

la pitié

la colline

théâtre national

de Marius von Mayenburg

mise en scène Bernard Sobel

Grand Théâtre  
du 22 janvier au 17 février 2010

# La Pierre

## Dossier pédagogique Sommaire

### La Pierre

Un combat de mémoires et de droits (Michèle Raoul-Davis)	p. 4
Je ne suis pas un ami de l'ironie (Marius von Mayenburg)	p. 5
Le pays des revenants (Michèle Raoul-Davis)	p. 6
À vrai dire, c'est la peur qui me pousse (Marius von Mayenburg)	p. 7
Adieu aux fantômes (Christa Wolf)	p. 8
<i>La Pierre</i> (extrait 1)	p. 9
La pierre trop lourde d'un passé (entretien Bernard Sobel/Michèle Raoul-Davis)	p. 10
<i>La Pierre</i> (extrait 2)	p. 15
Où commence le mensonge ? (Christa Wolf)	p. 16
<i>La Pierre</i> (extrait 3)	p. 17

### Théâtre allemand et théâtre français

	p. 18
Pourquoi avons-nous besoin des poètes allemands ? (entretien Bernard Sobel/Bernard Decoux)	p. 19
Mayenburg, auteur d'après la chute du mur (entretien Laurent Muhleisen/Paulines Sales)	p. 23

### Portrait de l'auteur

	p. 24
Un réalisme étrangement surréel (Alison Croggon)	p. 25
Marius von Mayenburg (repères biographiques)	p. 27

### L'équipe artistique

p. 28

### Documents & regards

p. 32

#### Annexe 1 : De la pièce à l'histoire

- La fable de <i>La Pierre</i> : décryptage	p. 33
- Repères chronologiques (1933-1990)	p. 34

#### Annexe 2 : Être "chez soi"

- Le chat, la belette et le petit lapin (Jean de La Fontaine)	p. 36
- Parce que je n'ai plus rien, tout m'appartient (Journal anonyme, 20 avril-2 juin 1945)	p. 36
- Chez soi, chez nous - Rêver sous le III <sup>e</sup> Reich (Charlotte Beradt)	p. 37
- Tout s'améliore, rien ne va plus (Christa Wolf)	p. 39

#### Annexe 3 : Du mensonge et de la vérité face à l'histoire

- Le mythe de l'"Homme" (Journal anonyme, 20 avril-2 juin 1945)	p. 41
- Qu'est-ce que la vérité ? (Christa Wolf)	p. 41
- Voici que fleurissent mythes et légendes (Christa Wolf)	p. 42
- Pas une pierre n'était restée en place (Christa Wolf)	p. 43
- L'amoral de l'histoire chinoise (Pascale Nivelles, <i>Libération</i> )	p. 44

# de **Marius von Mayenburg**

traduction de l'allemand **Hélène Mauler et René Zahnd**

mise en scène **Bernard Sobel**

en collaboration avec **Michèle Raoul-Davis**

avec

**Anne Alvaro, Claire Aveline, Priscilla Bescond, Anne-Lise Heimburger  
Édith Scob, Gaëtan Vassart**

décor **Lucio Fanti**

costumes, coiffures et maquillage **Mina Ly**

lumière **Alain Poisson**

son **Bernard Vallery**

assistante à la mise en scène **Sophie Vignaux**

Grand Théâtre

**du 22 janvier au 17 février 2010**

du mercredi au samedi à 20h30

le mardi à 19h30 et le dimanche à 15h30

## **production**

Compagnie Bernard Sobel, La Colline – théâtre national, Théâtre Dijon Bourgogne – CDN

avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

La compagnie Bernard Sobel est aidée par le ministère de la Culture  
et de la Communication/DMDTS et bénéficie du soutien de la Ville de Paris.

Le spectacle a été créé au Théâtre Dijon Bourgogne – CDN le 13 novembre 2009.

Le texte est à paraître à L'Arche Éditeur (janvier 2010) qui en est le représentant théâtral.

**Théâtre du Nord – théâtre national région Nord Pas-de-Calais**

du 23 février au 5 mars 2010

**location: 01 44 62 52 52**

du lundi au samedi de 11h à 18h30

et le dimanche de 13h30 à 16h30

(uniquement les jours de représentation)

## **tarifs**

en abonnement de 8 à 13€ la place

**hors abonnement**

plein tarif 27€

plus de 60 ans 22€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 13€

le mardi 19€

## **contact compagnie**

production et diffusion **Rémi Jullien, Rose Boursier-Mougenot**

**01 43 66 26 44 – 01 43 66 66 13**

**r.jullien@scenarts.fr – r.bmougenot@scenarts.fr**

**La Colline – théâtre national**

15 rue Malte-Brun Paris 20<sup>e</sup>

## La Pierre

“... c’est la peur qui me pousse, et j’essaye d’en trouver les raisons.”

Marius von Mayenburg

“Je te ferai voir, dans une poignée de poussière, la peur.”

(T. S. Eliot, *La Terre vague*)

# Un combat de mémoires et de droits

## Résumé de la pièce

1993 : Trois femmes, la grand-mère, sa fille et sa petite-fille, retrouvent ce qui fut autrefois leur maison de famille après son achat en 1935 à un couple juif contraint à la fuite. La réunification de l'Allemagne et les lois de restitution leur ont rendu ce bien qu'elles avaient à leur tour abandonné pour passer à l'Ouest après la partition du pays. Tout semble donc rentré dans l'ordre : une page particulièrement difficile de l'histoire nationale et de celle d'une famille semble pouvoir enfin se tourner.

Mais c'est compter sans les cauchemars de la grand-mère, le malaise et l'envie de fuir de la petite-fille et la présence des fantômes, morts ou vifs, qui hantent le lieu : morts mal enterrés ou revenante à son tour dépossédée d'un pays disparu. Alors commence un combat de mémoires et de droits dont aucune preuve ne pourra, malgré les apparences, attester la véracité et la légitimité incontestables.

De 1935 à 1993, la pièce de Mayenburg revisite donc soixante ans de l'histoire bien précise d'un pays et d'un peuple, à travers celle, à la fois simple, très concrète et pourtant fortement allégorique, des pérégrinations et de l'attachement d'une famille, des femmes surtout, à LEUR maison. Mais *La Pierre* n'est pas une pièce historique.

C'est d'abord une oeuvre sur la mémoire – celle des peuples et celle des individus –, la façon dont elle fonctionne, efface, retrouve, trie, recompose, sans chronologie.

Michèle Raoul-Davis

## Je ne suis pas un ami de l'ironie

À propos de *L'Enfant froid*

Le côté absurde de la pièce tient au fait que je pars du principe qu'il n'y a pas une vérité mais des vérités différentes qui s'entremêlent. Ce qui contredit la logique. Cela nécessite alors – oui dans une certaine mesure – le recours à l'absurde, parce que l'un dit "nous étions assis dehors" quand l'autre dit "nous étions assis à l'intérieur". Il y a donc une dimension absurde, mais non pas ironique. **Je ne suis pas un ami de l'ironie. Je sais qu'elle est très importante, en littérature notamment, mais je pense néanmoins qu'elle témoigne d'une sorte de lâcheté, dans la mesure où elle sert la dissimulation par l'écriture. Je recherche personnellement une écriture avec de l'humour mais sans ironie. Il y a d'après moi une différence.**

J'ai d'autre part essayé de réunir des événements qui sont résolument séparés. Dans la deuxième partie de la pièce par exemple, j'ai placé directement la demande en mariage dans un temps culminant de l'intrigue. Ces passages sont amusants et ont quelque chose d'irréel, mais ils expriment une découverte, qui m'est à moi-même apparue, qui consiste en l'analyse du souvenir.

En effet lorsque l'on se remémore un événement, notre cheminement n'est pas logique, la mémoire ne suit pas un ordre chronologique: les événements nous reviennent entremêlés, parce que nos émotions les ont mélangés. C'est ce phénomène que j'ai tenté en tant que dramaturge de retranscrire.

Marius von Mayenburg

Extrait d'un entretien conduit par Anne Berest pour la revue du Théâtre du Rond-Point à Paris, à l'occasion de la présentation de *L'Enfant froid*, mise en scène, Christophe Perton, 2005

## Le pays des revenants

Mayenburg ne donne pas de faciles leçons de morale *a posteriori*. Il n'est pas dans la "repentance" ou le "devoir de mémoire". Il ne cherche pas la Vérité. Il observe comment vivent les hommes – le plus souvent ni héros ni salauds –, dans une zone grise entre chien et loup. Il scrute leurs rêves et leurs cauchemars. Il examine leurs petits arrangements avec la réalité et leurs usages divers et paradoxaux. Il étudie la façon dont se tissent les légendes familiales et nationales. Les héroïnes de *La Pierre* sont des femmes, des mères et des filles, inscrites dans une lignée, dans la durée, chargée bon gré mal gré de transmettre l'héritage, de nouer ou renouer les liens, de créer les filiations, réelles ou imaginaires. Chacune, pour soi d'abord et pour la génération suivante, de plus ou moins bonne foi, plus ou moins consciemment, avec brutalité s'il le faut, s'efforce pour que le fardeau soit le moins lourd à porter. Ce qui ne signifie pas qu'il le soit : des fautes ont été commises et se commettent encore là, sous nos yeux, sur le plateau. Il y a des âmes errantes qui ne se laissent pas oublier, un sentiment de culpabilité qui ne trouve jamais vraiment son expression et pollue même l'air que respire la plus jeune génération (celle de Mayenburg lui-même). L'auteur n'a pas pour rien traduit *Hamlet* et connaît bien l'usage des fantômes au théâtre.

Car si dans la vraie vie les morts restent injoignables, le théâtre a cette supériorité sur le réel qu'il permet d'évoquer les fantômes. Et plus que le Danemark, l'Allemagne est bien le pays des revenants.

Mayenburg est citoyen d'un pays qui a été divisé : des gens partageant la même histoire, la même langue, la même culture sont devenus deux peuples. Une fois la réunification effectuée, beaucoup ont vécu l'expérience d'être chez eux des revenants et des émigrés, soit qu'ils soient revenus comme les personnages de la pièce, après quarante années d'absence et de socialisme, dans leur région d'origine devenue méconnaissable, soit que, chassés de chez eux par les restitutions ou le chômage, ils aient eu à subir l'arrogance de plus favorisés qu'eux. La notion de "chez soi" pour beaucoup d'Allemands, retrouvant une maison, une région perdues, ou contraints de quitter leur "chez eux" dans un pays disparu, est ainsi devenue, de si "naturelle" qu'elle peut nous paraître, problématique.

Ce que les Allemands viennent de vivre à l'échelle d'un pays, et dont la pièce rend compte, est en train de se produire à l'échelle mondiale : la question de l'origine, des racines, tout ce qui fonde la légitimité d'une présence dans un lieu donné, est devenue brûlante : des peuples frappent aux portes de pays plus riches que le leur, réclamant une place que les "autochtones" leur refusent du fait de leur antériorité dans les lieux, de l'existence de racines anciennes et de la supériorité de leur culture.

De quoi notre avenir commun sera-t-il fait ? L'histoire sanglante du dernier siècle, deux "expériences" historiques particulièrement lourdes à porter, dans un pays dont la très haute culture aurait dû faire obstacle à toute barbarie, semblent avoir suscité en Allemagne une injonction particulière à réfléchir sur ce que veut dire être un sujet "de" et "dans" l'histoire. Mayenburg parle souvent de sa peur, il dit que c'est elle qui le pousse. La peur est aujourd'hui un sentiment très partagé et très construit. Mayenburg, avec *La Pierre*, pose le doigt là où la plaie suppure.

Michèle Raoul-Davis  
janvier 2009

## À vrai dire, c'est la peur qui me pousse

À propos de *Visage de feu*

Quand j'écris une pièce, je ne me pose jamais la question de savoir si elle est moderne ou pas. Ce qui me distingue de la génération précédente, c'est d'abord le fait que cette dernière s'occupe principalement d'idées et d'idéologie en général.

Je pense que la nouvelle écriture dramatique ne croit pas en l'idéologie. C'est pourquoi l'écriture elle-même a changé: les conflits sont représentés et le corps humain est devenu un des motifs clés.

Je ne cherche pas à produire un effet choc. À vrai dire, c'est la peur qui me pousse, et j'essaye d'en trouver les raisons. Dans le processus de recherche de ces raisons, je suis confronté à la violence, contre laquelle il n'y a pas de remède. Comme je réfléchis à l'origine de l'agressivité, j'essaye de penser à la pire conséquence possible.

Marius von Mayenburg

À l'occasion de la présentation de *Visage de feu*, mise en scène Oskaras Korsunovas, 2000

## Adieu aux fantômes

[...] On oubliera bien des choses, la plupart de celles qui nous agitent aujourd’hui. Quelle consolation de penser que les enfants de nos enfants et leurs propres enfants brailleront “Femmes allemandes, fidélité allemande” et n’entendront plus “*Deutschland über alles*” comme un arrière-texte refoulé que l’on ne chante pas ; mais ils ne sauront pas non plus que, jadis, pendant une très brève période, on a évoqué la possibilité d’un autre hymne national. “Et nous ne voulons être ni au-dessus ni au-dessous des autres peuples...” ne serait pas le pire des arrière-textes.

Où tout cela me mène-t-il ? C’est de l’oubli que je parle. Du juste équilibre que crée l’oubli entre les générations. [...]

Même si une légende veut que les Allemands de l’Est aient librement choisi leur sort – les citoyens de RDA pensaient en fait choisir le bien-être en optant pour l’unité et la démocratie parlementaire, ils pensaient choisir la liberté, l’égalité, voire, bien naïvement, la fraternité –, on peut néanmoins constater que ce choix fait de la RDA une exception parmi les pays du socialisme d’État, voués à l’effort lent, plein de sacrifices et en partie vain pour s’intégrer à l’économie de marché. À l’Est de l’Allemagne aussi, le prix à payer est élevé si l’on ne veut pas descendre au niveau de ce qu’on appelle le tiers-monde, en particulier pour ceux qui ont dépassé la cinquantaine. Mais les rapports de forces politiques dans l’Allemagne des années 1990 et la place accordée à la propriété dans l’économie capitaliste étaient tels que ces gens n’avaient pas la moindre chance (par exemple par un retournement de la loi donnant priorité à la restitution sur le dédommagement) de voir reconnaître leur modeste patrimoine et d’échapper à toute cette inquiétude et colère qui gagnent les nouveaux *Länder*, ainsi qu’à tant de conflits, de haine et de jalousie entre Allemands de l’Est et de l’Ouest (nombre de ces derniers étant conduits à jouer un rôle qui ne leur convient aucunement). On a privilégié la restauration des anciens rapports de propriété aux dépens de relations détendues, amicales entre Allemands. Et l’on explique que cette situation juridique, politique et sociale est un épiphénomène de l’unité ; ou bien on lui confère une valeur plus élevée et l’on veille à ce que cette vue des choses dure le plus longtemps possible – car celui qui s’est mis dans son tort ne proteste pas facilement ; à moins qu’un jour, aveuglé de colère, il ne finisse par cogner.

Où veux-je en venir ? Je crois que le temps est venu, tant à l’est qu’à l’ouest de l’Allemagne, de prendre congé du fantôme que fut longtemps pour chacun l’autre pays, et donc également le sien propre. Revenons-en à “l’Allemagne” ! Pourquoi pas, après tout. Nous savons bien ce qu’il advient de la réalité quand elle est niée et refoulée : disparaissant dans les zones obscures de la conscience, elle y dévore activité et créativité tout en faisant surgir mythes, agressivité et délire. Le sentiment de vide et de déception qui se répand est un terrain propice aux maladies sociales et aux anomalies, qui voient des jeunes franchir “soudainement” les bornes de la civilisation, rejeter des conventions supposées bien établies – jeunes zombies sans pitié ni pour les autres ni pour eux-mêmes. [...]

Christa Wolf

Extrait de *Adieu aux fantômes – Pour en revenir à l’Allemagne*, discours prononcé le 27 février 1994 à l’Opéra de Dresde, traduction de l’allemand Alain Lance, en collaboration avec Renate Lance-Otterbein, in *Adieu aux fantômes*, Éditions Fayard, Paris, 1996, p. 225-226 et p. 237-238

# La Pierre

Extrait n° 1

1993

*Witha est assise sous la table.*

HANNAH. Écoute.

HEIDRUN. Qu'y a-t-il, Hannah ?

HANNAH. Je ne veux pas être ici.

HEIDRUN. Il va y avoir du café et du gâteau.

HANNAH. Chaque matin, quand je me réveille, je pense que je devrais être encore dans mon ancienne chambre. J'ouvre les yeux et j'ai peur. Les murs se dressent si bleus dans la chambre le matin. Et c'est si calme, juste le bruissement des feuilles.

HEIDRUN. Peut-être qu'aujourd'hui nous allons mettre la belle porcelaine. Qu'en penses-tu, Mère ?

WITHA. Elle est à la cave, bien en sécurité.

HANNAH. Je secoue la tête pour me réveiller, pour que tout retrouve sa place et que je sois de nouveau chez moi, mais mon ancienne chambre a disparu, je suis réveillée, et j'aurai beau écarquiller les yeux, je ne serai pas plus réveillée.

HEIDRUN. Veux-tu mettre la belle porcelaine, Hannah ?

HANNAH. Tu m'écoutes ?

HEIDRUN. Qu'y a-t-il, chérie ?

HANNAH. Je ne veux pas être ici.

HEIDRUN. Ça ne te plaît pas ?

HANNAH. Je n'ai rien à faire ici.

HEIDRUN. Dommage.

HANNAH. Arrête de toujours dire dommage, maman.

HEIDRUN. Mais je trouve ça dommage.

HANNAH. C'est comme si tu me laissais tomber.

HEIDRUN. Que veux-tu que je fasse ? Je trouve ça dommage – une si belle maison, une belle chambre, un ravissant lit tout neuf, mais tu ne veux pas être ici.

HANNAH. Comme si j'étais une déception : dommage. Tu pourrais te donner de la peine pour moi, mais tu ne demandes même pas pourquoi.

HEIDRUN. Parce que je te prends au sérieux, parce que tu as grandi. Je ne vais pas me mettre à discuter.

HANNAH. Peut-être que je ne veux même pas que tu me prennes tellement au sérieux. Peut-être que je n'ai pas encore tellement grandi.

HEIDRUN. D'un coup.

HANNAH, à *Witha*. Toi, tu veux être ici ?

WITHA. Où ?

HANNAH. Dans cette maison ? Dans cette ville ?

HEIDRUN. Grand-mère a habité ici dans cette maison, bien sûr qu'elle veut être ici.

WITHA. Où ? Où est-ce que je veux être ?

HANNAH. Alors pourquoi elle est sous la table ?

HEIDRUN. Mère ? Pourquoi es-tu sous la table ?

HANNAH. Avant elle ne faisait pas ça.

WITHA. Ma petite, que fais-tu encore là-dehors ?

HANNAH. Seulement depuis que nous sommes ici.

WITHA. Tu n'entends pas la sirène ? Tu me fais si peur.

HANNAH. C'est parce que grand-mère est de nouveau sous les bombes.

HEIDRUN. Nous ne sommes pas sous les bombes, Mère, au contraire, tout est reconstruit.

WITHA. Si je vais à la cave, toute la maison s'écroule, il a dit.

HANNAH. Pas évident qu'elle veut être ici.

WITHA. La sirène.

# La pierre trop lourde d'un passé

Entretien de Bernard Sobel et Michèle Raoul-Davis avec Caroline Châtelet

À Dijon, le jeudi 10 septembre 2009

**Michèle Raoul-Davis :** Nous avons connu François Chattot tout jeune comédien, encore bébé, si l'on peut dire ! Son invitation, maintenant, à venir présenter *La Pierre* à Dijon, dans le CDN qu'il dirige, c'est, d'une certaine façon, la suite d'une vieille histoire d'amour !

**Bernard Sobel :** Nous partageons avec François Chattot et Jean-Louis Hourdin un certain nombre d'idées sur le théâtre, notamment le rêve d'être utile en pratiquant ce métier. Nos affinités électives ne sont pas détachables du rêve d'un théâtre populaire.

**M.R.D. :** Même si nos choix esthétiques sont différents, il s'agit d'une même manière d'être dans le monde, de pratiquer ce métier dans une relation aux autres.

**B.S. :** Avec ce rêve complètement utopique d'être utiles. Ce qui est une vraie question à une époque où tout se confond et ne veut plus rien dire, d'autant plus aiguë en période de crise. Je donne un exemple qui dit tout. Quand un Daniel Cohn-Bendit, l'incarnation de mai 68, dit "laissez-moi rigoler" quand on lui parle des valeurs de gauche, cela traduit bien ce à quoi nous devons faire face, Jean-Louis Hourdin, François Chattot et nous, ex-théâtre de Gennevilliers : "Les valeurs de gauche, laissez-moi rigoler !"

**M.R.D. :** Peut-être dit-il ça parce que pour lui la gauche s'est beaucoup trop souvent contentée de fournir ou même d'imposer des réponses. Alors que ce ne sont pas du tout des réponses que nous essayons de donner, nous essayons de poser des questions, de réinterroger ce qui peut sembler aller de soi.

Hier, j'ai vu *The Molly Maguires*, un film américain de 1970 qui raconte comment, après l'échec d'une grève de mineurs en Pennsylvanie à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des ouvriers passent à l'action clandestine et au sabotage.

Je trouve qu'aujourd'hui, dans ce début du XXI<sup>e</sup> siècle, voir reposer dans une œuvre de fiction, une production hollywoodienne qui plus est, la question de l'action violente pour la défense de la dignité peut aider à penser certains conflits actuels. La question de la dignité n'a aujourd'hui rien d'anecdotique ou de surannée, elle est même d'une brûlante actualité !

Avec *La Pierre*, chaque spectateur est renvoyé à lui-même, à ses émotions, à son positionnement dans le monde d'aujourd'hui. Cette pièce peut – devrait – inciter à se demander, par exemple, ce qui fait lien entre, disons, moi, française "de souche", issue d'une famille chrétienne depuis le baptême de Clovis et le fils d'un émigré sénégalais musulman ou animiste de mon quartier, tout aussi légitimement français que moi. Cette question, celle du "chez soi", de ce que signifie "être chez soi", la pièce la pose de manière extrêmement forte.

*Est-ce cette question-là qui vous a touchés ?*

**B.S. :** Non, moi j'ai abordé ce poème à travers une question qui a un aspect un peu autobiographique, mais qui a à faire avec ce que je vous ai dit du questionnement de l'équipe de *Honte à l'Humanité...* Pourquoi ai-je pensé qu'il valait le coup de monter cette pièce ? D'une certaine façon, parce que, en tant que communiste, j'ai dû affronter le problème de ce qui reste aujourd'hui de l'héritage communiste...

**M.R.D. :** ... et puis ton père a été déporté comme juif, tu as épousé une Allemande de l'Est où tu as travaillé, tu as un rapport intime et très particulier à l'Allemagne...

**B.S. :** Non, non, non...

**M.R.D. :** Mais la pièce parle, entre autre, de la partition de l'Allemagne, de sa réunification, de l'échec d'une utopie. Et la "scène primitive" de la pièce est le marchandage en 1935 d'une maison qu'un couple est contraint de vendre à bas prix à un autre pour pouvoir fuir les persécutions antisémites.

**B.S. :** Oui, mais ça, ça a plus à voir avec ce qui d'une certaine façon concerne von Mayenburg. Moi, j'ai travaillé durant cinq ans dans un pays qui n'existe plus. La RDA a disparu, l'Union soviétique, le pays de la Révolution, a disparu. C'est toute l'histoire d'un engagement politique qui est interrogée: comment quelqu'un peut-il aujourd'hui encore dire qu'il est membre du parti communiste, après le goulag, les millions de morts en Chine, tout le passé du "communisme réel existant" ? La pièce pose cette question qui se pose encore et toujours : que fait-on de son passé, du passé ? Peut-on dire que ça ne nous regarde pas ? Chattot, Hourdin, Wenzel ne sont pas de la même génération que moi, mais l'utopie communiste, ils l'ont partagée. Et je crois que c'est encore le cas aujourd'hui. Je pense que l'utopie de Babeuf, de Hölderlin – sans esquiver le côté sombre de cette utopie – les anime toujours.

C'est à partir de toutes ces interrogations que j'ai décidé de monter cette pièce.

Mayenburg, lui, a affaire au passé de façon quasi génétique. Il est "von" Mayenburg, ce n'est pas rien, cette particule. Comme s'il était un descendant de Kleist, Heinrich von Kleist, avec le passé nazi pour dernier héritage.

**M.R.D. :** Lorsque j'ai lu la pièce, ce qui m'a intéressée tout de suite, c'est qu'elle aborde la question de la mémoire d'un pays, d'un peuple, l'Histoire, à travers l'histoire et la mémoire d'une famille. Il s'agit d'une histoire très particulière, celle de l'Allemagne. Mais nous ne sommes pas Allemands et la pièce n'est pas une pièce historique. Elle nous parle du travail de la mémoire, de l'élaboration de ce qu'on appelle le "souvenir". Elle nous montre comment la mémoire se construit, pourquoi et comment elle se transmet. Elle nous parle aussi de la transmission de l'histoire, familiale ou nationale, vécue comme une injonction dès lors qu'on donne naissance à une nouvelle génération – elle met en scène des femmes, mère, grand-mère et petite-fille ; les hommes, morts ou vivants, ont déserté ce champ de bataille-là. De plus, ce qui permet d'ouvrir la réflexion et pas de juger, aucun des personnages de cette pièce n'est un franc salaud. Il s'agit de gens ordinaires à qui les circonstances (le nazisme et les lois antisémites) ont permis d'acquérir pour un prix très inférieur à sa valeur une maison merveilleuse, que d'autres circonstances (la chute du mur et la réunification) leur permettent ensuite de récupérer longtemps après leur fuite à l'Ouest. Ils ont simplement profité d'opportunités qui, rétrospectivement, pèsent d'un poids extrêmement lourd sur les générations suivantes. La pierre du titre n'est pas seulement la pierre fondatrice du roman familial, celle qu'il faut conserver et déterrer, c'est aussi la pierre trop lourde d'un passé qu'il vaut mieux enterrer et qui peut vous faire couler... Et je suis touchée intimement par la façon dont chacun des personnages se débrouille avec à la fois son exigence et son refus de la vérité pour pouvoir continuer à vivre et transmettre de la vie et pas de la mort à ses enfants. Allemands ou Français, nous sommes tous et toutes plus ou moins confrontés à des histoires familiales à la fois lourdes et lacunaires, et avec une mémoire nationale chargée et pourtant pleine de trous.

**B.S. :** C'est notre chance de le monter en France parce que nous pouvons oublier que c'est une histoire allemande. Si vous voulez, en ce qui me concerne, c'est aussi pertinent pour nous de monter *La Pierre* que de monter *Hamlet*. Pourquoi monte-t-on *Hamlet* ? Pas pour parler du Danemark ou de l'Angleterre au temps d'Elizabeth. On monte *Hamlet* parce qu'un poète nommé Shakespeare a forgé un outil qui nous permet encore, des siècles après, d'interroger une étape de l'évolution de l'humanité occidentale. Alors Allemands, Juifs, citoyens de la RDA, tout ce côté historique !... *La Pierre* n'est pas un document sur un moment de l'histoire. Ce n'est pas *Grand-peur et misère du III<sup>e</sup> Reich* de Brecht, qui, lui, a voulu dire ce qui se passait réellement en Allemagne à ce moment précis. La pièce de Brecht est une œuvre de théâtre merveilleuse, qu'on lit très mal, mais il s'agit d'un document sur l'histoire allemande. Ce n'est pas le cas de *La Pierre*.

**M.R.D. :** On peut la comparer aux pièces historiques de Shakespeare qui travaille sur une matière historique mais n'écrit pas un cours d'histoire anglaise.

La question qui nous est posée, à chacun de nous, revient à ceci : que fait-on quand ce qu'on ne pouvait même pas rêver posséder (maison ou autre) devient accessible du fait de circonstances certes regrettables mais dans lesquelles on n'est pour rien ? Et puis, après tout, si on ne saisit pas l'occasion, d'autres le feront, alors ! Que fait-on quand ce bien précieux qu'on croyait perdu vous est restitué, en toute légalité mais au détriment de ses occupants sans titre ?

**B.S. :** Cette maison tant désirée, ce bien malgré tout mal acquis, va devenir pour la grand-mère, Witha, une tunique de Nessus qui la brûle, qui la consume.

*C'est comment la vie passe par des petits arrangements avec l'histoire ?*

**B.S. :** C'est plus grand que ça...

**M.R.D. :** Quand on a un mari qui se suicide en 1945 parce qu'il a cru à la fin du monde annoncée par Goebbels (et l'observatoire de Berlin !) et qu'il faut se battre ensuite seule pour nourrir et élever un enfant dans un champ de ruines, quand le pays dans lequel vous avez grandi disparaît sans même laisser une trace, quand on vous demande de désapprendre, parce que faux, tout ce que vous avez appris, quand on ne peut pas regarder ses parents sans se demander ce qu'ils taisent, on ne peut pas parler de "petits" arrangements.

**B.S. :** Et ces "petits" arrangements nous les vivons tous les jours. Tous les jours nous passons devant des gens qui dorment allongés par terre dans la rue, qui mendient avec dans les bras des enfants manifestement drogués pour qu'ils se tiennent tranquilles, et nous nous en arrangeons. Dans un monde de contradictions et de violence, nous sommes sans arrêt dans l'arrangement. Et l'indignation ne change rien. Mais il faut au moins ne pas oublier.

*La Pierre* met en scène des fantômes qui ne veulent pas être oubliés, qui interdisent d'être tranquilles.

**M.R.D. :** Mayenburg ne porte jamais aucun jugement moral sur aucun des personnages. Heidrun, fille de Witha et mère d'Hannah, celle qui a voulu le retour après la réunification dans la maison de son enfance, contre le désir de sa mère et de sa fille, se bat sans états d'âme contre Stefanie, le petit fantôme – fantôme en chair et en os, lui – surgi d'un pays fantôme, la RDA disparue, pour contester la légitimité de son éviction. Heidrun va régler le problème de manière brutale, mais cette maison lui est aussi nécessaire qu'à Stefanie, or le rapport de force est à son avantage et c'est à celui qui a les meilleures armes. Et c'est la réalité du monde dans lequel nous sommes. Des gens meurent tous les jours pour arriver en Europe. Et parmi ceux qui survivent, certains arrivent à rester, d'autres sont renvoyés. Et les miséreux qui frappent à nos portes seront de plus en plus nombreux. Que disons-nous ? Que faisons-nous ? La pièce nous renvoie à cet état du monde. Dans son journal, Victor Klemperer évoque en 1934 une personne qui lui dit "avant (avant l'arrivée d'Hitler au pouvoir) on n'était pas chez nous, maintenant on est chez nous". C'est une femme éduquée, cultivée qui dit ça. Et nous, que dirons-nous demain, que disons-nous aujourd'hui ? Nous voyons Hitler comme un pantin sinistre, n'oublions pas qu'à de très rares exceptions près, le plus grand nombre, y compris des intellectuels de très haut niveau, comme Heidegger, était fasciné, le voyait comme un sauveur.

**B.S. :** Comme d'aucuns sont fascinés par Sarkozy.

*Comment expliquez-vous le fait que la pièce mette en scène des figures féminines ?*

**M.R.D. :** La pièce nous parle de mémoire, de transmission. Les hommes ne sont pas dans la pièce

sur le même champ de bataille que les femmes. Un homme peut à la rigueur se suicider, s'en aller, ne pas suivre. Les femmes, devenues mères, n'ont plus ce choix. Du coup, c'est à elles que toutes les questions sont posées, c'est par elles que passe l'histoire transmise aux générations suivantes. C'est elles qui bâtissent ou abattent les fictions, qui font que les histoires sont, vraies ou fausses, pleines ou lacunaires. Mais les hommes, la figure des pères (ou du grand-père) – morts ou absents – sont très importants. Parmi les fantômes qui hantent la maison, figure celui du mari de Witha, suicidé en 1945, celui dont la fille va construire la légende et le monument funéraire.

**B.S.** : C'est étonnant. On ne peut pas ne pas être quelque part. Et là où l'on est, il y a les fantômes. Nous sommes revenus à *Hamlet*. *La Pierre* n'est ni moins ni plus contemporaine qu'*Hamlet*.

**M.R.D.** : Mais la pièce nous permet de réfléchir sur l'homme dans l'histoire.

**B.S.** : Je pense qu'il n'y a pas de grand théâtre, de grand poème dramatique, qui ne soit pas une réflexion sur l'histoire.

**M.R.D.** : ... à travers le plus souvent une histoire de famille.

**B.S.** : On peut parler de parabole, à propos de *La Pierre*, ce n'est pas du théâtre du quotidien, du théâtre documentaire.

*Est-ce une caractéristique de son théâtre ?*

**B.S.** : Dans ses autres pièces, il essaie d'une certaine façon de rester un poète au milieu de la merde.

**M.R.D.** : Il me semble que le trait commun à toutes ses pièces, même si les sujets sont très différents, c'est qu'il n'a jamais un regard en surplomb, supérieur. Il n'est jamais pittoresque ou méprisant. Je ne crois pas. Je crois qu'il essaie de mettre les mains dans le cambouis – ou la merde – du monde dans lequel nous sommes.

**B.S.** : On pourrait dire de lui – ça pourrait paraître prétentieux, mais ce n'est pas lui qui le dit – qu'il s'efforce que rien de ce qui est humain ne lui soit étranger et c'est en ce sens que je le trouve très shakespearien.

*L'équipe réunie est celle présente sur des précédents travaux de Sobel ?*

**M.R.D.** : Beaucoup sont de vrais "compagnons de route" : Lucio Fanti, le décorateur, Bernard Valléry, l'homme du son, Mirabelle Rousseau que nous avons connue élève de classe A3 au lycée d'Asnières et qui est maintenant elle-même metteuse en scène, Mina Ly, costumière de tous nos spectacles depuis que nous l'avons rencontrée sur ceux d'Armel Roussel, Alain Poisson qui a fait la lumière du *Mendiant ou la Mort de Zand*. Nous avons déjà travaillé, parfois à de nombreuses reprises, avec la plupart des comédiens : Anne Alvaro, Claire Aveline, Gaëtan Vassard, Anne-Lise Heimburger, Priscilla Bescond. Avec Édith Scob, ce sera la première fois et, j'espère, pas la dernière.

*Vous êtes connus pour monter des auteurs allemands et des pièces qui n'ont jamais été créées. Pourquoi ce double intérêt ?*

**M.R.D.** : D'abord Bernard est germaniste. Il a travaillé au Berliner Ensemble où il a eu accès à un nouveau répertoire et lorsqu'il est rentré en France, il avait dans sa musette les pièces d'un certain nombre d'auteurs qu'on ne connaissait pas ici.

**B.S.** : C'est étrange, en France on court après la pertinence d'une dramaturgie dont on pourrait

faire usage. La grande pièce sur la révolution française, *La Mort de Danton*, a été écrite par un Allemand, Büchner, celle sur l'échec de l'utopie révolutionnaire, *Napoléon et les Cent Jours*, par un autre Allemand, Grabbe, *Massacre à Paris*, sur la Saint Barthélémy, est l'oeuvre d'un Anglais, Marlowe. Les grands dramaturges des grandes phases de l'histoire de France ne sont pas français.

**M.R.D. :** Ce n'est pas une démarche universitaire pour faire connaître des oeuvres inconnues. C'est simplement que nous sommes toujours à la recherche d'outils pertinents pour pratiquer notre métier tel que nous le concevons : questionner le réel et nous adresser à nos contemporains.

# La Pierre

Extrait n° 2

1953

WITHA. Qu'est-ce que tu fais ?

HEIDRUN. J'emballe la pierre.

WITHA. Écoute. Tu n'as que le petit sac à dos. Tu veux vraiment trimballer une pierre de l'autre côté ?

HEIDRUN. Je dois la laisser ici ?

WITHA. Tu crois qu'ils n'ont pas de pierre à l'Ouest ?

HEIDRUN. Pas celle-ci.

WITHA. Si à la frontière ils fouillent ton sac à dos, et qu'il y a une pierre dedans, alors ils vont forcément commencer à discuter, pourquoi la pierre, à quoi elle te sert, est-ce que c'est pour la lancer, s'il y a une pierre dans ton sac à dos...

HEIDRUN. Alors je dirai que c'est un porte-bonheur.

WITHA. Parce que tu as besoin de bonheur, au moment où tu files à l'Ouest ?

HEIDRUN. ...

WITHA. Je dis juste ce qu'ils diront. Et la pierre ne nous a pas porté bonheur.

HEIDRUN. Je sais, mais tu as dit toi-même, parce qu'ils l'ont jetée sur Père, c'est une pierre spéciale, tu as dit, la pierre est un monument pour Père, parce qu'il a payé leur fuite aux Juifs, un petit monument pour dire qu'on doit avoir du courage, et que Père avait du courage, et que nous ne devons jamais l'oublier.

WITHA. C'est vrai. Nous ne l'oublions pas, nous ne l'oublierons jamais, avec ou sans pierre.

HEIDRUN. Alors je la laisse ici ?

*Witha acquiesce.*

HEIDRUN. Et après ?

WITHA. Écoute. Nous faisons un trou dans le jardin et la mettons dedans. Nous enterrons la pierre.

HEIDRUN. Alors elle disparaît.

WITHA. Non. Elle est là, et nous savons toutes les deux qu'elle est là. Et peut-être, un jour, quelqu'un la ressortira à la lumière.

Traduit de l'allemand par Hélène Mauler et René Zahnd  
La pièce est à paraître à L'Arche Éditeur en janvier 2010.

## Où commence le mensonge ?

“Si l’honnêteté ne consistait qu’à tout dire, il serait très facile d’être honnête, mais cela ne vaudrait rien, ce serait invivable et détruirait tout. Cette vertu nuirait à toutes les autres. Où commence alors le mensonge ? Je dirais : là où nous prétendons être honnête, c’est-à-dire ne pas avoir de secret.

Être honnête veut dire être solitaire.”

Max Frisch<sup>1</sup>, *Journal*, 1949

[...] Écrire c’est conserver la mémoire, la former. D’une façon unique l’œuvre de Max Frisch fait le tour de l’être humain de notre époque, de ses façons de jouer, de ses possibilités, de ses intrications, de ses renoncements. Étonnant comme il consolide ces valeurs, sans lesquelles toute qualité humaine est pour lui impensable, tout en paraissant dissoudre la “personnalité” dans une quantité de rôles interchangeable. Il traque encore les moindres ramifications de l’hypocrisie, ce décalage si familier entre nos discours et nos actes d’une part, la vérité de l’autre, et qui permet à l’homme moderne de vivoter. [...]

Christa Wolf

Extrait de *Conversation sur l’honnêteté* (1991), in *Adieu aux fantômes*, traduction de l’allemand Alain Lance, Éditions Fayard, Paris, 1996, p. 21.

<sup>1</sup> Max Frisch est né le 15 mars 1911 à Zürich. Dès l’âge de 16 ans, il commence à écrire et fait des études de langue et de littérature allemandes ; il entreprend à 25 ans des études d’architecture. De 1939 à 1941, il fait son service militaire comme canonier. En 1943 paraît son premier roman, *J’adore ce qui me brûle*. À sa lecture, le dramaturge du Schauspielhaus de Zurich, Kurt Hirschfeld, l’encourage à écrire une pièce (*Santa Cruz*, 1944). Après la guerre et la création de sa pièce, *La Muraille de Chine*, il exerce le double métier d’auteur dramatique et d’architecte. En 1948, il rencontre Brecht à Zurich. Souvent associé à son compatriote, Dürrenmatt, il est une figure majeure du théâtre helvétique. Il s’intéresse aux enjeux de la morale, se soucie des intentions, des arrière-pensées, de la bonne foi de ses personnages, autant que de leurs données psychologiques, aime à poser des questions et n’impose pas de réponses. Il reçoit le prix Georg Büchner en 1958. Il meurt en 1991.

# La Pierre

Extrait n° 3

1993

HEIDRUN. Peut-être ton grand-père.

HANNAH. Je n'ai pas de modèle, pourquoi je devrais m'en inventer un, demain j'y vais et je dis : je n'ai pas de modèle. Fin de l'exposé. Comme si tout le monde devait avoir un modèle, et Sylvia s'est vraiment distinguée en disant, mon modèle est Madame Döbner. Madame Döbner. Nous n'avons même pas été capables de nous moquer d'elle, tellement nous étions choqués, et ensuite elle a dit que Madame Döbner était une bonne institutrice et juste et drôle, et qu'en plus elle avait une belle coiffure, et elle était totalement sérieuse. Je n'ai pas de modèle. Ou alors je dis que Sylvia est mon modèle, à cause de ses exposés magnifiques.

HEIDRUN. Pourquoi pas ton grand-père ?

HANNAH. C'est un homme, en plus je ne le connais pas du tout.

HEIDRUN. Ça ne fait rien.

HANNAH. Comment peut-il être mon modèle si je ne le connais pas ?

HEIDRUN. Beaucoup de gens ont des modèles qu'ils ne connaissent pas. Par exemple Napoléon.

HANNAH. Mais mon grand-père n'était pas Napoléon. Napoléon est dans n'importe quel livre d'histoire, des rues portent son nom.

HEIDRUN. Mais ton grand-père a fait des choses dont tu peux être fière, plus que Napoléon, qui a mené des guerres.

HANNAH. Peut-être que je ne veux même pas être fière.

HEIDRUN. Dommage. Ton grand-père l'aurait mérité.

HANNAH *fait maintenant son exposé*. Dans ma famille en fait on n'en parle pas, mais mon grand-père a sauvé une famille juive. Schwarzmans. C'était le chef de mon grand-père à l'institut de médecine vétérinaire, jusqu'à ce qu'il doive renoncer à son poste pendant la période nazie. Mon grand-père est resté de son côté et a financé sa fuite à l'étranger en 1935. Les Schwarzmans ont émigré aux États-Unis via Amsterdam. Madame Schwarzmans vit toujours à New York, c'est une célèbre galeriste et marchande d'art. Elle a fait connaître l'œuvre de Max Beckmann en Amérique. Mon grand-père est pour moi un modèle parce qu'il est resté du côté de ses amis et a été persécuté par les nazis à cause de ça.

HEIDRUN. Bien.

Traduit de l'allemand par Hélène Mauler et René Zahnd  
La pièce est à paraître à L'Arche Éditeur en janvier 2010.

## Théâtre allemand et théâtre français

“Ô Allemagne, comme tu es déchirée,  
Et tu n’es pas seule chez toi  
Dans les ténèbres, dans le froid.  
Chacun veut oublier l’autre.  
Tu aurais de si belles plaines  
Et tant de villes bien vivantes ;  
Si tu te fiais à toi-même  
Tout ne serait que jeu d’enfant.”

Bertolt Brecht, 1952

*Poèmes*, traduction Bernard Lortholary, L’Arche Éditeur, t. 7, Paris, 1967

## Pourquoi avons-nous besoin des poètes allemands ?

Entretien de Bernard Sobel avec Bernard Debroux, 2004

**Bernard Debroux :** Le théâtre allemand est-il encore une référence ? Dans son contenu mais surtout dans sa manière de concevoir la place du théâtre dans l'espace social ?

**Bernard Sobel :** On pourrait se poser la question de la manière suivante : Pourquoi avons-nous, nous Français, besoin d'Achtenbusch, de Brecht, de Thomas Bernhard, de Peter Handke, de Manfred Karge, etc. ? Pourquoi avons-nous besoin de ces poètes ? Nous n'en avons pas besoin parce que ce sont des auteurs de théâtre allemands, nous en avons besoin parce que leurs poèmes et ceux de Lenz, de Büchner ou de Kleist nous aident à comprendre ce que nous faisons. On pourrait d'ailleurs aussi se demander, en retour, pourquoi l'Allemagne – après Diderot, le vrai père d'un certain théâtre allemand – n'a pas besoin du théâtre français. En dehors des classiques (Racine, Molière...), il n'y a pas beaucoup de poètes français joués sur les scènes allemandes.

Je pourrais aussi vous répondre d'une autre façon, apparemment paradoxale : hier, je me suis promené dans Berlin, le Berlin dans lequel j'ai vécu il y a déjà bien longtemps. Il y avait une immense manifestation avec des drapeaux rouges. Cela faisait des années que je n'étais pas venu à Berlin. Il y a aujourd'hui une statue de Brecht en face du Berliner Ensemble, la maison dans laquelle j'ai travaillé pendant cinq ou six ans. On y jouait hier *La Mère*, dans une mise en scène de Claus Peymann. Et le soir, j'ai vu le travail de Frank Castorf sur le texte de Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*. En arrivant, j'ai vu inscrit sur la façade du théâtre Volksbühne (Théâtre du Peuple) et en haut sur le toit, visible de loin, en lettres de néon bleu, "*Ost*" (Est). Moi, le communiste, je me baladais dans un pays disparu, un pays fantôme.

C'est de ce mélange que je peux parler. Je n'ai pas une vue théorique des choses. Castorf dit : "Je suis désespéré. Maintenant il n'y a plus que l'individu qui m'intéresse", mais en même temps il affirme quelque chose d'autre avec cet "*Ost*" en lettres de néon. Je pense que ce qui le meut, c'est d'être un enfant de cet *Ost*, la RDA, et que le fait d'y avoir vécu l'habite complètement. Et ce pays disparu est aussi, toujours, notre paysage à nous, hommes de théâtre, dans notre rêve, notre désir d'être utiles. Et ces milliers de drapeaux rouges, brandis dans un Berlin libéré de la Stasi et de l'univers totalitaire du communisme, disaient au gouvernement social-démocrate : "Comme ça, ça ne va pas !" Et j'entendais le gouvernement répondre : "ça ne va pas, mais on ne sait pas comment faire autrement". C'est comme ça que je peux parler du théâtre allemand. Je relisais un texte de Diderot adressé aux poètes dramatiques : "... l'applaudissement vrai que vous devez vous proposer d'obtenir, ce n'est pas ce battement de mains qui se fait entendre subitement après un vers éclatant, mais ce soupir profond qui part de l'âme après la contrainte d'un long silence, et qui la soulage. Il est une impression plus violente encore, et que vous concevrez, si vous êtes nés pour votre art et si vous en pressentez toute la magie : c'est de mettre un peuple comme à la gêne. Alors les esprits seront troublés, incertains, flottants, éperdus ; et vos spectateurs, tels que ceux qui, dans les tremblements d'une partie du globe, voient les murs de leurs maisons vaciller, et sentent la terre se dérober sous leurs pieds." Pour moi, le théâtre allemand, c'est ça.

Je crois que si les poètes allemands nous ont été utiles, si nous en avons eu besoin, c'est parce qu'être allemand n'était pas évident pour un Allemand. Ce n'est pas évident dans un pays qui a connu l'hitlérisme, un régime totalitaire mais accepté par 99% de la population. Même aujourd'hui, j'ai l'impression que pour beaucoup d'Allemands, le passé de la RDA leur inspire plus de honte que le passé nazi. Le nazisme était en quelque sorte consubstantiel à l'Allemagne, ce n'était pas artificiel, non allemand. L'expérience du socialisme, elle, n'était pas allemande. Ce n'est pas facile d'exister comme sujet, comme individu allemand. Il faut assumer beaucoup. Pour nous, l'existence d'un Papon, ce n'est pas vraiment un problème, parce que nous n'avons pas à l'assumer *personnellement*. Mais pour des Allemands, c'est très différent, compte tenu de ce qui est arrivé chez eux à l'espèce, et, du coup, à ce que ça veut dire être un être humain en Occident, dans la rationalité. Ils n'ont pas cessé d'être choqués. "Suis-je le fils d'un épouvantable tortionnaire, ou suis-je le fils d'Heiner Müller ?" Nous n'avons pas, nous, ce genre d'interrogation. En voyant tous ces drapeaux rouges, je me posais la question, toujours la même, celle posée déjà

par le roi Lear quand il est dans la lande et découvre que dans son royaume il y a des chômeurs. À un moment où en France, avec les "fins de droits", 265 000 personnes sont déclarées socialement inutiles.

Dans le spectacle de Castorf, une phrase m'a particulièrement frappé : "*I want to believe*" ("Je veux croire"). Je crois que tous les poèmes du théâtre allemand sont là pour dire : il ne faut surtout pas croire, parce que commencer à croire, c'est déjà le début de la catastrophe.

**B.D.** : Que pensez-vous de cette idée du collectif qu'il y a dans le théâtre allemand ? Est-ce une illusion, est-ce une vraie pratique ? En France, le théâtre est fort l'affaire du metteur en scène, affaire individuelle en quelque sorte.

**B.S.** : Je pense que c'est une fausse question. De quoi parle-t-on quand on parle d'individus et de collectif ? Est-ce que l'Encyclopédie est une œuvre collective ou est-ce l'œuvre de Diderot ? Le talent de Diderot a permis à d'autres talents de se développer.

L'art de faire fonctionner un collectif, c'est-à-dire l'art d'amener des individus au maximum de leur expression et de les faire travailler ensemble, peut être le talent de quelqu'un qui n'est pas capable de faire autre chose. C'est une question de management. Le grand chef d'équipe, c'est celui qui sait se rendre "dispensable". C'est le besoin qui fait que j'ai besoin de l'autre. Il faut donc que je fasse preuve de courtoisie, que l'on puisse échanger, que chacun s'y retrouve. Mettre en scène n'est pas un métier. Je peux le faire sans posséder aucune technique. Être acteur, cintrier, maquilleur, c'est un métier. Un metteur en scène a besoin de la technique des autres pour pouvoir expérimenter ; il peut, lui, ne pas en avoir du tout. Je crois même profondément qu'un metteur en scène est mort à partir du moment où il a un savoir faire. Il est celui qui peut faire un bon usage de la technique des autres et les faire avancer dans leur propre technique.

Partout, bien sûr, se greffe la question du pouvoir, des rapports de pouvoir. On peut mettre le nom de collectif là-dessus, si l'on veut...

**B.D.** : Je voudrais revenir à la question de la responsabilité sociale du théâtre. Ne ressent-on pas d'avantage en Allemagne cette responsabilité à la fois des autorités publiques par rapport aux institutions affirmant l'importance pour une ville d'avoir un théâtre qui a un rôle à jouer dans l'espace social et de la part des responsables de théâtre qui se sentent investis d'une fonction sociale et que la fonction artistique est intimement liée à la fonction sociale ?

**B.S.** : Je pense que la comparaison avec le théâtre allemand permet simplement un effet d'étrangeté. Elle permet un regard différent sur le théâtre français, sur la fameuse exception culturelle. La France souffre du jacobinisme. Vous pouvez être un acteur à Düsseldorf, à Leipzig, à Hanovre, à Dessau ou à Cologne. Les outils de travail sont là, qui appartiennent à la tradition allemande, parce que l'unité du territoire a été réalisée tardivement. La plupart des grandes villes d'Allemagne étaient les capitales d'un État et avaient leur théâtre. Le théâtre était un service public. Et il le reste. Le théâtre de Gennevilliers, lui, pour prendre un exemple concret, existe parce qu'un jour je me suis dit avec quelques autres : "On va aller travailler là-bas." Il ne faut pas raconter et se raconter d'histoires. Ce qui était premier, c'était notre désir de faire du théâtre. L'engagement politique, une réflexion sur la fonction sociale des pratiques artistiques avaient peut-être leur place dans ce désir, mais il ne faut pas mettre la fonction sociale avant le désir. Après coup, on peut se dire que ce désir trouve une expression plus profonde et plus riche dans le fait que d'autres vont avoir besoin de ce que ce désir peut produire. Naturellement, le besoin qu'ont les autres de ce désir va changer la nature du désir. C'est comme dans un rapport chimique. Mais il aurait très bien pu ne pas y avoir de Théâtre de Gennevilliers. Par contre, si Castorf n'était pas là, il y en aurait un autre à sa place. Cela ne veut pas dire, bien sûr, qu'il ferait le même travail, mais il prétendrait à la même nécessité.

Là se pose la question du service public. Castorf touche de l'argent pour rendre des services. Il doit présenter vingt-quatre spectacles par an parmi lesquels des opérettes, des spectacles de danse, du théâtre de boulevard, de studio etc. Quoi qu'il en soit il faut qu'il y en ait vingt-quatre. Peut-être qu'à l'intérieur de ce cadre, par chance, un génie se manifesterait. L'outil est là

pour produire vingt-quatre spectacles par an et c'est ce qu'on est en droit d'exiger de lui, en tant que responsable de l'outil. Après, à Castorf et aux artistes de se débrouiller pour pouvoir éventuellement exprimer leur génie. Castorf réussit à dire : "La Volksbühne, c'est l'expression de Castorf." Et il va mettre en oeuvre tous les moyens pour ça.

**B.D. :** Est-ce qu'en France on ne conçoit pas qu'un théâtre est d'abord l'expression d'un individu alors qu'en Allemagne on est plus attentif à la fonction sociale du théâtre ?

**B.S. :** Je suis très reconnaissant aux hasards qui ont fait que Castorf ait pu aller au bout de son expérience, mais ce n'est pas la caractéristique du système. Le service public suppose que l'on fasse du service public. Vous pouvez faire, aussi, éventuellement, de la recherche dans un hôpital public, mais ce n'est pas cela le service public de l'hôpital. Ce sont rarement les deux choses en même temps.

Un grand intendant est celui qui donne naissance à d'autres. D'ailleurs, ce pourrait être une manière de faire le bilan de son action que de se demander : "À qui, à quoi ai-je donné naissance ?" Repérer un jeune artiste et lui permettre de se révéler au moment où il est mûr pour ça, c'est une responsabilité, à la fois éminemment sociale et éminemment individuelle, puisque vous devez avoir le « nez » de vous dire : « Ce gars-là va faire des choses importantes. » Le profondément individuel et le profondément collectif ne sont pas séparables. Vous devez accepter que l'artiste, pour être éminemment social, soit au service de son individualité.

**B.D. :** Vous préparez pour l'instant *Homme pour homme*...

**B.S. :** Il faut traduire *Un homme est un homme*, pas *Homme pour homme*. Il ne s'agit pas d'une substitution, mais d'une transformation. La traduction ancienne induit en erreur.

"Un homme est un homme" est au centre de tout ce dont nous venons de parler. Ce poème se trouve à un croisement où, après les massacres de masse de la guerre 1914-1918, la question de l'individu et du collectif se trouve posée de nouveau, naturellement et de façon paradoxale. Aux politiques, bien sûr, mais aussi aux philosophes et aux artistes. La rupture est d'une telle violence qu'on ne peut plus se poser la question du "moi" comme on se la posait avant. Tout l'humanisme classique a volé en éclats. Si donc on se situe dans la courte durée, on ne peut pas bien parler d'*Un homme est un homme*. C'est comme Shakespeare, au moment de l'explosion des structures de la société médiévale européenne dans laquelle la place de l'individu dans le monde était jusqu'alors fixée précisément par le rôle joué dans l'organisation sociale : guerrier, prêtre, paysan ; laïc ou clerc. D'un seul coup – on n'a pas appelé ça par hasard la Renaissance – l'élargissement de l'univers géographique, physique et intellectuel opère une rupture extraordinaire, qui fait que se pose cette série de questions : qui est-on, où est-on, à quoi sert-on ? Si on se situe dans la longue durée, j'ai l'impression de travailler sur un poème ininterrompu. De Marlowe à Beckett, j'ai l'impression qu'il s'agit toujours du poème de l'homme occidental. Qu'est-ce que j'entends dans Beckett ? (C'est aussi une manière de parler d'*Un homme est un homme*.) J'entends le silence. Qu'est-ce que c'est que ce silence ? C'est Auschwitz. Ce sont les millions de morts qui n'ont pas eu droit à la parole. Comme au sortir des tranchées de 14-18. Dans *Un homme est un homme*, j'entends le silence du Soldat inconnu. Et en même temps, à l'horizon commence une tentative pour sortir du cercle infernal, diabolique où l'humanité semble s'être piégée. Si des individus peuvent être tués en masse, qu'est-ce que cela peut encore signifier être un individu ? Ne faut-il pas chercher d'autres voies, puisque les anciennes ont conduit à une telle "inhumanité". La naissance de cette question, on la sent chez Rimbaud :

*"Le drapeau va au paysage immonde et notre patois étouffe le tambour.*

*Aux centres nous alimenterons la plus cynique prostitution. Nous massacrerons les révoltes logiques.*

*Aux pays poivrés et détrempés ! – au service des plus monstrueuses exploitations industrielles ou militaires.*

*Au revoir ici, n'importe où. Conscrits du bon vouloir nous aurons la philosophie féroce ; ignorants pour la science, roués pour le confort ; la crevaision pour le monde qui va. C'est la vraie marche. En avant, route !"*

À cette citation des *Illuminations*, je voudrais ajouter cette note de Brecht en 1938 :

*“La foi de la classe prolétarienne en sa victoire finale me plaît beaucoup. Sa foi, par là étroitement liée à tant d’autres choses qu’on leur dit, me trouble, il est vrai.”*

Mais dès 1918, Brecht écrivait à un ami :

*“Il est possible que la terreur réside au centre. Il est possible que ce concept de totalité qui ne cesse de resurgir dans tous les discours comme une chose qui a existé, qui a disparu et dont il faudrait qu’elle revienne, doive subir la transformation centrale.*

*Si l’homme des masses est un mythe, nous nous en tenons à ce mythe. Il n’y a alors pas d’individu qui reproduise l’humanité. Il n’y a alors pas de totalité pour cet individu, mais seulement pour l’homme des masses...*

*Le sentiment de bonheur ne pourrait se manifester que dans la masse, la masse serait donc nécessaire, l’individu pourrait donc sans dommage pousser son individualisation jusqu’à l’extrême. Si l’on pouvait penser à fond cette idée, cela aurait peut-être des conséquences.”*

Au moment où, avec le socialisme, on va faire l’expérience du “Tout pour l’Homme”, avec l’espérance vient la chair de poule. Mais vient aussi le moment de s’engager ou de ne pas s’engager. C’est la question à laquelle ont été confrontés tous les fils des tranchées, que ce soit Brecht, Gotfried Benn ou Louis Aragon. La dernière phrase d’*Un homme est un homme* est : “Il va tous nous décapiter.” Je pense que Brecht parle là par rapport à l’expérience en cours dans la jeune URSS. Il est à un moment de son engagement où il n’a pas encore les certitudes qu’il aura plus tard, il sent seulement, et il cherche, sans autocensure. Et il ne variera jamais sur le caractère positif, *malgré tout*, de la capacité de son héros à changer, à se transformer, quel que soit le résultat de la métamorphose.

“Je suis désespéré, dit Castorf, il n’y a plus que l’individu qui m’intéresse.” Et puis il y a la masse, les 500 000 Berlinoises qui défilaient hier...

## Mayenburg, auteur d'après la chute du mur

Entretien de Laurent Muhleisen avec Pauline Sales

Laurent Muhleisen est traducteur. Depuis 1999, il est le directeur artistique de la Maison Antoine Vitez, centre international de la traduction théâtrale. Il a traduit notamment les œuvres des plus grands auteurs dramatiques de langue allemande actuels : Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfennig, Dea Loher.

[...]

**Laurent Muhleisen :** Une des spécificités du théâtre de Marius von Mayenburg est un traitement de la langue qui colle au plus près de la vision du monde souvent décalée qu'ont la plupart de ses personnages. Pour décrire certaines situations, nommer certains états, voire certains lieux ou objets, ces personnages utilisent parfois des mots inattendus. On comprend ce qu'ils veulent dire, on est tenté d'introduire, de rétablir en français le mot qu'on pense être "juste", mais bien sûr, il ne faut surtout pas le faire ! Une de ses autres caractéristiques est ce que je nommerais le "dégraissage total" du texte. Marius m'expliquait un jour que la plus grande partie de son travail consistait, une fois qu'il avait écrit son premier jet, à éliminer le maximum de choses, à tendre vers l'expression la plus épurée de ce qu'il veut dire, faire dire à ses personnages. J'essaie donc de suivre le même procédé dans mes traductions. Enfin, Marius est un spécialiste de la révélation progressive et extrêmement contrôlée des situations. La mécanique de son écriture ressemble à un gigantesque puzzle dont les pièces s'ajustent les unes aux autres selon un plan qu'il décide lui seul, et qui souvent déroute le spectateur, pour mieux le passionner ensuite. Il faut donc, quand on traduit, respecter tous les mystères qu'il distille dans ses scènes, ne pas aller plus vite que lui dans l'élucidation du sens.

**P.S. :** Tu accompagnes son théâtre depuis le début, quelle est son évolution ?

**L.M. :** L'évolution globale du théâtre de Marius von Mayenburg réside dans sa capacité à rendre compte de la complexité des rapports humains dans un cadre de plus en plus large. Si l'on excepte *Haarmann*, sa toute première pièce, presque une sorte de travail de fin d'études (il a suivi la formation d'écriture théâtrale de la Hochschule der Künste de Berlin), ses quatre textes suivants – *Visage de feu*, *Parasites*, *L'Enfant froid* et *Eldorado* – traitent en gros des rapports de domination entre les individus, en partant pour *Visage de feu* du noyau familial et en abordant, dans *Eldorado*, les dysfonctionnements des relations de couple, des relations mère/fille, femme d'âge mûr/gigolo, patron/employé, professeur/élève [...]. Dans ce parcours, *L'Enfant froid* s'attarde sur la confrontation de deux générations de couples (parents et enfants) à la modernité, aux nouveaux codes d'utilisation du temps libre, de l'espace public marchand des grandes villes, mais aussi aux nouveaux codes amoureux.

**P.S. :** Tu connais de l'intérieur le théâtre allemand contemporain, comment situerais-tu l'œuvre de Marius dans l'histoire de son pays ? Est-ce qu'il est pour toi, typiquement allemand ?

**L. M. :** Marius est, je crois, un auteur d'après la chute du mur. Comme beaucoup de ses contemporains, il a abandonné l'idée que le théâtre pouvait provoquer le débat politique, voire se substituer à lui. Il s'attache à décrire des conflits, des névroses, des dysfonctionnements en collant au plus près à la réalité de ses personnages, à la description de leur univers. Il y a bien sûr là-dedans une dimension politique et sociale, mais elle n'est pas déchiffrable selon les mêmes critères que ceux de la génération précédente. Et je crois aussi que Marius von Mayenburg est un auteur typiquement allemand. Dans l'efficacité de son écriture, dans sa volonté obstinée d'aller au fond des situations qu'il crée, dans son désir, aussi, d'écrire un théâtre qui s'adresse très directement à ceux qui le regardent [...].

Extrait d'un entretien paru dans le programme de *L'Enfant froid*, mise en scène Christophe Pertou, Centre dramatique national Drôme-Ardèche, mars 2005

## Portrait de l'auteur

“Je ne dirais pas que je suis un poète. Les poètes vivent dans leur propre bulle de génie, attendant l'inspiration, la muse...

J'essaye toujours d'écrire sur ce qui m'irrite. J'essaye d'écrire sur ce que je connais. La peur est si personnelle, et c'est pourtant quelque chose que nous partageons tous...”

Marius von Mayenburg

## Un réalisme étrangement surréel

À propos de *Cible mouvante*

*Si vous cherchez un modèle d'écrivain de théâtre, vous pourriez faire pire que signaler Marius von Mayenburg : auteur dramatique, traducteur et, ces huit dernières années, dramaturge à plein temps à la Schaubühne am Lehniner Platz, l'un des plus importants théâtres de Berlin. Comme il le dit, il a le métier idéal pour un auteur dramatique : ça peut parfois être stressant, le priver de sommeil ou même parfois interférer avec sa propre écriture ; mais d'un autre côté, il est pile là où ça se passe.*

“Tout mon travail est d'une façon ou d'une autre en relation avec la dramaturgie, dit Mayenburg. Je réagis aux traditions avec lesquelles nous travaillons au théâtre, je réagis aux acteurs. Et dans mon travail, je lis tout le temps. Je cherche toujours ce qui manque, ce qui n'est pas abordé dans les pièces autour de moi, et alors j'essaye d'écrire ces pièces moi-même.”

Né en 1972, Mayenburg est l'une des étoiles montantes du théâtre européen. Ses pièces recueillent une audience internationale croissante, obtenant des mises en scène à travers toute l'Europe et, de plus en plus, beaucoup plus loin. L'année dernière sa pièce, *Le Moche*, un drame sardonique sur l'obsession contemporaine de l'apparence physique, a fait sensation au Royal Court (s'assurant une reprise cette année).

Sa pièce la plus montée, *L'Enfant froid*, déconstruit l'illusion bourgeoise des “valeurs familiales” tant aimées des politiciens, déterrante un cauchemar qui imbrique haine et amour, obsession narcissique et mépris de soi. Sa pièce de 2004, *Eldorado*, présentée dans une mise en scène stupéfiante au Malthouse Theatre de Melbourne en 2006, dressait une carte des passions familiales sur une palette plus large, qui recourait au terrorisme et à la guerre en Irak, pour montrer comment le capitalisme détruit à la fois les relations humaines intimes et la planète.

Maintenant, il est en Australie pour les répétitions de *Cible mouvante*, sa toute dernière pièce, qui a été commandée par le Malhouse Theatre. [...]

Ça a commencé avec un atelier de deux semaines en 2006. Mayenburg avait un metteur en scène avec qui il avait travaillé pendant cinq ans en Allemagne et en Australie – un décorateur, cinq acteurs et une idée – le jeu de cache-cache. Il est retourné en Australie l'année suivante avec une pièce qui élaborait les idées improvisées et explorées dans l'atelier, poussant plus loin le travail avec la même équipe de création, et il est revenu, il y a deux semaines, pour les répétitions. Pour Mayenburg qui dit ne jamais avoir travaillé de cette façon auparavant, ce fut une “expérience libératrice”. “Je n'avais pas à tout inventer moi-même, je n'avais pas à m'inquiéter de la structure dramatique, dit-il. C'était bien de démarrer à zéro pour d'une façon ou d'une autre créer collectivement cette oeuvre. J'aime travailler tout seul, et je suis très cruel avec moi-même. Je jette ce qui ne marche pas, mais ici j'ai pu donner des responsabilités à d'autres.” *Cible mouvante* interroge la peur que ses propres enfants inspirent à la société et crée un monde sombre de répression et de paranoïa, qui résonne bien au-delà de la sphère domestique. C'est une pièce sans personnages en tant que tels : plus exactement, les acteurs explorent collectivement les peurs parentales provoquées par le comportement d'une préadolescente. Comme dans son oeuvre précédente, le monde domestique familial est décollé pour révéler des ombres sinistres et inquiétantes. Il relie directement la noirceur domestique aux peurs collectives plus larges. Comme son oeuvre le met en évidence, il est, dans le théâtre contemporain, l'un des observateurs les plus sensibles de la terreur, en dépistant les failles depuis les menus détails des relations domestiques jusque dans les nuances de la paranoïa mondiale. “J'essaye toujours d'écrire sur ce qui m'irrite, dit-il. J'essaye d'écrire sur ce que je connais. La peur est si personnelle, et c'est pourtant quelque chose que nous partageons tous : de si terribles choses se sont produites dans le monde. Je n'avais pas l'intention, quand j'ai commencé la pièce, d'écrire sur le terrorisme, mais c'est une des choses qui a fini par exister.”

Grâce à son lyrisme elliptique et à son réalisme étrangement surréel, les commentateurs anglais comparent souvent son écriture à celle de Caryl Churchill (Mayenburg, lui, s'inscrit dans la lignée de Büchner – le seul auteur dramatique, dit-il, dont il ne puisse faire le tour). Churchill n'est pas une comparaison sur laquelle il chicane : son travail dramaturgique l'a conduit à une familiarité profonde avec les auteurs dramatiques contemporains anglais. Entre autres, Mayenburg a traduit l'œuvre de Sarah Kane (bien qu'il ne se borne pas aux auteurs contemporains : il traduit actuellement *Hamlet*), et il dit que la génération actuelle d'auteurs dramatiques serait inimaginable sans l'exemple du travail de Churchill. "Ce sont tous, dit-il, des enfants de Churchill."

Mais il chicane sur le mot "poète", bien qu'il ait été décrit comme un poète par le directeur de son propre théâtre. "Je ne dirais pas que je suis un poète, dit-il. Les poètes vivent dans leur propre bulle de génie, attendant l'inspiration, la muse. (Lecteur, j'avoue, là, avoir ri tout haut, mais peut-être ne suis-je pas un poète allemand). Oui, oui, cette idée sur les poètes prévaut encore assez en Allemagne. Si vous regardez les premières ébauches d'un écrivain célèbre comme Schiller, par exemple, vous verrez que c'est d'abord écrit en prose..."

En outre Mayenburg soutient – je pense à juste titre – que l'écriture dramatique est parmi les plus stricts des arts littéraires. "Il y a des règles dans l'écriture dramatique, dit-il. Vous devez être conscient de la distance physique, de ce que les gens comprendront au premier rang comme au dernier. Vous devez comprendre que les gens l'entendront une fois seulement – à la différence d'un poème où vous pouvez revenir en arrière et relire quelque chose que vous n'avez pas compris. Vous devez être conscient de l'acoustique, combien c'est bien plus important au théâtre qu'au cinéma. Et le théâtre est linéaire, les choses arrivent l'une après l'autre. Vous pouvez tordre ces choses, mais il n'y a pas moyen de les esquiver."

Là où le théâtre est poétique, dit-il, c'est dans la façon dont il condense les pensées. La façon dont les images peuvent immédiatement être physiques et transmettre des idées et des sentiments complexes. Ce sont à coup sûr les qualités du texte de *Cible mouvante* : d'un côté, la pièce a la tension, l'économie et la beauté d'un poème, et d'un autre, elle vient de la représentation, écrite pour elle. [...]

Alison Croggon

25 février 2008

Écrivain et poète australien, critique dramatique, épouse de l'auteur dramatique Daniel Keene, texte publié sur son blog (<http://theatrenotes.blogspot.com/2008/02/interview-marius-von-mayenburg.html>)

# Marius von Mayenburg

## Repères biographiques

Marius von Mayenburg est né à Munich en 1972. Après des études de langue, littérature et civilisation allemandes anciennes, il s'installe en 1992 à Berlin où, de 1994 à 1998, il suit au Conservatoire les cours "d'écriture scénique" de Yaak Karsunke et Tankred Dorst, notamment.

En 1996, il écrit les pièces *Haarmann* et *Fräulein Danzer*, puis, en 1997, *Monsterdämmerung* [*Crépuscule des monstres*] et *Feuer Gesicht* [*Visage de feu*], pour laquelle il obtient le prix Kleist d'encouragement aux jeunes auteurs dramatiques en 1997 et le prix de la Fondation des auteurs de Francfort en 1998. La pièce est créée à Munich en 1998 dans une mise en scène de Jan Bosse, puis montée à Hambourg par Thomas Ostermeier en 1999.

Collaborateur de l'équipe artistique de Thomas Ostermeier à la Baracke du Deutsches Theater à Berlin (1998-1999), il rejoint en 1999 la Schaubühne comme auteur, dramaturge, traducteur (*Crave* de Sarah Kane, *The City* de Martin Crimp) et metteur en scène. En 2009, il y monte *Die Taube* (*Les Pigeons*) de David Gieselman et *Die Nibelungen* de Friedrich Hebbel. Ses œuvres sont jouées dans toute l'Europe et au-delà.

### Pièces de théâtre

- *Haarmann*, 1996.
- *Mademoiselle Danzer*, 1996.
- *Rois du couteau*, 1996.
- *Crépuscule des monstres*, 1997.
- *Visage de feu*, 1997, L'Arche Éditeur, 2001 (mise en scène d'Alain Françon au Théâtre national de la Colline en 2001).
- *Psychopathes*, 1998.
- *Parasites*, 1999, L'Arche Éditeur, 2001 (avec *Visage de feu*).
- *L'Enfant froid*, 2002, L'Arche Éditeur, 2004 (mise en scène de Christophe Perton au Théâtre du Rond-Point en 2005).
- *Eldorado*, 2003, L'Arche Éditeur, 2004 (avec *L'Enfant froid*).
- *Tourista*, 2005.
- *Augenlicht*, 2006.
- *Le Moche*, 2007, L'Arche Éditeur, 2008.
- *Le Chien, la Nuit et le Couteau*, 2008, L'Arche Éditeur, 2008 (avec *Le Moche*).
- *Cible mouvante*, 2008.

# L'équipe artistique

## Bernard Sobel

### Itinéraire

En 1964, il fonde l'Ensemble Théâtral de Gennevilliers, collectif amateur. *Homme pour homme* de Brecht, en 1970, marque le premier travail professionnel de l'ETG, qui acquiert le statut de Centre dramatique national en 1983. En un peu plus de quarante ans, Bernard Sobel et son collectif assurent la réalisation de plus de soixante-dix spectacles, dont un grand nombre de créations en France et à l'étranger, révélant des auteurs souvent peu connus. À cette activité s'ajoute en 1974 la création de la revue *Théâtre/Public* et de l'Université populaire des Hauts-de-Seine avec la ville de Gennevilliers. Entretien avec l'œuvre de Brecht un dialogue assidu, Bernard Sobel monte des classiques, Shakespeare, Molière, Claudel et de nombreux auteurs allemands et russes, Lessing, Kleist, Büchner, Lenz, Grabbe, Müller (dont il fut en France l'artisan de la découverte), Babel, Ostrovsky, Volokhov, mais aussi Genet, Beckett ou encore Foreman et Kane. Pour le théâtre musical à Avignon, il crée *Le Pavillon au bord de la rivière* de Kuan Han Chin (musique Betsy Jolas), *Mario et le Magicien* d'après T. Mann (musique J.-B. Dartigolles), *Va-et-vient* et *Pas moi* de Beckett (musique H. Holliger), *Le Cyclope* d'Euripide (opéra de B. Jolas) ; également *Le Porteur d'eau* de Cherubini (Opéra-Comique), *Il Prigioniero* de Dallapiccola (Théâtre Musical de Paris), *Les Excursions de Monsieur Broucek* et *L'Affaire Makropoulos* de Janáček (Opéra du Rhin), *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi (Opéra de Lyon). Germaniste, il participe à de nombreux travaux de traduction, dont la version française de *Hitler, un film d'Allemagne* de Syberberg. Réalisateur à la télévision française et allemande, il tourne documentaires et dramatiques (notamment *Mourir pour Copernic*, *Un ennemi du peuple* et *Citizen Mann*, portrait de T. Mann, sur des scénarios de M. Raoul-Davis), effectue l'enregistrement de ses spectacles (*L'École des femmes*, *Nathan le Sage*, *Hécube*, *L'Orestie*, *Les Tu et Toi ou la parfaite égalité*, *La Bonne Âme du Se-Tchouan*) ou ceux de ses compagnons de route (Patrice Chéreau, *Lulu*, *Peer Gynt*, *Lucio Silla*, *Wozzeck* ; Ariane Mnouchkine, *Mephisto* et *L'Indiade* ; Klaus Michael Grüber, *Faust* et *Bérénice*). Dernièrement, il a mis en scène *Dons, mécènes et adorateurs* d'Ostrovsky (Gennevilliers, 2006), *La Charrue et les Étoiles* d'O'Casey (Almada, Portugal, 2007), *Le Mendiant ou la Mort de Zand* d'Olecha (TNS, La Colline, 2006-2007), *Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht (MC 93 Bobigny, 2008) où il présentera *Cymbeline* de Shakespeare en mars 2010.

## Michèle Raoul-Davis

### collaboration artistique

Après des études supérieures de Lettres à la Sorbonne, elle rencontre Bernard Sobel en 1964, participe à la création du Théâtre de Gennevilliers et collabore depuis à la réalisation de tous ses spectacles au théâtre et à l'opéra. Elle participe aussi à la conception et à la réalisation des spectacles mis en scène par Yvon Davis au Théâtre de Gennevilliers : *L'Abîme* d'Ostrovski (1974), *La Foi, l'Espérance et la Charité* de Horváth (1975), *Tambours dans la nuit* de Brecht (1978), *Avant la retraite* de Thomas Bernhard (1982), *Don Juan et Faust* de Grabbe (1983), *Othon* de Corneille (1985) et *Aden-Arabie* d'après Nizan (1986). Elle réalise également des traductions : *Le Pavillon au bord de la rivière* de Kuan Han Chin (musique Betsy Jolas) ainsi que des adaptations pour le théâtre, *Les Paysans* de Balzac et *Mario et le Magicien* de Thomas Mann, et, pour la télévision, *Nathan le sage* de Lessing (traduction François Rey) et *L'Orestie* d'Eschyle (traduction Nicole Loraux et François Rey). Elle est l'auteur pour la télévision des scénarios originaux de deux dramatiques : *Le bonheur que nous proposons* et *Mourir pour Copernic* (série "Les chemins de la connaissance"), et du portrait de Thomas Mann, *Citizen Mann* (série "Un siècle d'écrivains"). Elle est membre du comité de rédaction de la revue *Théâtre/Public* depuis sa création en 1974.

## Lucio Fanti décor

Depuis 1973, il a créé les décors de théâtre d'un grand nombre de metteurs en scène. Avec la compagnie Vincent-Jourdheuil : *Woyzeck* de Büchner (1973) ; avec Jean-Pierre Vincent : *O'Casey* (Théâtre national de Strasbourg, 1980), *Le Suicidé* (Comédie-Française à l'Odéon, 1984), *Woyzeck* de Büchner (Théâtre du Rond-Point, 1994), *Thyeste* en collaboration avec Jean-Paul Chambas (Théâtre des Amandiers, Nanterre, 1995) ; avec Jean Jourdheuil : *Jean-Jacques Rousseau* (Théâtre de l'Odéon, 1978), *Intermèdes* d'après Cervantès (Théâtre de Bobigny, Festival d'Avignon, 1983) ; avec Peter Stein : *Phèdre* de Racine (1987), *Hairy Hape* de O'Neill (Schaubühne, Berlin et National Theater, Londres, où il obtient le "Laurence Olivier Award" pour le meilleur décor de l'année en Grande-Bretagne, 1986) ; avec Ernest Stötzner : *Heimweh* de F. Youg (Schaubühne, Berlin, 1989). Il a également réalisé les décors de *Petits contes du bord du monde* de Dominique Ducos (Théâtre Saint-Gervais, Genève, 2000), *Viol d'après* Titus Andronicus de Shakespeare de Botho Strauss, mise en scène Luc Bondy (2005) et *La Marquise d'O* de Kleist, mise en scène Lukas Hemleb (2006) ; avec Bernard Sobel au Théâtre de Gennevilliers : *Les Paysans* de Balzac (1975), *Le Mandat* de Nikolai Erdman (2000), *L'Otage* (2001) et *Le Pain dur* de Paul Claudel (2002), *En attendant Godot* de Beckett (2002), *Un homme est un homme* de Brecht (Festival d'Avignon, 2004), *Le Couronnement de Poppée* de Monteverdi (Opéra de Lyon, 2005) et *Le Mendiant ou la Mort de Zand* de Iouri Olecha (Théâtre national de Strasbourg, Théâtre national de la Colline, 2006-2007). À l'opéra, il a réalisé les décors d'*Otello* de Verdi sous la direction musicale de Richard Armstrong au Welsh National Opera (1986) et *Falstaff* au Welsh Opera de Cardiff, puis en tournée européenne (1988), mises en scène Peter Stein ; *Les Troyens* de Berlioz, dirigé par Sylvain Cambreling, mise en scène Peter Mussbach (La Monnaie, Bruxelles, 1992) ; *La Traviata* de Verdi, dirigé par Antonio Pappano, mise en scène Klaus Michael Grüber

(Théâtre du Châtelet, 1993), *Otello* de Verdi, dirigé par Claudio Abbado, mise en scène Ermanno Olmi (Salzbourg, 1996), *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, sous la direction musicale de Alberto Maria Giuri, mise en scène Ermanno Olmi à Bergame.

## Mina Ly

### costumes, coiffures et maquillage

D'origine coréenne, elle s'est formée à l'université pour femmes de Séoul, à l'Institut Marangoni à Milan et a suivi différents stages en Italie, en France et en Belgique. Aujourd'hui installée en Belgique, elle a collaboré à de nombreux spectacles dramatiques en France, en Belgique, en Suisse et au Portugal. Elle travaille en tant que costumière ou assistante costumes avec, entre autres, R. Tchakarov, Jean-Claude Berutti, A. del Amo, Éric Rambeau et Armel Roussel. Elle a réalisé les costumes des dernières créations de Bernard Sobel : *Sauvé par la coquette* de Kuan Han Chin (Lausanne, Suisse, 2006 / Théâtre de Gennevilliers, 2007), *Dons, mécènes et adoreurs* de Alexandre Ostrovski (Gennevilliers, 2006) et *La Charrue et les Étoiles* de Sean O'Casey (Almada, Portugal, 2007). Au cinéma, elle a travaillé sur des longs métrages en France, avec C. Masératy et en Belgique, avec F. Brival. Parallèlement à ses collaborations théâtrales, elle poursuit une carrière de coordinatrice des achats et chef de produits en France, aux États-Unis et en Belgique, pour des sociétés telles que Disney/Paris, Dragone Costume SA (Céline Dion, Wynn Resort), Kesar et Matin Blanc, prêt-à-porter féminin.

## Alain Poisson lumière

Depuis 1973, il a travaillé notamment avec Hortense Guillemard, *Hamlet* de Shakespeare ; Jacques Weber, *Monte Cristo* d'après Alexandre Dumas ; Geneviève de Kermabon, *Freaks* d'après Tod Browning ; Gilles Gleizes, *Été et fumée* d'après Tennessee Williams ; François Cluzet, *Y'a pas que les chiens qui s'aiment* ; John Burnette, *Marylin Montreuil* ; Jean-Louis Bourdon, *Derrière les collines* ; Emmanuelle Bastet, *Rigoletto* d'après Victor Hugo ; Jean-Michel Ribes, *Guy Bedos* ; Marie-Hélène Sarrazin *Poèmes à Lou*, d'après Apollinaire ; Samuel Benchetrit, *Moins de deux* ; Jean-Claude Leguay, *Oxu*.

Fidèle compagnon de Jean-Pierre Vincent, il a créé les lumières de ses spectacles depuis 1985, dont, dernièrement, *Derniers remords avant l'oubli* de Jean-Luc Lagarce, *Une Orestie* d'après Eschyle, *Les Antilopes* de Henning Mankell, *L'École des femmes* de Molière. Il a également créé les lumières de tous les spectacles de Jérôme Savary, depuis *de Moïse à Mao* en 1973 jusque *La Veuve joyeuse* d'après Henri de Meilhac en 2005.

Il travaille régulièrement avec Edouard Baer, *La Folle et Véritable Vie de Luigi Prizzoti*, *Un pedigree* de Patrick Modiano, *Looking for Mr Castang*, *Miam miam*. En 2008, il crée les éclairages de *Le Mendiant ou la Mort de Zand*, créé au TNS avant d'être présenté à la Colline.

## Bernard Vallery son

Après sa formation au Théâtre national de Strasbourg, (Groupe XXIII, 1984-1987), il crée des bandes-son pour différents metteurs en scène.

Au théâtre, il travaille avec Jacques Nichet, Didier Bezace, Jean-Louis Benoit, Wladyslaw Znorco, Bernard Sobel, Benno Besson, Christian Rist, Olivier Perrier, Jacques Rebotier, Jean-Yves Lazennec, Olivier Werner, Ivan Grinberg, Dominique Lardenois, Elizabeth Maccoco, Denis Podalydès, Frédéric Bélier-Garcia, Claudia Stavisky, Vincent Goethals, Jeanne Champagne, etc.

Il collabore aux spectacles de danse de Bouvier-Obadia et

Jésus Hidalgo et participe avec Jean-Pierre Lescot, créateur de spectacles de marionnettes, à différents travaux sonores sur des disques musicaux (Angélique Ionatos, Roberto Tricari...).

Il assure les créations sonores d'expositions : *Mouvement solo Lyon Lumière* (2002), expositions à la Maison de l'Aubrac en (2002), *Planète nourricière* au Palais de la Découverte (2003), Musée d'Annecy (2004), Musée du Chemin de fer de Mulhouse (2005), Musée des Télécoms (2005), installations sonores fixes sur les roches d'Oètre en Normandie (2006).

## Sophie Vignaux

### assistante à la mise en scène

Après avoir suivi, pendant une saison (1978-1979), l'Atelier des Quartiers d'Ivry, elle se forme à l'École nationale d'art dramatique de Strasbourg (1980-1983). Comédienne au théâtre, elle joue entre autres les textes de Heiner Müller, Jean Magnan, Raymond Queneau, Bertolt Brecht, sous la direction notamment des metteurs en scène Robert Gironès et Ivan Grinberg.

Au cinéma, elle tourne dans *Un amour à Paris* de Merzak Allouache.

À partir de 1991, elle se tourne vers la mise en scène, d'abord comme assistante, avant de mettre elle-même en scène : *Et pourquoi subir la vie ?* d'Isabelle Kessler en 1994. Depuis, elle dirige des ateliers en milieu scolaire et alterne mises en scène et collaborations artistiques.

*La Pierre* est sa sixième collaboration avec Bernard Sobel, après *La Découverte de l'Amérique* de Lope de Vega (2004), *Les Euménides* d'Eschyle (2005), *La Charrue et les Étoiles* de Sean O'Casey (2007), *Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht (2008) et *Cymbeline* de Shakespeare (2010).

## Anne Alvaro

Encore enfant, elle découvre le théâtre au Conservatoire de Créteil. Depuis, elle ne s'est jamais éloignée des planches, jouant sous la direction de Robert Wilson, Gabriel Garran, Jean-Pierre Miquel, Andrzej Wajda, Alain Françon, Gilles Gleizes, Lucian Pintilie, Jorge Lavelli, Maurice Bénichou, Luis Pasqual, Jean-Pierre Vincent, Bernard Sobel, Wladimir Yordanoff, Anne Torrès, Gérard Watkins, François Marthouret, Anne Dimitriadis, Claire Lasne, Lukas Hemleb, Patrick Sommier, Hubert Colas, Alain Ollivier, Sandrine Lanno, Claude Guerre, Michel Cerda, entre autres. Sa carrière témoigne de sa fidélité à certains artistes et de son sens du compagnonnage: elle a travaillé à plusieurs reprises avec Denis Llorca (notamment *Roméo et Juliette*), André Engel (*Penthésilée* de Kleist, *Lulu* de Wedekind, *Venise sauvée* de Hofmannsthal...), Georges Lavaudant (*Terra Incognita*, *Lumières* ; *Tambours dans la nuit* et *La Noce chez les petits-bourgeois* de Brecht, *Histoires de France* de Michel Deutsch et G. Lavaudant) ou Bernard Sobel.

En 2010, elle jouera dans *La Ronde du carré* de Dimitris Dimitriadis, mise en scène Giorgio Barberio Corsetti à l'Odéon et dans *Nos occupations*, texte et mise en espace de David Lescot. Elle a reçu en 2009 le Molière de la comédienne pour *Gertrude (Le Cri)* d'Howard Barker, mise en scène Giorgio Barberio Corsetti à l'Odéon.

Au cinéma, elle a tourné, depuis le *Danton* de Wajda (1982), dans une vingtaine de films signés André Engel, Denis Llorca, Romain Goupil, Raoul Ruiz, Anne-Marie Miéville, Francesca Comencini, Christine Citti, Yvon Marciano, Alain Gesnier, Agnès Jaoui, Mathieu Amalric, Sébastien Jaudeau, Noémie Lvovsky. On l'a vue récemment dans *Le Scaphandre et le Papillon* de Julian Schnabel (2006) et dans *Les Bureaux de Dieu* de Claire Simon (2008).

En 2001, son rôle dans *Le Goût des autres* d'Agnès Jaoui lui vaut un César du meilleur second rôle.

## Claire Aveline

Formée à l'École du TNS (Groupe XXIII, 1984-1987), elle joue au théâtre avec Jacques Lassalle, Bernard Sobel, Gilles Chavassieux, Jean-Claude Fall, Christian Jehanin, Antoine Caubet, Karin Beier, Jean-Marc Eder, mais aussi avec le collectif de Parme-Teatro Due et Stéphane Braunschweig. Elle a participé à différentes créations de Frédéric Fisbach, dont *Tokyo notes* d'Oriza Hirata. Comédienne de la troupe du TNS de 2001 à 2004, elle joue les rôles d'Io dans *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, de Louise dans *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py, de Macha dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov, d'Eustache dans *La Famille Schroffenstein* de Kleist et d'Éliante dans *Le Misanthrope* de Molière, mises en scène Stéphane Braunschweig. Elle joue également le rôle d'Elvire dans *Le Festin de pierre* (d'après *Dom Juan* de Molière), mise en scène Giorgio Barberio Corsetti et celui de Yoshiko Otake dans *Nouvelles du Plateau S.* d'Oriza Hirata, mise en scène Laurent Gutmann. En 2005-2006, elle joue sous la direction de Claude Duparfait dans *Titanica* de Sébastien Harrisson. En 2006-2007, elle crée, en collaboration avec le polonais Marek Kedzierski, *Quelques mots sur le silence* d'après trois textes de Beckett. En 2009, elle joue sous la direction de Philippe Crubézy qui monte sa pièce, *Le Bouquet de fleurs*.

## Priscilla Bescond

Après avoir été formé au cours Florent, elle intègre le Conservatoire national supérieur d'art dramatique (promotion 2008) et suit les classes d'Andrzej Seweryn, Dominique Valadié, Patrick Catalifo, Christiane Cohendy. En troisième année, elle suit les stages et intègre les ateliers de Jean-Michel Rabeux (*Opérette* de Gombrowicz), Bernard Sobel (*Sainte Jeanne des abattoirs* de Brecht, Denis Guénoun (*La Nuit des buveurs* d'après *Le Banquet de Platon*), Mario Gonzalez (*Un cœur pour Samira* de Christophe Alévêque), Hugues Leroy, Laurent Gauthier. Dans le cadre des travaux d'élèves, elle joue dans *La Mouette* d'Anton Tchekhov, mise en scène Aurore Paris.

Au théâtre, elle a joué dans les mises en scène de Michel Vinaver et Gilone Brun (*L'Ordinaire* de Michel Vinaver), Jean-François Mariotti (*Gabegie* de J.-F. Mariotti puis *Les Quatre Jumelles* de Copi), Jean-Paul Bazziconi (*La Mère confidente* de Marivaux).

Au cinéma, elle a tourné avec Emmanuel Mouret et Djibril Glissant (*Fais-moi plaisir*), Jeanne Biras (*Au suivant !*), Isabelle Broue (*Tout le plaisir est pour moi*), Zabou Breitman (*Bien dit !*).

## Anne-Lise Heimburger

Sortie en 2006 du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, elle suit parallèlement une formation vocale (soprano). Elle effectue de nombreux stages avec, notamment, Philippe Garrel à la Fémis, Jean-Claude Brisseau, Mario Gonzales (masque), Bernard Sobel (dramaturgie). Elle participe à des créations dans le cadre de sa formation: *The Silver Tassie* de Sean O'Casey, mise en scène Matthias Langhoff, *Horace* de Corneille, mise en scène Nada Strancar, *L'École des femmes* de Molière, mise en scène Dominique Valadié. Toujours dans le cadre du Conservatoire, elle met en scène *L'Orestie* d'Eschyle (traduction Paul Claudel). Au théâtre, elle joue dans *La Tour* de Gérard Watkins (2007), *Anton et ses filles*, *Thalie et compagnie* (Théâtre de la mer, Sète, 2003), *Démêlés vénitiens*, montage de textes de Goldoni (Le Tantôt Théâtre, 2001), *Instantané II* de Georges Aperghis (TNS, 1999).

Au cinéma, elle tourne dans *Backstage* d'Emmanuelle Bercot (long métrage, 2004). Elle est également assistante à la mise en scène sur *Ariodante* de Haendel auprès de Lukas Hemleb.

## Édith Scob

Comédienne pour le théâtre, le cinéma et la télévision, elle débute dans le Groupe 63 qu'elle fonde avec des copains. Puis elle rejoint l'équipe de l'Atem, atelier de théâtre musical fondé par Georges Aperghis à Bagnolet. Au théâtre, elle a joué les textes de Duras, Adamov, Tchekhov, Rilke, Ibsen, Strindberg, Minyana et a travaillé sous la direction d'Antoine Vitez, Claude Régy, Luc Bondy, Michaël Lonsdale, Jean-Claude Fall, Robert Cantarella, Anne-Marie Lazarini... et, dernièrement: *Je t'ai épousée par al-légresse* de Natalia Ginzburg, mise en scène Marie-Louise Bischofberger (2009), *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, mise en scène Anne-Marie Lazarini (2008), *L'Éclipse du 11 août* de Bruno Bayen, mise en scène Jean-Pierre Vincent (2007)...

Pour le théâtre, elle a également signé quatre mises en scène: *Habitations* et *Où vas-tu Jérémie ?* de Philippe Minyana, *Le Gars* de Marina Tsetaeva et *Cousinons la cousine* avec Martine Viard.

Au cinéma, elle a tourné une cinquantaine de films sous la direction de réalisateur comme Georges Franju, Tonie Marshall, Raoul Ruiz, Luis Bunuel, Claude Miller, etc. En 2009, elle travaillé avec Guillaume Martine pour *Nova Eva* et Sophie Laloy pour *Je te mangerais*. Elle a été nominée

en 2009 pour le César de la meilleure actrice dans un second rôle pour *L'Heure d'été*.  
À la télévision, elle participe à la série *Soeur Thérèse.com* sur TF1.

## **Gaëtan Vassart**

Après une année de formation à l'INSAS de Bruxelles (1998-1999) en section Mise en scène et interprétation et une autre dans la Classe libre du Cours Florent en 2000, il intègre le Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris. Il a pour professeurs : Joël Jouanneau, Philippe Adrien, Gérard Desarthe.

Depuis sa sortie en 2004, il a joué Shakespeare, Alexandre Ostrovski, Serge Valletti sous la direction des metteurs en scène : Pauline Bureau, Marc Feld, Michel Didym et Bernard Sobel (dans *Le Mendiant ou la Mort de Zand* de Iouri Olecha).

Aux Francofolies de Spa, chaque année depuis 2007, il met en scène *Spectacle musical*.

Au cinéma, il a joué dans deux courts-métrages, *Trois chambres* de Chloé Thomas (2009), *Terminus* de Francis Perrin (Talents Cannes/Adami, 2003) et un téléfilm, *Le Bébé d'Elsa* de Michael Perrota (1996).

## Documents & regards

“Quels temps

Que ceux où parler des arbres est presque un crime,  
Parce que c’est faire le silence sur tant de forfaits !”

(Bertolt Brecht, *À ceux qui naîtront après nous*)

“Je ne suis pas injuste ni non plus courageux

Aujourd’hui ils m’ont montré leur monde

Je n’ai vu que leur doigt sanglant.”

(Bertolt Brecht, *Ballade de l’approbation du monde*)

# De la pièce à l'histoire

Annexe 1

## La fable de *La Pierre* : décryptage

*La Pierre se passe en Allemagne, à différents moments de l'histoire, entre 1935 et 1993.*

*On comprend le fil de la chronologie progressivement, les périodes étant mêlées par Mayenburg.*

**1935** : en Allemagne, un couple, Whita et Wolfgang, rachète à bas prix la maison de Mieze et de son mari, citoyens juifs contraints à l'exil par les lois de Nuremberg.

**1945** : devant la déroute allemande, Wolfgang (qui a pris la place du mari de Mieze en tant que directeur de l'institut vétérinaire) se suicide dans sa maison.

**1953** : Whita et sa fille Heidrun (alors âgée d'une dizaine d'années) passent à l'Ouest ; leur maison devient une maison communautaire occupée par trois familles (dont celle de Stefanie et son grand-père). Heidrun, obnubilée par l'image héroïque (mais mensongère) que sa mère a construite de son père (résistance au régime nazi, aide financière au couple juif, etc.) enterre avant de partir une pierre (symbole du courage du père).

**1978** : Heidrun (enceinte et en quête de son histoire) souhaite revoir la maison de son enfance et se rend de l'autre côté du mur.

**1993** : après 40 ans d'absence, Whita et Heidrun réintègrent leur maison. Mais elle est comme hantée par des fantômes : ceux des morts, Mieze et Wolfgang, mais aussi ceux des vivants qui, comme Stefanie, se sent dépossédée et revient les voir pour "déranger".

Whita qui a menti toute sa vie à sa fille, à la fin de la pièce, semble restituer à sa petite-fille Hannah une partie de la vérité (le couple juif a été dénoncé et arrêté sur le perron de la maison).

## Les personnages

*La Pierre mêle les époques et les personnages.*

**Whita** : la grand-mère

**Wolfgang** : son mari (se suicide après la guerre)

**Heidrun** : leur fille

**Hannah** : fille de Heidrun et petite-fille de Whita

Fiche établie par Carole Vidal-Rosset, professeur missionnée auprès du Théâtre Dijon Bourgogne, extraite du "Dossier d'accompagnement" de *La Pierre*, saison 2009-2010 ([www.tdb-cdn.com](http://www.tdb-cdn.com))

## Repères chronologiques 1933-1990

### 1933

**30 janvier 1933 :** Le président Hindenburg finit par céder aux conservateurs et nomme Hitler **Chancelier du Reich**. Son gouvernement ne comprend encore que deux nazis : Göring et Frick. La droite croit contrôler la situation, Hitler lui donne des gages. **Première vague d'émigration** au lendemain de l'arrivée d'Hitler au pouvoir (progressistes, intellectuels et juifs).

**4 février 1933 :** Hindenburg signe un décret "pour la protection du peuple allemand" qui permet la **suspension des droits fondamentaux**. En Prusse, Göring, ministre de l'Intérieur, purge la police et les administrations, éliminant sociaux-démocrates, catholiques et démocrates. **Début des agressions antisémites contre les biens et les personnes.**

**22 février 1933 :** Entrée officielle des SA et des SS dans la police auxiliaire de Prusse. Les principales victimes (62 morts) depuis janvier sont des communistes.

**27 février 1933 :** Incendie du Reichstag. La **chasse aux communistes est lancée**. **Deuxième vague d'émigration.**

**28 février 1933 :** Décret qui **supprime des droits fondamentaux, début véritable du III<sup>e</sup> Reich et du régime dictatorial**. La droite ne perçoit pas le danger car cette mesure semble destinée à la lutte anticommuniste.

**5 mars 1933 :** Élections où les nazis ne recueillent que **43,9% des voix** (participation : 88,8% du corps électoral). Les communistes recueillent encore cinq millions de voix. Aussitôt les SA créent partout de graves troubles. Ce qui donne prétexte pour **suspendre les gouvernements locaux et nommer des commissaires du Reich nazis**. Multiplication des exactions, arrestations arbitraires et création de lieux de torture privés. La droite se tait. Goebbels devient ministre pour l'Éducation du peuple et de la Propagande.

**23 mars 1933 :** Le Reichstag vote les **pleins pouvoirs à Hitler pour quatre ans**. Les conservateurs sont hors jeu.

**1<sup>er</sup> avril 1933 :** Les SA organisent sans succès une **journée de boycott des magasins, pharmacies, cabinets de médecins et d'avocats juifs**. Nouvelle vague d'émigration.

**7 avril 1933 :** Les **juifs sont éliminés de la fonction publique, sauf les anciens combattants (jusqu'en 1935)**. L'épuration s'étend : jusqu'au printemps 1934, des centaines de professeurs d'université, environ 2000 fonctionnaires, 3000 médecins, 4000 avocats et beaucoup d'artistes doivent renoncer à leur activité.

**10 mai 1933 :** **Autodafé de Berlin**, 20 000 livres et revues sont brûlés.

**Juillet 1933 :** Tous les partis politiques ont été mis hors jeu. Les **vagues d'émigration se succèdent, elles concernent des personnes qui ont l'espoir ou les moyens de trouver un refuge et des moyens d'existence hors du Reich**.

**30 juin 1933 :** **Nuit des longs couteaux**, liquidation des SA. Nouvelle vague d'émigration qui concerne des membres des anciens partis bourgeois et même d'anciens nazis.

**2 août 1933 :** **Mort de Hindenburg**, Hitler lui succède, cumulant les fonctions de **Président (Führer) et de Chancelier**.

**19 août 1933 :** **Plébiscite = Oui, 84,6%**. Cinq millions d'électeurs désapprouvent.

## **1935**

**Mai 1935 : Les juifs sont exclus du service militaire.**

**Lois de Nuremberg : Interdiction des mariages mixtes (et de toutes relations amoureuses) ; est considéré comme juif quiconque a trois grands-parents de confession juive, celui qui n'en a que deux mais est de confession juive est exclu de la citoyenneté. Nouvelle vague d'émigration.**

**21 décembre 1935 : Les juifs sont exclus des professions libérales.**

## **1938**

**Été 1938 : Les juifs sont exclus des écoles, de la pratique des métiers de médecin et de pharmacien. Reste à arianiser l'économie.**

**8-9 novembre 1938 : Nuit de cristal : des magasins et des synagogues sont incendiés, 91 juifs assassinés. Ensuite les juifs doivent payer un milliard de Reichmarks, ventes forcées d'entreprises, puis interdiction de fréquenter cinémas et théâtres. Nouvelle vague d'émigration.**

## **1939**

Hitler parle de destruction des juifs si une guerre doit éclater. Avec le déclenchement de la guerre, la voie de l'émigration est barrée.

### **La solution finale**

À la phase de discrimination raciale succède, avant 1939, la volonté de débarrasser le Reich des juifs.

**L'émigration est d'abord préconisée**, notamment vers la Palestine (mais il faut un capital pour y être admis, l'Angleterre est fermée jusqu'en 1938 et pour la plupart des autres pays, il faut obtenir un visa).

Le procédé s'intensifie à partir de 1938. Un moment, les nazis imaginent créer des colonies juives à Madagascar.

Hitler ne semble pas avoir pris la décision d'exterminer les juifs à un moment précis, mais en 1941, il ordonne de liquider, avec certaines catégories de soviétiques, tous les juifs russes.

**La décision de liquidation totale semble avoir été prise le 24 septembre 1941, car la déportation commence peu après dans toute l'Europe allemande.** En octobre, les moyens d'extermination à grande échelle sont mis en place à l'Est.

**La conférence de Wannsee, le 20 janvier 1942, n'est plus qu'une mise au point technique.**

Mais il n'y aura jamais d'ordre écrit d'Hitler, alors qu'il y en a eu pour l'euthanasie de certains malades, notamment les malades mentaux.

**Février 1945 : Bombardement de Dresde.**

**8 mai 1945 : Capitulation allemande.**

**Juin 1948 : Blocus de Berlin.**

**Mai 1949 : Loi fondamentale qui débouche sur la création de la République Fédérale d'Allemagne.**

**Novembre 1949 : Création de la République Démocratique allemande.**

**Juin 1953 : Émeutes ouvrières violemment réprimées à Berlin-Est. Nouvelle politique économique. Exode massif à l'Ouest.**

**1961 : Construction du mur de Berlin.**

**1971 : La RFA reconnaît la souveraineté de la RDA.**

**Octobre 1989 : Destruction du mur.**

**30 octobre 1990 : Réunification.**

# Être "chez soi"

Annexe 2

## Le chat, la belette et le petit lapin

Du palais d'un jeune Lapin  
Dame Belette un beau matin  
S'empara ; c'est une rusée.  
Le Maître étant absent, ce lui fut chose aisée.  
Elle porta chez lui ses pénates un jour  
Qu'il était allé faire à l'Aurore sa cour,  
Parmi le thym et la rosée.  
Après qu'il eut brouté, trotté, fait tous ses tours,  
Janot Lapin retourne aux souterrains séjours.  
La Belette avait mis le nez à la fenêtre.  
Ô Dieux hospitaliers, que vois-je ici paraître ?  
Dit l'animal chassé du paternel logis :  
Ô là, Madame la Belette,  
Que l'on déloge sans trompette,  
Ou je vais avertir tous les rats du pays.  
La Dame au nez pointu répondit que la terre  
Était au premier occupant.  
C'était un beau sujet de guerre  
Qu'un logis où lui-même il n'entraît qu'en rampant.

[...]

Jean de La Fontaine

## Parce que je n'ai plus rien, tout m'appartient

Journal anonyme 20 avril-22 juin 1945

*Chronique commencée le jour où Berlin vit pour la première fois la guerre dans les yeux*

*Vendredi 20 avril 1945, 16 heures*

[...] Me revoici dans mon trois-pièces sous les toits. Ce n'est pas vraiment mon chez-moi. Je n'en ai plus. La pièce meublée que les bombes m'ont arrachée n'était pas non plus mon chez-moi. Ce qui n'empêche que tout au long des six mois que j'y ai vécu, je l'ai emplie de mon air vital. De mes livres, de mes cadres et des centaines de petits objets que l'on accumule autour de soi. Mon étoile de mer qui date du dernier été passé dans la paix sur l'île de Norderney. Le kilim que Gerda m'avait rapporté de Perse, le réveille-matin tout cabossé. Des photos, de vieilles lettres, la cithare, mes pièces de monnaie provenant de douze pays différents, le tricot entamé... tous ces souvenirs, peaux, coquilles et autres sédiments: tout le chaleureux bric-à-brac de tant d'années de vie. Maintenant que tout est parti et qu'il ne me reste plus qu'une valise de vieilles frusques, je me sens nue et légère. Parce que je n'ai plus rien, tout m'appartient. Comme cette mansarde, qui m'est étrangère. À vrai dire pas totalement étrangère. Le propriétaire des lieux est un ancien collègue à moi. Il m'y invitait souvent avant d'être appelé sous les drapeaux. Nous faisons du troc ensemble quand l'occasion se présentait: ses conserves de viande danoises contre mon cognac français, mon savon français contre des bas de Prague. J'ai eu juste le temps de lui faire part de mon sinistre et d'obtenir la permission d'emménager ici. Les dernières nouvelles que j'ai eues de lui venaient de Vienne ; il y travaillait pour la censure à la Wehrmacht. Où peut-il être aujourd'hui ? De toute façon, les mansardes sont peu demandées. Et puis le toit fuit, un grand nombre de tuiles sont cassées ou ont été emportées par le vent. [...]

Extrait de *Une femme à Berlin*, Journal anonyme, 20 avril-22 juin 1945, traduction de l'allemand Hans Magnus Enzensberger, Éditions Gallimard, 2006, p. 19-20

## Chez soi, chez nous

Rêver sous le III<sup>e</sup> Reich

[...] Si, comme nous l'avons vu, des membres de tous les groupes de la population ont su en rêvant reconnaître dans leurs angoisses les principes et les objectifs de l'État totalitaire et en prévoir les conséquences dès le départ, au point qu'on y a vu ensuite comme des prophéties, la sensibilité des Juifs était si aiguë par la terreur présente qu'ils dessinaient avec une clairvoyance naturaliste le tableau de leur situation.

Une ménagère de trente-cinq ans fit ce rêve en 1935 :

*Au cours d'une promenade, nous entendons dire dans la rue qu'il ne faut pas rester chez soi parce qu'il va se passer quelque chose. Postés sur le côté opposé de la rue nous regardons notre appartement avec mélancolie, les jalousies sont baissées, il paraît inoccupé.*

*Nous allons à l'appartement de ma belle-mère, notre dernier refuge désormais ; nous grimpons l'escalier mais de tout autres gens habitent là, nous sommes-nous trompés d'immeuble ? Nous montons l'escalier de l'immeuble voisin, erreur encore, c'est un hôtel. Nous empruntons une autre sortie, nous essayons de nous y retrouver mais maintenant c'est la rue entière que nous ne trouvons plus.*

*Soudain nous croyons avoir cependant trouvé la maison qui nous est si nécessaire mais c'est encore l'hôtel qui nous a déjà induit en erreur. Quand cette méprise énervante se répète pour la troisième fois, la propriétaire de l'hôtel nous dit : "Même si vous trouviez l'appartement, cela ne servirait à rien. Voici ce qui va vous arriver , elle déclame avec le ton et les gestes d'une malédiction digne d'Ahasvérus :*

*"C'est la loi :*

*Vous n'habitez plus nulle part.*

*Errer ainsi par les rues*

*Sera votre sort."*

*Puis elle revient à la prose pour débiter, comme si elle lisait un procès-verbal : "Concomitamment à la loi susdite est désormais interdit ce qui était encore autorisé, à savoir entrer dans les magasins, faire travailler des artisans..." Au milieu de cette horreur une futilité m'occupe l'esprit : où ferai-je désormais confectionner mes tailleurs ?*

*Nous quittons l'hôtel et partons pour toujours sous la pluie sombre...*

Cette femme, qui n'est pas Juive mais mariée à un Juif, dont le destin est ainsi lié à celui de ce groupe, prévoit des années à l'avance ce qui devait peu à peu arriver, depuis l'errance de ceux qui vivaient en se cachant pendant la « Solution finale » jusqu'aux petits détails qui compliquent la vie ; y compris dans la forme, elle saisit le mélange de pathos et de langage bureaucratique, caractérisant souvent les communiqués nazis, un reflet dans la langue de son existence.

Un juriste donne une tout autre version de la malédiction d'Ahasvérus<sup>1</sup> en rêvant en 1935 qu'il a émigré "dans le dernier pays au monde où les Juifs sont encore tolérés" :

*C'est le nom du pays, il n'en a pas d'autre, il se trouve à l'extrémité du monde. Ma femme, ma vieille mère aveugle et moi, nous nous tramons subrepticement dans la glace et la neige – nous devons traverser la Laponie et la Laponie ne laisse passer personne. Mais soudain nous en avons*

<sup>1</sup> Le *juif errant* est un personnage légendaire dont les origines remontent à l'Europe médiévale. En 1259, un moine bénédictin, Matthieu Pâris, relate dans sa chronique le récit que lui fit un évêque arménien en visite au monastère de St-Albans en 1228 : « Lorsque Jésus fut entraîné par les Juifs hors du prétoire pour être crucifié, Cartaphilus, portier de Ponce Pilate, le poussa par derrière avec le poing, en lui disant d'un ton de mépris : « Jésus, marche plus vite. Pourquoi t'arrêtes-tu ? » Alors, le Christ, arrêtant sur cet homme un regard triste et sévère, lui répondit : « Je marche comme il est écrit, et je me reposerai bientôt ; mais toi, tu marcheras jusqu'à ma venue. » La légende va se répandre en Europe au début du xvii<sup>e</sup> siècle, à la faveur des récits de voyage des pèlerins qui rebaptisent le personnage de tous les noms. Mais c'est en Allemagne que la légende va connaître sa deuxième version importante. Lors de la Réforme, l'auteur d'une lettre anonyme rapporte le récit d'un évêque allemand, Paul d'Eitzen, qui affirme avoir rencontré dans une église de Hambourg, non pas le portier romain de la tradition, mais un cordonnier juif très vieux, Ahasvérus. Sur le chemin du Golgotha où il doit être crucifié, Jésus Christ demande un instant de repos au cordonnier Ahasvérus dont l'atelier est ouvert. Celui-ci refuse peut-être par colère ou pour ne pas se démarquer de la masse du peuple juif qui réclame la mort du Nazaréen. Il l'exhorte à marcher au-devant de sa mort. Jésus le condamne alors à marcher éternellement sur terre en attendant son retour.

*fini et devant nous, vert et brillant sous le soleil, apparaît le "dernier pays où les Juifs sont tolérés".*

*Un douanier souriant salue poliment, il paraît rosé comme un petit cochon en massepain : "Vous désirez, Monsieur ?" – "Je suis le docteur..." et je lui tends mon passeport. "Tu es Juif" s'écrie-t-il et il rejette mon passeport dans la Laponie glacée.*

On pense à nouveau à Brecht : "Fuyant mes compatriotes / là-haut en Laponie / après les glaces de l'océan nordique / je vois encore une petite porte."

Le Juif qui rêve trouve certes la même image que le poète en fuite mais il doit continuer, même la petite porte lui est fermée. Alors qu'il se trouve encore dans son pays natal où il subit l'exclusion sous des formes chaque jour renouvelées, il invente déjà sa version mondiale.

Dans un présent difficile sont anticipées en rêve les grandes et les petites difficultés à venir, où aller ? et que faire maintenant ? Elles remplissent beaucoup de rêves de Juifs à l'époque et ne seront ici que brièvement mentionnées, d'une part parce que leurs détails sont aujourd'hui difficilement compréhensibles et ne relèvent que de façon limitée de notre objet, et d'autre part parce que si horribles qu'elles étaient, au regard des horreurs qui allaient se produire, elles paraissent inévitablement pâlies. Avec leurs passeports, papiers et visa, il leur arrive les histoires les plus extraordinaires. On ne leur laisse pas franchir les frontières, on ne les laisse pas débarquer, leur bateau erre sur la mer. Et quand ils arrivent, ce sont des hôtes non désirés au milieu d'étrangers, ils n'osent pas se mettre autour de la table, ils dorment à huit par chambre et travaillent à domicile, ils redoutent les murs sombres et les cours vides, quand ils entendent une chanson allemande, ils ont honte d'en être émus, ils s'expriment mal et sont la risée de tous. Par conséquent ils ne retrouvent pas la personnalité qu'ils ont perdue et ébauchent du reste avec des détails étonnant un nouveau type, celui de l'émigrant forcé plus tout jeune, dont le mal du pays se cache derrière l'incompréhension du nouveau, le rejet de l'étranger – une situation que beaucoup ne purent surmonter, même s'ils avaient survécu en gagnant un pays étranger. En témoigne le rêve d'une ménagère sur la trentaine, un rêve plein ces mesures d'exception, d'interactions et de discriminations, qui l'ont suivie au-delà des mers ; il fut fait en 1935, à Berlin :

*J'arrive, après une longue errance, à New York. Mais on n'a le droit d'y résider que si l'on escalade un gratte-ciel par l'extérieur. Seuls les baptisés n'y sont pas obligés ; on dit d'eux : "Les petits nazis sont très gentils et très sûrs." Ici aussi encore des différences.*

*Je ne sais jamais quelle direction prendre, je me trompe toujours. Je ne dis, mon pauvre mari, c'est toujours ce qu'il a imaginé.*

*Soudain je suis dans une rue étroite, bosselé, à droite et à gauche, des montres, des bijoux, des bracelets posés en pleine neige. J'aimerais en prendre, je n'ose pas, ils ont sûrement été déposés par le "Bureau de vérification de l'honnêteté des étrangers", peut-être est-on expulsé quand on en prend. Ou m'étais-je simplement engagée dans une voie absolument interdite et allais-je être forcément expulsée ?*

*Je n'arrive pas à trouver l'entrée de l'école de langue, je n'arrive pas à trouver de place. Je reste seule debout alors que tous les autres sont assis comme il faut. Je n'ai pas le livre que les autres lisent et j'en ignore le titre. Dès l'entrée de l'école j'ai pensé : elle a l'air vieille et moche, chez nous elles sont bien plus belles. [Ce "chez nous" était si typique des émigrants que dans bien des pays on les appelait des "chez nous".]*

*Puis on me demande mon âge. "Est-on obligé de le dire ?" demandé-je. "Oui, c'est obligé", dit l'enseignante. "Chez nous, on est obligé à rien", dis-je.*

*Je regarde en pleurant par la fenêtre, j'aperçois un paysage qui ressemble à la Marche, je me sens aussitôt un peu consolée, alors l'enseignante dit : "Les petits nazis n'ont pas seulement l'air correct, ce sont les seuls, parmi vous, qui soient corrects." [...]*

**Charlotte Beradt**

Extrait de *Rêver sous le III<sup>e</sup> Reich*, chap. XI : "Rêves de Juifs, ou Si nécessaire, je cède la place", traduit de l'allemand par Pierre Saint-Germain, Éditions Critique de la politique/Payot, Paris, 2002

<sup>2</sup> En français dans le texte (N.d.T.).

## Tout s'améliore, rien ne va plus !

[...] Ce qui reste ? Ah oui. Ces propriétaires, depuis longtemps oubliés par les locataires de l'administration communale des logements, et qui reviennent frapper à la porte. Et puis, *last but not least*, ce policier (de Berlin-Ouest) qui est récemment venu, juste pour l'anniversaire des matraquages à Berlin-Est les 7 et 8 octobre 1989, pas tout seul bien sûr, bien équipé, disposant de tous les moyens techniques, pour montrer à ses collègues de Berlin-Est comment on s'y prend pour faire évacuer une maison squattée : en y mettant le paquet, efficacement. Mainzer Strasse. Inutile de dire qu'un État qui fait régner l'ordre n'a que faire d'une commission d'enquête contre l'arbitraire policier. Il n'empêche qu'une douzaine de rues de Prenzlauer Berg ont arboré pendant des semaines un autre nom sur les plaques de rues : Mainzer Strasse. C'est typique de ce quartier !

C'est d'ailleurs là que prolifèrent ceux qui appartiennent à la même famille. C'est là qu'ils refont surface, ou qu'ils se sont maintenus, ceux de l'underground de l'Est et de l'Ouest, dans les appartements donnant sur les arrière-cours, dans les nouvelles maisons d'édition et collections (d'arrière-cour aussi) éditant ces documents qui, à défaut de "surmonter" notre passé, commencent par le décrire. On y imprime des journaux et des revues qui cessent de paraître, reparaissent d'une autre manière – l'une de ces publications a révélé l'autre jour les salaires que touchaient 2 000 des plus importants collaborateurs de la Stasi. C'est là qu'ils discutent, boivent (trop) et se disputent dans les nouveaux cafés, découvrent combien ils sont proches de Kreuzberg<sup>1</sup>, occupent les maisons vides et y animent sans complexe une vie culturelle ; des galeries s'ouvrent, des ateliers de céramique, de mode, de vannerie luttent pour leur survie. Est-ce à dire qu'ils ne prêtent aucune attention à ce magicien qu'ils n'ont sans doute pas convoqué et que je voudrais congédier moi aussi ? J'ai l'impression qu'ils ne se plient à ses volontés que là où il n'est pas possible de faire autrement, et qu'ils n'éprouvent aucune difficulté à se protéger ou à se passer des apprentis sorciers et du flot de leurs cadeaux. Oui, mais tous les autres, direz-vous : le premier enfant venu connaît les lois du libre marché. Pas chez nous, mon cher. Chez nous, chaque enfant veut d'abord boire du Coca-Cola jusqu'à plus soif et se gaver des histoires de Donald. Et n'oubliez pas : les adultes non plus n'ont pas pu assimiler comme le lait maternel la conviction, évidente pour vous, que la propriété privée est le bien le plus sacré. Voilà des gens dont le rapport à l'argent continue à ne pas être évident. Plus inquiétant encore : ils ne sont pas encore immunisés contre ces manifestations de l'économie libre de marché pour lesquelles leurs frères et sœurs de l'Ouest ont pu développer des anticorps au cours d'un processus intensif d'apprentissage qui a duré quarante ans. *Horrible dictu* : ils croient – ou ils croyaient – ce qu'on leur a dit. Ils ont cru à ce que promettaient les hommes politiques, à ce que vantait la publicité, ils ont cru le patron de la loterie qui leur jurait qu'avec le billet gagnant qu'il glissait dans leur boîte aux lettres le bonheur était à portée de la main, ils ont cru aux médias indépendants et ils ont cru que le joueur de bonneteau dans la rue n'allait pas les rouler.

Je m'arrête ici, tout en convenant que je ne peux prétendre à l'exhaustivité ni à l'objectivité. Je suis restée partielle – comme il est sans doute difficile de ne pas l'être dans cette ville réunifiée avec ses deux sociétés. Où il nous a bien fallu constater que nous ne nous connaissons pas, que ce sentiment d'être étranger l'un à l'autre est plus profond qu'avant, quand il y avait le mur qui nous tenait à distance, si bien que les uns pouvaient plaindre les autres et les autres envier les uns. Et quand – amère découverte pour les habitants de l'Est – les habitants de l'Ouest n'avaient en fait aucune raison d'appeler l'unité de leurs vœux. Voilà qu'ils doivent vivre ensemble à présent, et c'est comme si chacun se sentait menacé par celui d'en face. Les uns doivent renoncer à tout, pas seulement à ce qui leur pesait ou à ce qui leur était insupportable ; il faut qu'ils dévaluent leur existence après coup. Les autres doivent renoncer à une partie de ce qui prend justement maintenant de la valeur à leurs yeux. Alors on projette ses angoisses sur l'autre : ils sont paresseux et arriérés, et réclament toujours plus d'argent. Ou bien : ils sont arrogants, prétendent en savoir plus long et c'est nous qui trinquons pour eux.

Point d'autres remèdes que des exercices linguistiques pénibles, douloureux, souvent blessants, effectués en plus ou moins grands comités, dont nous sortirons peut-être transformés. Il y en a – mais trop peu je crois. Dans un an peut-être, les choses se présenteront différemment. Comme le proclame l'une des nombreuses inscriptions à la bombe qu'on lit sur nos murs : TOUT S'AMÉLIORE, RIEN NE VA PLUS. [...]

**Christa Wolf**

Extrait de « Où est donc passé votre sourire ? », texte écrit en mai 1991, paru dans la revue suisse *Du* (Zurich) en juillet 1991, traduction de l'allemand Alain Lance, in *Adieu aux fantômes*, Éditions Fayard, Paris, 1996, p. 41-43

# Du mensonge et de la vérité face à l'histoire

Annexe 3

## Le mythe de l'« Homme »

Journal anonyme 20 avril-22 juin 1945

*Jeudi 26 avril 1945, 11 heures du matin*

[...] En sortant du magasin, nous avons vu passer un camion qui transportait des troupes allemandes ; avec des miroirs rouges, c'est donc la défense anti-aérienne. Ils roulaient en direction de la ville, s'éloignaient de nous pour rejoindre le centre. Les hommes étaient assis en silence, regardaient fixement devant eux. Une femme les a interpellés : "Vous foutez le camp ?" Pas de réponse. Nous nous sommes regardées en haussant les épaules. Puis la femme a dit : "Après tout, ce sont de pauvres diables."

À l'époque, je me faisais constamment la remarque suivante : mon sentiment, le sentiment de toutes les femmes à l'égard des hommes, était en train de changer. Ils nous font pitié, nous apparaissent affaiblis, misérables. Le sexe faible. Chez les femmes, une espèce de déception collective couve sous la surface. Le monde nazi dominé par les hommes, glorifiant l'homme fort, vacille – et avec lui le mythe de « l'Homme ». Dans les guerres d'antan, les hommes pouvaient se prévaloir du privilège de donner la mort et de la recevoir au nom de la patrie. Aujourd'hui, nous, les femmes, nous partageons ce privilège. Et cela nous transforme, nous confère plus d'aplomb. À la fin de cette guerre-ci, à côté des nombreuses défaites, il y aura aussi la défaite des hommes en tant que sexe. [...]

Extrait de *Une femme à Berlin*, Journal anonyme, 20 avril-22 juin 1945, traduction de l'allemand Hans Magnus Enzensberger, Éditions Gallimard, 2006, p. 76-77

## Qu'est-ce que la vérité ?

[...] "Cancer et société" ? Est-ce inconsciemment admettre l'existence d'un lien particulier entre cette maladie et la "société", c'est-à-dire nous tous ? Mais il faudrait alors que je me demande ce qui caractérise à l'évidence cette société. Il me semble percevoir chez nombre d'entre nous un comportement de dépendance, contraints que nous sommes de ne pas pouvoir renoncer à certaines activités tout en étant dans l'incapacité de nous consacrer à d'autres, sachant fort bien pourtant, car chaque jour nous le lisons, l'entendons et devons nous l'avouer, que nous nous engageons ainsi dans une voie que bien des savants et spécialistes comparent à la tendance suicidaire des lemmings. **Qu'est-ce qui entrave la communication directe entre notre compréhension et nos actions ?** Qu'est-ce qui nous empêche, par exemple, de réduire au moins d'une manière significative ces produits toxiques qui sont directement à l'origine du cancer ? De mettre plus rapidement au point des alternatives à l'énergie nucléaire ? – j'ai constaté à plusieurs reprises cette prodigieuse capacité qu'ont les malades atteints du cancer à se tromper eux-mêmes – y compris ceux qui avaient dit avant qu'en toute hypothèse ils voudraient tout savoir. Depuis le jour où je me suis retrouvée moi-même, comment dit-on, "au seuil de la mort", même si ce n'était pas à cause du cancer, je sais qu'il y a des états de faiblesse où l'on ne supporte pas physiquement "la vérité". Mais qu'est-ce que "la vérité" dans un cas pareil ?

Christa Wolf

Extrait de « Cancer et société », conférence prononcée au Congrès de la Société allemande du cancer à Brême, le 24 octobre 1991, in *Adieu aux fantômes*, op.cit., p. 76

<sup>1</sup>. Quartiers frondeurs, "alternatifs", à Berlin-Est et Berlin-Ouest. (N. d. T.)

## Voici que fleurissent mythes et légendes

[...] Où veux-je en venir ? Je cherche un qualificatif pour un sentiment. À Santa Monica, je me suis trouvée confrontée à une phase compromettante de mon passé ; j'ai découvert combien il est difficile d'affronter ce passé de façon honnête et juste alors que, pour les médias allemands, "venir à bout du passé" revient à alimenter une chronique à scandales et à procéder à la fouille de dossiers qui, eux, réduisent les biographies à un schéma du oui ou du non, du noir ou du blanc, du coupable ou de l'innocent, et ne peuvent fournir d'informations qu'en fonction de ce mode d'interrogation. Je me suis dit alors – et je le pense toujours – qu'il faut être Allemand pour accorder un tel crédit à ce qui figure dans des dossiers. Je n'oublierai pas de sitôt ce sentiment d'être échangée, morceau par morceau, membre par membre, contre une personne convenant aux médias, et de voir surgir un vide à ma place. C'est angoissant. À présent, je pouvais qualifier ce sentiment : l'angoisse qu'inspire la disparition de la réalité.

"Irréalité" est un mot que Thomas Mann avait utilisé à propos de l'Allemagne en 1934, alors qu'il se trouvait à l'étranger mais pas encore en exil. Rechute dans l'irréalité. Cette idée m'a touchée profondément, elle ne cesse de me préoccuper. Je suis souvent montée à la maison de Thomas Mann à Pacific Palisades, redescendant par Amalfi Drive, ce chemin qu'il empruntait presque chaque jour quand il écrivait *Docteur Faustus*, cette imposante réflexion autocritique sur l'impuissance des intellectuels allemands face au fascisme. M'efforçant de refuser des parallèles faciles, je me demandais : sommes-nous donc, nous Allemands, rassemblés maintenant dans une structure étatique qui nous immunise définitivement contre la tentation de penser de manière "tragique, mythique, héroïque" – travers que décelait Thomas Mann en 1934 chez ses chers Allemands succombant au Mythe ? Avons-nous enfin un mode de pensée "économique", "politique", donc réaliste, ce dont Thomas Mann jugeait alors les Allemands incapables ? Oui, si penser d'une manière "économique" signifie considérer le profit maximum comme la valeur suprême, et si penser de manière "politique" signifie placer les intérêts de son propre parti au-dessus de tout... Suis-je injuste ? Partiale ? Au bout de quatre ans et demi d'unité allemande, voici que fleurissent mythes et légendes, en partie complaisamment mis en circulation, en partie appelés par la façon de réaliser cette unité. Un exemple : la vaste campagne, visant à réduire la RDA à un "État de non-droit", à la classer dans l'Empire du Mal, bloquant ainsi toute réflexion historique. Cette campagne était utile en vue d'une autre vaste campagne, visant à exproprier massivement et à remettre en cause la propriété des citoyens de la RDA. Mais elle avait surtout pour but de faire oublier – avant tout aux citoyens ouest-allemand – qu'il pleut toujours là où c'est mouillé. (Reconnaissons en effet que le chiffre imposant des 2,1 millions de demandes de restitutions – qui supposeraient, pour être satisfaites, l'existence d'un territoire beaucoup plus étendu que celui de l'ex-RDA – justifie après coup une vieille plaisanterie tournant en dérision la démesure des dirigeants : Nous sommes la plus grande RDA qui ait jamais existé.) Trêve d'ironie. La République fédérale a représenté la normalisation de l'histoire allemande d'après-guerre. La RDA : un accident. C'est ne tenir aucun compte de la situation historique qui l'a fait naître, des phrases de son évolution – qui d'ailleurs étaient toujours en rapport avec ce qui se passait en RFA. [...]

Christa Wolf

Extrait de *Adieu aux fantômes – Pour en revenir à L'Allemagne*, discours prononcé le 27 février 1994 à l'Opéra de Dresde, traduction de l'allemand Alain Lance, en collaboration avec Renate Lance-Otterbein, in *Adieu aux fantômes*, Éditions Fayard, Paris, 1996, p. 232-233

## Pas une pierre n'était restée en place

[...] De l'histoire ancienne ! écrivirent beaucoup des journalistes qui se bousculaient à Berlin pour observer une révolution non violente. Certains venaient de très loin et, étonnamment mal informés, se trouvaient pour la première fois de leur vie dans cette région du monde pour laquelle ils manifestèrent de l'enthousiasme l'espace de quelques semaines puis, rapidement, quelque ennui et déception. Où était-elle donc, cette identité affirmée des autochtones ? C'est ce qu'ils ont sans doute fini par se demander en faisant la moue. Question légitime, sans aucun doute, pourtant je me permets de répliquer ici avec quelque vivacité en posant une autre question : Pensez-vous pouvoir apprendre beaucoup de choses sur la façon de vivre d'un peuple de fourmis si vous retournez la pierre sous laquelle il a mené tant bien que mal son existence et si vous vous apprêtez à tirer de savantes conclusions à partir de la manière qu'il a de s'éparpiller dans toutes les directions, sous les regards un peu dégoûtés des observateurs, reniant sans vergogne son identité ? Vous trouvez la comparaison incongrue ? C'est le regard froid de ces voyeurs qui me l'a suggérée...

Dans l'année qui s'était écoulée, pas une pierre n'était restée en place. Une année fébrile, tout à fait irréaliste, au cours de laquelle le corps social, sous nos yeux et en partie de notre propre fait, a pris des formes existentielles curieuses, nouvelles, souvent très fugitives, les retenant un moment pour les essayer, mais renonçant rapidement à la plupart d'entre elles comme dans un film accéléré : commissions, tables rondes, associations, tout ce qu'il était possible de fonder et de réunir, avec souvent des aspects burlesques et imaginatifs, parfois au milieu de grands éclats de rire des personnes impliquées. Des scènes, des images qu'on ne voit habituellement que dans les rêves. Mais ce qui est étrange, c'est que pour moi ce temps du rêve m'apparaît comme la réalité la plus aiguë, la plus précise entre deux ternes simulacres de réalité. La fleuriste de la rue Ossietzky, qui parlait comme celui dont la rue porte le nom ; les vendeuses du kiosque d'alimentation près de chez nous, qui semblaient tout droit sorties de la pièce de Brecht sur la Commune de Paris et voulaient faire coïncider leurs propres intérêts avec celui de leur commerce – pendant quelques semaines elles furent véritablement celles qu'elles pourraient être. Cela fait longtemps déjà que la fleuriste n'ouvre plus la bouche ; les vendeuses sont toutes licenciées, sauf une, qui est à la caisse et chuchote aux anciennes clientes : on n'avait tout de même pas imaginé que ça tournerait comme ça. [...]

**Christa Wolf**

Extrait de "Où est donc passé votre sourire ? ", texte écrit en mai 1991, paru dans la revue suisse *Du* (Zurich) en juillet 1991, traduction de l'allemand Alain Lance, in *Adieu aux fantômes*, Éditions Fayard, Paris, 1996, p. 32-33

## L'amoral de l'histoire chinoise

*Libération*, 26 septembre 2009

*Reportage : Alors que Pékin s'apprête à fêter les 60 ans de la République populaire, des artistes et des citoyens osent dénoncer une mainmise de l'État sur leur passé...*

[...] Un feu d'artifice fuse au-dessus du carré illuminé de la place Tiananmen. On distingue les flashes bleus et rouges des gyrophares, des chars, des colonnes d'hommes en uniforme. L'Armée populaire de libération est en pleine répétition de sa parade du 1<sup>er</sup> octobre, soixantième anniversaire de la fondation de la République. *"Une fête populaire grandiose"*, a promis le gouvernement, avec spectacle de masse et défilé militaire exceptionnel, le premier depuis dix ans. [...]

### *Amnésie obligatoire*

En bas, le quartier est bouclé. Des files de blindés stationnent le long des avenues, des militaires en armes barrent les accès. Le temps venu, le Parti communiste saura mobiliser quelques-uns de ses 70 millions de membres pour mettre en scène une liesse populaire bien ordonnée. Mais pour l'heure, les riverains ont interdiction de se montrer aux fenêtres pendant les répétitions. L'ordre, relayé par les médias officiels, est suivi sans contestation. Le Parti s'auto-célèbre, fier d'avoir su conserver le pouvoir pendant que l'autre moitié du monde glosait sur la fin du communisme. Ce pouvoir, plus personne en Chine ne doit le lui contester... [...] Il reste pourtant, en Chine, des esprits critiques, forcément solitaires, qui refusent l'amnésie obligatoire. Ils osent parler du malaise que leur inspire ce spectacle surréaliste, du silence et des non-dits qui pèsent sur chaque famille chinoise. Dans le Pékin quadrillé de l'avant-défilé, nous sommes allés à leur rencontre.

Trentenaire raffiné, Wang Wei pourrait facilement passer pour le modèle parfait de la classe moyenne montante : épicurien et sans états d'âme – le consommateur duplicable à l'infini dont rêvent les multinationales. Diplômé d'une des plus prestigieuses universités de Pékin, il est parti plusieurs années à l'étranger et travaille aujourd'hui dans une entreprise occidentale. Mais à l'approche du 1<sup>er</sup> octobre, Wang Wei sent monter un malaise. *« Dans n'importe quel pays, ce serait une fête nationale joyeuse, soupire-t-il. Mais ici, ils verrouillent tout. Il n'y a jamais eu autant de policiers à Pékin, pas même pendant les JO. On est en pleine paranoïa ! »* Wang Wei semble plus abattu qu'au printemps. *"Tout me déprime dans cet anniversaire, dit-il. Notre histoire, ce n'est que du mensonge. Depuis que je suis né, on me ment. C'est terrible, je ne sais plus où est la frontière entre fiction et réalité. Je me sens seul, étranger dans mon propre pays."*

L'écrivain Xu Xing est de la génération d'avant, celle qui a occupé la place Tiananmen au printemps 1989. Lui aussi se sent déphasé, relégué. C'est un grand type tranquille, un vagabond des mots, à la recherche d'un fil conducteur dans une Chine bouleversée. Comme avant chaque date sensible, il lui a été intimé de *« prendre quelques jours de vacances loin de la capitale »*. Il sourit : *"Je vais m'en passer !"* Et poursuit : *"Le seul but de cet anniversaire est de montrer l'efficacité, la puissance, la capacité de contrôle du gouvernement. On va célébrer la victoire de l'Armée populaire en 1949 et les réussites économiques des trente dernières années. Et entre les deux, tout ce qui n'est pas à la gloire du Parti, ce sera le grand blanc."*

### *Faire semblant d'y croire*

Tout sépare l'écrivain, né pendant le Grand Bond en avant, et la gravure de mode Wang Wei. Mais tous deux parlent de *"folie collective"*, de l'impression de vivre dans une autre dimension. Le monde n'est pas celui qu'on leur raconte. *"Le pire, dit Wang Wei, c'est que tout le monde ou presque fait semblant d'y croire."* L'histoire de la République populaire, ils l'ont apprise en chantant, le foulard rouge de pionnier noué sous le menton : *"Sans le Parti communiste, il n'y a pas de Chine nouvelle."* Wang Wei a eu 6 ans dans les années 80, l'apprentissage des caractères chinois commençait par des slogans : *"On n'étudiait pas une langue, mais la Révolution. Il fallait s'enfoncer dans le crâne que le socialisme chinois est l'ultime évolution de la société."* Un quart de siècle plus tard, il chante encore *J'aime le président Mao* sans fausse note : *"C'est à peu près tout ce que j'ai retenu de mes années de collège et de lycée. Le but n'était pas de comprendre,*

*mais d'apprendre par cœur. J'ai vite compris que c'étaient des inepties, mais il n'y avait pas d'autre choix que d'être un bon élève.*" Le père de Wang Wei n'a pas fait d'études, comme tous ceux qui ont grandi pendant la Révolution culturelle, quand le savoir n'était plus qu'une des "quatre vieilleries". Et que les professeurs étaient tyrannisés par leurs ex-élèves devenus des Gardes rouges, ces jeunes lâchés comme des chiens enragés contre leurs aînés.

La Révolution culturelle (1966-1976) est une décennie de cauchemar collectif, qui, à elle seule, a sans doute coûté la vie à un million de Chinois. Ce quasi-suicide du Parti communiste, ordonné par un Grand Timonier écarté du pouvoir, a durablement traumatisé les caciques du régime. Dans les manuels scolaires, la Révolution culturelle est présentée comme l'erreur d'un Mao sénile et influencé par Jiang Qing, l'abominable chef de la "Bande des quatre", nouveaux maîtres de la Chine. Mais les lycéens d'aujourd'hui ne sont pas censés savoir que Jiang Qing était la propre femme de Mao. Leurs manuels éludent aussi les destructions, les dénonciations, les exécutions sommaires de cette époque qualifiée de "chaos", où de "vieux révolutionnaires étaient accusés de façon injuste".

Pour éviter d'avoir à débattre en classe de ce sujet sulfureux, il est suggéré aux élèves d'"interroger les personnes âgées sur leurs émotions pendant la Révolution culturelle". Wang Wei, un jour, a demandé à son père d'où venait la cicatrice qui lui balafrait le visage. Il n'a obtenu qu'un long silence : "J'ai su bien plus tard qu'enfant, il s'était battu en ramassant les restes des cuisines de sa commune populaire. Il mourait de faim. Ma mère a fini par me raconter son histoire. Lui n'en a jamais dit un mot, il avait honte." Un autre trou noir dans l'histoire de la Chine : en classe, on ne parle pas de la grande famine de 1959-1961, 30 millions de morts passés à la trappe.

#### *Le bonheur dans l'oubli*

Que disent les manuels scolaires ? Que le Grand Bond en avant, industrialisation à marche forcée décrétée par Mao en 1958, à l'origine de la famine, a été "une grave erreur du Parti dans la construction du socialisme". Le livre d'histoire de la deuxième année de collège, par exemple, reconnaît que "l'État et le peuple ont fait face aux plus graves difficultés depuis la fondation du pays". Mais il n'y a aucun détail sur les « difficultés », et tout se termine vite et bien : "Au printemps 1961, le Parti et le gouvernement ont totalement réorienté l'économie nationale et ont obtenu peu après des résultats évidents." Affaire classée. Grand Bond en avant, Révolution culturelle : ces "erreurs" sont enfermées à double tour dans le tiroir des 30 % d'échecs officiellement attribués à Mao. [...]

Trente-cinq ans plus tard, Xu Xing a voulu revoir les témoins de cette époque chaotique, jusqu'à la belle dont il était amoureux et qui l'a dénoncé de peur d'apparaître "bourgeoise". Il en a fait un film, *Ma Révolution culturelle*, projeté en Europe et plus confidentiellement en Chine. À l'issue d'une projection à Shanghai, une jeune fille bien habillée d'une vingtaine d'années s'est approchée du cinéaste : "Je ne savais pas. Mais pourquoi doit-on se souvenir de tout ça ? On vit bien aujourd'hui, la vie est faite pour le bonheur..." Xu Xing ne lui en a pas voulu. Souvent, il a rencontré des étudiants convaincus que le bonheur est dans l'oubli. [...]

Autre rebelle de la jeune génération, Li Zhongxia, 25 ans, diplômé en économie. Silhouette élancée, coiffure hérisson et lunettes cerclées, il raconte, dans un café proche de son université et un joyeux brouhaha, qu'il veut devenir écrivain. Contre la volonté de sa mère qui le voyait trader ou consultant. Li Zhongxia a foi en l'avenir. La Chine bouge grâce aux intellectuels et il veut en être. Depuis sa sortie du lycée, il est arrivé à une conclusion : "Le but est d'endormir les gens, de les rendre fatalistes ou indifférents à la politique, puisqu'il n'y a aucun espoir en dehors du système. Ça marche, la plupart des jeunes Chinois sont heureux et ne veulent pas se poser de questions. Quant à la vieille génération, elle se tait. Elle a honte de sa souffrance, de ce passé qui semble n'avoir jamais existé."

Pascale Nivelles

Envoyée spéciale à Pékin

la colline  
théâtre national

[www.colline.fr](http://www.colline.fr)

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20<sup>e</sup>

