

DOSSIER ARTISTIQUE
JAN KARSKI
(MON NOM EST UNE FICTION)
YANNICK HAENEL
ARTHUR NAUZYCIEL



Théâtre National de Bretagne
Direction Arthur Nauzyciel
1, rue Saint-Hélier
35000 Rennes
T-N-B.fr



JAN KARSKI (MON NOM EST UNE FICTION) YANNICK HAENEL ARTHUR NAUZYCIEL

De la difficulté de dire l'horreur au théâtre, Arthur Nauzyciel fait résonner la voix d'un héros. Varsovie, 1942. La Pologne est dévastée par les nazis et les Soviétiques. Jan Karski est un messager de la Résistance polonaise auprès du gouvernement en exil à Londres. Deux hommes le font entrer clandestinement dans le ghetto de Varsovie afin qu'il dise ce qu'il a vu et alerte les Alliés sur l'extermination radicale des Juifs d'Europe en Pologne. Dès 1943, Jan Karski rencontrera le président Roosevelt. Mais son appel restera sans suite. Après 35 années de silence, il accepte de témoigner à nouveau dans le film Shoah de Claude Lanzmann.

Le destin extraordinaire de cet homme, confronté à la passivité des démocraties face au génocide organisé par les nazis, interroge Yannick Haenel qui écrit, en 2009, un roman construit en trois temps : celui du témoignage filmé, celui de l'autobiographie, et enfin, celui de l'imaginaire du romancier qui fait parler le héros au présent. Troublé par ce livre et cette figure, Arthur Nauzyciel a décidé de l'adapter pour la scène. Comme à son origine, le théâtre peut faire entendre la voix de ceux qui n'en ont plus et transmettre cette tragédie du silence imposé. Au moment où les témoins de l'Holocauste disparaissent, le temps du relais est venu.

Dans le travail d'Arthur Nauzyciel, le plateau devient lieu de mémoire où l'on peut donner une voix aux morts. Pour cette création, il a réuni des artistes qui viennent de France, de Belgique, de Pologne, de Suisse, d'Autriche, des États-Unis. Ils sont le voyage de Karski. Il retrouve des complices artistiques : le chorégraphe Damien Jalet, le décorateur américain Riccardo Hernandez, l'éclairagiste américain Scott Zielinski, le créateur sonore Xavier Jacquot et le styliste José Lévy. Il travaille également avec le plasticien polonais Miroslaw Balka et le musicien autrichien Christian Fennesz, figure de la scène électro. Sur scène, il retrouve Laurent Poitrenaux, prix Beaumarchais du meilleur acteur pour ce rôle. Répété à Orléans, New York et Varsovie, Jan Karski (Mon nom est une fiction) a été créé en ouverture du Festival d'Avignon et reçu le prix Georges Lerminier du Syndicat de la critique.

D'après le roman de
YANNICK HAENEL
publié aux éditions Gallimard, 2009
Mise en scène et adaptation

ARTHUR NAUZICIEL

Vidéo

MIROSLAW BALKA

Musique

CHRISTIAN FENNESZ

Décor

RICCARDO HERNANDEZ

Lumière

SCOTT ZIELINSKI

Regard et chorégraphie

DAMIEN JALET

Son

XAVIER JACQUOT

Costumes

JOSÉ LEVY

Assistant décor

JAMES BRANDILY

Assistante costumes

GÉRALDINE CRESPO

Régie générale

MATHIEU MOREL

Régie son

FLORENT DALMAS

Régie lumière

CHRISTOPHE DELARUE

Régie plateau

ANTOINE GIRAUD ROGER

Recherche documentaire

LEILA ADHAM

Spectacle créé au Festival d'Avignon
du 6 au 16 juillet 2011 à l'Opéra-Théâtre

Production déléguée : Théâtre National
de Bretagne/Rennes. Production : Centre
Dramatique National Orléans/Loiret/Centre
Coproduction : Festival d'Avignon ;
Les Gémeaux Scène nationale de Sceaux ;
CDDB-Théâtre de Lorient, CDN ; Maison de
la Culture de Bourges, Scène nationale ;
La Comédie de Reims CDN, 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 et de l'Ambassade de France
en Pologne. Le décor a été construit dans les
ateliers de la Maison de la Culture de Bourges,
Scène nationale.



CRÉATION 2011

Festival d'Avignon

TOURNÉE

2011/12

New York, Crossing The Lines Festival (USA)

Orléans, CDN Centre-Val de Loire

La Comédie de Clermont-Ferrand

Paris, Théâtre de la Cité internationale

La Comédie de Reims

Bourges, Maison de la Culture

Théâtre de Lorient

Sceaux, Les Gémeaux

2012/13

Rouen, Automne en Normandie

Varsovie, Teatr Polski w Warszawie (PL)

Châteauroux, L'Équinoxe

Brest, Le Quartz

Foix, L'Esquive

2014/15

Théâtre Vidy-Lausanne (CH)

2015/16

Théâtre National de Strasbourg

2016/17

Paris, Théâtre de la Colline

2017/18

Lille, Théâtre du Nord

Rennes, Théâtre National de Bretagne

Saint-Brieuc, La Passerelle

Bordeaux, TnBA







NOTES

ARTHUR NAUZYCIEL

« Plus encore que de ces images, je voudrais me libérer de la pensée que de telles choses ont eu lieu. » – Jan Karski

Le livre m'a été envoyé par Yannick Haenel après qu'il ait vu *Ordet*. Il y reconnaissait une démarche semblable à la sienne : celle de considérer l'art comme « espace de réparation ».

Je lisais le livre à New York, pendant les répétitions de la reprise de *Julius Caesar* prévue à Orléans puis au Festival d'Automne. Je disais aux acteurs que pour jouer cette tragédie ils devaient être « comme des revenants : vous avez vu l'horreur du monde et vous le retraversez éternellement pour ne pas oublier ». Je pouvais lire la même phrase dans le livre, quand Karski parle de sa 2^{de} visite du ghetto : « Je parcourus à nouveau cet enfer pour le mémoriser ».

À New York, je pouvais suivre les traces de Karski, depuis son arrivée de Pologne par l'Angleterre, ses errances newyorkaises rêvées par Haenel dans son livre : la Frick Collection, la Public Library. Je pouvais passer dans la rue qui porte son nom, derrière Penn Station. Je me retrouvais sûrement dans ce trajet.

Je l'ai lu quelques jours après la mort de mon oncle Charles Nauzyciel, frère de mon père, déporté à Auschwitz Birkenau de 1942 à 1945. Un des liens forts que j'avais avec lui s'est justement construit autour de cette expérience. Étant le 1^{er} né de ma génération, c'est à moi qu'il a commencé, tôt, à raconter son expérience concentrationnaire. J'avais une dizaine d'années. En famille, le dimanche, ou à d'autres occasions, avec ses amis anciens déportés comme lui, il racontait.

Pas de manière solennelle, non, comme ça, comme ça venait, par associations d'idées. Mon grand-père maternel, lui aussi déporté à Auschwitz Birkenau de 1941 à 1945, me parlait beaucoup aussi. Mais dans un français approximatif, plus physique, plus brut. J'avais 5 ans quand il me racontait comment se partageaient les épluchures et comment on cachait les morts pour garder leur nourriture. Par exemple. J'écris cela pour expliquer que rien n'était de l'ordre de l'indicible chez moi. Tout était dit. Plusieurs fois, à des années d'écart. Et tout le temps, de nouvelles anecdotes, de nouvelles souffrances, de nouveaux souvenirs, c'était sans fin. Ce qui était raconté dépassait « l'entendement », mais enfin on entendait. Ce qui était « inimaginable » avait pourtant été imaginé, tellement bien imaginé et conçu, qu'assez facilement tout cela a pu être appliqué, organisé, par des gouvernements, des administrations, des fonctionnaires, des services publics, des entreprises, etc. Lois, appels d'offres, constructions, déportations, rafles, il a bien fallu que beaucoup de gens y participent pour que cela soit possible. À l'échelle de l'Europe, oui dans 14 pays. Où est « l'inimaginable » ?

Haenel imagine ce qui a hanté les nuits de Jan Karski. Dans ma famille, on dit de ceux qui ont survécu, qu'ils en sont « revenus ». Le revenant, c'est très concret pour moi. Le revenant parle, raconte, se répète souvent, et a des nuits agitées. Le silence et les nuits blanches de Karski visité par ses fantômes déréalisent le propos, le replacent dans quelque chose qui est de l'ordre du rêve (du cauchemar ?), de la vision. Il est habité. Submergé. Une telle conscience n'est pas indicible, elle est invivable. Le mérite du livre c'est d'arriver par moments à nous faire ressentir quelque chose de cette conscience, de cette douleur inouïe, domestiquée, apprivoisée.

La rencontre forte, comme d'inconscient à inconscient, avec le livre de Haenel était une possibilité de calmer l'inquiétude en moi, cette responsabilité un peu lourde, comme une injonction, celle de devoir témoigner pour les témoins : mes grands-pères, oncles, cousines, amis. L'angoisse de ne plus me souvenir dans le détail de tout ce que mon oncle m'a raconté. Une peur irrationnelle : il a été plusieurs fois interviewé, les enregistrements existent.

La gêne aussi que cette parole rencontre à nouveau indifférence ou désapprobation polie (« ça va, on connaît », « on en a marre »). Cette gêne a été celle des déportés qui n'osaient pas dire, à leur retour, ce qu'ils avaient vécu, par peur d'ennuyer, par peur de ressentir l'indifférence ou l'ennui poli de l'interlocuteur. Je lutte contre ça en moi aussi, je me fais violence en abordant si frontalement la Shoah. Cette conscience, ces visions, ce savoir qui m'ont été transmis de manière quasi utérine, sont en moi, ont toujours été en moi et le seront toujours. Il m'a fallu du temps pour passer de la survie à la vie. Aîné d'une génération qui est la première à ne pas avoir eu à fuir ou à se cacher, je sais que l'essentiel de mes actes, de mon travail, est consacré secrètement à calmer en moi la bête, le monstre, une douleur sourde et permanente à laquelle on s'habitue.

Je me rendais compte aussi que je ne connaissais pas la Pologne, d'où venait ma famille. « Je ne mettrai jamais les pieds en Pologne » est une phrase que l'on disait souvent. Sans nier l'antisémitisme polonais sur lequel on a déjà beaucoup dit, je me rendais compte en lisant le livre et découvrant l'histoire de cet homme remarquable, puis de beaucoup d'autres, qu'aujourd'hui il était important pour moi de créer des liens nouveaux avec ce pays. Travailler sur ce livre et ce projet est paradoxal : je le fais pour donner une voix à ces témoins disparus, à leurs visions et à leur effroi, pour réactiver ce passé puissamment douloureux, mais de façon à avancer dans mon histoire, afin de m'ouvrir des perspectives nouvelles.

Je ne sais pas encore à quoi ressemblera ce travail sur Jan Karski. La polémique autour du livre ne me fait pourtant pas douter de la nécessité de le mettre en scène. De chercher comment aborder cette question au théâtre aujourd'hui, quelle forme imaginer pour rendre compte de cette conscience qui déchire le livre. Nous avons 40 ans, et nous devons nous approprier l'Histoire pour en transmettre à notre tour quelque chose de fondamental. Nous le ferons peut-être maladroitement, alors d'autres le feront plus tard, mieux. Nous préparons le terrain. Haenel aborde des questions qui devront hanter encore, parce qu'elles sont le fondement de nos sociétés aujourd'hui, le ciment honteux de l'Europe, qu'il faut racler encore, notre avenir en dépend. Mais, déjà, je suis heureux du parcours que ce livre m'a fait faire pour pouvoir le mettre en scène : avoir enfin le courage d'aller à Auschwitz, ou à Siedlce, d'où viennent les Nauczyciel, près de Treblinka, se retrouver dans ce pays, y chercher les traces de ceux d'avant, un peu affolé, comme un chien renifle les trottoirs, avec l'espoir d'y retrouver une présence, un signe de présence. Mais non, rien. On ne voit plus rien. Tout est dans l'air. Pourtant 70 ans après l'exil, la fuite, je me suis retrouvé là, à passer du temps à Varsovie, travailler avec Miroslaw Balka, un des plus grands artistes polonais, répéter au théâtre TR à Varsovie, y faire des rencontres importantes. Il y a encore un an je n'aurais pas pu penser cela possible. Un miracle. Être à Varsovie, créer à Varsovie, oui, vivant. Un horizon s'ouvre devant moi.

— Arthur Nauczyciel, mars 2011

LE ROMAN YANNICK HAENEL

Les paroles que prononce Jan Karski au chapitre 1 proviennent de son entretien avec Claude Lanzmann, dans *Shoah*.

Le chapitre 2 est un résumé du livre de Jan Karski *Story of a Secret State* (Emery Reeves, New York, 1944), traduit en français en 1948 sous le titre *Histoire d'un État secret*, puis réédité en 2004 aux éditions Point de mire, collection « Histoire », sous le titre *Mon témoignage devant le monde*.

Le chapitre 3 est une fiction. Il s'appuie sur certains éléments de la vie de Jan Karski, que je dois entre autres à la lecture de *Karski, How one man tried to stop the Holocaust* de E. Thomas Wood et Stanislaw M. Jankowski (John Wiley & Sons, New York, 1994). Mais les scènes, les phrases et les pensées que je prête à Jan Karski relèvent de l'invention.

— Yannick Haenel, Note introductive, *Jan Karski*, Éditions Gallimard, 2009

Le livre de Yannick Haenel parle du silence de Karski pendant 40 ans, de la passivité des Alliés, de l'abandon des Juifs d'Europe, et de l'unicité de l'extermination radicale de ce peuple. Mais au-delà de ce qu'il raconte, un des intérêts majeurs du livre est son dispositif, en 3 parties.

Le spectacle sera l'adaptation du livre pour le théâtre, c'est-à-dire la mise en scène de ces 3 parties en tant que parties, comme la continuité du roman même, et comme si le passage à la scène et l'incarnation par un acteur de Jan Karski, faisant de lui un personnage et un revenant, en constituait un 4^e chapitre.

À la fin du livre, la logique appelle la matérialisation de cette parole. La transmission du message. Dans la continuité du rêve proposé par Haenel, on aimerait voir alors apparaître un homme qui dirait : « Je suis Jan Karski, j'ai quelque chose à dire », et l'on serait en 1942, et il serait entendu...

Ce qui m'intéresse dans le livre de Haenel, c'est comment cet homme, un des plus fascinants du XX^e siècle, hanté et habité par son message dont il pense qu'il n'a pas été entendu, a vécu à l'intérieur de ce silence. Le théâtre est par essence lieu du mystère, de ce qui échappe, de l'évocation des morts et du revenant.

Le théâtre me semble être aujourd'hui un des rares lieux possibles pour raconter cela, pour témoigner de la complexité du monde et des êtres. Art paradoxal qui peut être à la fois le lieu du silence et de l'écoute, où l'on peut raconter à la fois une parole, et la défaite de cette parole.

Dans le roman, Karski parle pour réactiver la mémoire et l'existence de ceux qu'il n'a pu sauver. Il parle pour ne pas oublier et transmettre une expérience de l'enfer. Donner un espace à Karski pour parler, même à travers la vision romancée de Haenel, 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 faire résonner les 6 millions de voix qui ont hanté cet homme toute sa vie.

Ce dispositif, ni didactique ni idéologique, relève d'une certaine délicatesse : il raconte l'histoire d'une parole, et aussi la tentative d'un romancier de la retenir, de la transmettre, de l'interpréter, afin de rendre compte avec les moyens de la littérature de ce que l'historien ne peut documenter : les cauchemars, la nausée, le silence.

Le livre imaginé par Haenel pose de manière aiguë la question de la représentation. Non pas celle de l'extermination, mais celle d'un témoignage : quel équivalent théâtral trouver alors, pour rendre compte de ce roman, qui passe par le documentaire, la biographie, puis la fiction ? Pour tenter de rendre compte d'un homme, du message qui l'a hanté, et d'une vie hors du commun : un « personnage » qui meurt et ressuscite plusieurs fois, dans toutes les acceptations du terme, en plusieurs pays, un « personnage » multiple dont on se doute bien que la vérité n'est que la somme de toutes ces inventions : grand bourgeois polonais, catholique pratiquant, espion, diplomate, aventurier, professeur américain, citoyen d'honneur israélien, fait « Juste parmi les nations ». À travers lui, à travers la structure du roman de Haenel, ce spectacle espère témoigner à son tour d'une génération, celle qui, comme Paul Celan se demande, alors que les survivants disparaissent : « Personne ne témoigne pour le témoin », sans ponctuation, ni question ni affirmation, une phrase ouverte, qui semble flotter et nous renvoie à nous-même.

Cette question est aujourd'hui fondamentale. Ma génération doit assumer l'héritage des historiens, les témoignages de ceux qui disparaissent, les études et les œuvres consacrées depuis un demi-siècle au judéocide et à partir de cela, tenter, inventer, proposer de nouveaux modes de transmission. Qui va transmettre, quoi et comment ? Quelles formes artistiques peuvent naître de ce questionnement qui ne soient pas la reproduction de ce qui a déjà été fait ?

Le roman de Haenel se situe dans ce questionnement-là. Son dispositif même suggère la multiplicité des formes de représentations, et donc la difficulté d'en penser une plus juste qu'une autre, le souci de se replacer dans l'histoire, en inventant une voie pour aujourd'hui, en s'appuyant sur le socle construit par les prédécesseurs

Ce dispositif qui n'aborde la fiction qu'en 3^e partie, révèle la difficulté de la fiction mais aussi sa nécessité.

Pour répondre au défi que représente cette adaptation sur scène, j'ai voulu réunir un groupe de personnes dont l'histoire, ce qu'ils sont ou représentent, fait déjà sens : ces artistes réunis autour du projet *Jan Karski (Mon nom est une fiction)* 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. Comme toujours, je pense que le processus et les rencontres imaginées ou produites pour construire un spectacle doivent en devenir le sujet même.

Le spectacle sera créé à l'Opéra-Théâtre municipal, au festival d'Avignon. En plein centre-ville. Comme pour nous rappeler que ce monde qui n'était pas le monde, était pourtant en plein cœur de Varsovie. Les murs qui l'encerclaient dessinait à ciel ouvert un immense tombeau où gisaient, assassinés, des centaines de milliers d'hommes, de femmes et d'enfants.

Ce témoignage, documentarisé, biographié, romancé, est celui d'un catholique polonais raconté par un français de 40 ans. Le spectacle parle donc aussi de ce regard-là sur cet homme et son histoire, un témoin majeur de l'extermination radicale, politique et industrielle des Juifs, en France comme dans le reste de l'Europe. Ce regard raconte quelle empathie (« se mettre à la place de »), quelle conscience cette génération peut avoir de l'Histoire, avec ce qu'elle sait aujourd'hui et ce qu'elle voudrait transmettre.

À PROPOS SHOAH¹ CLAUDE LANZMANN

Shoah est sans aucun doute le plus grand film qui ait été fait sur la tragédie des Juifs.

Nul autre n'a su évoquer l'Holocauste avec tant de profondeur, tant de froide brutalité et si peu de pitié pour le spectateur. De surcroît, la construction du film, l'enchaînement des témoignages, des événements, de la nature et des saisons débordent d'une poésie très pure. La beauté calme des arbres qui poussent sur les lieux des supplices, le miroir immaculé d'un étang où reposent les cendres des Juifs incinérés, les champs et les prés qui renferment les effroyables secrets des camps de concentration, une procession sortant d'une église qui servait de point de rassemblement aux déportés et, dans une synagogue, les lamentations d'une vieille femme ou les prières des survivants, tout cela nous bouleverse ou nous ravit. L'un est cruellement inhumain, l'autre indiciblement innocent. Ceux qui verront ce film ne pourront jamais l'oublier.

Le Saint-Père, lors d'une audience accordée à d'anciens déportés et résistants belges et français, a fait un éloge du film de Lanzmann, soulignant son honnêteté intellectuelle et sa haute signification morale.

1. Note de la rédaction de la revue *Esprit*, 1986 : « À l'occasion de la sortie de *Shoah* en Pologne, nous publions ici le témoignage de Jan Karski, paru dans *Kultura* (n° 11/458, novembre 1985). Jan Karski, actuellement professeur à l'université de Georgetown, est un des principaux témoins polonais de Shoah. Il apporte en particulier des informations saisissantes sur le ghetto de Varsovie qu'il a visité sous la conduite de résistants juifs. Ceux-ci voulaient que, résistants polonais en instance de départ pour Londres, il puisse informer les Alliés ».

L'intention de l'auteur est de sensibiliser le spectateur à ce que l'Holocauste juif fut un phénomène unique qui ne peut être comparé à aucun autre, et il est impossible de ne pas lui donner raison. Le fait de mettre sur le même pied le sacrifice d'un peuple et les souffrances des populations non juives, bien que compréhensible pour des raisons émotionnelles, n'en est pas moins erroné. Certes, toutes les populations ont été éprouvées, mais chaque Juif était une victime. Il suffit pour s'en convaincre de voir le film de Lanzmann, qui le rappelle à chaque instant.

Toutefois, cette limitation rigoureuse du sujet du film donne l'impression que les Juifs ont été abandonnés par l'humanité entière devenue insensible à leur sort. Cela est inexact et, de surcroît, déprimant, notamment pour les générations juives actuelles et futures. Les Juifs ont été abandonnés par les gouvernements, par ceux qui détenaient le pouvoir politique et spirituel. Ils n'ont pas été abandonnés par l'humanité. Quelques centaines de milliers ont été sauvés en Europe, quelques dizaines de milliers ont survécu en Pologne. Dans tous les pays d'Europe, des milliers de paysans, d'ouvriers, d'intellectuels, de prêtres et de religieuses ont secouru des Juifs. Combien d'entre eux en ont payé le prix ?

En Pologne, un réseau secret a été constitué dans le seul but de mettre les Juifs à l'abri des poursuites et de les assister dans la clandestinité. Son chef, M. Wladyslaw Bartoszewski, habite encore à Varsovie. M. Marek Edelman, un des dirigeants de l'insurrection du ghetto, vit à Lodz; d'autres, enfin, à l'étranger.

Ils auraient au moins pu être cités. Quelle que soit la construction du film, il me semble nécessaire que les spectateurs, notamment les jeunes, Juifs ou non, sachent que de tels hommes ont existé. Cela est nécessaire aux uns afin qu'ils ne perdent pas espoir en l'humanité et ne doutent pas de leur place dans le concert des nations, aux autres afin qu'ils comprennent jusqu'où mènent l'intolérance, l'antisémitisme et la haine, et ce que peut faire l'amour du prochain. C'est plus important que la construction, tout particulièrement lorsqu'il s'agit d'un film si puissant et si beau, qui ne manquera pas d'impressionner le spectateur. [...]²

Le film contient aussi une interview de moi. [...] L'interview a eu lieu chez moi, en 1978. Le tournage a duré 2 jours, à peu près 8 heures au total. [...] D'une interview de 8 heures je n'ai revu à l'écran qu'un extrait de 40 minutes environ. Il y est question des souffrances des Juifs du ghetto et des appels au secours adressés désespérément par leurs dirigeants clandestins aux gouvernements occidentaux. Pour des raisons évidentes de temps et de cohérence, M. Lanzmann n'a pu insérer la partie à mon sens la plus importante de l'interview, qui se rapporte à la mission que j'ai effectuée à la fin de 1942. D'autres personnes parlent des souffrances des Juifs pendant plus de 7 heures. Beaucoup le font mieux que moi.

2. Note de la rédaction de la revue Esprit: « après avoir dit qu'il trouvait effrayants d'insensibilité et contraires au christianisme les propos de certains Polonais filmés par Lanzmann, Jan Karski conclut sur sa contribution. »

Pour ma part, l'essentiel de mon intervention n'était pas là mais dans le fait que j'avais réussi à passer à l'Ouest et à rendre compte à quatre membres du cabinet britannique, dont Anthony Eden, au président Roosevelt et à 3 membres importants de son gouvernement, au délégué apostolique à Washington, aux dirigeants juifs américains, à d'éminents écrivains et à des commentateurs politiques, de la détresse des Juifs et de leurs demandes pressantes de secours.

Cela prouve que les gouvernements alliés qui seuls avaient les moyens de venir en aide aux Juifs les ont abandonnés à leur sort. En dehors de moi, personne ne pouvait le dire. L'insertion de ce témoignage ainsi que l'évocation, si sommaire fût-elle, de ceux qui tentèrent d'aider les Juifs aurait placé l'Holocauste dans une perspective historique plus appropriée. Les gouvernements des nations soit menaient l'extermination des Juifs, soit, quand ils ne collaboraient pas, y sont restés indifférents. Mais des milliers de gens ordinaires ont sympathisé avec les persécutés et leur sont venus en aide.

Shoah par son autolimitation appelle un autre film, aussi puissant et aussi vrai, qui montrerait cet aspect oublié de l'Holocauste. Les gouvernements, les associations culturelles, les églises, les hommes de talent et de bonne volonté devraient s'entendre pour produire, en commun effort, un tel film. Non pas pour nier ce que révèle *Shoah*, mais pour le compléter. Car l'Holocauste juif pèse sur l'humanité comme une malédiction.

EXTRAITS

ANNETTE BECKER

« DEVENIR KARSKI : USAGE DES INTERVIEWS FILMÉES »

La génération de l'irreprésentable a été suivie par celle de ceux qui cherchent avec probité à dire, dessiner, filmer le génocide, y compris par la fiction... Ainsi, dans son roman *Cercle* (2007), Haenel évoquait déjà et le ghetto de Varsovie et le film de Lanzmann. Le personnage principal se rend dans le ghetto de Varsovie, titre du chapitre 23 du Cercle III : « J'ai cherché des traces du ghetto. C'était difficile parce que, précisément, il n'y a plus de traces. Je me disais : il y a forcément un monument, une plaque, un musée. Mais non il n'y avait rien. Au début de *Shoah*, le film de Claude Lanzmann, un homme désigne un endroit, une sorte de prairie, un champ vide près d'une forêt – il dit : "C'est le lieu." Il n'y a rien, et précisément, il dit que c'est là que ça a eu lieu. Est-ce que c'était possible que quelqu'un, à Varsovie, désigne un endroit, qu'il montre un terrain vague, indique une rue, un morceau de rue, un trou dans la rue, et dise : "C'est là – c'est là que ça a eu lieu" ? Car même si on ne voit rien – même s'il n'y a rien à voir –, ce rien, je désirais le voir. » [...] En choisissant la rencontre avec Roosevelt pour la partie fiction de son livre, alors que Lanzmann l'avait totalement évacuée du montage de *Shoah* et que Karski ne lui consacrait que quelques mots dans ses mémoires, Haenel faisait une démarche assez semblable à celle qui a été choisie par le musée de Yad Vashem : pourquoi le monde a-t-il abandonné les Juifs ?

En utilisant les armes de la littérature, en l'occurrence de la satire, il se permettait de dresser un tableau certes non précis du point de vue du déroulement factuel de l'histoire mais très efficace du point de vue d'une vision de la réalité de l'histoire, où il rejoint d'ailleurs Lanzmann : les Juifs d'Europe ne pouvaient pas être sauvés. Car, oui, grâce aux efforts de Roosevelt, la guerre a été gagnée et comme le Président des États-Unis l'avait dit à Karski, « les bourreaux ont été punis ». Mais, non, quels qu'aient été les efforts de Roosevelt, les Juifs d'Europe n'ont pas été sauvés. Le livre de Haenel nous dit avec force cette mort, nous dit que dès 1943 le sort des 6 millions était scellé, malgré les Karski, les Lemkin, les Riegner, et malgré le Président des États-Unis. Il rejoint ainsi le plus grand historien de l'extermination prise dans sa globalité, Saul Friedländer, qui observe qu'Hitler a perdu la guerre contre les Alliés (l'affirmation de Roosevelt à Karski) mais qu'il a gagné celle contre les Juifs en détruisant non seulement 6 millions d'êtres humains mais aussi une civilisation et une langue.

Haenel et Lanzmann, différemment mais ensemble, ont tous 2 un autre talent que celui du récit historique, celui de l'écrivain, du cinéaste, pour nous amener au cœur de la catastrophe. Un autre grand écrivain qui est aussi un témoin dans sa chair des horreurs du nazisme, Jorge Semprun, l'a observé tout au long de son œuvre : « Nous avons fait ce voyage dans la fiction, j'ai ainsi effacé ma solitude dans la réalité. À quoi bon écrire des livres si on n'invente pas la vérité ? Ou encore, la vraisemblance ? » Les témoins dans l'histoire ne prétendent pas offrir autre chose que la vraisemblance née de leurs souvenirs, même quand ils ont été prémonitoires. Et qu'est l'écriture sinon une autre façon de restituer cette vraisemblance, dans un autre temps, le nôtre, ici et maintenant ?

— Colloque « La Shoah, théâtre et cinéma aux limites de la représentation », organisé par l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense et l'INHA (décembre 2010)

EXTRAITS

JORGE SEMPRUN

LE VERTIGE DU TÉMOIN ULTIME

13

J'ai un sentiment qui n'est pas tout à fait récent mais qui devient plus fort avec l'âge et avec le temps qui passe et avec le temps qui reste... Un sentiment très contradictoire ou contrasté. D'un côté je sais très bien que le témoignage est fondamental pour transmettre l'expérience et que dire, comme Goya quand il fait *Les Désastres de la guerre*, « je l'ai vu, j'y étais », ça a une certaine force. En en même temps, on sait qu'il y a une fin à cela. Je souhaite très profondément que les écrivains, jeunes ou moins jeunes, qui n'ont pas d'expérience directe, qui ne sont pas des témoins, s'approprient cette mémoire. Vous me direz que ça s'est toujours passé : même quand il n'y a plus eu de poilus de la guerre de 14-18, il y a eu des romans sur la guerre de 14-18 ou inspirés par des épisodes de la guerre. C'est normal, ça se passe toujours comme ça. Cependant, l'extermination des Juifs est quand même un événement singulier du XX^e siècle. Dans l'histoire, il y a des génocides, bien entendu, des massacres. Si on faisait l'histoire du monde à travers les massacres, il y a de quoi nourrir une bibliothèque, mais là, il y a quand même quelque chose de singulier.

Cette entreprise de destruction systématique, même si elle était folle au départ et basée sur un racisme complètement irrationnel, s'est ensuite rationalisée et est devenue une entreprise industrielle. Et ça, c'est nouveau. Le souvenir de cet événement est donc singulier et particulier. L'autre jour, l'avant-dernier jour du Salon du Livre, j'ai eu une discussion qui m'a beaucoup intéressée avec 3 jeunes écrivains qui ont écrit des livres de littérature, d'imagination, sur la 2^e guerre. Je ne dirais pas que le travail des historiens ou des sociologues est inutile, mais c'est très intéressant de voir que cette matière-là vit et va vivre encore grâce à ces romanciers. Car d'un côté, il y a des livres élaborés à partir du témoignage direct et toute une littérature qui va rester ; le livre de David Rousset par exemple qui a écrit une œuvre de fiction passionnante sur la réalité des camps ou bien ceux de Primo Levi. Le témoignage de ces livres va continuer à exister, mais ces écrivains ne vont pas écrire de choses nouvelles. Ils sont morts. C'est pour cela que maintenant qu'il n'y aura bientôt plus de témoins, dans cette urgence, il faut espérer une littérature qui continue la transmission sous une forme différente. »

— Entretien réalisé par Sylvain Bourmeau
et Antoine Perraud pour Mediapart

EXTRAITS WALTER LAQUEUR LE TERRIFIANT SECRET

Mes recherches pour *Le Terrifiant secret* ont été entreprises à la fin des années 1970, et le livre fut publié en 1980. Il sortit peu après en français et dans d'autres langues. Il avait pour sujet la façon dont les informations sur l'assassinat des Juifs d'Europe avaient pu filtrer à l'extérieur des lieux mêmes des tueries, en dépit des efforts des nazis pour maintenir le secret. Il traitait en outre de la réaction des services de renseignements, des États, des institutions et, plus généralement, des gens auxquels parvinrent ces informations : les admirèrent-ils et y crurent-ils ? Saisirent-ils pleinement ce qu'ils lisaient et entendaient ? Y eu-t-il des tentatives pour faire cesser les massacres ? Il m'apparut clairement que ces questions n'étaient pas seulement théoriques et que les réactions qu'elles suscitaient, que ce soit en Allemagne même, dans les pays alliés et neutres ou, bien sûr, parmi les Juifs, dépendaient au premier chef de ce que l'on savait à l'époque. Combien d'Allemands étaient au courant de l'extermination ? Les Alliés prirent-ils des mesures pour alerter l'opinion publique mondiale et menacer les nazis ? Les Juifs de l'Europe occupée opposèrent-ils une résistance ou tentèrent-ils de s'enfuir, si c'était possible ? Ces questions et bien d'autres étaient étroitement liées à la nature des informations disponibles.

Dans les années 1970, nous n'en savions pas autant qu'aujourd'hui. Même à présent, nos connaissances demeurent largement lacunaires. Je récapitule plus loin quelques-uns des principaux apports de la recherche des 3 dernières décennies.

Ce que nous ignorons toujours concerne surtout l'ex-Union soviétique. La direction du Parti communiste avait dû recueillir des rapports des services de renseignements (GRU) des forces armées ou du NKVD, ancêtre du KGB, sur ce qui se passait dans les territoires occupés. S'il est vrai que les faits touchant à l'extermination ne venaient pas en tête des priorités des services secrets soviétiques, il n'en reste pas moins que ces derniers avaient dû recevoir des informations de milliers de sources. Quoi qu'il en soit, les archives russes sur le sujet demeurent inaccessibles.

Nous ne savons pas non plus quels renseignements ont été transmis au Vatican ni quand, et j'ignore si viendront au jour à l'avenir des informations intéressantes qui se cachent encore dans des fonds d'archives confidentielles ou privées. Mais je doute que cela soit de nature à bouleverser nos connaissances.

Quand j'ai écrit ce livre, l'essentiel de la littérature sur le sujet n'avait pas encore paru, et la plupart des institutions et revues spécialisées n'existaient pas, pour ne rien dire des films documentaires détaillés. Cependant, le fait d'effectuer des recherches et d'écrire dans les années 1970 ne présentait pas que des désavantages. Parmi les personnalités de premier plan qui figurent dans le livre, quelques-unes étaient encore vivantes, à commencer par Gerhard Riegner, le jeune avocat juif allemand alors à Genève, membre du Congrès juif mondial et auteur du fameux rapport de l'été 1942, probablement la plus importante source d'information individuelle à l'époque; Jan Karski, un collègue qui enseignait alors à l'université de Georgetown, à Washington, dont le rôle crucial pendant la guerre avait été complètement oublié et dont personne n'imaginait qu'il apparaîtrait un jour dans un roman; des membres du gouvernement polonais en exil et leurs représentants au sein de la Pologne occupée; des personnes clés dans les services de renseignements américain et anglais, en particulier ceux qui travaillaient à Bletchley Park, où les Britanniques avaient pu décoder les communications radio allemandes.

Rétrospectivement, il me semble que ces contacts directs et ces conversations furent inestimables. Pratiquement aucun de ces témoins n'est encore en vie, si bien que les historiens contemporains doivent s'en remettre entièrement aux sources écrites. Je ne me fais pas d'illusions sur la fiabilité de la mémoire humaine. J'ai rencontré quantité de gens de bonne foi qui avaient fini par se persuader, après bien des années, d'avoir été les premiers à alerter le monde à propos de l'Holocauste. Une enquête attentive révéla bientôt que, s'ils avaient effectivement été les témoins d'actes de violence locaux ou, au mieux, d'événements survenus dans une région particulière, leurs informations n'étaient pas parvenues à quiconque eût été en mesure de les diffuser largement.

Le fait de devoir s'en remettre entièrement aux archives engendre des handicaps plus sérieux encore, indépendamment du fait qu'une grande partie des documents semble avoir été détruite : plus un rapport était sensible et potentiellement compromettant, plus il avait de chance d'être tôt ou tard détruit ou brûlé.

Je ne fus pas le premier à poser des questions sur la diffusion de l'information concernant l'extermination, mais personne n'avait auparavant tenté d'en donner une vue d'ensemble. À ce titre, mon ouvrage fut bien accueilli par ceux qui étudiaient avec sérieux cet horrible chapitre des annales de l'humanité. Il incita d'autres à poursuivre mes recherches en se concentrant sur des pays et des périodes spécifiques. Même certains négationnistes y trouvèrent quelque intérêt : le fait que les assassinats de masse n'aient pas été connus tout de suite ne prouvait-il pas qu'ils n'avaient jamais existé ?

Mes conclusions ne plurent pas à tout le monde. La Croix-Rouge internationale et le gouvernement suédois, par exemple, mandatèrent des historiens officiels et semi-officiels pour présenter leur propre version des événements. Il émergea de leurs rapports que la politique de la Croix-Rouge et du gouvernement suédois (ainsi que de bien d'autres pays et institutions) était très différente en 1944 de ce qu'elle avait été 2 ans auparavant. Il n'y avait là rien de très étonnant : s'il était assez évident en 1944 que l'Allemagne avait perdu la guerre, il n'en allait pas de même en 1942. Je me rendais parfaitement compte que la Croix-Rouge et le gouvernement suédois se sentaient en danger en 1942 du fait des pressions des Allemands. Les journalistes suisses, par exemple, étaient menacés de déportation en Sibérie par Goebbels. Mais les nazis n'ont jamais atteint la Sibérie, ni les journalistes suisses d'ailleurs.

Mon travail était celui d'un historien, pas d'un procureur. Ma préoccupation principale était de comprendre. Je ne condamnais pas les Juifs des pays occupés pour n'avoir pas opposé plus de résistance aux nazis ou pour n'avoir pas tenté de s'échapper. Je n'ignorais rien des difficultés quasi insurmontables rencontrées par de petites communautés isolées composées principalement de personnes âgées, de femmes et de très jeunes enfants. Si des millions de soldats russes prisonniers avaient péri sans résistance notable, que pouvait-on attendre d'un groupe sans défense comme les Juifs ?

Ces considérations ne s'appliquaient en aucun cas aux gouvernements américain et anglais et à leur passivité bien au-delà des années 1941-1942, quand les armées nazies étaient trop fortes pour tenter d'arrêter les massacres de masse. En 1943-1944, en revanche, les voies ferrées conduisant à Auschwitz et même certaines usines de la mort auraient pu être bombardées – mais elles ne le furent pas. Bien des raisons ont été avancées pour expliquer pourquoi de telles opérations auraient été inefficaces, mais ces raisons ne convainquent pas. Il aurait été possible de répéter de telles attaques – mais elles ne furent jamais une priorité ; pas plus que ne le fut la diffusion massive des faits concernant l'Holocauste. Pour les gouvernements alliés, le sort des Juifs n'était qu'une note de bas de page, ennuyeuse et sans grande importance, à l'effort de guerre.

Prenons l'exemple des Juifs des îles de Rhodes et de Kos occupées par les Allemands, en Méditerranée orientale. Rien n'empêche d'imaginer qu'en juillet 1944, alors que le monde entier était informé du massacre de masse, ces Juifs auraient pu être facilement sauvés – ces îles ne sont éloignées de la côte turque que d'un ou deux kilomètres, et le continent peut être atteint à la rame ou par un bon nageur. Auschwitz se trouvait à plus de 1 000 kilomètres. Pourtant, la déportation de 1 600 Juifs à Auschwitz par bateau puis en train se déroula sans encombre. Une petite canonnière britannique envoyée de Chypre aurait pu stopper l'horrible convoi, mais rien ne fut entrepris. Les prisonniers juifs de Rhodes mirent trois semaines pour atteindre Auschwitz, et ils furent parmi les derniers à périr dans les chambres à gaz.

Le Terrifiant secret a dressé un panorama général de la façon dont les informations sur l'Holocauste ont atteint différents groupes de gens et de la façon dont ils ont réagi. Depuis lors, d'autres travaux de spécialistes ont accru nos connaissances et notre compréhension. Je n'en mentionnerais que quelques-uns : David Bankier, Richard Breitman et Peter Longrich sur l'Allemagne ; David Engel sur le gouvernement polonais en exil ; Dan Michman sur les Pays-Bas et la Belgique ; Jozef Lewandowski sur la Suède ; Dina Porat, Hava Eshkoli, Dalia Ofer, Tuvia Friling et Yehiam Weitz sur la Palestine ; Henry L. Feingold sur les États-Unis ; Laurel Leff sur le New York Times et l'Holocauste ; Barbara Rogers sur les services de renseignements britanniques ; Michael J. Neufeld et Michael Berenbaum sur la décision des Alliés de ne pas bombarder Auschwitz.

Il existe plusieurs études sur la Suisse durant la guerre, mais je n'en connais à ce jour aucune sur Vichy et la France occupée expliquant comment l'information sur le sort des Juifs déportés de Drancy et d'autres camps d'internement parvint aux autorités et aux individus en France. Je ne crois pas non plus que l'étendue des connaissances dont disposaient les Français libres à Londres ait fait l'objet d'investigations. Les conclusions essentielles sont les mêmes qu'il y a 30 ans. Bien des questions concernant la Shoah continuent d'être discutées, voire contestées par certains jusqu'à ce jour, mais le « terrifiant secret » n'en fait pas partie. Il est vrai que l'assassinat de millions de personnes ne pouvait être tenu caché, que trop de gens étaient impliqués dans l'exécution du crime et qu'encore trop de gens étaient conscients que les Juifs avaient disparu et qu'ils ne reviendraient plus. Il est vrai que les connaissances dont disposait chacun d'eux étaient pour la plupart limitées à des événements survenant dans un endroit donné et que bien peu de gens, en dehors des statisticiens SS, possédaient une vision d'ensemble et connaissaient le nombre total de Juifs massacrés. Mais il n'était pas besoin de facultés intellectuelles particulières pour additionner 2 et 2 : s'il était avéré que des massacres de masse par balles avaient eu lieu quelque part, il tombait sous le sens que d'autres s'étaient produits ailleurs, surtout depuis que Hitler, dans un fameux discours d'avant-guerre, avait prévenu les Juifs du sort qu'il leur réservait.

Pourquoi, dans ces conditions, tant de Juifs ont-ils refusé de comprendre ce que les nazis leur préparaient? Je tente de répondre à cette question dans *Le Terrifiant secret*. Une des raisons à cela est le fréquent – pour ne pas dire banal – mécanisme psychologique de rejet et de dénégation que connaissent les gens en danger de mort. Pourquoi les pays neutres et des organisations telles que la Croix-Rouge ont-ils gardé le silence en 1942-1943 ? Parce qu'ils avaient peur. Pourquoi les Alliés n'ont-ils pas fait plus pour sauver les Juifs ou au moins pour diffuser les faits sur l'Holocauste ? Parce que les Juifs ne figuraient pas dans leurs priorités. Il est vrai que bien peu, sinon rien, aurait pu être tenté pour sauver les millions d'entre eux assassinés en 1942. Mais de ceux qui l'ont été après cette année-là, tandis que le III^e Reich était sur la défensive, des milliers, peut-être des dizaines de milliers, auraient pu être arrachés à la mort.

Si les historiens rechignent si notablement à parler des leçons de l'Histoire, c'est parce qu'ils savent que chaque situation historique est essentiellement *sui generis*. Mais si l'Histoire ne délivre pas de conseils prêts à l'emploi sur ce qu'il convient de faire, elle en donne parfois sur la manière de ne pas se conduire. À la fin de la Seconde Guerre mondiale, on avait coutume de dire que les pessimistes parmi les Juifs (qui se sont cachés, ont fui ou même ont résisté) avaient eu de bien meilleures chances de survie que les optimistes.

EXTRAIT

JAN KARSKI

Les mystères dont j'ai été la proie au long de ces années continuent sans moi, peut-être même sans personne. Car il est impossible de vivre au cœur de l'abandon, un tel deuil n'est pas concevable : sans doute est-il impossible de faire le deuil de l'extermination, comme il est impossible, sur un autre plan, de faire le deuil de Dieu, ou celui de son absence. C'est un deuil dont les proportions débordent celles du monde, un deuil qui dépasse les possibilités de chaque homme. C'est durant ces années de silence que j'ai découvert les livres de Franz Kafka ; tout de suite, je m'en suis senti le frère. Joseph K. et moi, on avait les mêmes initiales : J. K., les initiales de l'exil. Voilà quelqu'un qui m'a écouté : les oreilles de Kafka n'étaient pas bouchées ; au contraire, personne n'a eu les oreilles plus ouvertes que lui. Au cours de ma vie, j'ai beaucoup plus parlé avec Kafka qu'avec n'importe quel autre homme soi-disant vivant. C'est sans doute parce que lui aussi avait été un messenger. Il arrive que les messagers, à force de rechercher celui qui sera capable d'écouter leur message, se perdent, et abordent des régions inconnues ; ainsi découvrent-ils des vérités qui auraient dû rester dans l'ombre ; ils en conçoivent une inquiétude qui leur ferme les portes de la compréhension, mais leur ouvre d'autres portes, plus obscures, et même infinies.

Lorsque j'ai rencontré Pola, on venait juste de me faire savoir que j'étais devenu citoyen américain. C'était en 1953, j'avais repris des études, et j'allais commencer à enseigner. Jan Karski n'était pas mon vrai nom, mais puisque j'étais entré sur le territoire avec ce nom, il m'était impossible d'en changer, encore moins d'avouer que ce nom était faux : en Amérique, c'est un délit grave. J'ai donc gardé toute ma vie mon nom de résistant. Je suis Jan Karski, ancien courrier de la Résistance polonaise, professeur d'université à la retraite. Après toutes ces années d'errance, je reprenais vie. Je me suis mis à aller tous les soirs à Broadway. J'adorais le music-hall, j'adorais les films avec Fred Astaire et Gene Kelly. J'aimais aussi la danse contemporaine, et c'est lors du spectacle d'une jeune troupe européenne que j'ai rencontré Pola. Elle dansait avec une dizaine de jeunes gens anglais, polonais, français sur *La Nuit transfigurée* de Schoenberg. Dès ce premier soir, à l'instant même où Pola est apparue sur la scène du petit théâtre de Greenwich Village, où, vêtue entièrement de noir, elle a commencé à tourner sur elle-même, où ses gestes, l'un après l'autre, se sont déployés, je l'ai aimée. C'est la solitude de Pola qui m'a plu, la manière dont la solitude parlait en elle. Seule la solitude est digne d'amour, et lorsqu'on aime une personne, c'est toujours à ce qu'il y a de plus seul en elle que s'adresse cet amour. J'ai compris ce soir-là, tandis qu'une femme défiait l'abîme qui s'ouvre sous chacun de nos gestes, que la seule chose qui peut tenir face à l'abîme, c'est l'amour ; seul quelque chose comme l'amour est capable de tenir face à l'abîme, parce que précisément l'amour n'existe que comme abîme.

Ce soir-là, en rentrant dans ma chambre, après avoir été présenté à Pola Nirenska, après avoir été troublé par son sourire, le sourire de celle qui a tout perdu et qui considère que rien n'est jamais perdu, j'ai pensé que l'instant où la solitude de l'autre vous regarde ouvre cet abîme. Il se referme vite. Mais s'il se rouvre aussitôt, s'il se rouvre au point de ne plus se refermer, alors cet abîme se change en ce qu'on appelle l'amour. J'étais si heureux ce soir-là qu'avec mes amis, et ceux de Pola, j'ai parlé à tort et à travers, tout le monde était joyeux, les horribles années étaient derrière nous, et Pola Nirenska me regardait, et je la regardais, et j'avais deviné tout de suite ce qu'avaient été pour elle les horribles années, de même qu'elle avait deviné, dès le premier regard, combien ces années avaient été horribles pour moi, mais que seul l'avenir pourrait nous combler, et que nous n'avions envie que de cela : l'avenir – pour toujours. Elle dansait depuis l'âge de huit ans, elle avait d'abord dansé dans une école à Cracovie, après le Conservatoire de musique, puis à Londres, lorsqu'elle avait quitté la Pologne à cause des premières mesures antijuives, et que ses parents étaient partis de leur côté en Palestine, puis elle avait dansé à New York, où elle dirigeait une petite troupe. [...]

J'ai parlé ce soir-là du *Cavalier polonais* de Rembrandt. Savait-elle qu'à deux pas d'ici, juste à côté de Central Park, à la Frick Collection, il y avait un tableau qui était le plus beau tableau du monde, un tableau qui parlait de notre solitude. Rembrandt avait deviné que cette solitude n'était pas seulement faite de malheur, mais qu'il y avait en elle un secret qui l'arrachait au pire, et qui, peut-être, la sauvait.

Il fallait bien regarder le sourire du *Cavalier*, ai-je dit à Pola, parce que son sourire brillait dans les ténèbres. Je n'ai pas osé dire à Pola, ce soir-là, que ce sourire était le même que le sien, mais je l'ai invitée à venir voir *Le Cavalier polonais* de Rembrandt avec moi, quand elle voudrait. Je l'ai attendue sur un banc, à Central Park. Le feuillage des ormes était rouge, la lumière glissait bien sur cette journée d'automne. Pola est arrivée, et il me semblait naturel qu'elle soit là, comme si nous étions ensemble depuis toujours. À la Frick Collection, nous sommes allés directement dans la salle des peintures hollandaises. La chaleur du *Cavalier polonais* nous enveloppait. [...]

C'est en sortant du musée, ce jour-là, tandis que nous nous promenions dans une allée de Central Park, que j'ai demandé Pola en mariage. Nous nous connaissions à peine mais, depuis une heure j'avais le sentiment que nous nous connaissions très bien. Car ce n'est pas nous qui venions de contempler *Le Cavalier polonais*, ai-je dit à Pola, mais lui qui venait de nous contempler ; et en nous contemplant, il nous avait vus ensemble, il avait vu un couple. En un sens, c'est lui, *Le Cavalier polonais* de Rembrandt, qui avait fait de nous un couple, il nous avait vus comme un couple, il nous avait mariés. C'est pourquoi j'ai demandé à Pola si elle voulait être ma femme, et alors elle m'a répondu par un sourire, celui qu'elle a quand elle danse, le sourire qu'on voit dans le tableau de Rembrandt ; et grâce à ce sourire, j'ai su que c'était oui. Même si elle n'avait pas dit « oui », c'était « oui » : ce n'était pas un « oui » pour tout de suite, mais c'était quand même « oui ».

Plus tard, quand nous nous sommes mariés, je lui ai rappelé ce « oui » qu'elle avait prononcé par un simple sourire, le « oui » du plaisir à venir, un « oui » que j'avais appris à connaître, et qui lui venait surtout lorsqu'elle dansait, car alors tout son corps disait « oui », et ce « oui » allait tellement loin qu'il semblait déborder son corps et emporter ses bras, ses jambes et sa chevelure dans les plis et les replis d'une affirmation, et elle s'en souvenait très bien. J'ai commencé à enseigner à l'Université Georgetown. Parler devant des étudiants a tout de suite été une joie : en même temps que la parole, je retrouvais le désir d'être entendu ; la possibilité d'être entendu me redonnait foi en la parole. Comme dix ans plus tôt, pour ces conférences où j'avais sillonné l'Amérique, je me remettais moi aussi à écouter, à entendre ce que chaque étudiant avait à dire. Enseigner m'a sorti de mon isolement, et m'a délivré de mes sortilèges ; c'est en parlant avec des étudiants que je me suis remis à penser. Je suis passé de l'obsession à la pensée. J'ai cessé de ressasser mon histoire comme un désastre personnel, j'ai arrêté de me considérer comme une victime ; j'ai commencé à voir ce qui m'était arrivé comme une expérience plus générale, liée au XX^e siècle, c'est-à-dire à l'histoire du crime. Au fond, j'avais fait l'expérience de la fin de ce qu'on appelle l'« humanité ». Il faut faire attention avec ce mot, disais-je à mes étudiants, peut-être même n'est-il plus vraiment possible de l'utiliser, parce qu'il a servi d'alibi aux pires atrocités, on l'a employé pour couvrir les causes les plus abjectes, et cela aussi bien du côté occidental que du côté communiste. Le mot « humanité » s'est tellement compromis au cours du XX^e siècle qu'à chaque fois qu'on l'emploie, il semble qu'on se mette à mentir. Il n'est même pas possible de parler de « crime contre l'humanité », comme on s'est mis à le faire dans les années soixante,

lorsqu'on a jugé Eichmann à Jérusalem : parler de « crime contre l'humanité », c'est considérer qu'une partie de l'humanité serait préservée de la barbarie, alors que la barbarie affecte l'ensemble du monde, comme l'a montré l'extermination des Juifs d'Europe, dans laquelle ne sont pas impliqués seulement les nazis, mais aussi les Alliés. J'étais heureux d'avoir retrouvé la parole, et le cours d'histoire contemporaine, à Georgetown, puis à Columbia, prenait à mes yeux la forme d'un rite : quelque chose, dans ce cours, avait à voir avec mes nuits blanches. Il m'arrivait souvent de penser à une phrase de Kafka, une de ses phrases mystérieuses que j'avais lues durant mes années de silence : « Loin, loin de toi, se déroule l'histoire mondiale, l'histoire mondiale de ton âme. » Cette phrase m'était destinée, comme à chacun de mes étudiants, comme à vous. On croit que l'histoire mondiale se déroule très loin de nous, à chaque instant elle semble avoir lieu sans nous, et à la fin on se rend compte que cette histoire est celle de notre âme. Ce qui me parle dans la nuit blanche, et qui certains jours s'exprime en cours, c'est exactement ça : l'histoire mondiale de nos âmes.





JAN KARSKI

(1914 - 2000)

Jan Karski (Jan Koziielewski) est né à Lodz en 1914. En 1939, lorsque la guerre éclate, il est employé au ministère polonais des Affaires étrangères. Durant la campagne de septembre 1939, il est fait prisonnier par les Soviétiques, puis remis aux mains des Allemands. En novembre 1939, il réussit à s'évader d'un transport de prisonniers, arrive à Varsovie et rejoint la Résistance au sein de laquelle son frère aîné joue déjà un rôle important. À partir de janvier 1940, il prend part aux missions de liaison avec le gouvernement polonais en exil à Angers, en France. En octobre 1942, il est chargé par la Résistance polonaise de fournir au Gouvernement polonais en exil, un compte-rendu de la situation en Pologne. Il transporte également des microfilms contenant nombre d'informations sur le déroulement de l'extermination des Juifs en Pologne occupée. Avant ce voyage, dans le cadre de sa collecte d'informations sur les camps de concentration et d'extermination allemands, 2 leaders juifs l'ont fait entrer clandestinement dans le ghetto de Varsovie et l'ont chargé de transmettre des messages aux Alliés. Ces précieux microfilms, dissimulés dans le manche d'un rasoir, parviennent ainsi à Londres entre les mains de son gouvernement en novembre 1942. Un 1^{er} rapport de synthèse de 2 pages sur l'extermination désormais certaine des Juifs en Pologne est diffusé auprès des gouvernements alliés et des personnalités et organisations juives de Londres. Le Rapport Karski est transmis aux gouvernements britannique et américain avec la demande d'aide aux Juifs polonais.

En mai 1943, Jan Karski part pour les États-Unis où il rencontre des personnalités de l'administration américaine, dont le juge à la Cour suprême, Felix Frankfurter, et Roosevelt en juillet 1943. Face à l'impossibilité de regagner la Pologne occupée, il demeure aux États-Unis jusqu'à la fin de la guerre, où il continue de délivrer son témoignage, mais cette fois auprès du grand public. Il écrit notamment *The Story of a Secret State* en 1944 (*Mon témoignage devant le monde – histoire d'un état secret* est publié en France en 1948). Jan Karski parcourt les États-Unis de conférence en conférence.

Après la guerre, il demeure définitivement aux États-Unis. Mais pendant presque 30 ans, il ne donne plus aucune conférence et n'écrit pas un seul article sur son action pendant la guerre. Il rencontre sa femme à New York, la danseuse Pola Nirenska. Il enseigne les sciences politiques et plus précisément les relations internationales à l'université de Georgetown à Washington et est naturalisé américain 1954. C'est à partir de la fin des années 1970 que son témoignage est à nouveau sollicité et Jan Karski est souvent amené à reparler de la guerre et de la Shoah. En 1977, le réalisateur Claude Lanzmann le convainc de témoigner dans son film *Shoah*, puis ce sera Elie Wiesel, Gideon Hausner, Yad Vashem... Sa première biographie paraît en 1994, sous le titre *Karski, celui qui a tenté d'arrêter l'holocauste* par E. Thomas Wood et Stanislaw M. Jankowski. Il meurt le 13 juillet 2000 à Washington.

YANNICK HAENEL

TEXTE

Écrivain né à Rennes, Yannick Haenel peint la nature humaine, aussi monstrueuse soit-elle.

En 2015, il publie *Je cherche l'Italie*, un essai consacré à Georges Bataille, aux Éditions Gallimard, où sont déjà parus 6 de ses romans dont *Cercle* (2007, prix Décembre et prix Roger Nimier), *Jan Karski* (2009, prix du roman Fnac et prix Interallié), adapté et mis en scène par Arthur Nauzyciel en 2011, *Les Renards pâles* (2013) et *Le Trésorier-payeur* (2022). Il co-anime avec François Meyronnis la revue *Ligne de risque*, qui s'attache à la coïncidence entre la littérature et la pensée. Son roman *Tiens ferme ta couronne* (2017) lui a valu le prix Médicis. Son ouvrage *La Solitude Caravage* paraît en 2019, suivi par *Janvier 2015 – Le procès* et *Notre solitude* (lu par Marie-Sophie Ferdane pendant le Festival TNB 2022). Il a écrit le livret de *Le Papillon noir* (2018), opéra composé par Yann Robin et mis en espace par Arthur Nauzyciel, présenté en 2021 au TNB. Yannick Haenel est artiste associé au TNB depuis 2017.

« Enseigner m'a sorti de mon isolement, et m'a délivré de mes sortilèges ; c'est en parlant avec des étudiants que je me suis remis à penser. Je suis passé de l'obsession à la pensée. J'ai cessé de ressasser mon histoire comme un désastre personnel, j'ai arrêté de me considérer comme une victime ; j'ai commencé à voir ce qui m'était arrivé comme une expérience plus générale, liée au XX^e siècle, c'est-à-dire à l'histoire du crime. Au fond, j'avais fait l'expérience de la fin de ce qu'on appelle l'"humanité". [...] »

Il m'arrivait souvent de penser à une phrase de Kafka, une de ses phrases mystérieuses que j'avais lues durant mes années de silence : "Loin, loin de toi, se déroule l'histoire mondiale, l'histoire mondiale de ton âme." Cette phrase m'était destinée, comme à chacun de mes étudiants, comme à vous. On croit que l'histoire mondiale se déroule très loin de nous, à chaque instant elle semble avoir lieu sans nous, et à la fin on se rend compte que cette histoire est celle de notre âme. Ce qui me parle dans la nuit blanche, et qui certains jours s'exprime en cours, c'est exactement ça : l'histoire mondiale de nos âmes. »

– Yannick Haenel, *Jan Karski*,
Éd. Gallimard, coll. Folio, 2011 p. 170-172

ARTHUR NAUZYZIEL MISE EN SCÈNE

Arthur Nauzyciel est metteur en scène et acteur. Il dirige le CDN d'Orléans de 2007 à 2016 et est directeur du Théâtre National de Bretagne depuis 2017. Après des études d'arts plastiques et de cinéma, il entre en 1987 à l'école du Théâtre national de Chaillot dirigée par Antoine Vitez. D'abord acteur sous la direction de Jean-Marie Villégier, Alain Françon, Éric Vigner, ou Tsai Ming Liang, il crée ses premières mises en scène, *Le Malade imaginaire ou le silence de Molière* d'après Molière et Giovanni Macchia (1999) et *Oh Les Beaux Jours* de Samuel Beckett (2003).

Suivront, en France : *Place des Héros* qui marque l'inscription au répertoire de Thomas Bernhard à la Comédie-Française (2004) ; *Ordet (La Parole)* de Kaj Munk traduit et adapté par Marie Darrieussecq au Festival d'Avignon (2008) ; *Jan Karski (Mon nom est une fiction)* d'après le roman de Yannick Haenel au Festival d'Avignon (2011, prix Georges-Lerminier du Syndicat de la critique) ; *Faim* de Knut Hamsun (2011) ; *La Mouette* de Tchekhov dans la Cour d'honneur au Festival d'Avignon (2012) ; *Kaddish* d'Allen Ginsberg avec la complicité d'Étienne Daho (2013) ; et *Splendid's* de Jean Genet (2015), avec des comédiens américains et la voix de Jeanne Moreau, présenté au TNB en 2018 et recréé sur Zoom, en direct sur les écrans pendant le Festival fantôme 2020.

Il travaille régulièrement aux États-Unis, et crée à Atlanta 2 pièces de Koltès : *Black Battles with Dogs* (2001) puis *Roberto Zucco* (2004), et à Boston, pour l'A.R.T., *Abigail's Party* de Mike Leigh (2007) et *Julius Caesar* de Shakespeare (2008). À l'étranger, il crée des spectacles repris ensuite en France ou dans des festivals internationaux : à Dublin, *L'Image* de Samuel Beckett (2006) ; au Théâtre National d'Islande,

Le Musée de la mer de Marie Darrieussecq (2009) ; au Théâtre National de Norvège, *Abigail's Party* de Mike Leigh (2012) ; au Mini teater de Ljubljana en Slovénie, *Les Larmes amères de Petra von Kant* de Fassbinder (2015). À Séoul, au National Theater Company of Korea (NTCK), il crée *L'Empire des lumières* de Kim Young-ha (2016) et *Love's End* (2019), la version coréenne de *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert. En octobre 2022, au Théâtre National de Prague, il crée *La Ronde* d'Arthur Schnitzler avec la troupe du Théâtre National.

Il travaille également pour la danse et l'opéra : il met en scène *Red Waters* (2011), opéra de Lady & Bird (Keren Ann Zeidel et Barði Jóhannsson), *Une tragédie florentine* (2018) d'Alexander Zemlinsky à l'Abbaye de Royaumont et *Le Papillon Noir* (2018), opéra composé par Yann Robin et Yannick Haenel. Aux côtés de Sidi Larbi Cherkaoui, il participe à la création de *Play* (2010) avec la danseuse Shantala Shivalingappa et *Session* avec le chorégraphe Colin Dunne. Au cinéma, il tourne dans *Rodin* de Jacques Doillon (2017) et est à l'affiche de la série *Irma Vep* d'Olivier Assayas (2022). Il collabore régulièrement avec d'autres artistes : Miroslaw Balka, Colin Dunne, Matt Elliott, Christian Fennesz, Barði Jóhannsson, Damien Jalet, Valérie Mréjen, Pierre-Alain Giraud, José Lévy, Gaspard Yurkievich, Erna Ómarsdóttir, l'Ensemble Organum, Sjón, Winter Family, Phia Ménard et Boris Charmatz pour qui il performe dans *La Ruée*, créé au Festival TNB 2018. Il est dirigé par Pascal Rambert dans *De mes propres mains* (2015), *L'Art du Théâtre* (2017) et *Architecture* (2019).

Il crée *La Dame aux camélias* d'après Alexandre Dumas fils au TNB (2018) puis *Mes frères* de Pascal Rambert à La Colline – théâtre national (2021). Il recrée la saison dernière au TNB son 1^{er} spectacle *Le Malade imaginaire ou le silence de Molière* (1999) et ouvre la saison 2023-2024 avec *Les Paravents* de Jean Genet, en tournée en mai et juin à l'Odéon - Théâtre de l'Europe. Arthur Nauzyciel est également directeur de l'École du TNB pour laquelle il invente un nouveau projet pédagogique. Il y intervient régulièrement.

LAURENT POITRENAUX JAN KARSKI

Laurent Poitrenaux est comédien. Il travaille essentiellement au théâtre, sous la direction de Christian Schiaretti (*Le laboureur de Bohême* de Johannes von Saaz), Thierry Bedard (*L'Afrique fantôme* de Michel Leiris), Daniel Jeanneteau (*Iphigénie en Aulide* de Jean Racine), Yves Beaunesne (*Oncle Vanja* de Tchekhov, *Dommage qu'elle soit une putain* de John Ford) et Ludovic Lagarde (*Trois dramatiques* de Samuel Beckett, *L'hymne* de György Schwajda, *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, *Faust ou la fête électrique*, *Oui dit le très jeune homme* de Gertrude Stein, *Richard III* de Peter Verhelst, *L'Avare* de Molière présenté au TNB en 2016, *La Collection* créé au TNB en 2019, *Quai ouest* créé au TNB en 2021), avec qui il crée plusieurs textes d'Olivier Cadiot (*Sœurs et frères*, *Le Colonel des Zouaves*, *Retour définitif et durable de l'être aimé*, *Fairy Queen*, *Un nid pour quoi faire*, *Un mage en été*). Avec le comédien Didier Galas, il monte le tour de chant *Les frères Lidonne*, puis *3 cailloux* et *La flèche et le moineau* d'après Gombrowicz. Avec François Berreur, il crée *Ébauche d'un portrait*, basé sur le journal de Jean-Luc Lagarce, pour lequel il reçoit le prix du Syndicat de la Critique comme Meilleur comédien de l'année 2008. En 2018, il incarne le personnage principal du long-métrage *Le Ciel étoilé au-dessus de ma tête* d'Ilan Klipper. Dernièrement, on a pu le voir dans la série *OVNI(s)* d'Antony Cordier (2021) et dans *Les Promesses* de Thomas Kruithof (2022), présenté en avant-première au Cinéma du TNB.

Pour Arthur Nauzyciel, il joue dans la première et la nouvelle version de *Le Malade imaginaire* ou *le silence de Molière*, Jan Karski (*Mon nom est une fiction*), *La Mouette*. Laurent Poitrenaux est acteur associé au TNB et responsable pédagogique de l'École du TNB.

MANON GREINER POLA NIRENSKA

Manon Greiner est née à Berlin-Ouest et commence très tôt une formation en ballet classique, piano et violon. Après une année d'études en histoire de l'art, en français et en italien à l'Université d'Humboldt à Berlin, elle entreprend une formation de danse contemporaine à l'Académie Folkwang à Essen. Un an après, en 2003, elle poursuit ses études au Codars à Rotterdam et reçoit son diplôme en danse. En 2005, elle est sélectionnée pour le programme bisannuel D.A.N.C.E (Dance Apprentice Network across Europe) et travaille avec William Forsythe, Wayne McGregor, Frédéric Flamand et Angelin Preljocaj. En 2007, elle obtient son master de danse à l'Académie Palucca à Dresden en Allemagne.

Elle a collaboré avec de nombreux artistes, dont La Fura dels Baus, Michele Anne de Mey, Thierry de Mey, Lutz Gregor, Pierre Droulers, Prue Lang, Jasper Dzuki Jelen, Ezequiel Sanucci, Chuo-Tai Sun, Cesc Gelabert, Morgan Belenguer, Jean Guillaume Weis, Thomas Kopp, Rosie Kay, Alexey Kononov, Micha Purucker, Aletta Collins, Stefan Dreher, Caroline Finn, Monica Gomis et Ludger Lamers. En 2013, elle rejoint la Scottish Dance Theatre pour une saison et danse le répertoire de Victor Quijada et Jo Strömngren, travaillant avec Fleur Darkin, Jorge Crecis et Damien Jalet.



MARTHE KELLER

LA VOIX

Depuis ses débuts au Schiller Theater à Berlin, l'actrice Marthe Keller mène une carrière internationale. Elle est révélée en France dans les années 1970 avec le feuilleton culte *La Demoiselle d'Avignon* et les films de Philippe de Broca dont *Le diable par la queue*. Elle a tourné ensuite avec Christopher Frank, Claude Lelouch, Benoît Jacquot, Nikita Mikhalkov, Mauro Bolognini. Au théâtre, elle a joué sous la direction de Sami Frey, Philippe Adrien, Michelle Marquais, Patrice Chéreau, Jorge Lavelli, Lucian Pintilie, Claus Peyman, Peter Konwitschny.

Aux États-Unis, elle tourne avec Billy Wilder, John Schlesinger, Clint Eastwood, Sydney Pollack, John Frankenheimer et a pour partenaires Al Pacino (*Bobby Deerfield*), Dustin Hoffman (*Marathon Man*), Marlon Brando (*La Formule*). Au Carnegie Hall, elle interprète *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Arthur Honegger qu'elle tournera dans le monde entier et pour lequel le New York Times lui attribue le prix de l'actrice de l'année. En 2002, elle est nommée aux Tony Awards pour son rôle dans *Judgment at Nuremberg*, à Broadway. Également metteuse en scène d'opéra, elle crée notamment *Le Dialogue des carmélites* de Francis Poulenc à l'Opéra national du Rhin en 1999, *Lucia de Lammermoor* de Donizetti à la demande de Plácido Domingo et *Don Giovanni* de Mozart au Metropolitan Opera de New York en 2005.

MIROSLAW BALK

VIDÉO

Né en Pologne en 1958, Miroslaw Balka est un des artistes les plus importants de sa génération dont les œuvres sont présentes dans les plus grands musées : Hirshhorn Museum and Sculpture Garden (Washington), Tate Gallery (Londres), National Museum of Contemporary Art (Oslo), Van Abbe Museum (Eindhoven, Pays-Bas), Museum of Contemporary Art (Los Angeles), The Museum of Modern Art (New York). En 2009, son installation *How it is* à la Tate Modern de Londres aspirait les visiteurs dans l'obscurité d'une sculpture-container en acier, trou noir architectural évoquant la terreur et l'enfermement. En 2011, il expose au Museo Nacional Centro Reina Sofia à Madrid ainsi qu'au Centre d'art contemporain Ujazdowski Castle à Varsovie, où il montre une exposition intitulée *Fragment* à partir de ses vidéos depuis 1998. Certaines d'entre elles résistent à toute forme d'oubli, comme *Winterreise* (2003) et *Bambi* (2003) où de jeunes daims évoluent dans la neige devant le camp d'Auschwitz Birkenau. Dans l'exposition de Varsovie, la vidéo est un médium sculptural afin de penser l'espace comme un lieu de tension mémorielle. L'économie de moyens s'associe chez Balka à la puissance évocatrice extrême de ses œuvres. Recyclant des matériaux organiques (savon, cheveux, cendres), réalisant des sculptures d'apparence minimale ou des vidéos sur un « fragment » de réalité, l'œuvre de Balka ne défend aucun discours esthétique, renvoyant toujours à la profondeur incoercible de l'expérience individuelle projetée dans l'espace-temps du collectif.

Sa participation à la création de *Jan Karski (Mon nom est une fiction)* est son 1^{er} travail pour le théâtre.

RICCARDO HERNÁNDEZ SCÉNOGRAPHIE

DAMIEN JALET

Damien Jalet est chorégraphe, danseur indépendant et artiste associé au TNB.

Il est Officier de l'Ordre des Arts et des Lettres. Damien Jalet a travaillé pour les ballets C de la B, Sasha Waltz, Chunky Move, Eastman, NYDC, Hessisches Staatsballett, le Ballet de l'Opéra national de Paris, Scottish Dance Theatre, Iceland Dance Company... Ses œuvres en tant que chorégraphe comprennent : *Babel words* (2013) ; *Bolero* (2013) ; *Inked* (2013) ; *Les Médusés* (2013) ; *YAMA* (2014), présenté en 2017 au TNB ; *Gravity Fatigue* (2015) ; *Vessel* (2015) ; *Thr(o)ugh* (2016) et *Skid* (2017), présentés pour la 1^{re} fois en diptyque au TNB en 2023 ; *Pelléas et Mélisande* (2018) ; *Omphalos* (2018), présenté en 2019 au TNB ; *Brise-lames* (2020) pour le Ballet de l'Opéra national de Paris avec le plasticien Jr, le pianiste Koki Nakano et le danseur Aimilios Arapoglou ; *Planet[wanderer]* (2021), en collaboration avec Kohei Nawa ; *Kites* (2022) pour la GöteborgsOperans Danskompani. Il est également le chorégraphe de plusieurs séquences de la tournée *Madame X* de Madonna. Au cinéma, il collabore avec le réalisateur Gilles Delmas pour créer *The Ferryman* en 2016, avec la participation de Marina Abramović et Ryūichi Sakamoto (Biennale de Venise en 2017) et crée le film *Mist* pour le NDT1 (2021). Damien Jalet signe la chorégraphie du remake *Suspiria* de Luca Guadagnino (2018), de *Anima* de Paul Thomas Anderson (2019 – Meilleure chorégraphie aux UKMVA) avec Thom Yorke, et de *Émilía Pérez* (2023), 1^{re} comédie musicale de Jacques Audiard.

Avec Arthur Nauzyciel, il travaille sur de nombreux spectacles : *L'Image*, *Julius Caesar*, *Ordet (la Parole)*, *Red Waters*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *La Mouette*, *Splendid's*, *La Dame aux camélias*, *Mes frères* et *Les Paravents*.

Riccardo Hernández est scénographe.

Né à Cuba, il grandit à Buenos Aires et étudie à la Yale School of Drama aux États-Unis, où il exerce aujourd'hui comme professeur principal de scénographie et coprésident du département de design. Il travaille à Broadway, où il remporte de nombreux prix : *Caroline or Change* (Awards de la meilleure nouvelle comédie musicale 2006) et *Parade* (nominé au Tony Awards et Drama Desk 2007), *Topdog/Underdog* (Prix Pulitzer 2002), *The People in the Picture* (au légendaire Studio 54 en 2011), *The Gershwins' Porgy and Bess* (Tony Awards 2012), *The Gin Game* (décors et costumes avec James Earl Jones et Cicely Tyson), *Indecent* (nomination aux Tony Awards 2017). Pour l'opéra, il crée entre autres les décors de *Appomattox* de Philip Glass en 2007, *Lost Highway* mis en scène par Diane Paulus (Young Vic, Londres, 2008), et ceux de *Il Postino*, mis en scène par Ron Daniels (Los Angeles Opera, Théâtre du Châtelet à Paris, 2011). Au théâtre, il travaille avec George C. Wolfe, Tony Kushner, Brian Kulik, Mary Zimmerman, Ron Daniels, Liz Diamond, Rebecca Taichman et notamment Robert Woodruff, Ethan Coen, John Turturro, Steven Soderbergh. Récemment, il a réalisé le décor de *Grounded* de George Brant, dirigé par Julie Taymor avec Anne Hathaway au Public Theater à New York, *The White Card* et *Jagged Little Pill* (musique de d'Alanis Morissette, chorégraphié par Sidi Larbi Cherkaoui) dirigés par Diane Paulus pour l'American Repertory Theatre et de l'opéra *Florencia en el Amazonas*, dirigé par Mary Zimmerman pour le Metropolitan, création mondiale en novembre 23.

Pour Arthur Nauzyciel, il crée les décors de *Julius Caesar*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *Red Waters*, *Abigail's Party*, *La Mouette*, *Splendid's*, *Les Larmes amères de Petra von Kant*, *L'Empire des lumières*, *La Dame aux camélias*, *Mes frères*, *La Ronde* et *Les Paravents*.

SCOTT ZIELINSKI LUMIÈRES

Scott Zielinski est éclairagiste pour le théâtre, la danse et l'opéra. Diplômé de Yale University School of Drama, il travaille avec des metteurs en scène américains ou étrangers, notamment Richard Foreman, Robert Wilson, Tony Kushner, Hal Hartley, Krystian Lupa. À New York, il travaille régulièrement à Broadway, pour la production de *Topdog/Underdog* de Suzan-Lori Parks, pour le Lincoln Center et The Public Theatre.

Il conçoit les lumières de spectacles créés dans plusieurs villes nord-américaines et étrangères, avec de nombreux metteurs en scène et chorégraphes comme Neil Bartlett, Chen Shi-Zheng, Daniel Fish, Tina Landau, Diane Paulus, Anna Deveare Smith, Twyla Tharp, George C. Wolfe. Dernièrement, il crée les éclairages de *Miss Fortune* de Judith Weir à l'Opéra Royal de Londres. Il signe en 2019 les lumières *Oklahoma!* de Daniel Fish, grand succès à Broadway qui a remporté un Tony Awards.

Pour Arthur Nauzyciel, il a créé les lumières de *Julius Caesar*, *Le Musée de la mer*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *Red Waters*, *Abigail's Party*, *La Mouette*, *Splendid's*, *Les Larmes amères de Petra von Kant*, *Love's End*, *La Dame aux camélias*, *Mes frères*, *La Ronde* et *Les Paravents*.

XAVIER JACQUOT SON

Xavier Jacquot est créateur sonore. Il a étudié à l'École Supérieure d'Art Dramatique du Théâtre National de Strasbourg (TNS). Il collabore régulièrement avec les metteuses et metteurs en scène Stéphane Braunschweig, Christophe Rauck, Marc Paquien, Éric Vigner, Balázs Gera, Jean-Damien Barbin, Macha Makeïeff ou Agnès Jaoui. Il travaille également pour des courts et longs métrages au cinéma, ainsi que des fictions et des documentaires pour la télévision. Après avoir intégré l'équipe pédagogique de l'École du TNS, il intervient régulièrement au sein de la formation Son de la section régie création.

Il collabore avec Arthur Nauzyciel depuis son 1^{er} spectacle : *Le Malade imaginaire ou le silence de Molière*, *Black Battles With Dogs*, *Oh les beaux jours*, *Ordet (La Parole)*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *Faim*, *La Mouette*, *Splendid's*, *L'Empire des lumières*, *La Dame aux camélias*, *Mes frères*, *La Ronde* et *Les Paravents*.

JOSÉ LÉVY

COSTUME, COIFFURE, MAQUILLAGE

José Lévy est un artiste parisien et voyageur qui navigue avec talent et poésie fantaisiste entre mode, arts décoratifs, design et installations muséales. Styliste de formation, son champ d'action est pluriel, il est avant tout fidèle à l'humain comme point de départ et moteur de chacun de ses projets. Fournisseur d'objets singuliers et intimes, José Lévy tisse des liens entre ses créations et leurs destinataires. Re-créateur de souvenirs, propres ou empruntés, il anime chacune de ses créations de la fantaisie et de la rigueur qui le caractérise. Il s'inspire des cultures et des savoir-faire de ses nombreux voyages et aime à les confronter à ceux de son ancrage de Parisien. Lauréat de la Villa Kujoyama, Grand Prix de la Ville de Paris et Chevalier des Arts et des Lettres, José Lévy collabore avec les galeries d'art et de design et les éditeurs comme Astier de Villatte, Carpenters Workshop Gallery, Cristalleries Saint-Louis, Diptyque, Hermès, Manufacture de Sèvres, Perrotin, etc. Il expose également dans des musées tels que le Musée Guimet et le Musée de la Chasse à Paris, des expositions personnelles. Il collabore avec le Petit Palais, le Palais de Tokyo et la Villa Kujoyama à Kyoto.

Pour Arthur Nauzyciel, il déploie son processus créatif au théâtre et s'empare des personnages d'*Ordet (La Parole)*, *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, *La Mouette*, *Splendid's*, *La Dame aux camélias*, *Mes frères* et *Les Paravents* et reflète leurs personnalités dans une proposition totale qui intègre costumes, coiffures et maquillage. Dans *Les Paravents*, il réalise également un travail pictural singulier en peignant les djellabas.

30

CHRISTIAN FENNESZ

MUSIQUE

Musicien autrichien, guitariste, il entame une carrière orientée vers la musique électronique expérimentale en 1990. C'est en 1997 qu'il se fait remarquer avec l'album *Hotel parel.lol* et en 2001, sort l'album, devenu culte, *Endless Summer*, inspiré par la pop des Beach Boys dans lequel se mêlent mélodies et compositions électroniques abstraites. Il est réédité en 2007. Fennesz mène de nombreuses collaborations notamment avec Ryuichi Sakamoto, Jim O'Rourke et Peter Rehberg, Mika Vainio, Christian Zanesi, Sparklehorse, David Sylvian et Keith Rowe. *Black Sea* est paru en 2008, *In the Fishtank* avec Sparklehorse en 2009 et *Szampler* en 2010. Il vit et travaille à Vienne.

DANS LA PRESSE

« Il y a des spectacles qui résument une vie, une douleur, une morale. Des spectacles qui vous contiennent tout entier et vous révèlent à vous-même. *Jan Karski (Mon nom est une fiction)* est de ceux-là. Ce spectacle doit être vu absolument. » — L'Express

« Devant la force d'évocation (jamais voyeuse), la puissance d'émotion (toujours retenue), la distance pudique (pleine d'intelligence) du travail scénique d'Arthur Nauzyciel, toute réticence s'effondre. Le metteur en scène — qui reprend lui-même au début les mots de Karski dans *Shoah* — a trouvé le ton juste, tout ensemble proche et tragique, tout au long d'un spectacle dont on sort la mémoire en feu. On connaît pourtant ces épisodes et on peut regretter parfois un perpétuel ressassement qui empêche les recommencements, les aubes nouvelles. Sauf que *Jan Karski (Mon nom est une fiction)* fait éprouver, dans la chair même du théâtre et l'immédiateté de la représentation, l'absence absolue d'humanité dont nous sommes capables. Le spectacle touche au pire, et bien mieux que tout livre, tout film, frappe au cœur, à l'esprit. » — Télérama

« Arthur Nauzyciel qui a adapté et mis en scène le roman de Yannick Haenel, Jan Karski, signe une représentation d'une beauté époustouflante. Épousant le rythme du roman de Haenel il organise sur le plateau une fascinante célébration de la mémoire. [...] On sort de ce spectacle sidéré, sonné, interloqué. *Jan Karski (mon nom est une fiction)* est un très grand spectacle qui place d'emblée le festival d'Avignon sous le signe de la gravité et d'une extrême exigence ! » — France Culture

« Un homme est là. Long, fin, cheveux noirs. Costume gris, il a une silhouette de danseur. C'est Laurent Poitrenaux qui parle. Il est Karski tel que Yannick Haenel imagine qu'il aurait pu parler. Voix précise. Timbre qui dit le vif et le fantôme. Magnifique interprétation, sur le fil. On entend de la musique. Est-ce l'Opéra de Varsovie ? Est-ce le couloir qui enveloppait le bureau du président Roosevelt ? Tel est *Jan Karski (Mon nom est une fiction)*, grand théâtre qui saisit le réel, travail accompli et qui vient de loin. [...] Un poème dramatique pour notre temps, un poème étrange et envoûtant. » — Le Figaro



CONTACTS TNB

OLIVIA BUSSY

Directrice adjointe des productions

T +33 (0)2 99 31 08 35

M +33 (0)6 79 93 13 25

o.bussy@tnb.fr

