de cheveux, de chaussures... Une chose m'a frappé : la visite du musée commence par un plan de l'Europe, avec des traits pour figurer toutes les trajectoires des trains vers Auschwitz. C'est impressionnant, c'est quasiment l'Europe comme on la connaît aujourd'hui et les gens arrivaient de partout... Il y a eu à un moment la possibilité technique, pratique, humaine, de les faire converger vers ce camp pour les exterminer. Ce plan froid et informatif rend les choses très concrètes : oui, cela a pu se faire, se réaliser dans toute sa complexité.

Dans *Shoah*, Raul Hilberg [historien et politologue, spécialiste de la Shoah] explique la logique qui s'est installée au fil du temps et qui a permis l'existence des camps. Tout était en place pour que ça puisse arriver. L'antisémitisme, les lois anti-juifs, les pogroms... Les Allemands n'ont rien inventé, mais ils sont passés à l'échelon supérieur qui est celui de l'organisation, du pragmatisme. Il insiste sur le fait que ce n'est pas un « accident

de l'histoire», un «trou noir» incompréhensible, une «folie». C'est au contraire une organisation parfaite, l'industrialisation de la mort. Raul Hilberg est brillant, parce que très factuel.

Dans la partie Birkenau du camp, il ne reste presque plus rien. Les Allemands ont détruit les chambres à gaz. Il reste des baraquements, mais globalement c'est un espace vaste et vide. Et je crois que c'est le plus saisissant. D'une certaine manière, on voit davantage de choses...

Je n'arrivais pas à mettre des mots sur ce que j'avais ressenti. J'ai lu le livre de Georges Didi-Huberman, *Écorces* [Les Éditions de Minuit, 2011], qui est le récit de sa visite du camp. Il s'y est rendu après s'y être longtemps refusé, et il arrive à rendre compte de ses sensations de manière très fine. C'est un livre fort, qui m'a fait du bien.

L'autre visite qui a été fondamentale dans le travail, est celle du ghetto de Varsovie. On ne «visite» rien à proprement parler, car il ne reste aucune trace, à part deux rangées d'immeubles délabrés qui existaient à l'époque et un tout petit bout du mur. Il n'y a pas de guide «officiel». La femme qui nous accompagnait est une photographe et historienne, Elzbieta Janicka, passionnée par la question du rapport de la Pologne

au peuple juif et la façon dont les Polonais gèrent cette période de l'histoire. Quand nous l'avions contactée, elle nous avait dit qu'il fallait compter huit heures sur les lieux pour en parler. Comme nous étions pris par le travail, elle nous a répondu : «Nous le ferons en cinq heures, je ne peux pas faire moins».

Alors nous avons marché, à ses côtés. C'est une femme qui avait environ trente-cinq ans, elle n'était pas juive elle-même. Elle était dans une urgence à faire passer une parole, une mémoire, à montrer ce qui n'était pas montrable. Elle voulait détailler au plus près les choses, dans une forme de nécessité, de fièvre, qui était vraiment très troublante. Et on a marché, on arpentait les rues de Varsovie et elle nous racontait ce qu'il y avait à tel ou tel endroit. Il y avait à la fois des informations très factuelles, d'ordre historique – comment les Allemands surveillaient le ghetto, l'organisation, les actes de résistance. Et puis il y avait un autre aspect, qui concernait la façon dont la Pologne avait géré les traces de cette mémoire. Par exemple, elle nous montrait des plaques où le mot «juif» n'apparaît pas, il y a juste écrit «résistant». Elle nous donnait une lecture de la manière dont la Pologne a digéré, intégré, remanié cette histoire-là.

Après cinq heures, je suis sorti de cette «visite» vraiment bouleversé par cette femme. Nous lui avons posé la question : pourquoi faites-vous ça ?

Pourquoi êtes-vous passionnée par l'histoire des juifs de Pologne ? Elle a répondu : quand j'étais enfant, si on prononçait le mot « juif » devant ma mère, elle devenait toute rouge ; quand on passait devant les « maisons des juifs », elle se signait, c'était très mystérieux...

Elle a creusé cette question, elle continue. C'était vraiment une rencontre impressionnante.

Je lui avais envoyé un message par la suite en ce sens : *Jan Karski* n'est pas facile à porter tous les soirs. C'est un spectacle fort mais parfois c'est dur d'aller puiser ce qu'il faut d'images, de sensations, de ressenti pour rendre à sa juste valeur cette parole. Dans ces moments-là, j'ai toujours pensé à cette femme. Il y a des gens qui sont à cet endroit-là de nécessité, d'engagement. C'est une rencontre qui m'a donné beaucoup de force.

Comment se sont passées les répétitions ? Est-ce que le spectacle s'est monté dans l'ordre chronologique ? Est-ce que tu as assisté aux répétitions de la première partie dont tu es absent ?

Pas vraiment, car je devais continuer à apprendre mon texte. Et je pense qu'Arthur avait besoin de sa « zone d'intimité » dans un premier temps. J'ai assisté à l'ensemble tardivement.

« L'autre visite qui a été fondamentale dans le travail, est celle du ghetto de Varsovie. On ne "visite" rien à proprement parler, car il ne reste aucune trace, à part deux rangées d'immeubles délabrés. »

Le fait qu'Arthur prenne en charge cette première partie me touche beaucoup. Et je suis toujours épaté par ses intuitions esthétiques. Par exemple, le choix d'avoir travaillé avec Miroslaw Balka, artiste polonais, sur la vidéo. Tout fait sens. Dans ses projets, rien n'est laissé au hasard. Non pas qu'il maîtrise tout, mais il s'intéresse à tout d'un point de vue dramaturgique, esthétique, humain, dans les moindres détails.

Par exemple, quand nous avons créé le spectacle au Festival d'Avignon, il tenait vraiment à ce que nous jouions à l'Opéra Grand Avignon, situé place de l'Horloge. Il savait qu'on jouerait tôt, à 18h, il voulait que les gens sortent vers vingt heures trente, qui est un des moments les plus denses à cet endroit avec la musique, les parades, etc. Il y voyait un écho car une fête foraine avoisinait le ghetto de Varsovie. De la grande roue, les gens pouvaient voir l'intérieur du ghetto. Arthur souhaitait qu'il n'y ait pas de «sas» : que les spectateurs puissent émotionnellement éprouver ce choc de passer d'une parole qui plonge dans une noirceur, une douleur, à la «fête» à l'extérieur. J'aimais le fait qu'il ait pensé même à ça.

Il y a aussi la danse, qui est un moment important.

Oui, et ça c'est un vrai sas pour moi ! Il m'aurait été difficile de terminer par : «j'ai recommencé à vivre»,

noir, on rallume, saluts... Cela n'a pas eu lieu donc je ne peux pas savoir comment je l'aurais vécu, mais ça aurait sans doute été délicat.

Dans le spectacle, il y a un flot de paroles, d'Arthur, de Marthe, puis de moi... il faut, à un moment, céder la place au corps, c'est une présence qui prend en charge ce que la parole ne pourra peut-être jamais prendre en charge. C'est un écho.

Certaines personnes s'interrogent sur le choix de cette musique un peu «pop». Comme si la cohabitation de ces deux «univers» n'était, *a priori*, pas compatible. Cela m'évoque une chose : pendant ce travail, nous avons regardé beaucoup de films, d'images, dont une vidéo avec des enfants qui sont allés devant le «Arbeit macht frei» [«Le travail rend libre», écrit au au-dessus du portail d'entrée du camp d'Auschwitz], avec leur grand-père qui était un survivant du camp. Ils ont lancé la musique sur leur petit Ghetto-blaster et fait une chorégraphie sur *I will survive*. Ça peut paraître dérisoire, décalé, et pourtant ça m'a beaucoup touché. C'est une réponse d'enfant, comme un pied de nez, c'est fait avec très peu de moyens, mais le message est fort.

Il y a, dans la musique de la danse, quelque chose de cet ordre-là, à mon sens.

J'aime le travail qu'a fait Damien Jalet. Beaucoup de gens disaient que sa chorégraphie contenait un

peu toutes les thématiques, avec ce corps qui se cabre, qui renaît, qui se casse à nouveau, qui a une mémoire, qui repart en arrière...

En ce qui concerne la troisième partie, que tu interprètes, il y a eu une polémique, à la sortie du roman de Yannick Haenel. Claude Lanzmann l'a accusé d'avoir falsifié la réalité, détourné les propos et la pensée de Jan Karski. Est-ce que ça a influencé les orientations de travail sur le texte, les passages à couper ?

Non, pas du tout. Faire ce projet était déjà une réponse. Le fait de dire : nous, on va en faire du théâtre, induisait une affirmation de la fiction. À Avignon, il y a eu de la part de certaines personnes une tentative de relancer la polémique, mais ça n'avait finalement rien à voir avec notre objet.

La polémique était essentiellement centrée sur l'idée qu'on ne peut pas faire de la fiction avec la réalité, on n'a pas le droit : «Ce n'est pas vrai, Jan Karski n'aurait jamais dit ça, les choses ne se sont pas passées ainsi...».

C'était donc surtout la troisième partie qui posait problème. Et l'intuition d'Arthur était très juste : il fallait absolument garder la structure du livre : on passe par le documentaire, puis par la biographie et seulement après, il y a la fiction. Les deux premières

« C'est un spectacle fort mais parfois c'est dur d'aller puiser ce qu'il faut d'images, de sensations, de ressenti pour rendre à sa juste valeur cette parole. »

parties sont plutôt âpres. Arthur a très peu d'espace, on ne peut pas être plus près du public. Ensuite, il y a la vidéo et la voix off de Marthe Keller, qui demande aux spectateurs une attention exigeante. Souvent, les gens nous disaient que l'arrivée de la fiction fait du bien, parce qu'elle permet d'entendre les choses autrement, peut-être de manière plus libre et plus prégnante pour les spectateurs. Il fallait peut-être passer par là. D'une certaine manière, quelque chose se résolvait par le théâtre.

Et le choix d'avoir ajouté « Mon nom est une fiction » dans le titre est clair.

Bien sûr. Il y avait une nécessité pour Arthur de le faire, comme pour moi il y avait une nécessité de participer à ce projet. Nous savions que nous étions « justes » à notre endroit de travail. Nous ne cherchions pas à être plus malins que le livre, ni plus malins que la polémique, ni plus malins que le sujet. Nous n'avions pas de réponses toutes faites à apporter. On a fait ce qu'on avait à faire, ce qui nous semblait juste en tout cas.

Je comprends le souci de Lanzmann. C'est quelqu'un qui a fait une œuvre unique au monde, sans doute indépassable à son endroit. Il y a consacré des années. Le fait qu'on utilise le mot

« Shoah » aujourd'hui est lié à son film. Le mot existait avant, ce n'est pas lui qui l'a inventé, mais le fait est que c'est lui qui a décidé qu'on le nomme comme ça...

Certains historiens et linguistes voudraient réfléchir à un autre terme. Je trouve cette question passionnante.

C'est essentiel que des gens continuent, inlassablement, à questionner ce qui s'est passé pour que cette mémoire reste vivante.

Le premier jour de travail, toute l'équipe – artistique, technique, administrative, ce qui fait plus de vingt personnes –, s'est réunie au Mémorial de la Shoah. Katy Hazan, historienne, qui travaille sur cette question depuis des années, nous disait que plus elle accumule de savoir, de faits, plus ça se complexifie, devient insondable d'une certaine manière.

Elle racontait qu'elle découvrait encore des choses. Quand nous l'avons rencontrée, elle travaillait sur les commandos SS qui, en 1944/1945, avec des prisonniers juifs, déterraient les corps des charniers. Il s'agissait de faire disparaître les traces comme c'est toujours le cas lors de génocides. Mais il y avait un raffinement extrême : une fois les corps déterrés et brûlés, ils pilaient les os pour les réduire en poudre, et, avec les engins agricoles, ils

« Il fallait
absolument garder
la structure du livre :
on passe par le
documentaire,
puis par la
biographie
et seulement après,
il y a la fiction. »

dispersaient cette poussière d'os dans les champs. Derrière ces faits, c'est comme s'il y avait l'idée de « les tuer une deuxième fois ». Qu'ils disparaissent totalement... Elle en était vraiment troublée.

Comment as-tu abordé le personnage de Jan Karski, sachant qu'il a vécu ? As-tu pu t'en détacher pour y travailler comme une parole fictionnelle ?

Absolument. De toute façon, je pense que je n'aurais pas accepté le projet s'il avait été de l'ordre du théâtre documentaire : par exemple, remettre en scène le témoignage de *Shoah* et incarner, pour le coup, le vrai Karski, ça j'aurais dit non tout de suite, je n'aurais même pas lu le projet.

Peux-tu expliquer pourquoi ?

Parce que je pense que ça n'est pas le lieu du théâtre. D'abord, parce que je trouve que le film de Lanzmann est tellement fort que ça n'aurait pas eu de sens.

Ça n'a rien à voir en terme de thématique, mais quand Bourdieu avait édité *La Misère du monde* [1993], avec tous ces entretiens retranscrits tels quels, avec toutes les hésitations, etc., je m'étais dit : ça va produire du théâtre. Mais je n'en étais pas forcément heureux. Je comprends l'intérêt mais, à mon sens, prendre une matière brute,

qui est évidemment bouleversante – parce que l’histoire même de ces gens l’est, et on ne peut pas ne pas être touché – mais sans lui redonner de contrepoint théâtral, en restant scotché au réel, c’est un peu la solution de facilité. C’est, pour moi, la limite de ce type de travail, parce que ça n’est pas faire confiance au théâtre.

Là, c’était un Jan Karski complètement rêvé, fantasmé. On voit bien que oui, il n’aurait probablement pas dit ça, il n’y a pas d’ambiguïté là-dessus. Du coup, c’était une matière littéraire, avec ce travail d’attention à l’écriture qu’a Arthur, sur le rapport au présent, sur une certaine rythmicité du texte.

Dans son roman, Yannick Haenel a imaginé ce qui a pu se passer dans la tête de Jan Karski. Que peut penser un homme qui a vu une réalité que très peu de gens ont vu, qui a tout tenté, est allé en Angleterre, puis aux États-Unis rencontrer Roosevelt, qui n’a pas été entendu et qui a, ensuite, gardé le silence pendant trente ans avant de témoigner dans *Shoah* ? Qu’est-ce que ça peut produire de n’avoir pas été entendu par rapport à cette réalité-là ?

C’était cela, le fondement de mon travail. Le texte. Je ne suis pas allé m’inspirer de vidéos pour être comme Karski, chercher à lui ressembler. Il n’y a aucun phénomène d’imitation. C’est le texte qui m’a construit. On est dans la pure fiction. Mais comme c’est le cas au théâtre, par un effet de bande de billard subtil, on retrouve du réel.

Il y a une phrase d’Olivier Cadiot que j’aime beaucoup, à laquelle je pense particulièrement sur un projet comme *Jan Karski* – elle m’évoque le travail d’Arthur depuis toutes ces années, ce rapport très fort et fondateur entre les morts et les vivants, l’idée que le théâtre est un espace de « réparation » : dans le texte *Un mage en été* [éditions P.O.L, 2010], il est question de « remettre les morts et les vivants ensemble à la bonne vitesse ». C’est un peu énigmatique comme formule mais j’aime justement que ce ne soit pas figé, que ça reste ouvert... Je trouve que ça résume assez bien ce que peut être le théâtre.

Dans *Jan Karski*, il s’agit d’évoquer, de faire advenir des images ; c’est une parole solitaire – je ne m’adresse pas du tout au public, contrairement à Arthur – c’est la parole d’un homme seul dans un espace vaste, mais il y a quand même comme une adresse dans la ligne de fuite de ce couloir,

qui tourne, qui part dans l'ombre... Il y a toutes les ombres qui sont là, à la porte, et à qui il parle. Des millions de gens sont là.

Comment envisages-tu le fait d'être acteur associé au TNS ?

J'ai été très touché par la proposition de Stanislas. Il m'a expliqué qu'il souhaite inventer une forme de collectif. Il y a souvent des metteurs en scène associés dans les théâtres, parfois des auteurs. Mais des acteurs associés à un lieu, c'est beaucoup plus rare, ça n'a pas vraiment été pensé. Ce qui m'a touché dans son discours, c'est l'idée qu'on puisse être moteurs de projets et, plus globalement, que nous, acteurs, pouvons et devons avoir une parole, une pensée du théâtre. Pour schématiser les choses, il y a cette idée répandue que les metteurs en scène seraient dépositaires du sens d'un projet, de sa dramaturgie. Les metteurs en scène auraient l'intelligence et les comédiens le sentiment. Alors que je pense que nous avons les deux, les metteurs en scène comme les acteurs : le sentiment et l'intelligence.

L'acteur ne doit pas se dédouaner d'avoir une parole. Un acteur est un artiste à part entière, il n'est pas un simple interprète, il n'est pas un

«super faiseur» qui va pouvoir répondre à toutes les demandes et attentes du metteur en scène. C'est aussi quelqu'un qui a son point de vue, qui doit le défendre, qui, au travers de sa carrière, des choix qu'il fait – de textes, d'auteurs, de metteurs en scène –, construit aussi une œuvre, même si elle est plus fragile ou plus aléatoire.

Et ça oblige à réfléchir autrement les choses. J'aime beaucoup la transmission. Je pense qu'aider les jeunes comédiens à réfléchir leur métier fait partie de cet engagement.

J'aime l'idée de pouvoir réfléchir son métier. En ce moment, je travaille sur les cours de Jouvét au Conservatoire de Paris [Ses cours de 1939/1940 sont édités sous le titre *Molière et la Comédie classique*, Gallimard]. J'y travaille avec des élèves du Conservatoire justement. C'est passionnant, parce qu'on sent que c'est quelqu'un qui n'arrêterait pas de penser le métier. C'est compliqué, insaisissable, mais ce n'est pas parce que c'est insaisissable qu'on ne peut pas essayer de mettre des mots, de comprendre.

On doit prendre cette parole que parfois on s'est laissé trop facilement prendre, que l'on a abandonnée au metteur en scène, sans doute par confort, parce qu'il n'est pas toujours simple de se positionner. Mais c'est fondamental.

Certains comédiens ne le souhaitent pas.

Oui, c'est vrai. Je pense que c'est une erreur. Je pense surtout que derrière ce refus de réfléchir son art, de le « conscientiser » d'une certaine manière, il y a la peur, de ne plus pouvoir jouer ensuite, de perdre la part « magique » du jeu, sa part inconsciente. Personnellement, je pense que c'est le contraire, plus on développe cette conscience, cette technique, cette réflexion, mieux on peut s'abandonner à la part mystérieuse du jeu qui reste irréductible.

On se doit d'être actifs à cet endroit-là, de développer une subjectivité de l'acteur, un point de vue.

Il y a une chose que j'exècre de la part des critiques, ce sont les articles très virulents contre les metteurs en scène et qui épargnent les acteurs. En gros ils disent : « ces acteurs que nous aimons tant, qu'allaient-ils faire dans cette galère ? »

Ça avait été le cas d'une critique sur *La Mouette*, que nous avons créé avec Arthur à Avignon [Festival 2012]. Et moi je réponds que je savais très bien ce que je faisais dans ce qu'ils considèrent comme une galère et qui pour moi est un des plus beaux spectacles que j'ai faits !

Évidemment on fait un métier où l'on est parfois désiré et parfois pas, donc la marge de choix peut

être plus ou moins limitée. Mais quand je choisis un spectacle comme celui d'Arthur, je sais ce que je fais, je sais que ça va être un projet ambitieux, je cautionne tous les choix dramaturgiques, esthétiques, je les défends même... On peut dire que je co-signe cette mise en scène à travers mon jeu. Je ne suis pas du tout un comédien manipulé ou décérébré qui se dirait « ah bon ? Il se passait ça sur le plateau ? ». C'est vraiment une vision de l'acteur qui m'épuise – on va le dire comme ça.

Est-ce que tu aurais envie de travailler avec les élèves de l'École ?

Oui, la transmission occupe une place de plus en plus centrale pour moi – c'est peut-être une question d'âge. J'ai fait des ateliers à l'ERAC à Cannes, à La Comédie de Reims. Ça me passionne. Pas du tout pour me transformer en metteur en scène, je n'en ai aucune envie. Mais il y a un endroit de travail vraiment intéressant avec cette jeunesse qui arrive. Et puis ça aide aussi à forger sa pensée, ça renvoie à beaucoup d'interrogations, il faut donner des réponses et tu ne les as pas toujours. Parfois, ils se posent des questions que tu aurais bien fait de te poser, ou que tu ne te poses plus – depuis bien longtemps. Tu t'éloignes parfois de questionnements qui sont pourtant essentiels

et que cette jeunesse l'amène parce qu'ils sont en plein dedans. Parfois ce sont des choses très basiques, qu'ils réactivent et, du coup, tu es obligé de re-réfléchir à ton métier, évoluer...

J'essaie aussi de leur transmettre l'idée d'être des acteurs les plus autonomes possible. Mais pour cela, il faut des outils. J'ai eu la chance que le métier m'en ait apportés, par des rencontres avec des auteurs, des metteurs en scène, des danseurs. Je le dis toujours : je ne sais pas quel acteur je serais si je n'avais pas rencontré Odile Duboc [danseuse, chorégraphe], sur les spectacles de Cadiot et Lagarde [Ludovic Lagarde a adapté à la scène plusieurs romans d'Olivier Cadiot, dans lesquels jouait Laurent Poitrenaux]. Vraiment, je ne sais pas. Je serais quelqu'un d'autre. Parce qu'elle est complètement intégrée à mon art, je pense à elle durant toutes les répétitions, il n'y a pas un moment où ce travail sur le corps qu'elle m'a légué, ses questionnements, ne m'habitent pas d'une manière ou d'une autre. Si je peux transmettre un peu ce fil-là... ça me paraît précieux.

Il y a aussi la rencontre avec Cadiot évidemment, le rapport aux textes qui m'ont forgé. Le fait d'avoir joué les textes de Cadiot donne des outils. Tu es bien obligé d'en trouver, d'en inventer, parce que ce ne sont pas des textes de théâtre.

Et puis la rencontre des esthétiques de metteurs

en scène comme Ludovic Lagarde, Arthur, Daniel Jeanneteau, ou très récemment Pascal Rambert, etc. qui te font réfléchir à ton métier, te « placent », te positionnent, donc tout ça fait que, petit à petit, tu te constitues un alphabet. Et tu te demandes comment le transmettre et essayer de faire comme Odile – qui était une des plus grandes pédagogues que j'ai connues – c'est-à-dire, ne pas vouloir figer les gens dans ce que tu ferais, toi, ne pas en faire des épigones. C'est exactement ce qu'elle a fait, se dire : « je suis chorégraphe, je suis danseuse, il est comédien. Quels sont les outils que je possède et qu'il n'a pas, qui peuvent lui servir pour être comédien ? ». Il ne s'agissait pas de me transformer en danseur, mais d'élargir ma palette de comédien. C'est là où elle était incroyable. Je n'ai jamais été danseur, mais j'ai une attention au corps, qu'elle a ouverte, développée, que je n'aurais pas eue sans elle. Je me pose vraiment cette question : qu'est-ce que je ferais sur scène si je ne l'avais pas rencontrée ? Comment est-ce que je bougerais sur un plateau ? C'est tellement essentiel pour moi maintenant !

Alors oui, j'aimerais vraiment travailler avec les élèves. L'École du TNS me semble idéale : tous ces corps de métier qui grandissent ensemble, et dans un théâtre qui a une telle histoire, on ne peut pas

réver mieux. C'était vraiment l'école que je voulais faire ; à l'époque, il y avait le Conservatoire, le TNS et la rue Blanche [actuelle ENSATT], et le TNS était pour moi la plus complète pour apprendre son métier dans un cadre optimal. Mais j'ai raté le concours. Alors j'aimerais venir y enseigner, ce serait une autre manière d'y entrer ! C'est une école qui m'a toujours fait rêver.

Laurent Poitrenaux

Entretien avec Fanny Mentré le 20 mars 2015 à Paris

Questions à Arthur Nauzyciel

Fanny Mentré : Qu'est-ce qui a déclenché en vous le désir de monter ce projet : le sujet, la structure du texte, les différents registres de langage ?

Arthur Nauzyciel : C'est l'ensemble. Le livre de Yannick Haenel parle du silence de Karski pendant quarante ans, de la passivité des Alliés, de l'abandon des Juifs d'Europe, et de l'unicité de l'extermination radicale de ce peuple. Un des intérêts majeurs du livre est son dispositif, en trois parties. Et puis bien sûr la personnalité hors du commun de Jan Karski, que j'avais vu dans le film de Claude Lanzmann, et les propos que Yannick Haenel lui prête et qu'il m'a semblé nécessaire de faire entendre. Dans la colère, l'épuisement, le ressassement de Karski, dans la troisième partie du roman, je me reconnais totalement. Il pose, sans détours, le problème de l'abandon dans lequel on a laissé des millions d'individus face à l'extermination nazie. Yannick Haenel, évidemment présent derrière Jan Karski, le fait d'une manière radicale et extrême dans un moment où, quoi qu'on en dise, nous n'avons plus

très envie d'entendre parler de cette tragédie. On pense en savoir déjà suffisamment, on assure en avoir assez fait pour expliquer, et qu'il faut passer à autre chose. Plus on approfondit le sujet, moins on en sait, plus c'est immense et terrifiant. C'est sans fin. Le danger, aujourd'hui, est de minimiser cet événement par souci de simplification ou par peur de rivalités communautaires ou mémorielles. La question posée au début du livre reprend la phrase de Paul Celan « Personne ne témoigne pour le témoin ». Comme beaucoup de ma génération, je me demande comment transmettre, léguer cette histoire que j'ai vécue en héritage. Les victimes et les bourreaux disparaissent, et pour les plus jeunes, cela semble déjà très lointain. Ça s'est pourtant passé si récemment, et ici même, c'est à peine croyable. Créer ce spectacle a été une étape importante dans mon parcours de metteur en scène, mais aussi dans ma vie d'homme. J'ai lu le roman quelques jours après la mort de mon oncle Charles, ancien déporté à Auschwitz-Birkenau de 1942 à 1945, qui m'a fait très tôt part de son expérience concentrationnaire et a été très engagé dans le témoignage de la Shoah aux jeunes générations. Pour moi, la question de la transmission de cette expérience est alors devenue essentielle. Il est fondamental de revisiter l'abîme du monstrueux XX^e siècle, dont notre monde chaotique est issu.

« Il pose,
sans détours,
le problème
de l'abandon
dans lequel on a
laissé des millions
d'individus face
à l'extermination
nazie. »

Le dispositif imaginé par Yannick Haenel, respectueux et délicat, est une formidable alternative à l'impasse dans laquelle nous trouvons lorsqu'il s'agit de raconter, de réactiver les témoignages. Il y a un certain nombre de canons formels dans lesquels on a enfermé le récit sur la Shoah, les pires étant le réalisme ou l'illustration. Yannick Haenel tente d'en sortir : il circule dans le témoignage filmé par Claude Lanzmann, puis dans le récit autobiographique de Karski *Story of a Secret State* écrit en 1943, avant de se mettre à imaginer ce qui se passe quand le héros se mure dans le silence, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, à New York. La troisième partie pouvant être considérée comme une mise en abyme des deux premières. Il y a un vrai enjeu artistique et esthétique dans chacune des parties. Le défi est passionnant car il s'agit de trouver avec les moyens du théâtre un équivalent pour chacun de ces traitements et comment passer de l'un à l'autre. On est dans un questionnement qui est d'abord artistique : quel rôle peut jouer l'art au côté des historiens dans un acte de transmission ? Le théâtre me semble être un des rares lieux possibles où évoquer la place du témoin, du messenger, le lieu du silence et de l'écoute, où l'on peut raconter à la fois une parole et la défaite de cette parole.

En lisant le roman, j'étais bouleversé : Yannick Haenel a réussi à produire en moi, par la force de son écriture, un sentiment d'effroi, de sidération. Il parvient à faire entendre et comprendre ce qu'a été l'univers du ghetto, et à transmettre l'horreur du système mis en place afin d'exterminer la totalité des Juifs d'Europe. Un système où des gouvernements, des hommes politiques, des laboratoires, des industries, des fonctionnaires, des administrations de quatorze pays européens se sont organisés et ont travaillé ensemble, complices actifs de l'assassinat de six millions de leurs concitoyens. Comment rendre compte de cela sans être dans le pathos ou une succession de faits ? Dans *Jan Karski*, un homme parle depuis l'au-delà, depuis un entre-deux mondes. Faire le lien entre les morts et les vivants est devenu le sens de son existence. C'est là que la littérature a un rôle à jouer. La poésie, l'invisible.

Pour la seconde partie, comment vous est venue l'idée de faire appel à Miroslaw Balka pour réaliser un film ?

Miroslaw Balka est polonais. Il a consacré une grande partie de son œuvre à la sculpture, puis à la création d'œuvres vidéo et d'installations, certaines monumentales comme celle de la Turbine Hall, à Londres, où j'ai découvert son travail. C'est sans

« Le théâtre me semble être un des rares lieux possibles où évoquer la place du témoin, du messager, le lieu du silence et de l'écoute, où l'on peut raconter à la fois une parole et la défaite de cette parole. »

doute l'un des plus grands artistes internationaux. Il allie la puissance conceptuelle à une profonde sensibilité. Au cœur de son travail, il y a la mémoire et la responsabilité dont il se sent chargé par rapport à l'extermination des Juifs polonais – qu'il n'a pas vécue puisqu'il est né en 1958. Ce moment de l'histoire polonaise a toujours été problématique : occulté, parfois réarrangé, mais il réapparaît très régulièrement. Balka est hanté par cette tentative d'effacement total d'une communauté humaine, et s'interroge sans cesse sur la transmission de cette histoire et sur sa représentation dans les mémoires d'aujourd'hui.

Pour la seconde partie du spectacle, celle consacrée à la vie de Karski à partir du récit de son autobiographie, je voulais un contrepoint qui ne soit pas illustratif, et qui ait à voir avec le film, l'image. Très vite, j'ai pensé à lui. Sa proposition est une réponse aux questions que l'on se pose sur les limites de la représentation et sur la double obsession de Jan Karski : celle de vouloir mémoriser l'enfer du ghetto de Varsovie, en y retournant à deux reprises, et celle de ne jamais oublier le message qu'on lui a confié, en le répétant sans cesse dans le silence des forêts lorsqu'il était poursuivi par la Gestapo et, par la suite, dans le silence de sa propre vie. Nous sommes partis des premiers mots que Jan Karski prononce dans l'interview de Claude Lanzmann : «Je ne veux pas y retourner, je

n'y retournerai pas». C'est un travail sur l'absence, la disparition, en deux dimensions, auquel Marthe Keller prête sa voix, et qui prépare la troisième partie, l'incarnation, et rend le théâtre nécessaire.

Pouvez-vous parler de votre choix de constituer une équipe internationale ?

Je travaille souvent à l'étranger et aussi avec des partenaires de différentes disciplines. Par peur de m'enfermer dans la reproduction d'une forme ou d'un style, mais aussi par nécessité, j'ai besoin de ces rencontres et confrontations avec d'autres cultures, d'autres langues et d'autres formes artistiques. Je me construis à travers le théâtre, et j'ai besoin que mes projets me déplacent, m'aident à vivre. En cela toutes mes créations relèvent d'une absolue nécessité, où l'intime vient résonner avec un contexte de création, où le politique se traduit dans le geste artistique. Je pense que le processus, les dispositifs, les conditions, et les rencontres imaginées ou produites pour construire un spectacle doivent en devenir le sujet même. Par exemple ce spectacle a été répété à Varsovie, puis créé à Avignon avant une tournée en France. Mais deux ans plus tard, nous l'avons joué à Varsovie. C'était nécessaire, il fallait redire le message confié à Karski sur le lieu même où il a été énoncé. Ça a été un moment extrêmement fort. Je ne fais pas

« À côté
des historiens,
les artistes sont
indispensables,
ils peuvent rendre
compte de ce
que l'historien
ou le journaliste
ne peut
documenter. »

du théâtre juste pour enchaîner les spectacles. Dans mon travail, le processus de création rejoint toujours le sens du projet. Ici par exemple, j'ai réuni un groupe d'artistes et de collaborateurs dont l'histoire, ce qu'ils sont ou représentent, fait déjà sens : ils viennent de France, Belgique, Pologne, Suisse, Autriche, États-Unis. Ils sont le voyage de Karski, voyage qui nous rappelle que l'événement est européen et américain. Laurent Poitrenaux était l'acteur principal de mon premier spectacle, dont le sujet était déjà la transmission et le théâtre comme lieu possible de la rencontre entre les morts et les vivants. Laurent est plus qu'un acteur pour moi, c'est un bras armé, un frère d'arme. Nous avons fait trois spectacles ensemble, un parcours se dessine à travers ces trois rôles. Il ne joue pas la énième projection de lui-même dans un personnage, mais, à travers son métier, il s'engage corps et âme dans un projet artistique, fait entendre une parole, prend position, réinvente un art de l'acteur.

Vous avez appelé cette pièce *Jan Karski*, (*Mon nom est une fiction*). Pourquoi l'ajout de cette parenthèse dans le titre ?

Parce qu'il y a le roman d'un côté et ce spectacle de l'autre. Par ailleurs, Jan Karski est devenu lui-même une fiction, il a même changé plusieurs fois de nom. C'est ce qui fait de lui un témoin à part. Sa place

de témoin actif est aussi la place métaphorique du metteur en scène, ou de l'acteur au théâtre. Nous sommes des passeurs, dans la conscience que l'on transmet tout en étant observateur. C'est ce travail que je demande à chaque fois aux acteurs. Karski, homme très secret, a toujours été dans un entre-deux inconfortable, témoin et passeur, acteur et spectateur, personne et personnage. Dans le roman, avec les mots de Haenel, Karski parle afin de réactiver la mémoire et l'existence de ceux qu'il n'a pu sauver. Il parle pour ne pas oublier et révéler au monde une expérience de l'enfer. Donner un espace à Karski pour parler, même à travers une vision romancée, c'est donner un auditoire à cette parole, c'est donner du sens à ce silence, à son obsession, ce ghetto revisité des centaines de fois en rêve, ce message ressassé pendant des années. C'est pour cela qu'à côté des historiens, les artistes sont indispensables, ils peuvent rendre compte de ce que l'historien ou le journaliste ne peuvent documenter. À la suite de Haenel, nous ressuscitons un mort, réactivons le message qui lui a été confié et, à travers lui, des millions de morts, puisque le théâtre est le lieu où parlent les morts. Dans ma famille, on ne parlait pas des « rescapés » des camps, mais des « survivants », des « revenants »... Le revenant, c'est très concret pour moi. Le revenant parle, raconte, se répète souvent, et a des nuits agitées. C'est peut-être

l'emploi de ces mots qui m'a hanté, et poussé vers le théâtre, qui est, pour moi, le lieu de l'évocation des fantômes, un espace de recueillement possible, d'empathie, d'entendement. On y fait revenir ses morts et l'on peut aussi faire entendre à nouveau une parole qui n'a pas été entendue comme elle aurait dû l'être avant de tomber dans l'oubli. Le théâtre a toujours été pour moi un art de la « réparation ».

Avec ce spectacle, nous ne donnons pas un cours d'histoire. Le traitement de la troisième partie n'est pas réaliste, la rencontre avec Roosevelt est à la fois cauchemardesque et métaphorique, son engourdissement fait écho à celui des nations – car c'est un fait que les Alliés n'ont pas fait grand-chose, la question des Juifs d'Europe était secondaire. Le roman de Haenel ne raconte pas la Shoah, mais l'histoire d'un message et de son porteur, et rend ainsi possible le fait de traiter ce sujet.

Évidemment, il y a une vigilance à avoir quand il s'agit de parler de la Shoah, afin de ne pas en réduire la dimension vertigineuse ou diluer son unicité dans la globalité des événements tragiques de l'Histoire de l'Europe et du monde au XX^e siècle. Nous pouvons à peine concevoir ce que la réalité des ghettos et des camps a pu être. Et après la Seconde Guerre mondiale, il y a eu la nécessité fondamentale de penser que ce qui avait été vécu était « irréprésentable » ou « indicible ». Or aujourd'hui, nous savons que ce qui

n'était pas «entendable» ou pas «imaginable» a eu lieu, a été pensé, et mis en pratique, non pas par des fous, mais par des hommes qui, dans leurs bureaux, signaient des papiers, donnaient des autorisations pour que des millions de gens soient gazés et brûlés, pour que leurs cendres servent de fertilisant. C'est toujours dans l'air que l'on respire aujourd'hui. Alors, il faut absolument tenter d'inventer des formes pour rendre compte de cela, et continuer de faire entendre le récit de ce crime à l'échelle européenne qui n'a été possible que parce que le monde a fermé les yeux. Il y a eu un véritable abandon. Et cela continue. L'Europe est aujourd'hui confrontée à des enjeux qui réactivent de très mauvais souvenirs. Le roman d'Haenel est une allégorie de l'abandon. Nous vivons dans un monde qui manque d'audace, de courage dans la pensée, et il est nécessaire de rappeler que des gens à l'époque ont su prendre de vrais risques.

Vous n'avez plus joué dans vos spectacles depuis *Le Malade imaginaire*, créé en 1999. À quoi correspond votre choix de revenir sur scène dans *Jan Karski* ?

Je reviens sur scène avec Laurent qui jouait le rôle du Malade imaginaire dans cette première mise en scène et où nous étions déjà partenaires. Pour *Jan Karski*, j'ai d'abord cherché un acteur pour la

première partie et un autre pour jouer la troisième mais je me suis vite rendu compte qu'il fallait, dans la première partie, un comédien qui ne soit pas associé à la fiction, à un rôle. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé de la prendre en charge et d'assumer la part personnelle et intime qui me lie à ce texte et à cette histoire. Je m'inscris dans une chaîne de témoins venant raconter le message dont était chargé Karski, après Lanzmann et Haenel. C'est aussi une façon d'exorciser cette conscience toxique qui m'a été transmise par d'autres, comme on tente d'appriivoiser un démon qui vous rongerait de l'intérieur. Depuis, j'éprouve le besoin de jouer à nouveau, parce qu'entre mon activité de metteur en scène et directeur de centre dramatique*, cela me recentre. C'est d'ailleurs après m'avoir vu dans *Jan Karski* que Pascal Rambert a voulu recréer son texte *De mes propres mains* avec moi. Quelque chose se poursuit et s'écrit maintenant avec lui dans la continuité de ma présence sur scène dans *Jan Karski*. Tout cela est assez relié.

* Arthur Nauzyciel dirige le Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre depuis juin 2007.











Production Centre dramatique national Orléans/Loiret/Centre
Coproduction Festival d'Avignon, Les Gémeaux – Scène nationale de Sceaux, Théâtre de Lorient – Centre dramatique national, MCB° Maison de la Culture de Bourges – Scène nationale, La Comédie de Reims – Centre dramatique national, festival Reims Scènes d'Europe.

Avec le soutien de la Région Centre, de l'Institut Polonais de Paris et de la fondation d'entreprise Hermès dans le cadre de son programme New settings. Avec la participation de l'Institut Français. Avec l'aide du Théâtre TR Warszawa (Varsovie) et de l'Ambassade de France en Pologne

Spectacle créé le 6 juillet 2011 au Festival d'Avignon

Théâtre National de Strasbourg | 1 avenue de la Marseillaise | BP 40184
67005 | Strasbourg cedex | www.tns.fr | 03 88 24 88 00

Directeur de la publication : Stanislas Nordez | Entretien et questions écrites : Fanny Mentré | Réalisation du programme : Chantal Regairaz et Antoine Vieillard | Graphisme et conception : Tania Giemza, Jacques Lombard | Photographies : Frédéric Nauczyciel

Licences N° : 1085252 - 1085253 - 1085254 - 1085255 | Imprimé par Kehler Druck, Kehl, mai 2016



Partagez vos émotions et réflexions
sur *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*
sur les réseaux sociaux :

#JanKarski

Jan Karski

(Mon nom est une fiction)

1^{er} | 11 juin Salle Koltès

D'après le roman de
Yannick Haenel

Mise en scène et adaptation
Arthur Nauzyciel

Avec
Manon Greiner
Arthur Nauzyciel
Laurent Poitrenaux

et la voix de
Marthe Keller

Vidéo
Miroslaw Balka

Musique
Christian Fennesz

Scénographie
Riccardo Hernandez

Lumière
Scott Zielinski

Regard et chorégraphie
Damien Jalet

Son
Xavier Jacquot

Costumes
José Lévy

Assistanat au décor
James Brandily

Assistanat aux costumes
Géraldine Crespo

Le roman *Jan Karski* est publié aux éditions Gallimard

Équipe technique en tournée Régie générale Jean-Marc Hennaut | Régie son Florent Dalmas | Régie lumière Christophe Delarue | Régie plateau Antoine Giraud Roger

Équipe technique du TNS Régie générale Stéphane Descombes | Régie lumière Olivier Merlin | Électricien Franck Charpentier | Régie son Hubert Pichot | Régie vidéo Maxime Daumas | Régie plateau Alain Meilhac | Habilleuse/Lingère Bénédicte Foki

Pendant ce temps, **dans L'autre saison...**

Rencontre autour de *Jan Karski*

Yannick Haenel, Arthur Nauzyciel
Laurent Poitrenaux

.....

Sam 4 juin | 14h | Librairie Kléber

Je m'appelle Ismaël

Carte blanche à Lazare

.....

Sam 18 juin | 20h | Salle Gignoux

Jusqu'aux os

Carte blanche à Stanislas Nordey

.....

Jeu 30 juin | 20h | Salle Gignoux

TNS Théâtre National de Strasbourg

03 88 24 88 00 | www.tns.fr | [#tns1516](https://twitter.com/tns1516)