

La Shoah sur la scène belge francophone

De la copie à l'original

Serge Goriely

Résumé

Comme à beaucoup d'endroits dans le monde, la scène belge francophone n'a pas eu de cesse de s'intéresser à la Shoah. Si, dans un premiers temps, les théâtres ont eu tendance à reprendre des succès étrangers (venant principalement d'Allemagne, de France ou des Etats-Unis), à partir de la fin des années 1970, des voix propres se sont élevées. Celles-ci ont pu se manifester tant à travers l'écriture (celle de Kalisky en particulier) que dans un travail de mise en scène. Depuis 2000, les créations se sont multipliées, parfois sous des formes originales et innovantes, parfois aussi destinées à un public plus jeune.

Abstract

Just as in so many places in the world, the French-speaking Belgian stage has taken a consistent interest in the Holocaust. If our theatres had a tendency at first to pick up on successful attempts from abroad (coming principally from Germany, France, or the U.S.), beginning in the 70s local voices began to be heard. The latter have appeared as often in dramatic writing (that of Kalisky notably) as in theatre directing. Since the year 2000, original works have proliferated, at times in innovative forms, but sometimes also intended for a younger audience.

Keywords

Belgian Theatre, Holocaust, Contemporary Theatre, Jewish, Young Audiences

A Bruxelles ou en Wallonie, le spectateur a pu, et peut toujours, assister à des spectacles qui abordent d'une manière ou de l'autre l'horreur de la Shoah. Et cela depuis plus d'un demi-siècle. Pourquoi ce théâtre? Quelles formes a-t-il connues? Et avec quel impact? Sur base de quels textes? Qui en étaient les maîtres d'œuvre? S'agissait-il de spectacles étrangers en tournée ou de créations propres? Autant de questions qu'il est pertinent de se poser et qui justifient de se pencher sur l'histoire des arts du spectacle de ces dernières décennies en Communauté française.

Avant d'entamer cette plongée dans le passé, il peut être utile de dresser le cadre général du « théâtre de la Shoah »¹, c'est-à-dire du théâtre qui porte sur des pièces (ou éventuellement des spectacles) qui soit, mettent directement en scène la Shoah, soit, portent sur ses effets sur les survivants, sur les

1. Même si elle est souvent utilisée, l'expression « théâtre de la Shoah » ne s'est pas encore imposée, mais on peut la mettre en parallèle avec la formule admise de la « littérature de la Shoah ». Dans le même ordre d'idées, bien que cela puisse sembler anachronique, il est ici question d'un théâtre de la Shoah antérieur à l'introduction du terme « Shoah ».

bourreaux ou sur toute autre personne qui s'est trouvée liée à l'événement. Cela permettra de situer la scène belge dans le concert mondial de la création et de mieux comprendre ses spécificités.

Le théâtre de la Shoah

Un premier point à considérer est que le théâtre de la Shoah n'est pas né en 1945, à la libération des camps. Des spectacles ou des pièces relevant du théâtre de la Shoah remontent jusqu'aux années 1930 : aux États-Unis, par exemple, des *pageants* (soit une forme de théâtre-action à grande échelle) étaient alors montés par Cecil B. DeMille pour dénoncer la persécution des Juifs en Allemagne et récolter des fonds de soutien. Avant la guerre, on trouve aussi en Europe des pièces sur le même sujet, qu'elles viennent de Bertolt Brecht – *Die Jüdische Frau* (*La femme juive*, Allemagne, 1935) –, de George Bernard Shaw – *Geneva* (Genève, Royaume-Uni, 1938) –, ou un peu plus tard de Nelly Sachs – *Eli* (Allemagne/Suède, 1943). Enfin, le théâtre de la Shoah comprend aussi des pièces qui ont pu être écrites (et parfois même jouées) dans les camps. Ainsi, en 1944, à Ravensbrück, la Française Germaine Tillion et d'autres détenues ont composé clandestinement *Verfügbar aux enfers* (littéralement « Disponible aux Enfers»), une opérette satirique inspirée d'*Orphée aux enfers* (1858) d'Offenbach.

Une autre idée à garder à l'esprit est que le théâtre de la Shoah dépasse largement les frontières nationales et communautaires. Au moins une vingtaine de pays sont concernés dans le monde. À côté des foyers nationaux attendus que sont l'Allemagne, Israël, les États-Unis, la Pologne ou la France, témoignent aussi de leur apport à la création des pays comme l'Irlande, la Nouvelle-Zélande ou l'Uruguay². Et bien sûr aussi la Belgique. Cela implique de reconnaître un souci partagé (celui de réagir à l'événement) mais aussi une variété d'approches qui seront fonction de l'endroit et du moment : à titre d'exemple, dans les années 1960, alors que les auteurs germanophones se sont concentrés sur la question de la responsabilité, l'attention des dramaturges israéliens portait plus sur le sort des survivants ou sur des figures héroïques (comme Hanna Senesh).

En outre, il est utile de se rappeler que pour un domaine aussi sensible que la Shoah, le théâtre a dû trouver sa place par rapport aux autres arts, à commencer par la littérature et le cinéma. Qui n'a pas vu *Schindler's List* (*La liste Schindler*, Spielberg, 1993), *La vita è bella* (*La vie est belle*, Benigni, 1997) à *Shoah* (Lanzmann 1985)? Qui n'a jamais entendu parler du *Journal d'Anne Frank* (qui reste un des livres les plus lus au monde), de *Sophie's Choice* (*Le choix de Sophie*, Styron, 1979) et aujourd'hui des *Bienveillantes* (Littell, 2006)? La diffusion d'une série télévisée peut parfois se révéler déterminante pour le travail de mémoire, comme l'a montré dans les années 1970 *Holocaust* (*Holocauste*, Chomsky, 1978). Wulf Kansteiner souligne combien son succès a poussé les historiens allemands à remettre leur rôle en question :

For the first time a media event called into question the historians' self-image and professional pride and the impact was particularly severe because it occurred on the sensitive terrain of *Vergangenheitsbewältigung* (overcoming/mastering the past). [...] the surprising reception of

2. Pour ces derniers pays, l'émergence de pièces traitant de la Shoah peut avoir des raisons diverses. Quand elle n'est pas favorisée par l'existence d'une communauté juive soucieuse de faire mémoire (comme en Uruguay ou en Nouvelle-Zélande), elle peut aussi être liée à, par exemple, une grande sensibilité à des destins chrétiens exemplaires (comme celui de Kolbe dans la pièce éponyme de 1982 du prêtre irlandais Desmond Forristal).

Holocaust by German audiences forced German historians to acknowledge that their tacit educational ambitions [...] had never been realized in the reception of their own work. The intellectual interests and moral impetus which had informed scholarly reflections about the history of the «Final Solution» had not transcended a relatively small community of intellectuals. In addition, and more important, *Holocaust* had uncovered collective interests in historical identification which were beyond the reach of scholarship, especially the scholarship of contemporary history created in the 1970s. (1-2)

Pour autant, il ne faut pas sous-estimer la puissance de frappe du théâtre, comme l'a montré la réception d'une pièce comme *Der Stellvertreter (Le vicaire)*, 1963) de Rolf Hochhuth³ qui visait à dénoncer les silences et hésitations du Vatican pendant la guerre. À sa création, la pièce a déchaîné les passions dans plusieurs pays. En France, des spectateurs se sont battus au poing avec les acteurs et De Gaulle a dû intervenir pour que le spectacle ne soit pas retiré de l'affiche. De fait, l'histoire révèle que le théâtre de la Shoah est capable de susciter le même type de débats sur la place publique ou entre intellectuels que ceux posés par la littérature ou le cinéma, que ce soit au sujet d'un thème en particulier – comme la responsabilité collective ou la collaboration passive des Alliés – ou à propos de la question en soi de la représentation, ou encore de ses effets sur l'expression artistique. Sur ce dernier point, Catherine Naugrette a d'ailleurs un avis radical : « Le théâtre et l'esthétique du théâtre, écrit-elle, non seulement se situent après Auschwitz, dans l'après-Auschwitz, mais se déterminent selon Auschwitz, se construisent et se théorisent en fonction d'Auschwitz. » (16)

De plus, on peut constater que le théâtre de la Shoah occupe une place non négligeable dans l'histoire récente des arts de la scène. Des auteurs prestigieux s'y sont mesurés (Sartre, Brecht, Miller, Shaw), alors que d'autres s'y sont révélés (Hochhuth, Grumberg, Tabori, Kalisky), et que des metteurs en scène majeurs ont participé à son développement : Brook, Piscator, Grotowski, Vitez, Peymann, Régy. C'est ainsi qu'un nombre impressionnant de pièces et de spectacles ont vu le jour depuis 1933. En 1997, et sans prétendre à l'exhaustivité, Alvin Goldfarb (298-234) en recensait quelque deux cent cinquante, ce qui déjà alors faisait de la Shoah l'événement de l'histoire contemporaine, et vraisemblablement de l'histoire tout court, le plus traité de tout le théâtre occidental.

Il reste que théâtre de la Shoah tel qu'il se présente en Belgique n'a encore jamais été étudié dans sa globalité. Si, pour un début, l'on se concentre sur son expression en Communauté française – et en tenant compte seulement du théâtre dit officiel (en écartant donc ce qui relève du théâtre amateur ou des manifestations dans des cercles communautaires) – trois périodes semblent se dégager: une première couvrant en gros les années 1960 et 1970, une seconde la vingtaine d'années qui suit, et une dernière comprenant celles du jeune XXI^e siècle.

Témoignage et mise en accusation (1960-1980)

Si l'on remonte dans l'histoire, force est de constater que la Belgique, qu'elle soit francophone, flamande

3. Né en 1931 en Hesse (Allemagne), Rolf Hochhuth s'est rendu célèbre avec *Le vicaire*. Il s'est par la suite illustré par des pièces et des romans engagés, portant le plus souvent sur l'histoire contemporaine de l'Europe: *Soldaten (Soldats)*, 1969), *Eine Liebe aus Deutschland (Un amour en Allemagne)* (1978), *Juristen (Juristes)*, 1980), *Alan Turing* (1987), *McKinsey kommt (La venue de Mc Kinsey)*, 2004).

ou germanophone, connaît dans un premier temps peu de créations sur le thème de la Shoah et que de toutes celles qui lui sont données à voir, aucune ne lui est propre. La scène belge emboîte alors le pas à ce qui se fait d'important aux États-Unis, en Allemagne, en France ou même en Suisse, les spectacles étant tous basés sur des pièces étrangères qui ont à ce moment-là une grande répercussion internationale. C'est d'ailleurs la tentation générale pour le théâtre de cette époque, francophone surtout, de se nourrir, souvent avec un retard appréciable, des succès des scènes étrangères et sans offrir aucune contrepartie.

C'est ainsi que le 5 octobre 1960 se tient au Théâtre du Parc à Bruxelles la première de l'adaptation de *Het achterhuis* (*Journal d'Anne Frank*, Anne Frank, 1947), par la metteuse en scène française Marguerite Jamois, qui avait déjà monté la pièce à Paris au Théâtre Montparnasse trois ans plus tôt.

L'adaptation du texte d'Anne Frank tient une place particulière dans le théâtre de la Shoah. Il s'agit d'une pièce américaine, *The Diary of Anne Frank*, datant de 1955, écrite par un couple d'auteurs et scénaristes réputés, Frances Goodrich et Albert Hackett. En 1960, elle a déjà connu un grand succès : elle a gagné le Prix Pulitzer (catégorie drame), a été adaptée au cinéma (par George Stevens) et a été vue aux États-Unis, à Amsterdam, à Paris et à Vienne. Elle a même déjà été créée à Bruxelles, mais en flamand : le 2 décembre 1958, au KVS dans une mise en scène de Edward Deleu.⁴

La représentation donnée au Parc est une réussite, notamment grâce à Evelyne Ker, l'actrice principale, qui a été elle-même enfant cachée en France et a donc des raisons de s'identifier au personnage d'Anne Frank. René Kalisky, alors journaliste free-lance pour le *Bulletin de la Centrale d'œuvres sociales juives*, parle du spectacle avec beaucoup d'émotion, soulignant combien il :

fond littéralement sur le spectateur, le submerge, corps et âme. À mesure que se déroule la tragédie [...] l'on se sent envahi par un sentiment de révolte, l'on voudrait pouvoir crier à l'injustice, crier au fou ! tant l'absurde apparaît évident. (23)

Le succès de la pièce devant un public belge ne cessera de se répéter. Pour le seul théâtre francophone officiel, elle sera montée à huit reprises (la dernière remontant à 2009), ce qui fait du *Journal d'Anne Frank* la pièce la plus jouée du théâtre « belge » de la Shoah. Cette réussite peut être mise en parallèle avec celle de *L'atelier* (1979) de Jean-Claude Grumberg qu'on retrouve à l'autre extrémité de cette première période, en 1980. Dans les deux cas, la dramaturgie est axée sur le témoignage d'une famille juive (comme les autres), cruellement touchée par l'Histoire, si bien que les personnages deviennent, malgré eux, des porte-parole du peuple juif. Jusqu'à aujourd'hui, *L'atelier* a été montée à cinq reprises (dont deux dans le cadre de tournées) sur les scènes francophones officielles⁵.

Même si elle se fonde aussi sur des témoignages représentatifs, une pièce fort différente s'impose à la même période sur la scène belge, comme partout en Europe : *Die Ermittlung* (*L'instruction*, 1965)

4. Dès lors, on peut considérer que la première manifestation de théâtre de la Shoah sur une scène belge officielle remonte à 1958. À noter que des spectacles ont dû auparavant être donnés dans un cadre amateur ou communautaire. Il semble que des cercles juifs ont accueilli l'acteur Sami Feder, célèbre pour son *Kazet-teater* en 1947.

5. Le passage en théâtre amateur des deux pièces a été également heureux, chacune d'elle se voyant récompensée dans ce cadre du Prix de la SACD : en 1964 pour *Le journal d'Anne Frank* et en 1984 pour *L'atelier*.

de Peter Weiss. Pièce-phare du théâtre de la Shoah, elle est fondée sur une nouvelle esthétique, celle du « théâtre documentaire », dont Weiss, influencé par Piscator, a développé la théorie. Il a ainsi choisi de n'utiliser « pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et “montés” en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge » (Pavis 373). En l'occurrence, il a repris les actes des procès dits « d'Auschwitz » qui se sont tenus à Francfort de 1963 à 1965 et qui ont mis les bourreaux nazis face à leurs victimes. Par ses choix dramaturgiques, il permet de mettre en lumière les forces obscures qui, au niveau d'un état, ont pu engendrer Auschwitz en soulevant la question de la responsabilité collective: comment a-t-on pu en arriver là ? Qui accuser de quoi ?

En 1965, le passage à la scène de *L'instruction* est un événement en soi : la pièce est en effet créée simultanément dans quatorze villes allemandes, ainsi que dans quelques villes européennes (Londres, Paris, Amsterdam). Il faudra attendre 1967 pour assister à sa création en Belgique (par Pierre Laroche au Rideau de Bruxelles)⁶.

Mais auparavant, le public belge avait déjà été touché par un autre texte très engagé, *Le vicaire*, dont il a été question plus haut. La charge de la pièce contre l'Église est fortement ressentie, surtout en Flandre (création en néerlandais à Gand en 1965 et au Théâtre des Galeries en français, l'année suivante⁷). Comme le souligne Lieve Gevers, si la plupart des critiques ont contesté la thèse d'Hochhuth de la culpabilité morale du Vatican, ils ont reconnu son mérite de pousser l'Église à se lancer dans un examen de conscience sur sa responsabilité et celles des chrétiens dans la persécution des juifs (145-147).

Enfin, deux autres pièces sont à signaler, qui ont triomphé sur les scènes européennes avant d'être importées en Belgique: *Les séquestrés d'Altona* (1959) de Sartre (monté au Théâtre des Galeries en 1961) et *Andorra* (1961) du Suisse Max Frisch (créé au Théâtre National, 1963). Comme pour les œuvres de Weiss et d'Hochhuth, elles posent la question de la responsabilité collective, mais elles adoptent une forme différente, celle du théâtre à thèse, qui avec le temps et malgré leur brillance indéniable risque de les réduire à des démonstrations philosophiques sur scène.

Le journal d'Anne Frank, L'instruction, Le vicaire, L'atelier, Les séquestrés d'Altona, Andorra. Six pièces : c'est à peu près tout ce qu'il aura été donné à voir aux spectateurs belges francophones de 1960 jusqu'à la fin des années 1970⁸ ! Si on se tourne du côté de la Flandre, le nombre en est encore plus réduit. Ici ou là, nous avons à faire à des pièces venant de l'étranger, parfois créées avec des acteurs et des metteurs en scène venus spécialement de France ou souvent en tournée. Le défi esthétique y est rare, mais l'engagement sincère. C'est en somme de l'ouvrage honnête, qui ne prétend pas se démarquer de ce qui se passe ou s'est déjà passé au-delà des frontières. À ce stade, aucun auteur belge ne s'est encore fait entendre et aucun texte n'a fait vivre un personnage belge, juif ou non, sur scène.

6. Depuis lors, la pièce a été mise en scène en Communauté française à trois reprises (1989, 2001 et 2005).

7. À noter que *Le vicaire* a été adapté au cinéma en 2002 par Costa-Gavras (*Amen*, sur un scénario de Grumberg) et qu'en 2011, Jean-Claude Idée l'a mis en scène au Théâtre des Galeries.

8. Signalons deux manifestations discrètes : en 1967, *Chroniques d'une planète provisoire* (Gatti, 1962) a été mise en scène à l'ULB par Henry Ingberg; le Théâtre 140 a accueilli *An die Musik* du Pip Simmons Theatre Group en 1974.

Une voix belge parmi d'autres (1980-2000)

L'évolution attendue finira par avoir lieu. Tardivement sans doute, car les choses étaient déjà en place pour accueillir des formes de théâtre de la Shoah plus spécifiquement belges. À la fin des années 1960 s'est amorcée une refonte lente, souvent désordonnée, mais vaste et profonde du monde théâtral belge, avec l'accession au pouvoir d'une nouvelle génération d'hommes de théâtre. Il s'agit principalement des metteurs en scène, ceux qui ont composé ce qu'on a surnommé le « Jeune théâtre ». Les motivations de chacun, comme leurs talents, pouvaient varier, mais il était certain qu'ils avaient l'ambition de faire vivre un nouveau théâtre. Grâce à des moyens financiers augmentés et une volonté politique, les lieux théâtraux, comme les compagnies, se sont multipliés. À Bruxelles, on a fini par sortir du quatuor « Théâtre National, Rideau, Galeries, Parc ». De ce fait, des possibilités réelles sont nées pour les gens de théâtre de se démarquer idéologiquement et de prendre des risques esthétiques.

Dans un premier temps, la Shoah semble n'intéresser que modérément le Jeune Théâtre. On n'assistera à aucun spectacle « alternatif » sur ce thème, à l'exemple de ce qui se faisait en Angleterre avec *An die Musik* du Pip Simmons Theatre Group (d'ailleurs invité au Théâtre 140 en 1974), ou en Allemagne avec les textes de Martin Sperr. En 1980, par contre, est créé pour la première fois en Belgique (au Théâtre de Poche) un spectacle à caractère militant: *Bent* (1979), la pièce que l'Américain Martin Sherman a consacrée au sort des homosexuels dans les camps.

Mais le grand changement arrive deux ans plus tard, en 1982, avec la création mondiale de deux pièces de René Kalisky, *Jim le téméraire* (1971) et *Aïda vaincue* (1979). Pour la première fois, la pièce d'un auteur belge parlant de la Shoah est montée en Belgique. L'année suivante, *Falsch* est créé à Paris par Vitez (1983), mis en scène à Bonn (1985), adapté à l'écran par les frères Dardenne (1986) avant d'être monté à Liège (1987). Les années 1990 verront aussi *Jim*, monté à Bonn (1991), Bruxelles (1993) et New York (1996), alors qu'*Europa* sera créé au Luxembourg (1995) et à Skopje (1999) et *Aïda vaincue* monté à Paris (1990), puis en Espagne (2003), avant d'être mis en scène à nouveau à Bruxelles en 2004⁹.

René Kalisky fait partie de ces auteurs juifs qui ont directement souffert de la Shoah (même s'ils n'ont pas été déportés) et qui, par la suite, font rejaillir cette expérience dans leurs œuvres. Né en 1935 à Bruxelles, il a été enfant caché pendant l'Occupation, alors que son père a été torturé par la Gestapo avant de mourir à Auschwitz. En 1969, déçu du monde théâtral belge, il émigre à Paris où il est découvert par Antoine Vitez¹⁰. Entre 1971 et 1981, il écrit une dizaine de drames portant presque tous sur l'Histoire. En 1981, il meurt à l'âge de 44 ans, sans avoir vu les mises en scène de ses quatre pièces : *Jim le téméraire* (1971), *Europa* (1976), *Aïda vaincue* (1979) et *Falsch* (1981, inachevé).

Ce qui frappe au premier abord dans le théâtre de Kalisky, c'est la puissance persistante de la Shoah, même longtemps après la tragédie. Dans *Jim*, cela s'exprime le plus radicalement : on y voit le

9. Pour le détail de ces créations, on peut se reporter à mon propre ouvrage sur Kalisky (Goriely 2008, 351-360) ou à mon étude plus récente sur *Aïda vaincue* (Goriely 2011).

10. De Kalisky, Antoine Vitez (1930-1960) a mis successivement en scène *Le pique-nique de Claretta* (Théâtre des Quartiers d'Ivry/Théâtre de Poche 1974), *Dave au bord de mer* (Théâtre de l'Odéon, 1978) et *Falsch* (Théâtre de Chaillot, 1983).

personnage éponyme, un survivant de la Shoah, resté à ce point traumatisé « qu'il n'arrive même pas à concevoir que la menace de la persécution ait pu cesser. Un quart de siècle après la guerre d'Hitler, il continue d'en payer le prix » (15). Il vit ainsi comme en contact régulier avec Hitler et sa clique, laquelle va des inspireurs occultes de l'idéologie nazie aux sinistres exécutants (Heydrich, Himmler), en passant par des égéries fameuses (Eva Braun, Geli Raubal). Idée similaire, mais exprimée de manière moins radicale, dans *Aïda vaincue*. La pièce montre les effets ravageurs de la Shoah sur la famille des victimes (Goriely 2010). Aïda, l'héroïne, a loué un appartement sur la côte et y a convié sa mère, sa sœur et ses deux frères. Son but est de renouer avec les siens après avoir quitté son mari. Mais les conflits enfouis ressurgissent, exacerbés par l'absence du père mort à Auschwitz, toujours présent en pensée. Chacun convoque à l'envi le passé, exprime son désarroi, crie sa vérité. La rencontre n'aboutit à rien et Aïda en ressort perdante, littéralement « vaincue ».

On retrouve aussi cette hantise du passé dans *Falsch*, la pièce testamentaire de Kalisky. On y suit Joe, dernier descendant des Falsch¹¹ dans sa rencontre en rêve avec les membres décédés de sa famille. Certains sont morts à Auschwitz, d'autres ont péri dans leur exil, toujours malheureux et sans laisser de descendance. Sur ce plan, Joe, bien que vivant, ne se différencie guère d'eux :

Je transporte le chaos./ Je ne suis ici que pour moi./ L'enfant devenu homme n'a aimé que lui-même./ Il a chié sur les décombres de ses souvenirs./ Par incontinence,/ Par inappétence,/ Par incroyance,/ Par indécence/ Par inclination/ Par ingratitude. (143-144)

Enfin, dans *Europa*, tiré du roman homonyme de Romain Gary¹², il est aussi question d'un échec, mais de celui d'un non-Juif. Danthès, devenu ambassadeur de France à Rome, s'est montré totalement dépassé alors qu'il était emprisonné à Dachau. Il n'a pas su résister à ses geôliers et s'est avili en participant, avec eux, à des jeux sadiques contre les Juifs. Depuis, il est assailli de remords.

Pourtant, et c'est la force et l'originalité du théâtre de Kalisky, ce destin de victime est remis en question, parfois de manière très provocante, et la possibilité d'un salut n'est pas totalement écartée. Ainsi, dans *Europa*, Kalisky fustige l'humanisme professé par Danthès, « homme d'une immense culture ». Voici comment il se fait traiter par son psychanalyste :

Vous avez réinventé vos tortionnaires de Dachau [...] Souffrir les pires sévices de demi-dieux ce n'est déjà plus souffrir. Car c'est l'idée que vous ayez pu perdre toute dignité en certaines circonstances, qui vous est intolérable. Oh, ne vous frappez pas... Pourquoi croyez-vous que des millions de Juifs s'engouffraient dans les chambres à gaz, comme des voyageurs dans une rame de métro aux heures de pointe ? On ne recule pas impunément les frontières de la dignité, car à la longue on risque bientôt de ne conserver que l'illusion de la dignité. Et l'illusion a toujours un

11. Le choix du mot « Falsch » (« faux » en allemand) pour désigner la famille juive berlinoise (qu'il met en correspondance avec la famille biblique de Jacob) est l'occasion pour Kalisky de souligner la dimension de mensonge imprégnant l'événement de la Shoah. Voir à ce propos, le texte introductif à la première édition de la pièce, « Falsch = faux », signé par Mechthild Bake, l'épouse de René Kalisky.

12. Kalisky estimait beaucoup Romain Gary. Il s'est enthousiasmé pour *Europa* dès la parution du roman chez Gallimard. L'achevé d'imprimer est de juillet 1972 et Kalisky a commencé en septembre, après en avoir demandé l'autorisation à Gary lui-même (une correspondance est disponible à la consultation aux Archives et Musées de la littérature, Bruxelles).

goût de cendre, n'est-ce pas ? (64)

Si Kalisky fait le procès des réponses des thuriféraires de la culture humaniste, il n'est pas plus tendre à l'égard des Juifs. À travers les critiques d'Aïda sur sa famille, Kalisky s'en prend aux Juifs qui tendent à se complaire dans leur malheur et à justifier leur comportement par la Shoah :

Quinze années à croupir dans une mansarde. Quinze années pour mériter à tout jamais l'aide aux juifs victimes de la guerre. Quinze années dans un stalag dont Jack était le roi et Ma la reine douairière.[...] Jack et Ma vivaient toutes peurs confondues, et celle de l'assistante sociale, l'inspectrice de notre misère, n'était pas moins intense que celle que leur avait causée les Nazis. La peur était tout à la fois leur favorite, leur confident, leur unique vassale. La peur était leur livre de prière et la source de leur révélation. (32)

Avec *Jim*, Kalisky lance un pavé dans la mare : pour dénoncer le pouvoir de séduction du nazisme, il représente un juif, Jim, reniant ses origines et fasciné par Hitler, et inversement il fait apparaître le dirigeant du Troisième Reich sous un jour pathétique, voire tragique, dans ses prétentions et ses inquiétudes d'homme en lutte avec l'Histoire. Cette rencontre très particulière fait tenir à Jim des propos pour le moins « téméraires » : « Je ne vibre vraiment que sous le Reich et ses SS [...] Quand d'autres perdent leur humanité, moi je regagne la mienne... Je me sens si bien dans les situations extrêmes » (117-118).

Kalisky est probablement encore plus audacieux dans *Falsch*. Il a l'idée de donner à Joe, le protagoniste, le pouvoir d'associer par un jeu de représentation un épisode biblique avec la vie malheureuse qu'il a vécue jusqu'alors à cause de la Shoah, afin de lui redonner l'espoir. Joe se projette ainsi dans le Joseph biblique au moment où il retrouve son père, et en écho sa famille entière prend les traits la famille de Jacob. On peut y lire presque mot pour mot le texte de la *Genèse* :

JOE : Mon père !

Il aide Jacob à se relever; ils s'étreignent longuement.

JACOB : C'est assez, Joseph, mon fils m'a reconnu, et il m'aime encore. Je puis te dévisager puisque tu m'as reconnu et que tu m'aimes encore !

JOE : Qui suis-je pour que tu en aies douté ?

JACOB : Maintenant je n'ai pas de regrets d'avoir attendu si longtemps de te revoir. (214)

Il ne s'agit pas ici d'une actualisation de Joseph, ni d'une comparaison. Joe est un personnage à part entière qui investit la figure de Joseph au moment où il retrouve ses frères et son père Jacob. Cela lui permet de donner un sens à ce qu'il a vécu, de l'inscrire dans une histoire nécessaire, de reconnaître – suivant un mode sans doute plus chrétien que juif – la puissance et l'éternité du principe d'amour et par là, de sublimer l'événement :

JOE : La fête culmine puisque l'amour est dans la mort, puisque la mort est à son zénith, puisque j'ai reconnu ceux qui m'ont reconnu, puisque j'ai découvert la prière dans l'amour... (Kalisky

L'aspiration à un discours critique sur la Shoah et cette écriture parfois grotesque se retrouvent aussi ailleurs, chez d'autres dramaturges dont les textes ont gagné l'intérêt de metteurs en scène belges des deux côtés de la frontière linguistique. Ainsi, Henri Ronse sera séduit par George Tabori et montera en 1993 *Mein Kampf* (1987), pièce qui, proche de l'idée de *Jim*, raconte sous un ton farcesque la rencontre d'un Juif avec Hitler dans un asile de nuit de Vienne¹³. Par la suite, en 1996, Van Kessel proposera au Théâtre National *Weisman und Rotgesicht* (*Weisman et Copperface*, 1990) et surtout *Mutters Courage* (*Le courage de ma mère*, 1979) où l'auteur décrit le sort miraculeux de sa propre mère envoyée à Auschwitz.

Non moins corrosif est le théâtre de Thomas Bernhard, qui sera introduit en Belgique dès la fin des années 1970 (encore par Ronse). En 1996, au Résidence Palace, Elvira Bison assurera la mise en scène de *Heldenplatz* (*Place des héros*, 1988), pièce avec laquelle le dramaturge fustige l'hypocrisie autrichienne dans son rapport avec les juifs, la Place des héros, au centre de Vienne, ayant été le lieu d'un discours de Hitler qui fut acclamé par une énorme foule. À la même époque (Théâtre Jean Vilar, 1997), André Delcampe montera *Vor dem Ruhestand* (*Avant la retraite*, 1979), pièce satirique, inspirée de l'affaire Filbinger, où un juge de province revit avec ses sœurs son passé d'officier SS.

Nouvelles tendances (2000-2013)

Depuis l'an 2000, la scène belge, toutes communautés confondues, se montre tout autant concernée par la thématique de la Shoah. Peut-être même plus: les créations se multiplient, de types très variés, parfois suivant le sillage de ce qui a été fait, d'autres fois au contraire en proposant des formes inédites ou en cherchant à impliquer un nouveau public.

Le combat d'arrière-garde des enfants cachés

Premier signe : la prise de parole des anciens enfants cachés s'est affirmée. Sur les 25 000 juifs cachés par la population belge, 4 000 étaient des enfants (Coquio et Kalisky 848). Devenus adultes, certains d'entre eux ont choisi le théâtre pour témoigner de leur expérience. C'était déjà le cas de Kalisky dans les années 1970 : ses personnages de Jim, Jack ou d'Aïda étaient directement inspirés de son frère ou de sa sœur (qui comme lui étaient cachés pendant la guerre). Depuis les années 1990, d'autres voix ont suivi. Celle d'Adolphe Nysenholc¹⁴ est sans doute la plus présente. Il a signé plusieurs pièces où il fait part de son ressenti contre sa mère pour l'avoir abandonné, même si c'était pour le sauver. Ainsi, dans *Mère de guerre* (2000), il met en scène un double de lui-même confronté simultanément à sa mère adoptive et au fantôme de sa mère morte en déportation. Depuis 2003, le texte est régulièrement monté (parfois par Nysenholc lui-même) dans des centres culturels ou communautaires juifs. Publiée, traduite

13. La pièce connaîtra un certain succès en Belgique : elle fera l'objet d'une mise en scène par Agathe Alexis (en tournée au Théâtre Jean Vilar, 2003) et par David Strosberg (Varia, 2009).

14. On pourrait aussi citer Henry Frydman, qui propose depuis 2011 dans les cercles communautaires la représentation *Le roman d'un Shlemiel*.

en anglais et en italien, elle a aussi été lue ou représentée dans de nombreux pays¹⁵.

Recherche d'un dialogue intergénérationnel

Si ces textes ne sont pas sans qualités, on peut se demander dans quelle mesure ils ne constituent pas aujourd'hui un combat d'arrière-garde, car le temps ne semble plus être au témoignage vivant. Depuis une dizaine d'années, une nouvelle génération est au pouvoir dans le théâtre. Elle succède à celle qui a connu la guerre (celle de Weiss, Hochhuth, Kalisky, Grumberg, Bernhard, Nysenholc) et à celle de l'après-guerre (le Jeune Théâtre). Née dans les années 1960, elle cherche à composer son propre discours sur la Shoah, lequel implique la question du rapport avec ceux qui l'ont vécue.

À ce titre, Serge Kribus est assez représentatif. Dramaturge juif, né en 1962, il s'inscrit dans la voie ouverte par Grumberg (lequel l'a d'ailleurs personnellement encouragé), à savoir celle de traiter de situations dramatiques, voire tragiques, sous une forme en apparence légère qui laisse une large place à l'humour.

Sa pièce la plus connue est *Le grand retour de Boris S.* (aussi appelée *Le grand retour de Boris Spielman*). Écrite en 1993, elle a été créée au Théâtre de Poche en 1995, puis à Paris en 2001. Couronnée de nombreux prix, elle est restée avec le temps assez populaire et est régulièrement montée¹⁶. On y suit la rencontre inattendue d'un jeune homme avec son père. Henri (souvent joué par Kribus lui-même) est dans une mauvaise passe. Il est au chômage et sa femme vient de le quitter. Débarque alors son père, vieux comédien. Ils mangent et parlent longuement, d'eux, des choses de la vie, du judaïsme et aussi de la Shoah (à laquelle son père a survécu). Henri lui reproche d'être resté trop silencieux à ce sujet. À quoi, son père a ces mots :

J'ai jamais parlé. Bien sûr, j'ai jamais parlé [...] Que voulais-tu que je te dise ? Tu voulais que je te dise quand tu étais petit : « Écoute, mon petit Henri. Papa, il a beaucoup souffert de la guerre. Tu sais, les tontons que t'as jamais vus, ben les tontons, y sont partis, et ton pépé aussi. Tout le monde est parti, abracadabra, houps en fumée, tralali, tralala... Alors ton Papa, d'abord il a rien compris, mais c'est normal, c'est pas grave. Maintenant, il a tout compris, toi aussi, et on va continuer à vivre normalement. » Tu voulais que je te dise ça ? Que je sois Superman, je suis pas superman. Tu crois que j'ai pas rêvé un autre monde ? (31-32)

Il n'en dira guère plus et Henri devra accepter son repli. Dès lors, l'enjeu de la rencontre peut se lire comme le souci de raffermir les liens de confiance et d'amour entre le père et le fils, tout en reconnaissant une absence de réelle transmission sur la Shoah elle-même : la vie continue, et même si elle peut être cruelle et imparfaite, elle peut se montrer riche, sincère et... amusante.

La Shoah et le théâtre postdramatique

Le théâtre de la Shoah d'aujourd'hui doit aussi compter avec une esthétique en changement. Ainsi, il s'avère que les pièces écrites ne sont plus aussi indispensables à la création qu'avant. De plus en plus

15. Plus de renseignements sur <http://www.adolphe-nysenholc.be/>.

16. À titre d'exemple, en 2010, la pièce était montée à Louvain-la-Neuve, Toulouse, Neuchâtel et au Fouesnant.

souvent, des metteurs en scène s'éloignent de la tradition et portent directement leur intérêt sur des textes qui n'étaient initialement pas prévus pour la scène, comme un roman ou des fragments de romans¹⁷, souvent avec un travail substantiel sur la scénographie. Les spécialistes parlent alors de « théâtre postdramatique » (Lehmann). Témoin¹⁸ de cette démarche Krzysztof Warlikowski, en particulier son spectacle (*A*)*pollonia* qui a été présenté au Théâtre de la Place à Liège en 2009. Afin de rappeler le destin de martyre d'Apollonia Machczynska – une jeune mère de famille polonaise qui a été exécutée pour avoir caché vingt-cinq enfants juifs pendant la guerre –, le metteur en scène polonais choisit de faire dialoguer histoire contemporaine et mythologie grecque, et pour ce faire, il colle à des extraits de tragédies d'Eschyle et d'Euripide des morceaux de textes de Littell (*Les Bienveillantes*), Coetzee (*Le discours d'Élisabeth Costello*), Tagore (*Amal et la lettre du roi*) et Hanna Krall (*Apollonia*).

Des créateurs belges francophones¹⁹, eux aussi, ont participé de cette tendance. C'est ainsi qu'en 2001, Isabelle Pousseur a créé au Théâtre de l'Océan Nord *Et la fumée montera au ciel* sur la base de *Kaddis a meg nem született gyermekért* (*Kaddish pour l'enfant qui ne naîtra pas*, 1990) de Kertész et de *Medeamaterial* (*Médée-Matérial*, 1991) de Heiner Müller. Son projet était alors de mettre en écho, à travers deux soliloques, les voix de deux personnages meurtris par l'histoire : lui (porte-parole de Kertész) qui refuse d'être père et elle (Médée) qui décide de tuer ses enfants.

Moins ambitieuse, mais très efficace, a été l'adaptation par Martine Willequet d'*Address Unknown* (*Inconnu à cette adresse*, 1938), une nouvelle épistolaire de l'Américaine Kathrine Kressmann Taylor qui raconte la relation entre deux amis, l'un Allemand, l'autre Juif, alors que le nazisme se – propage en Allemagne et que la persécution des Juifs commence. Entre 2000 et 2003, le spectacle a sillonné les routes de Belgique et de France où il accumulé les succès.

À signaler aussi, en 2010, au Théâtre Jean Vilar, le travail de Patricia Houyoux à partir du *Non de Klara* (2002), roman de Soazig Aaron. Il y est question d'une rescapée refusant de revoir sa fille de trois ans, sauvée par des proches.

Les récits de témoins peuvent aussi être montés, a fortiori l'un des plus célèbres : *Se questo è un uomo* (*Si c'est un homme*, 1958) de Primo Levi a fini par être porté à la scène²⁰ (Théâtre du Poche, 2006). Le subterfuge d'un écran-vidéo permet de créer un dialogue avec un seul acteur en scène.

Dans ce contexte, il peut arriver qu'un roman belge serve de base au spectacle. Cela a été le cas en 2002 avec l'adaptation par Claire Gatineau de *La question humaine* (2000) de François Emmanuel,

17. À noter qu'en ce qui concerne le théâtre de la Shoah, ce mouvement avait déjà été amorcé avec les créations de Kantor, comme *Umarla klasa* (*La classe morte*, 1975) ou du Pip Simmons Theatre Group (voir plus haut).

18. Parmi les autres créations « postdramatiques » notables qui ont traité de la Shoah, on peut citer *Kamp* de la compagnie néerlandaise Hotel Modern (faisant vivre Auschwitz sous forme d'une maquette miniature), spectacle qui a été montré en 2008 au Kaaithheater à Bruxelles, et *Jan Karski* de Nauzyciel (tiré du livre controversé de Haelen) – pas encore montré en Belgique.

19. Le théâtre flamand a eu un rôle moteur pour le développement du courant postdramatique. Déjà en 1995, un de ses plus célèbres représentants, Guy Cassiers, a abordé la Shoah avec *De Pijl van de tijd*. À l'adaptation personnelle du roman de Martin Amis *Time's Arrow* (*La flèche du temps*, 1991), Cassiers a ajouté deux monologues théâtraux : *Rockaby* (Beckett) et *Hilferufe* (Handke). On peut aussi citer le récent *Wald* de Rudi Meulemans, présenté au Kaaithheater en 2008, où il s'agissait d'évoquer l'idée d'un camp d'extermination à travers des textes entre autres de Didi-Huberman, Duras, Eckermann et Heine.

20. Insistons bien qu'il s'agissait de la mise en scène du texte original, pas de son adaptation théâtrale (d'ailleurs écrite par Primo Levi).

texte qui vise à dénoncer la face cachée des pratiques organisationnelles des grosses entreprises en les comparant avec les procédés mis en place lors de la Shoah.

Mise en écho de la Shoah

Ce dernier exemple nous permet de reconnaître une autre tendance récente du théâtre de la Shoah, celle qui consiste à établir des correspondances entre la Shoah et une réalité actuelle, souvent celle d'une horreur génocidaire. En 1995, ce choix apparaît dans la démarche de Pascale Crochet et Fabienne Verstraeten avec *Une connaissance inutile*: pour évoquer la barbarie de la guerre en ex-Yougoslavie – et interpellier notre passivité –, ils ont eu l'idée d'adapter à la scène ce texte de 1970 de Charlotte Delbo²¹ sur son expérience de survivante:

Nous voulions témoigner de cette guerre (en ex-Yougoslavie), mais comment ? On ne peut pas en dire grand-chose. Nous ne sommes ni historiens, ni politologues. Nos commentaires seraient fondés sur la méconnaissance. Mais nous voulions faire exister une parole. Nous avons rencontré le texte de Charlotte Delbo. Cela nous a menés à la guerre 40-45, à ses déportations mais surtout à ce qui existe après, une fois que l'Histoire se tait. Comment survivent les survivants ? (Verstraeten 1996)

De même, en 2005, Isabelle Gyselinckx et Dorcy Rugamba ont entrepris de dénoncer la tragédie du Rwanda à partir de *L'instruction* de Weiss. À cette fin, ils ont fait jouer la pièce avec des acteurs rwandais. D'après Catherine Mackereel, le résultat était très convaincant : « Dans la bouche de ces Rwandais dont la mémoire collective porte les mêmes stigmates que les cultures allemandes et juives après 45, le sens des accusations (du texte de Weiss) nous frappe doublement. »²²

La Shoah et les jeunes

Enfin, une dernière tendance est observable depuis quelques années. Elle se rapporte à la question de la transmission de la mémoire, mais elle consiste cette fois à s'adresser directement aux plus jeunes.

C'est ainsi qu'en 2003, l'équipe du Rideau de Bruxelles a réuni ses forces pour mettre sur pied une manifestation théâtrale globale visant à raconter le comportement légendaire du Dr Korczak lors de la Shoah. Si l'histoire du grand pédagogue polonais a de nombreuses fois été adaptée à la scène²³, c'est la version récente de l'Écossais David Greig, *Dr Korczak's Example* (*L'exemple du Dr Korczak*, 2001) qui a été retenue. Mais simultanément, le Rideau proposait aux enfants de la découvrir à travers une adaptation pour comédiens et marionnettes de son roman le plus célèbre, *Król Maciuś Pierwszy* (*Le roi Mathias I^{er}*, 1922) Ainsi, la pièce de Greig était jouée devant un public adulte et adolescent,

21. *Une connaissance inutile* est le deuxième volume de la trilogie *Auschwitz et après* de Charlotte Delbo (1913-1985). Le texte porte sur sa période de détention à Auschwitz puis à Ravensbrück entre 1943 et 1945.

22. À la différence de Richard Kalisz qui en 1989 s'était servi de la pièce de Weiss pour faire le procès de la bureaucratie. Voir à ce propos les critiques très négatives de Michel Grodent dans *Le Soir* (01/02/1989) qui lui reproche d'avoir détourné le texte et imposer au public « un symbolisme grossier ». Il y voit là « une caricature grotesque » et n'hésite pas à titrer « *L'Instruction*, au T.N.B. : la seconde mort de Weiss ».

23. Dans l'espace francophone, l'adaptation la plus fameuse est probablement celle de Lilian Atlan, *Monsieur Fugue* (1967).

le soir, alors que *Le roi Mathias I^{er}* était montrée en matinée aux scolaires (à partir de 8 ans). À cela s'ajoutaient une exposition sur Janusz Korczak, une journée d'accueil au théâtre et un ensemble de dispositifs pédagogiques (ateliers de marionnettes, animations philosophiques,...).

Stanislas Cotton ne s'est pas montré moins concerné par les jeunes en écrivant en 2005, « année du 60^e anniversaire de la découverte de la vertigineuse barbarie nazie » (7), *Coro nero* (soit *Le chœur noir*). La pièce donne à entendre de manière chorale les récits entremêlés de plusieurs enfants déportés. Prévue pour être jouée par quatre adolescents et quatre adolescentes, elle est facilement modulable et met en avant l'innocence des personnages et leur surprise devant la cruauté nazie. Cotton réussit à les rendre universels, et par là très proches des enfants d'aujourd'hui :

CORDELIA : Aussi incroyable que ce soit C'est arrivé

PHILEMON : Plus d'école Plus de travail Plus d'amis

(*Des coups contre une porte, répétés, assourdissants*)

BENJAMIN : Qu'est-ce que c'est/Qui peut bien frapper à cette heure

ADELIUS : Les coups redoublent et j'entends des cris/Quel est ce cauchemar en plein milieu de la nuit/

ELPHIDIAS : On enfonce ma porte

MELINA : Mais oui On enfonce ma porte

CORDELIA : Ma porte

VALENTINE : Ce sont des soldats qui déboulent/ Des soldats, qui ont oublié comment on parle/Si bien qu'ils ne font que hurler/Ils viennent nous chercher

(*Cris, hurlements, peut-être aboiements*) (22)

Le texte terminé, Cotton l'a envoyé à l'éditeur Lansman qui l'a publié en 2008 et diffusé dans les écoles. Depuis, au moins une dizaine de classes de pré-adolescents et d'adolescents, tant en Belgique qu'en France, ont interprété ce texte.

Comment comprendre cette dernière tendance ? Sans doute comme le signe que la transmission de la mémoire de la Shoah peut aussi – ou doit aussi – impliquer aujourd'hui les plus jeunes et que le théâtre offre des moyens efficaces pour le faire.

Elle montre aussi que l'intérêt des créateurs et du public pour la question de la Shoah n'a pas décliné, mais elle rappelle que chaque époque a dû trouver son – ou ses – discours propre(s) sur l'événement, tant pour ce qui est du fond que de la forme. Veut-on rapporter les faits ou porter des accusations ? Communiquer des souffrances ou relever des contradictions ? Proposer un sens de l'histoire ou en déplorer l'absence ? Pleurer sur sa condition de victime ou dresser un parallèle avec d'autres destins tragiques ? Aura-t-on recours à des récits réels ou fictifs ? à la voix ou aux images ? à un texte de théâtre, à un roman ou un essai ?

Avec le temps, la création en Communauté française a mûri et même si elle reste très attentive aux productions étrangères, elle a montré ses capacités à développer des spécificités que ce soit sur le plan dramaturgique ou scénique. Et même s'il en a été moins fait cas au cours de ce parcours – ce n'en était pas l'objet –, beaucoup d'éléments indiquent qu'une évolution similaire a eu lieu sur la scène flamande dans son rapport avec la Shoah: un théâtre concerné, à l'écoute de l'histoire du monde, soucieux de son propre rapport à l'histoire et qui a gagné en dynamisme, audace et liberté.

Bibliographie

- Bake, Mechthild. « Falsch = faux. ». *Falsch*. René Kalisky. Paris : Éditions Théâtre national de Chaillot, 1983. 4-5.
- Coquio, Catherine, et Aurélia Kalisky (éds). *L'enfant et le génocide. Témoignages sur l'enfance pendant la Shoah*. Paris: Laffont, 2007.
- Cotton, Stanislas. « Coro nero/Le chœur noir ». *Petites pièces pour dire le monde 2*. Carnières : Lansman, 2008. 7-38.
- Crochet, Pascal et Verstraeten, Fabienne. « De l'horreur à l'art, quelle représentation ? ». *La Libre Belgique*, 28 février 1996.
- Fuchs, Elinor (ed.). *Plays of the Holocaust. An International Anthology*. New York: Theatre Communication Group, 1987.
- Goldfarb, Alvin. « Select Biography of Holocaust Plays 1933-1997 ». *Staging the Holocaust*. In Claude Schumacher (éd.). Cambridge: Cambridge University Press, 1998. 298-334.
- Goriely, Serge. *Le théâtre de René Kalisky. Tragique et ludique dans la représentation de l'histoire*. Bruxelles: P.I.E et Peter Lang, 2008.
- . « Wilnor vaincu et “le tenerito d'Auschwitz” ». *André et Simone Schwarz-Bart, diasporas entretissées et écritures connectées: l'œuvre romanesque de deux auteurs marranes et marrons*. Kathleen Gyssels (éd.). *Nouvelles Études Francophones*, 26.1 (2011) : 95-110.
- Goodrich, Frances et Hackett, Albert. « Le journal d'Anne Frank ». *L'Avant-scène théâtre* 192 (1959).
- Grodent, Michel. « L'Instruction au T.N.B. : la seconde mort de Weiss. ». *Le Soir*, 1^{er} février 1989.
- Grumberg, Jean-Claude. *L'atelier*. Paris : Actes sud-Papiers, 1993.
- Hochhuth, Rolf. *Le vicaire*. Paris : Seuil, 1963.
- Kalisky, René. *Falsch*. Bruxelles: Labor, 1991.
- . « Europa ». *Alternatives théâtrales* 29-30 (1988): 6-82.
- . *Aïda vaincue*. Bruxelles: Cahiers du Rideau, 1982.
- . *Jim le téméraire*. Paris: Gallimard, 1972.
- . « Le Journal d'Anne Frank ». *Bulletin de la Centrale d'œuvres sociales juives* 41 (1960) : 23.
- Kansteiner, Wulf. « History of the Screen and the Book: The Reinvention of the Holocaust in the Television and Historiography of the Federal Republic of Germany ». En ligne : *Oslo2000.uio.no*. 2013. Dernière consultation, 11 mai 2013.
- Kribus, Serge. *Le grand retour de Boris S*. Paris : Actes Sud-Papiers, 2000.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche, 2002.
- Mackereel, Catherine. « La banalité du mal à l'Instruction. ». *Le Soir* 12-13 novembre 2005 : 32.
- Naugrette, Catherine. *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*. Belval : Circé, 2004.
- Nysenholc, Adolphe. *Mère de guerre*. Carnières : Lansman, 2006.
- . *Survivre*. Bruxelles : Ambedui, 1995.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Dunod, 1996.
- Tabori, George. *Le courage de ma mère*. Paris : Éditions théâtrales, 1995.

———. *Mein Kampf (farce)*. Arles : Actes Sud, 1993.

Weiss, Peter. *L'instruction*. Bruxelles : Éditions Labor, 1988.

Serge Goriely est docteur en philosophie et lettres. Spécialiste en arts du spectacle, il enseigne à l'Université catholique de Louvain (UCL) l'approche comparée du théâtre et du cinéma. Auteur de nombreux articles et d'études variées, il a publié *Le Théâtre de René Kalisky* (Peter Lang, 2008) et co-édité *L'imaginaire de l'Apocalypse au cinéma* (Harmattan, 2012). Depuis 2008, Serge Goriely organise un festival international de cinéma à Louvain-la-Neuve : le *Cinespi* (Cinéastes et spiritualité). Actif également dans la création, il est lui-même auteur dramatique (*Realdemokratie*, 1998; *Cave canem*, 2000; *Les Sorciers*, 2005 ; *Gaudeamus Igitur*, 2011), scénariste ainsi que cinéaste (*L'Ultimatum*, 2007; *L'Escale*, 2011).

serge.goriely@uclouvain.be