

La Pierre

Texte de Marius von Mayenburg

Mise en scène de Bernard Sobel

au Théâtre Dijon Bourgogne du 13 au 21 novembre 2009

© JEAN-MARC DRUAI

Édito

« *La Pierre* est une parabole » explique Bernard Sobel.

Si cette pièce du jeune auteur allemand Marius Von Mayenburg évoque, à travers l'histoire d'une maison et de trois générations de femmes, trois épisodes majeurs de l'histoire allemande – la Seconde Guerre mondiale, la séparation RDA/RFA et leur réunification – les thématiques qu'elle développe dépassent largement les frontières de l'Allemagne. « Il ne s'agit pas », poursuit Bernard Sobel, « d'un document sur un moment particulier de l'histoire allemande, pas plus qu'*Hamlet* n'était un document sur l'histoire du Danemark », mais d'une invitation pour le spectateur à interroger sa propre posture par rapport au réel et donc à l'Histoire.

Que faire de son passé ? De ses fantômes ? Que transmettre ? Que dire ? Que cacher ? Quelle place faire à l'autre dans un monde de contradictions et de violences ? Quelle légitimité à se penser chez soi ?...

Véritable outil pour interroger le monde, la pièce met en œuvre, dans sa forme même, un subtil dispositif de questionnement : malgré une partition dialogique très classique, le montage et mixage de cinq temporalités différentes (1935/1945/1953/1978/1993) oblige le lecteur à construire ou à reconstruire lui-même le puzzle de l'histoire. Comment résoudre sur le plateau les problèmes posés par ce traitement particulier du temps ?

L'analyse dramaturgique de *La Pierre* (en amont de la représentation) sera l'occasion de montrer aux élèves d'option, mais aussi plus généralement aux élèves de première confrontés à l'objet d'étude Théâtre et Représentation, combien l'horizon du plateau est un outil précieux et même indispensable pour éclairer sous de nouveaux feux les enjeux et lignes de force d'un texte théâtral.

La démarche choisie obéira donc à un double mouvement :

- 1 – Partir d'outils dramaturgiques classiques pour mieux enquêter sur le texte.
- 2 – Dégager les problèmes dramaturgiques spécifiquement posés par ce texte pour que les élèves soient plus attentifs pendant la représentation aux choix scéniques proposés par Bernard Sobel.

Retrouvez sur ► <http://crdp.ac-paris.fr> l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »



Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !

Susciter un horizon d'attente sur le texte à partir du titre et de l'affiche

[page 2]

Découvrir les thèmes de la pièce

[page 4]

Mettre plusieurs extraits du texte en voix et en espace

[page 8]

Après la représentation :
pistes de travail

Se remémorer

[page 11]

La scénographie

[page 13]

Une théâtralité affirmée

[page 18]

Rebonds et résonances

[page 19]

Annexes

Biographies

[page 21]

Entretiens

[page 22]

Maquette de la scénographie

[page 25]

Quelques changements temporels dans la pièce

[page 26]

L'affiche du spectacle

[page 27]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

SUSCITER UN HORIZON D'ATTENTE SUR LE TEXTE À PARTIR DU TITRE ET DE L'AFFICHE

→ Demander aux élèves de rechercher des expressions comprenant le mot « pierre ».

Faire d'une pierre deux coups

Première pierre à l'édifice

Jeter la pierre (au sens propre et sens figuré)

Avoir une pierre au cou (au sens propre et figuré)...

→ Les interroger sur les connotations possibles du titre. À quoi fait-il penser ?

Une construction

Une mise en accusation

Un poids lourd à porter (responsabilité, culpabilité, etc.)...

→ Proposer aux élèves d'observer et de décrire l'affiche de la pièce conçue par le Théâtre Dijon Bourgogne (cf. annexe 5).

Leur faire décrire l'affiche (maison fermée aux allures de *Blockhaus*, surface vert vif sur le toit terrasse, zone d'un vert plus pâle devant la maison, tache rouge en forme de grosse langue constituant le perron...) et leur demander de mettre ces observations en perspective avec le titre et les expressions ci-dessus pour tenter de reconstituer la fable : la pierre serait-elle une de celles qui a servi à construire la maison ? La tache rouge : une tache de sang qui s'échappe de cette maison pourtant fermée comme une prison ? Quelqu'un aurait-il du sang sur les mains et la conscience ?

→ Pour vérifier la validité de ces hypothèses donner à lire à haute voix de courts passages où il est question de la pierre.

« 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. »

Heidrun, dans *La Pierre*

THÉÂTRE DIJON BOURGOGNE
PARVIS SAINT-JEAN DU 13 AU 21 NOVEMBRE 2009

MARIUS VON MAYENBURG

LA PIERRE
(CRÉATION)

AVEC
ANNE ALVARO, CLAIRE AVELINE,
PRISCILLA BESCOND,
ANNE-LISE HEIMBURGER,
EDITH SCOB ET GAËTAN VASSART

MISE EN SCÈNE BERNARD SOBEL

production Compagnie Bernard Sobel - Théâtre de Dijon Bourgogne - CDN
Théâtre National de la Colline
avec la participation 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

RENSEIGNEMENTS RÉSERVATIONS
03 80 30 12 12
www.tdb-cdn.com

© PAUL COX

La référence à la pierre traverse en effet toute la pièce : jetée en 1935 par les Allemands contre la fenêtre de la nouvelle maison de Whita et Wolfgang (qu'ils prennent pour les anciens propriétaires juifs), conservée comme presse-papier par Whita, emballée puis enterrée par Whita et Heidrun dans le jardin qu'elles doivent

quitter en 1953, déterrée par Heidrun en 1978 lors de sa visite dans la maison, et enfin brandie toujours par Heidrun devant Stefanie en 1993 comme un étendard de sa légitimité à occuper à nouveau sa maison.

« C'est notre maison, derrière tout ce renfermé et ce bric-à-brac, je connais chaque pierre. »

Whita, dans *La Pierre*

C'est autour de cette pierre que se cristallise la légende familiale fondée sur un mensonge. Whita, pour protéger sa fille d'un passé trop lourd, réécrit l'histoire et l'Histoire : la pierre aurait été lancée par les nazis contre le père pour le punir d'avoir aidé financièrement le couple juif à s'enfuir. La petite fille Hannah se voit aussi dépositaire de cette version même si la façon dont elle la répète, comme une leçon apprise dans son exposé, contribue beaucoup à la distancier. C'est moins la figure du grand-père qui la fascine et l'interroge que celle de la famille juive qu'il est censé avoir sauvée.

Pour sa mère au contraire, vivant dans le culte du père mort, la pierre représente à la fois la médaille du père et son mausolée. Si on ajoute que pour la grand-mère la pierre est une synecdoque de la maison qu'elle a habitée avec son mari, une métaphore de la

mémoire enfouie, mais aussi une métaphore du poids culpabilisant qui la ronge et qu'elle ne veut surtout pas déterrer, on aura pris la mesure de l'importance de cet objet qui donne son nom à la pièce.

« Cette maison tant désirée, ce bien malgré tout mal acquis, va devenir pour la grand-mère, une tunique de Nessus qui la brûle et la consume. »

Bernard Sobel

→ Inviter les élèves à faire des hypothèses sur les manières de représenter la maison et les différentes perceptions qu'en ont les personnages : paradis pour Heidrun et Stefanie, lieu anxiogène pour Hannah, bric-à-brac en 1978 pour Whita...

→ Au regard du degré différent d'information sur le texte (avant l'entrée et après l'entrée dans le texte) proposer une autre lecture de l'affiche.

Par exemple : la tache de sang en forme de langue à l'entrée de la maison peut suggérer l'arrestation sur le perron de Mieze et son mari « pour avoir dit quelque chose » ou l'expression de la culpabilité de Whita (qui longtemps refoulée, finit par « suinter » et passer sous la porte de la maison lorsqu'elle l'habite à nouveau), ou encore le suicide de Wolfgang...



DÉCOUVRIR LES THÈMES DE LA PIÈCE

Le contexte

→ Demander aux élèves de faire une recherche sur les années 1935, 1945, 1953 et 1993. Proposer un résumé de la fable pour bien leur faire comprendre comment le texte tisse ensemble la grande Histoire et la petite histoire.

Année	L'Histoire	Résumé de la pièce
1935	Hitler nommé chancelier depuis 1933, s'octroie le statut de <i>Führer</i> . Maître de tous les pouvoirs, il fait mettre en application les lois de Nuremberg qui en retirant aux citoyens juifs la plupart de leurs droits, les contraignent à l'exil.	Un couple d'allemands, 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	L'Allemagne perd la guerre. À la suite de la conférence de Yalta, elle est occupée par les Soviétiques, les Américains, les Anglais et les Français. Ceci préfigure la création des deux Allemagnes : RDA (République démocratique allemande) et RFA (République fédérale allemande).	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	Staline meurt. Les grèves en RDA sont réprimées par les troupes d'occupation soviétiques et par la police est-allemande. Trois millions d'allemands (sur 19 M.) s'enfuient à l'Ouest, ce qui entraînera en 1961 la construction du mur de Berlin.	Whita et sa fille Heidrun (alors âgée d'une dizaine d'années) passent à l'Ouest et 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...) enterre, avant de partir, une pierre (symbole du courage du père). En 1978, Heidrun (enceinte et en quête de son histoire) souhaite revoir la maison.
1993	Le mur de Berlin est tombé depuis quatre ans (novembre 1989)	Whita et Heidrun réintègrent leur maison 40 ans plus tard. Mais la maison est comme hantée par des fantômes (ceux des morts : Mieze et Wolfgang, mais aussi ceux des vivants : 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 objets de la pièce

→ Relever avec les élèves les occurrences des trois autres objets clefs de la pièce que sont la lettre, la balançoire et le piano afin d'en dégager les thématiques essentielles.

La question de la transmission

La question du mensonge et de la vérité

L'attachement à l'enfance à travers des figures masculines tutélaires

La présence des fantômes

La pièce traite essentiellement des relations mère/fille (sur trois générations). Pourtant les hommes bien que physiquement absents ont une place importante en tant que figures (Whita et son mari, Heidrun et son père, Stefanie et son grand-père, Hannah et son père)

La lettre

→ Proposer aux élèves de lire le passage de la lettre où le grand-père en 1945 au moment de la défaite allemande explique qu'il va se suicider.

Les élèves doivent alors prendre la mesure de la façon dont Whita va tout au long de sa vie se sentir contrainte de déformer la vérité.

Quand Whita relit cette lettre en 1953, la didascalie signale « qu'elle regarde la feuille puis la déchire lentement » : geste dramaturgiquement fort qui annonce le déni futur.

« Ils ont tous dit que leurs pères étaient tombés en Russie... alors il a aussi fallu que je dise quelque chose, la Russie, j'ai dit, mais je n'en sais rien. »

« Quand les Russes sont entrés dans la ville, il était en haut à la fenêtre... Un Russe qui n'a même pas regardé l'a abattu en tirant d'allégresse, juste quand la guerre était finie. »

Whita à sa fille Heidrun,
« 1953 », dans *La Pierre*

Et le mensonge se transmettra à la génération suivante puisqu'Hannah répètera en 1993 devant Stefanie cette même version de la mort du grand-père.

On notera toutefois que la lettre est aussi par deux fois l'élément déclencheur qui permet à la parole de se libérer en partie du mensonge. En 1953, c'est en triant les lettres de Wolfgang dans lesquelles s'est glissée la croix gammée que Whita est contrainte d'évoquer son appartenance (ou celle de Wolfgang) au parti nazi.

En 1993, c'est devant l'insistance d'Hannah à obtenir d'elle qu'elle écrive une lettre à Mieke, que Whita finit par lui dire que Mieke est morte (même si, nous le verrons plus loin, les circonstances de sa mort sont peut-être encore inventées par Whita).

La balançoire

« Mon grand-père se tient derrière moi et m'attrape avant de me redonner de l'élan, et alors je m'envole le long de la façade, plus haut que la véranda avec la grande porte à battants, le balcon au-dessus du jardin d'hiver et le toit avec ses lucarnes noires et la cheminée... »

Stefanie, dans *La Pierre*

Véritable objet mémoriel, la balançoire permet à Stefanie en 1993 de convoquer très précisément son enfance passée dans la maison. Chargée d'affects, elle est clairement attachée à la figure aimée et aimante du grand-père.

« Tu sais qui l'a accrochée là ?... C'était mon grand-père. La corde est toujours la même, il la prenait pour faire de la montagne... elle lui a sauvé la vie plus d'une fois, mais pour ma balançoire il l'a coupée en deux... »

« Un instant je suis dans le ciel, mon dos retombe en arrière... l'herbe sombre m'aspire. Je sens quelque chose comme du vertige dans mon nez et puis mon grand-père, qui est à côté de l'érable et qui m'attrape déjà. »

Stefanie dans *La Pierre*

Après la mort de ses parents, la maison représentée pour Stefanie aussi une figure tutélaire, rassurante.

« Je n'ai plus jamais aimé la forêt après ça, j'ai toujours fait de la balançoire vers la maison, les arbres étaient trop inquiétants. »

Stefanie dans *La Pierre*

Le piano

Il n'est physiquement présent qu'en 1935 quand la maison appartient encore à Mieze avant que (préfigurant ainsi sa propre disparition) elle ne le détruise à coups de hache, n'acceptant pas qu'il soit négocié et traité comme une simple marchandise par ce couple peu mélomane. Reste que par cette scène traumatique, Mieze deviendra le fantôme qui hantera à jamais Whita. On comprend ainsi que le choc du retour à la maison en 1993 réveille en elle et le souvenir du piano disparu et le souvenir de Mieze.

Whita : Ici il y avait le piano

Heidrun : Non. Ici il n'y avait pas de piano. Tu confonds.

Whita : Non je ne confonds rien. Ici. Le piano.

Heidrun : Mais tu n'as jamais joué du piano.

Whita : Moi pas. Mais Mieze.

Hannah : Mieze ?

Heidrun : C'est son amie de l'époque.

Whita : Mieze jouait si bien du piano.

Dans *La Pierre*



© JEAN-MARC DRUAI

Whita ne sait pas jouer de piano. C'est peut-être la raison pour laquelle Heidrun propose à Hannah des leçons de piano pour la retenir ; comme si jouer du piano, depuis cette scène traumatique, était devenu un fantasma familial.

→ **Proposer aux élèves d'imaginer un procédé scénographique qui permettrait de présenter le piano à la fois au présent et en 1935 et absent dans toutes les autres époques.**

Cet exercice pourra faire l'objet d'un dessin, d'un collage, d'un court texte... On pourra orienter la recherche des élèves sur la lumière.

→ **Comment donner à voir ou à entendre la fulgurance de sa destruction à coups de hache ?**

Bande son, lumière...

→ **Demander aux élèves de choisir quatre accessoires, parmi ceux proposés ci-dessous qui devraient selon eux figurer nécessairement sur le plateau.**

Ces accessoires figurent tous dans le texte de la pièce. Comme la liste n'est pas exhaustive, les élèves peuvent ajouter un objet qui leur semble particulièrement important en justifiant leur choix.

Boîte à chaussures
Voile de mariée
Miroir
Bijoux
Lettres
Croix gammée
Pierre
Tessons
Porcelaine
Tasse à café
Carriole
Valises



© JEAN-MARC DRUAI

→ Laisser les élèves observer la photo de la maquette de la scénographie (cf. annexe 4). Leur faire faire des hypothèses sur les formes géométriques (et énigmatiques) qui tombent des cintres.



© LUCIO FANTI

Les actions physiques récurrentes

→ Cartographier le texte par le repérage des actions physiques récurrentes qui donnent aussi la mesure des thématiques essentielles de la pièce.

Emménager/déménager = posséder/être dépossédé

Déménager : en 1935, Mieke est sur le point de quitter sa maison avec ses deux valises pour unique bagage.

Emménager : en 1993, Heidrun, Whita et Hannah viennent d'arriver dans la maison.

Whita est finalement toujours du côté des possédants. Le rapport de forces lui est *in fine* toujours favorable.

Convoiter/être convoité

Lorgner :

- en 1935, Whita lorgnait sur la maison de Mieke ;
- en 1953, le grand-père avant de pouvoir y habiter lorgnait la grand-mère sur la terrasse ;
- en 1993, Stefanie lorgne l'intérieur de la maison avant d'y pénétrer par effraction. Même si la situation est très différente, cette scène n'est pas sans rappeler l'inquiétante étrangeté d'*Intérieur* de Maeterlinck.

Enterrer son passé/déterrer ses idoles

Creuser pour enterrer / creuser pour déterrer :

- en 1953, Heidrun et Hannah creusent deux trous pour enterrer les lettres d'amour envoyées par Wolfgang et la croix gammée. Il est sans

doute signifiant que Whita propose de ne pas mettre les lettres dans le même trou que la croix gammée : « ne pas salir » ainsi la mémoire du père. De la même manière, Heidrun lui dira en 1993 « Arrête de creuser... Arrête mère, tu ne fais que te salir ». Le mot est pris ici à la fois au sens moral et au sens concret ;

- en 1953 toujours, elles creusent un trou pour la pierre ;
- en 1978, Heidrun creuse (« comme un chien qui déterre un os » dit Stefanie) et déterre la pierre ;
- en 1993, Whita creuse dans le jardin pour déterrer ce qu'elle croit être, dans sa confusion mentale, sa croix fédérale du mérite, mais Heidrun cherche à l'en empêcher car il s'agit en fait de la croix gammée.

→ Demander aux élèves de proposer plusieurs manières de creuser.

Creuser comme Heidrun, « un chien qui cherche un os » (dans une sorte d'urgence frénétique). Creuser comme Whita en 1945 (quand elle déterre à mains nues la porcelaine de ses parents dans les décombres de leur maison bombardée), en 1978 (pour apaiser Heidrun ?), en 1993 (avec l'âge qu'elle a en 1993¹ et la confusion mentale qui est la sienne).

→ Questionner les élèves sur la manière de suggérer sur scène la présence d'un jardin et surtout l'endroit névralgique où l'on enterre ou déterre.

1. Plus de 80 ans au moins, puisqu'en 1935 elle était mariée.

Les légendes familiales

Le texte montre très bien comment s'élaborent les légendes familiales et les secrets de famille.

→ **Proposer aux élèves d'énoncer un procédé scénographique (voix off, lumière, fumée, vidéo...) pour représenter sur scène les visions morbides de Whita (cariole, dents...) et les absents (présences fantomatiques de Mieze et Wolfgang).**

La scène finale, qui (pour reprendre les catégories de Michel Vinaver) *a contrario* d'un duel (attendu) met en place un mouvement vers, contribue tout autant à inscrire Mieze à jamais dans la mémoire de Whita. On notera toutefois que là encore Whita refait l'histoire en choisissant (est-ce ou non conscient ?) de ne raconter en 1993 que la version fantasmée d'une amitié réciproque. En 1953, déjà ne parlait-elle pas en réalité de Mieze en évoquant cette amie courageuse qui avait fait fuir en criant de jeunes nazis entrés dans son jardin ?

Whita est une véritable machine à inventer des fictions. Elle semble toujours prête sinon à improviser du moins à déformer ce qu'elle va raconter : il semblerait en effet qu'elle mêle l'histoire de deux femmes, son amie Heidi et Mieze.

« Madame Heisung voulez-vous être mon amie ? ...trinquons Whita... pour que je sache que tu ne m'oublieras pas, que tu n'oublieras pas Mieze, ton amie. »

Mieze dans *La Pierre*

Le grand-père de Stefanie ment lui aussi. Il préfère lui faire croire que ses parents sont morts d'un accident de voiture plutôt que de lui révéler qu'ils l'ont abandonnée pour pouvoir fuir à l'Ouest. Stefanie ne lui en veut pas.

« Je n'ai jamais dit un mot à mon grand-papa, et jamais posé de questions, et je l'ai toujours aimé pour ça d'avoir voulu si bien me protéger de la vérité. »

Stefanie dans *La Pierre*

La force du texte de Marius von Mayenburg est de laisser la question ouverte. Pour le bien de ceux qu'on aime, que vaut-il mieux faire, dire ou mentir ?

METTRE EN SCÈNE DIFFÉRENTES ÉPOQUES TEMPORELLES

Le brouillage des temporalités

→ **Faire visualiser aux élèves (avec un vidéo projecteur par exemple) le collage de toutes les dates pour leur faire prendre conscience du montage temporel de la partition : 1993/1935/1993/1993/1935/1993/1935/1993/1978/1945/1953/1935/1978/1953/1935/1993/1978/1935/1978/1945/1993/1935/1978/1935/1935/1993/1993/1945/1953/1953/1993/1993/1993/1935/1993/1935**

En effet, la chronologie est à rebours : la pièce s'ouvre sur 1993 et se termine en 1935, selon un enchaînement apparemment aléatoire des années qu'il faudra interroger. L'idéal pour les élèves qui n'auront pas la possibilité de lire le texte serait de le projeter pour leur montrer le déroulé.

→ **Distribuer au élèves (ou projeter) quelques extraits significatifs des connexions établies**

entre les différentes séquences temporelles (cf. annexe 5).

→ **Spatialiser les différentes périodes convoquées en demandant aux élèves de se mettre par groupe selon la convention suivante.**

De 1993 à 1935 (= de cour à jardin) :

- un groupe de quatre pour l'année 1993 ;
- un groupe de trois pour l'année 1978 ;
- deux personnes pour l'année 1953 ;
- une personne pour l'année 1945 ;
- un groupe de deux pour l'année 1935 ;
- un lecteur de didascalies côté public.

→ **Leur demander de lire les extraits déjà présentés du texte sans adresse, sans intention (comme pour un enregistrement radiophonique). Simplement le donner à entendre dans sa rythmique et sa musicalité².**

2. Les traducteurs se sont attachés à rendre sensibles le retour des mêmes mots, les allitérations, les assonances, les reprises syntaxiques.

→ **Varié les consignes au fil de la lecture, lorsqu'elles ont bien été intégrées ou lorsqu'on passe à un autre extrait.**

- Quand un groupe est hors-jeu (ou plutôt hors-lecture), il reste immobile. Chacun des lecteurs s'anime toutefois au ralenti lorsqu'il est question de lui dans une autre époque que la sienne (notamment pour Wolfgang et Mieze qui pourront suggérer ainsi la sensation d'une présence fantomatique).

- Quand une époque semble « boucler » avec une autre (soit par un jeu de questions réponses, soit par une reprise lexicale ou thématique) le groupe modifie son adresse : elle n'est plus frontale mais dirigée vers le groupe concerné.

→ **Inviter les élèves à faire des hypothèses sur les moyens qui pourront être mis en œuvre pour rendre lisible le passage d'une époque à l'autre, sans pour autant tomber dans un procédé trop didactique. Comment rendre ce changement fluide et poétique ?**

Les lumières ou la musique peuvent par exemple donner une ambiance et donc distinguer les époques.

Les élèves pourront réfléchir aux moyens qui permettront de faire comprendre que la pièce parle aussi de notre époque.

Une unité de lieu

→ **Faire lire dans l'espace la première et la dernière séquence.**

Si la pièce pulvérise radicalement l'unité de temps (1993/1935), une très forte unité de lieu *a contrario* semble se dessiner autour de la maison dans laquelle Whita emménage en 1935 puis à nouveau en 1993³.

En même temps qu'elle renseigne la situation (trois personnages, la mère, la fille et la grand-mère viennent d'emménager et elles ont toutes un point de vue différent sur la maison), l'écriture de la première séquence contient déjà des informations de mise en scène et de mise en espace :

- la mère n'écoute pas (sa réplique ne « boucle »⁴ pas avec celle de sa fille ;
- elle fait bifurquer la conversation sur la vaisselle en porcelaine et ne veut pas entendre ce que sa fille lui dit (Hannah ne se sent pas bien dans cette nouvelle maison) ;
- la grand-mère se croit revenue en 1945 au moment des bombardements.

La mère est parfaitement là où elle doit être, dans un *hic et nunc* domestique... La fille, elle, est ailleurs (elle se projette dans la chambre de son ancienne maison et ne parvient pas à se familiariser avec la nouvelle). Quant à la grand-mère, pour échapper aux bombardements, elle se cache sous la table comme l'indique la didascalie.

Les trois personnages sont donc (à l'intérieur pourtant d'une même année) dans des temporalités différentes (présent pour la mère, passé récent pour la fille et passé lointain pour la grand-mère). Ces trois temporalités, symptomatiques de trois espaces mentaux différents, sont pourtant exprimées dans le texte par les espaces qu'il suggère.

→ **Faire relire la séquence aux élèves en leur donnant les consignes suivantes : pas**

d'adresse entre les personnages ; à chacun son propre couloir : la mère parle à sa fille en plongeant le regard dans sa pâte à gâteau ou dans un vaisselier), la fille erre dans l'espace, et la grand-mère parle de dessous la table. Leur proposer de « tuiler » leurs répliques sur un court extrait (les trois parlent presque en même temps).

On notera que cette première séquence est programmatique du fonctionnement dramaturgique de la pièce dans son ensemble :

- « pièce paysage » qui donne à entendre une parole qui crée des micro-actions (cf. la perturbation dans l'enchaînement des répliques) ;
- riche en pistes de mise en espace, la pièce est emblématique de l'écriture de Marius von Mayenburg (dramaturge aux deux sens du terme : il écrit des pièces de théâtre mais il travaille aussi en vue du plateau avec le metteur en scène).

« Tout mon travail est d'une façon ou d'une autre en relation avec la dramaturgie. »

Marius von Mayenburg dans un entretien paru dans *Independent theatre reviews and commentary*, 25 février 2008

En 1935, Whita est dans une logique de profit, de jouissance maximum : avoir la maison le plus vite possible, au meilleur prix. La scène de la négociation du prix de vente de la maison entre les deux maris se passe dans un hors-champ mais la récurrence avec laquelle Mieze souligne sa durée surprenante à Whita, la tension grandissante qui s'installe pendant l'attente de la signature entre les deux femmes, la signalent de toute évidence comme une scène matricielle.

3. On peut ici faire référence à *La Cerisaie* de Tchekhov. Pièce dans laquelle on retrouve beaucoup de points communs : unité de lieu autour de la maison, attachement de la mère (Lioubov Andréevna) à la maison alors que sa fille (Ania) cherche à partir vers de nouveaux horizons, présence des fantômes (le fils mort), attente inquiète pendant la longue négociation de la maison, mélange de tragique et de comique.

4. Selon les termes de Michel Vinaver, dans *Écritures dramatiques*.

Et cette scène est d'autant plus forte qu'elle n'est pas représentée.

La nécessité d'obtenir cette maison rapidement est certainement la raison pour laquelle elle n'est pas au présent de sa conversation avec Mieze : les stratégies d'évitement, les points de suspension, les répliques qui ne bouclent pas, le silence pesant qui s'installe

entre elles révèlent moins la gêne et la légère mauvaise conscience de Whita que sa projection impatiente dans un avenir qui la rendra propriétaire de la maison (ce que perçoit très lucidement Mieze).

Whita, pour satisfaire son caprice de maison, s'arrange avec sa conscience. Elle fait feu de tout bois : elle récupère même la pierre lancée par les nazis pour s'en faire un presse-papier.

L'espace mental de Whita

→ Interroger les élèves sur les raisons du brouillage radical des temporalités, puisque même à l'intérieur d'une même année les séquences ne sont pas distribuées dans l'ordre chronologique. Par exemple, la séquence 1993 de l'emménagement « Tu auras la chambre du haut » est distribuée à la fin, bien après la séquence de la venue de Stefanie par exemple.

Ce qui nous est donné à voir et à entendre, c'est l'espace mental de Whita et en l'occurrence sa mémoire : un mot, une sensation, une situation, et la voilà repartie en 1978, en 1945, en 1953, ou en 1935. Le cheminement de la mémoire n'est ni chronologique ni logique ; les événements nous reviennent entremêlés parce que nos émotions les ont mélangés.

→ Proposer aux élèves d'imaginer comment faire comprendre que cette succession de temporalités est comme une projection de la mémoire de Whita.

Un unique costume pour Whita, celui de 1993 quelles que soient les époques dans lesquelles elle apparaît, pourrait par exemple être endossé. De même, les élèves pourront continuer à réfléchir à la mise en scène en se demandant comment donner à voir un espace mental tout en conservant quelques indices de l'univers concret d'une maison.

→ Refaire la lecture dans l'espace en donnant une nouvelle consigne : un seul lecteur prend en charge le personnage de Whita et celui-ci se déplace dans chaque groupe/temps comme si Whita nous prenait par la main pour nous faire faire la visite guidée de sa mémoire



Après la représentation

Pistes de travail

→ Partir du « ressenti » des élèves pour aboutir à une analyse plus objective des signes de la représentation.

On commencera par travailler sur la réception du spectacle en convoquant la mémoire sur un mode sensible.

On poursuivra par une description et une nomination précise de ce qui a été observé.

À partir de là, on tentera de mettre en perspective les signes repérés pour en dégager des effets de sens et questionner les parti pris de mise en scène.



SE REMÉMORER

Premières impressions

→ Demander à chaque élève d'évoquer le spectacle par le mot qui lui vient à l'esprit le plus spontanément : un sentiment, une sensation, une couleur, un objet, un espace, une posture de corps...

Le rapprochement des mots choisis par les élèves permettra de faire apparaître un premier état des lieux et de dégager les premières lignes de force.

Remémoration active

Par la parole

→ Demander à chaque élève à tour de rôle de se lever et de restituer une phrase ou une brève du texte qu'il a gardée en mémoire.

Il l'adressera à un camarade en l'appelant par son prénom (pour susciter un effet de réel et mettre le texte au présent).

Par le corps

→ Demander aux élèves de restituer (tout seul ou à plusieurs) une image du spectacle qui les a frappés. D'abord une image fixe puis une image en mouvement.

Exemple : Whita à genoux avec devant elle les lettres de Wolfgang, puis Whita étalant et dépliant lentement ces mêmes lettres.

Nomination et description

→ **Faire décrire aux élèves le dispositif scénique au début et à la fin de la représentation.**

Première image (après le lever du rideau)

Au sol, un trapèze de lumière circonscrit à l'intérieur d'un grand plateau un espace de proportion réduite : quelques meubles en résine éclairés et à demi recouverts de housses blanches bougent imperceptiblement à l'intérieur de cet espace, tandis que, derrière, sont données à voir des silhouettes en errance. Un ensemble de cadres suspendus à des câbles

descend des cintres. Des chiffres numériques s'y inscrivent et forment l'année 1993.

Dernière image

Un plateau nu et vide. Le trapèze de lumière est toujours là, mais les meubles ont migré à cour et sont serrés les uns contre les autres. L'image créée est celle d'un garde-meuble. Il n'y a plus personne sur le plateau, sinon Heidrun, dont, malgré l'obscurité, on devine la silhouette, assise de dos dans un des fauteuils du garde-meuble. Les cadres lumineux ne sont plus éclairés. Il n'y a plus d'indication d'année.

Premières hypothèses d'interprétation

Entre la première et la dernière image un parcours semble se dessiner : du plein au vide.

→ **Faire réfléchir les élèves aux valeurs que l'on peut accorder à ce plein et ce vide.**

Une première version de cette fin donnait à voir Hannah seule sur scène. Cela pouvait suggérer le lourd poids de l'histoire familiale et nationale dont elle héritait. La fin retenue actuellement laisse davantage le sens ouvert : qu'Hannah ne soit plus enfermée dans le trapèze de lumière peut suggérer qu'elle a la possibilité (grâce aux révélations que vient de lui faire sa grand-mère) de se libérer d'un passé mensonger et de construire son futur. Mais ce vide peut tout aussi bien suggérer l'absence angoissante de repère : le trapèze de lumière comme un radeau déserté est perdu au milieu de l'océan du plateau. Le caractère quasi abstrait du plateau nu, en gommant tout ancrage historique et géographique, élargit en tout cas la fable à une dimension universelle.

Les questions qui traversent la pièce (qu'est-ce le mensonge et la vérité ? qu'est-ce le passé ? quelle légitimité à se sentir chez soi ? quels arrangements avec sa conscience ?) ne concernent pas seulement les Allemands, mais s'adressent à chacun d'entre nous.

→ **Interroger les élèves sur la signification du grand rideau de scène.**

Les visages peints sur le grand rideau de scène⁵, clef picturale de la représentation, donnent d'entrée de jeu le *la* : ces visages peints ne sont-ils pas aussi les nôtres ? Qu'ils puissent plus précisément évoquer la mémoire des disparus (mémorial de la Shoah, installations de Boltanski...) n'empêchent pas qu'ils soient aussi le miroir que Mieke⁶, à l'ouverture de la pièce, tend à tous les spectateurs.

→ **Interroger les élèves sur la façon dont la mise en scène parvient à faire résonner tout au long de la pièce cette dimension universelle et à rendre active la métaphore secrétée par le texte (la maison comme matrice de tous les questionnements familiaux, générationnels, historiques et politiques⁷) tout en trouvant des solutions concrètes aux problèmes posés par la dramaturgie complexe de la fable (discontinuité temporelle).**

La réponse semblerait être dans un parti pris de mise en scène qui cherche à écarter toute résolution trop anecdotique et trop naturaliste. Bien sûr, la mise en scène ne fait pas l'économie d'une certaine figuration afin de créer quelques effets de réel (figuration d'un espace privé : le salon avec ses meubles et quelques accessoires⁸ et figuration temporelle avec les costumes – du moins pour certains personnages et certaines époques), mais cette figuration se fait *a minima*.



© VINCENT ARBELET

5. Peints par le scénographe plasticien Lucio Fantì

6. Elle passe devant le rideau, le regarde, nous regarde.

7. Bernard Sobel, lors d'une rencontre avec le public, dit combien la métaphore de la maison est éclairante (les crises se cristallisent souvent autour de la figure de la maison : aux États-Unis avec la question du surendettement immobilier, dans le conflit israélo-palestinien...)

8. Lettres, coupe de champagne, pierre.

LA SCÉNOGRAPHIE

Le dispositif scénique

→ Demander aux élèves de décrire ou de dessiner tous les éléments scénographiques présents sur le plateau.

Servante⁹ de scène, objet mémoriel¹⁰

Une pierre exposée sur un trépied reste à jardin pendant toute la représentation. Elle illustre le titre de la pièce bien sûr, mais est aussi l'objet fondateur autour duquel va se cristalliser la mémoire et la légende familiales (cf. première partie du dossier). Mais la mise en scène amplifie encore sa charge signifiante en dédoublant l'objet : seuls Whita et Wolfgang auront cette pierre en main durant la représentation, or ils sont les seuls à détenir la vérité (non, cette pierre n'est pas liée à la résistance héroïque du grand-père aux nazis, comme Whita l'a fait croire à Heidrun, bien au contraire). La pierre du trépied est donc une sorte de flambeau garant de la vérité.



© VINCENT ARBELET

9. Baladeuse fournissant un point lumineux de sécurité lorsque le plateau n'est pas éclairé.

10. Ce ne sont pas des fleurs mais des pierres qui sont posées sur les tombes dans les cimetières juifs.

C'est pourquoi, c'est une autre pierre qu'Heidrun va déterrer dans le jardin (derrière le trapèze de lumière) et donc une autre histoire ; celle-ci construite à partir du mensonge de Whita.

Les meubles en résine recouverts par moitié de housses blanches

Ils donnent le signe d'un espace intérieur sans pour autant suggérer de marquage temporel précis : cette neutralité leur permet de traverser toutes les époques.

En suggérant l'image du garde-meuble, ils disent aussi les emménagements et démnagements successifs (en 1935, Mieke déménage et Whita emménage ; en 1953, Whita déménage et Stefanie emménage ; en 1993, avec les lois de restitution, Whita réemménage).

Ils participent au paradigme décliné dans la pièce de la vérité dissimulée. Les housses sont des voiles (comme celui de Whita), des caches qui recouvrent.

Ils participent à la danse des fantômes : leur couleur (la résine évoque la couleur des os), mais aussi la vie dont ils semblent animés (à certains moments de la pièce, ils sont éclairés et bougent tout seuls ou presque !), disent clairement combien la maison est « habitée », a toujours été habitée, comme le dit Heidrun, par le fantôme de ses anciens propriétaires (Mieke, puis Wolfgang).

Le piano recouvert d'une housse blanche a un statut différent des autres meubles puisqu'il n'est pas saisi dans le même trapèze de lumière : au lointain à jardin, il apparaît et disparaît au grès de la lumière.

Les cadres suspendus

Leur présence est bien sûr fonctionnelle : supports pour afficher les dates des différentes époques convoquées, ils assurent une lisibilité au spectacle en nous permettant un repérage dans le déroulé bousculé des années. Mais si leur présence n'était que fonctionnelle, un simple prompteur avec chiffres numériques, citation de notre époque, n'aurait-il pas pu faire l'affaire ?

→ Demander aux élèves quelles connotations ces cadres apportent donc en plus ? En quoi ouvrent-ils l'imaginaire du spectateur ?

Leur enchevêtrement et leur structure kaléidoscopique peuvent suggérer la déconstruction et la superposition des temporalités et se faisant, la confusion de l'Histoire. À charge pour le spectateur de relier entre eux les chiffres lumineux pour recomposer l'année (de la même manière que dans le texte, il est aussi invité à mettre les différentes années en perspective pour prendre la mesure des jeux d'échos).

La démultiplication de ces cadres est peut-être aussi une allusion (comme le rideau de scène) aux installations de Boltanski (séries, empilements...) ¹¹.

Éclairés en « contre », les cadres projettent leur ombre au sol sur la totalité du plateau au moment où les trois femmes réemménagent en 1993 dans la maison : strates de l'histoire ? cadavres de l'Histoire ? charniers ?... Et quand ils restent suspendus au bout de câbles au-dessus

du plateau, telles des épées de Damoclès (même si leur structure est légère et aérienne), ils peuvent suggérer le poids de l'Histoire sur les destinées individuelles (*Fatum* des temps modernes) et en l'occurrence, dans la fable, une présence extérieure menaçante : la forêt (qui effraie Stefanie), les bombardements (qui expliquent que Wolfgang en 1945 se cache sous la table) avec effet de son et lumière.

Les lumières

→ Faire lister aux élèves les différentes fonctions des lumières.

Elles participent à la création d'un espace fictionnel : espace intérieur et un espace extérieur (le salon et le jardin).

Elles permettent de démultiplier les aires de jeu (cinq aires de jeu) dans l'espace scénique : à l'intérieur du trapèze de lumière, à la toute périphérie de ce trapèze, autour de ce trapèze jusqu'au lointain, sur le devant de scène et même dans l'espace des spectateurs (Stefanie). Ces délimitations d'espace donnent à voir très concrètement les enjeux de la pièce.

La question du territoire

Être ou ne pas être dans le trapèze de lumière ?!

→ Demander aux élèves quels sont les personnages qui se tiennent le plus souvent à l'intérieur du trapèze de lumière et pourquoi ?

Heidrun est quasiment toujours dans ce trapèze et donc dans la maison (et donc dans le ventre de sa mère ou en l'occurrence de son père ?!) ¹² : elle est la seule de la famille à rester profondément attachée à cette maison. Cet attachement est d'ordre affectif pour ne pas dire névrotique (rappelons-nous la façon dont elle creuse la terre comme un chien et son tic de langage « *dommage* » sonne comme une posture de perpétuelle nostalgie). Cette maison représente le vert paradis de l'enfance, mais aussi sans doute la fixation sur la figure du père. Son mari ne l'a-t-il pas quittée parce qu'elle est, comme le lui rappelle sa fille, « mariée avec la maison » ?

C'est pourquoi elle se bat contre Stefanie avec des arguments plus affectifs que politiques pour défendre sa légitimité à occuper la maison.

La riposte de **Stefanie** se place aussi sur un terrain très affectif (la maison est liée au grand-père), mais scéniquement elle se donne à voir en termes d'espace. Stefanie fait intrusion dans l'espace des spectateurs (qu'elle « dérange ») mais aussi dans la maison : elle rentre dans le trapèze de lumière, s'installe dans un fauteuil et, comme pour mieux marquer son territoire,

laisse son sac (lourd de sa propre pierre) pendant plusieurs séquences. Elle ne le reprendra qu'au moment de son départ définitif, lorsqu'Heidrun la ramenant brutalement à un principe de réalité (dans lequel elle-même, construite sur des couches de mensonges, est incapable de vivre) lui dira : « Retournez chez vous, vous n'habitez plus ici ».

Hannah se tient le plus souvent à cour, à l'extérieur du trapèze et notamment pendant la séquence du duel verbal entre Heidrun et Stefanie à propos de la maison qui ne la concerne pas. La maison pour elle ne représente rien et dès la première séquence, elle n'a qu'une envie c'est en partir. Est-ce à dire qu'elle a le désir de se libérer du poids du passé familial ? C'est en tout cas ce que peut donner à lire la dernière image de la séquence 1993, au moment où Whita lui révèle l'arrestation de Mieze (mensonge ou vérité ?) et où elle quitte alors le trapèze de lumière sur un « NON » qui en dit long sur son bouleversement intérieur. Ce ne semble plus être le « non » anecdotique d'une adolescente en crise.

Whita, quant à elle, investit davantage le trapèze en 1935 (dans les scènes avec Mieze) et en 1978 qu'en 1993 : autrement dit sous l'effet d'un fantasme (1935) ou d'une nostalgie de la maison (1978). En 1993, au moment où son bien lui est restitué, elle est paradoxalement ailleurs. Ainsi, même si elle reste la plupart du temps dans le trapèze, s'abstrait-elle de la maison en lui tournant le dos : adossée (face public), contre la table (sous laquelle elle s'est cachée au début de la pièce).

La question des fantômes

Si les lumières ont quelque chose à voir avec l'espace, elles ont aussi quelque chose à voir avec le temps. Elles permettent non seulement de résoudre « techniquement » le problème posé par la discontinuité temporelle en assurant un passage fluide entre les différentes années, mais convoquent aussi poétiquement un espace/temps où morts et vivants cohabitent.

11. Boltanski (cf. première partie du dossier)

12. Le trapèze de lumière, par ses proportions réduites, renforce l'impression que la maison est un refuge perdu au milieu de l'immensité du vaste monde (en l'occurrence le plateau et son obscurité menaçante).

Hormis Stefanie qui fait une entrée et une sortie (traitées sur un mode très radical), les autres personnages restent en effet sur le plateau en permanence.

À charge donc pour les lumières de décider de leur apparition/disparition au gré des bouffées mémorielles de Whita : tout se passe comme si son retour dans la maison en 1993 provoquait et projetait hors d'elle-même – dans cet espace mental qu'est le plateau – des éclats de mémoire. Ainsi Mieze et Wolfgang, constamment présents au lointain¹³, sortent-ils de la pénombre quand ils sont convoqués par la mémoire de Whita¹⁴. Mais leur présence constante sur le plateau dit aussi, bien sûr, combien ils continuent de peser sur le sort des vivants. C'est pourquoi la mise en scène, grâce aux lumières, donne à voir les télescopes d'époque et les connexions de sens ainsi produits.

→ **Demander aux élèves de relever quelques exemples de ces connexions.**

La lumière peut donner à voir la présence fantomatique de Mieze, alors même qu'elle n'est pas directement en jeu (en 1935).

En 1993, quand Stefanie dit « Je ne partirai plus d'ici », Mieze, passant sur le devant de la scène de cour à jardin (refaisant le même parcours qu'au début de la pièce), signale ainsi qu'elle non plus n'est jamais partie d'ici. Les deux femmes sont dépossédées, mais aussi fantomatiques : Stefanie, même si elle est en vie, est aussi un fantôme, celui d'un pays disparu (la RDA).

En 1978, Heidrun questionne sa mère pour savoir pourquoi elle l'a affublée d'un prénom aux consonances nordiques et désuètes. Whita, pour se sortir une fois de plus d'un mauvais pas¹⁵ improvise une explication : c'est en souvenir d'une amie très courageuse qui s'appelait Heidrun : « Deux garçons en uniforme... alors elle est sortie sur la terrasse et elle a crié après eux ». Et de citer ainsi presque exactement les paroles de Mieze : « Deux jeunes en uniforme. J'ai crié sur la véranda jusqu'à ce qu'ils prennent peur ».

Or au moment de cette explication, Mieze,

pénètre dans le trapèze de lumière et erre au milieu des meubles. Le spectateur ne peut manquer alors d'associer cette amie très courageuse à Mieze. La dernière séquence peut s'éclairer différemment. Le fantasme d'une amitié avec Mieze ne serait-il pas qu'un rêve au même titre que la scène avec la hache pourrait se lire comme un cauchemar (c'est en tout cas ce que donne à voir le jeu d'Edith Scob-Whita) ?

Le jeu des lumières rend du reste possibles d'autres combinaisons de cohabitation entre présents et absents.

En 1978, pendant la scène où Heidrun questionne sa mère sur son propre prénom et évoque le nom de son futur enfant, le fantôme de Wolfgang suit du regard le mouvement de la balançoire sur laquelle Hannah se balance. Or en 1978, cette dernière n'est pas née puisqu'Heidrun en est enceinte. Effet d'étrangeté qui en dit long sur le télescope des années (entre le *déjà mort et la pas encore née* !) mais qui rappelle peut-être aussi qu'un secret de famille peut avoir des répercussions – au dire des psychanalystes – sur trois générations. Les vivants sont aussi traités comme des fantômes :

- ils disparaissent à leur tour dans la partie non éclairée du plateau ;
- la lumière les quitte progressivement et les fige dans un arrêt sur image (premier et deuxième passage de la séquence 1993 à 1935, par exemple) ;
- la lumière les fait apparaître fugitivement (en 1935, au moment où la vitre vole en éclats) ;
- la lumière les cadre de la même façon que les fantômes (en 1935, Whita et Mieze autour de la commode pendant que Wolfgang crie « Nous ne sommes pas des juifs »).

Le travail des lumières est donc un actant essentiel de la représentation. Sa fonction principale est de créer un espace/temps non réaliste, au service de ce « poème de la mémoire »¹⁶.

13. Lointain = partie du plateau placée le plus loin possible du plateau.

14. La lumière convoque et fait disparaître de la même manière le piano, puisque Mieze et son piano font corps et qu'en le détruisant elle préfigure sa propre destruction. Séparant le piano en deux dans un mouvement totalement déréalisé, elle passe de l'autre côté du miroir.

15. C'est probablement parce que Heidrun était un prénom très nationaliste. Nombre de petites filles allemandes de la génération d'Heidrun étaient appelées ainsi.

16. Selon l'expression de Bernard Sobel.

17. Mieze en allemand = chat.

18. Musique de John Lurie (jazz man), interprétée par Balasko Quartet.

Le son

→ **Demander aux élèves d'identifier les fonctions du son.**

Comme la lumière, le son prend en charge la création d'un espace/temps : 1935 (bruits de la vitre cassée et de la destruction du piano), 1945 (bruits de bombardements et de sirène), 1978 (bruit de la pluie pour signifier l'extérieur). Mais le traitement, lui aussi (exception faite pour la sirène et pour la pluie), est toujours plus ou moins déréalisé (aussi le bruit des bombes

est-il retravaillé en fréquences graves, le bruit de la destruction du piano est-il le résultat d'un mixage de cris de bébé et de chat¹⁷).

Le son assure également la transition entre les époques par des ponctuations musicales alto/violon (sur une à quatre notes selon les époques), mais ces ponctuations ne sont pas narratives. La musique qui ouvre la pièce est en revanche plus narrative et plus mélodique : elle crée l'atmosphère¹⁸.



© VINCENT ARBELET

Les costumes

La discontinuité temporelle : une gageure pour le traitement des costumes.

→ Interroger les élèves sur la solution retenue.

La solution a été simple : pas de changement de costumes ! Puisque les séquences antérieures à 1993 sont une projection de la mémoire de Whita provoquée par ce qui se dit et se passe en 1993, les acteurs resteront habillés en 1993. Seuls Wolfgang et Mieke portent des costumes d'époque : leur statut de fantôme les y autorise. Toutefois, pour favoriser la lisibilité des changements de dates quelques modifications sont apportées aux costumes :

- le ventre d'Heidrun évidemment (qu'elle fait pousser en actionnant à partir de ses poches une demi-coquille !)
- l'imperméable de Stefanie : fermé en 1993 et ouvert ou retiré en 1978 ;
- la capuche de Whita qu'elle ne met qu'en 1993 : signe également de son désir de s'abstraire comme un adolescent rebelle (au même titre que sa surdité et son dérangement mental, dont elle joue et avec lesquels l'actrice joue déjouant ainsi le risque d'une gravité trop appuyée du personnage). En 1935, elle ouvre sa veste laissant entrevoir un corsage brodé à l'ancienne.

Jouons maintenant au jeu des différences et des ressemblances pour observer ce qu'elles nous racontent des personnages et de leurs relations.

→ Demander aux élèves de répondre aux questions suivantes.

Deux groupes prendront en charge une même question. On pourra ainsi comparer leurs réponses.

Quel est le point commun entre les costumes de Whita, Heidrun, Stefanie et Hannah ?

Elles portent toutes les trois une écharpe : comme pour signifier qu'elles sont toujours en train d'arriver ou de partir (cf. les housses qui évoquent les déménagements)¹⁹.

Elles portent plusieurs couches d'habits (superpositions) : strates de l'Histoire/Histoire, strates de mensonges ?

Quel est la différence entre le costume de Stefanie et ceux de Whita, Heidrun et Hannah ?

Contrairement aux costumes sobres et de bon goût des trois femmes, le costume de Stefanie est à la fois très « *flashy* » (couleurs vives : rose, jaune, vert pomme... *trench* léopard) et très hétérogène (son gros sac par exemple s'accorde mal avec l'aspect relativement « habillé » du *trench*). Son costume « dérange » donc l'harmonie vestimentaire des trois autres. Il suggère la difficulté de Stefanie à trouver en elle une unité (depuis la réunification de l'Allemagne), mais aussi le vent de folie et de libération qui a suivi la chute du mur²⁰.

Quel est le point commun entre le costume d'Heidrun et celui de Wolfgang ?

Wolfgang porte un costume trois pièces, mais aussi une robe de chambre bordeaux : or le bordeaux semble être la couleur d'Heidrun (chaussures, écharpe). Heidrun « porte » donc à tous les sens du terme les couleurs de son père.

19. Pour Mieke c'est la veste qu'elle met sur ses épaules qui dit l'imminence d'un départ.

20. La costumière Mina Ly dit s'être inspirée au départ du travail du plasticien berlinois Hans Bellmer pour la création d'une beauté étrange.

Quel est le point commun entre le costume de Whita et celui d'Hannah ?

Toutes deux portent des mitaines (ou pull avec mitaines pour Whita) et des converses (ou Ben wilson pour Whita). La complicité qui unit la grand-mère et la petite-fille (aux dépens d'Heidrun) est ainsi soulignée.

Quel est le point commun entre le costume de Whita et celui de Mieze ?

Le costume de Whita (malgré une apparence sinon négligée du moins décontractée) met aussi en lumière sa modernité et son élégance. La coupe de son jogging (pantalon large) est plus étudiée qu'elle n'en a l'air. Or cette modernité et cette élégance sont aussi le fait de Mieze : femme d'avant-garde (cf. ce qu'elle dit à propos de ses meubles)²¹, elle porte un ensemble pantalon peu courant dans les années 1930.

Bien sûr, le costume façon Chanel de Mieze n'a pas le même style d'élégance que le jogging de Whita, mais toutes deux à leur manière ont un certain chic : l'une en noir, l'autre en blanc/gris,

même coupe au carré, l'une cheveux bruns, l'autre cheveux blancs.

Et si Mieze et Whita n'étaient que les deux faces d'un même Janus ?²²

C'est en tout cas ce que suggère la mise en scène qui, à plusieurs reprises, les cadre en miroir (en plans plus ou moins rapprochés : d'un côté et de l'autre du trapèze de lumière à l'extérieur ; à l'intérieur, quand elles s'assoient face à face dans les fauteuils ou qu'elles restent debout accoudées de chaque côté de la commode). Cette réversibilité possible de Mieze et Whita ne permet-elle pas de gommer la tentation d'une perception trop manichéenne des personnages et de retourner le miroir vers le spectateur ? Chacun d'entre nous ne contient-il pas potentiellement une part monstrueuse ? Mieze, à la place de Whita, n'aurait-elle pas, elle aussi, acquis la maison à bas prix et fait ainsi son bonheur sur le malheur des autres ? La propre part monstrueuse de Mieze n'apparaît-elle pas dans la dernière séquence quand, proposant son amitié à Whita, elle lui impose à jamais son fantôme ? Dignité de Mieze ou vengeance d'Erinyes ?



© VINCENT ARBELET



© VINCENT ARBELET

21. On imagine très bien que Mieze ait pu appartenir au mouvement Bauhaus (institut et courant artistique à Berlin dans les années 1930).

22. Cette gémellité peut aussi se lire comme le signe de la fascination qu'exerce Mieze sur Whita : cette dernière la copie car elle aimerait lui ressembler.

UNE THÉÂTRALITÉ AFFIRMÉE



© VINCENT ARBELET

Le choix d'une écriture scénique non réaliste va de pair avec une théâtralité affirmée et la création d'effets d'étrangeté.

Tension, friction entre des codes de jeu différents

Le jeu des acteurs peut s'appuyer sur une volonté d'incarnation : Heidrun en 1953 joue la petite fille en tripotant son écharpe ; Stefanie en 1978 part en courant comme une petite fille ; Whita fouille dans sa boîte et déplie ses lettres, elle déchire la lettre de Wolfgang et en fait ironiquement de petits confettis (puisque'il a été tué par un tir d'allégresse)...

Mais cette incarnation peut aussi être gommée, neutralisée par d'autres aspects de la mise en scène.

La non-réalisation des actions

C'est à distance et sans que l'action ne soit représentée que Mieke dit à Whita « Voici votre café. Servez-vous. [...] Vous en prenez un. Vous le prenez des deux mains », ce qui d'entrée de jeu ouvre davantage le sens et donne à entendre l'implicite de la réplique : « Vous en prenez un. Vous le prenez des deux mains. Comme vous prenez ma maison, vous prenez ma vie. »

Ni Heidrun ni Whita ne creusent la terre pour déterrer ce qu'elles ont à déterrer. Il leur suffit de passer derrière le trapèze de lumière pour le suggérer.

Le jeu face public

Les acteurs, la plupart du temps, ne se regardent pas en se parlant (Whita/Mieke).

Le jeu et l'adresse sont radicalement frontaux (Wolfgang, et surtout Stefanie qui brise d'autant plus le quatrième mur qu'elle commence à parler, lumière allumée, dans l'espace spectateurs : « Je viens pour déranger » ; l'intrusion n'est donc pas seulement du côté de la fiction).

L'acteur qui se donne à voir derrière son personnage

On se rappellera le coup d'œil furtif mais néanmoins perceptible de Whita (entre l'année 1945 et 1953) aux cadres lumineux comme pour se repérer dans la chronologie. Est-ce la trace de répétition conservée et qui sert en même temps la fiction ?

Les acteurs se mettent en place à vue à l'ouverture du rideau : Edith Scob (Whita) notamment vient se placer sous la table sans donner le sentiment au spectateur d'être encore en jeu.

L'acteur en posture de spectateur

L'absence de coulisses, de boîte noire, et la présence constante des acteurs sur le plateau, même si elles font sens au niveau fictionnel (statut fantomatique des personnages), construisent un espace d'où les acteurs en position de spectateurs observent ce qui se joue sur la scène.

Et plus généralement, une mise à nu des conventions théâtrales

Les murs du théâtre sont donnés à voir (même si là encore, la fiction rejoint la représentation : ils apparaissent distinctement au moment où, dans la dernière séquence 1993, Whita décide de mettre fin à la légende familiale et de confronter Hannah à un principe de réalité). Le spectateur doit accepter que le jardin soit à la fois du côté du public et derrière le trapèze de lumière.

Le spectateur doit accepter également que la

balançoire (qui ne descend des cintres qu'en 1978 et 1993) oscille (comme un balancier d'horloge) de jardin à cour contredisant ainsi les paroles de Stefanie : « Dans quelle direction tu te balances ? Vers la forêt ou vers la maison ?... Moi je regardais vers la maison ». Enfin, la machinerie théâtrale peut montrer ses coutures et surtout sa défaillance potentielle : pas de magie totale, si les meubles bougent tout seuls, il faut parfois les y aider...²³ Les meilleurs fantômes restent encore les humains !

REBONDS ET RÉSONANCES

Aller plus loin

Débats

→ Organiser dans la classe le débat autour de la question suivante : que pensez-vous du désir de Mieze (dans la dernière scène) de devenir l'amie de Whita ?

Désir de paix, désir de garder matériellement un pied dans la maison, désir plus trouble d'imposer à jamais une mauvaise conscience à Whita...

→ Poursuivre ou relancer le débat : Stefanie remercie son grand-père de l'avoir épargnée en lui cachant la fuite de ses parents en RFA. Qu'en pensez-vous ? Le mensonge peut-il être légitime et nécessaire ?

Article critique

→ Demander aux élèves de rédiger un article sur le spectacle en respectant les consignes suivantes :

- ne pas dépasser 1000 signes ;
- trouver un titre « accroche » ;
- ne pas émettre de jugement « j'aime / j'aime

pas ») : rester dans la description et l'analyse objective des signes de la représentation.

→ Demander aux élèves de se remémorer une image du spectacle qui les a marqués. À partir de là, dévider la pelote du spectacle : ne pas commencer par raconter la fable, mais la faire comprendre en la donnant par bribes au fil de l'analyse des signes scéniques.

Variante : même exercice mais en donnant des mots clefs à utiliser obligatoirement dans l'article : rideau, salle, trapèze de lumière, costumes, housses blanches...

Recherche

→ Demander aux élèves de faire des recherches sur les thèmes suivants :

- Les lois de Nuremberg
- La chute du Mur et les lois de restitution des biens
- Boltanski

Autour de la pièce

Ouvrage de référence : Marius von Mayenburg, *La Pierre*, L'Arche Éditeur, 2010.

À lire autour de *La Pierre*

Auteurs allemands de la même génération que Marius von Mayenburg (qui avaient une vingtaine d'années au moment de la chute du mur)

- Roland Schimmelpfennig
- Falk Richter
- Dea Loher

Auteurs allemands qui interrogent la Seconde Guerre mondiale

- SEBALD Winfried Georg, *Austerlitz*, Gallimard, 2001 et *De la destruction comme élément de l'histoire naturelle*, Actes Sud, 2004
- ouvrage anonyme, *Une femme à Berlin : journal 20 avril - 22 juin 1945*, Gallimard, 2006

Auteurs de théâtre qui bouleversent aussi la chronologie

- GATTI Armand, *La Vie d'Auguste G.*
- MOUAWAD Wajdi, *Le Sang des promesses*

À voir autour de *La Pierre*

- Ophuls Marcel, *Le Chagrin et la pitié*, 1969
- Becker Wolfgang, *Good bye Lénine*, 2003
- Gancel Dennis, *La Vague*, 2009

À regarder autour de *La Pierre*

Les photos de Boltanski (notamment celles titrées *Réserve* suggérant les « Canada » des camps de concentration : réserves où étaient entassés les habits et effets personnels des déportés juifs). Pour Boltanski les vêtements, tout comme les photographies, peuvent évoquer l'idée de la mort : « Les vêtements et les photographies ont en commun d'être simultanément une absence et une présence. Ils sont à la fois objet et souvenir, exactement comme un cadavre est en même temps un objet et le souvenir d'un sujet ».

Nos chaleureux remerciements à Jeanne-Marie Pietropaoli et Florent Guyot du Théâtre Dijon-Bourgogne qui ont permis la réalisation de ce dossier dans les meilleures conditions.

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

La mise en ligne des dossiers sur d'autres sites que ceux autorisés est strictement interdite.

Comité de pilotage

Michelle BÉGUIN, IA-IPR de Lettres chargée du théâtre dans l'académie de Versailles
Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP
Patrick LAUDET, IGEN Lettres-Théâtre
Sandrine MARCILLAUD-AUTHIER, Chargée de mission lettres, CNDP

Auteur de ce dossier

Carole VIDAL-ROSSET, Professeur de Lettres

Responsable de la collection

Jean-Claude LALLIAS, Professeur agrégé, conseiller Théâtre, département Arts et Culture, CNDP

Directeur de la publication

Annie LEMESLE, Directrice du CRDP de Bourgogne

Responsabilité éditoriale

CRDP de Bourgogne <http://crdp.ac-dijon.fr>
Secrétariat d'édition : Lise BUKIET, CRDP de l'académie de Paris

Maquette et mise en pages

Virginie LANGLAIS
Création, Éric GUERRIER
© Tous droits réservés

ISSN : 2102-6556

Annexes

ANNEXE 1 : BIOGRAPHIES

Marius Von Mayenburg



© TANIA KELLEY

« C'est la peur qui me pousse, et j'essaye d'en trouver les raisons. »

Marius von Mayenburg

Marius von Mayenburg est né à Munich en 1972 (21 février). 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 *Feuergesicht* (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 et traducteur (*Crave* de Sarah Kane, *The City* de Martin Crimp). Ses œuvres sont jouées dans toute l'Europe et au-delà.

Bernard Sobel

Bernard Sobel est considéré comme un metteur en scène « brechtien » : sans doute parce qu'il a commencé sa formation théâtrale au Berliner Ensemble (sous la direction d'Hélène Weigel, veuve de Brecht), mais aussi surtout parce qu'il a toujours considéré que le théâtre devait avoir une fonction civique, et être le lieu où l'homme réapprend à se penser membre d'une collectivité. Grâce au théâtre, pour Bernard Sobel, l'homme retrouve sa dignité car il est considéré non plus dans sa fonction mais dans sa capacité d'être humain à écouter, regarder, sentir. Le théâtre, selon lui, tant pour les créateurs que pour les spectateurs permet d'apprendre à résister aux consensus, aux habitudes, aux parcours déjà connus, déjà tracés (cf. l'effet d'étrangeté recherché par Brecht).

Bernard Sobel a fait partie des fondateurs du théâtre Gérard Philippe en 1961 et en 1964 il constitue un collectif de travail au Théâtre de Gennevilliers, lieu de création, de réflexion sur les implications de l'acte théâtral dans la cité. En 1974, il crée la revue Théâtre/Public (revue d'analyse et de réflexion). Il crée également avec l'aide de la ville une université populaire dans les Hauts-de-Seine « lieu d'imagination,

de formation, d'apprentissage à l'exercice de la pensée critique ».

Germaniste, il a traduit de nombreux textes dont *Hitler*, un film allemand de Hans Jürgen Syberberg et a fait découvrir de nombreux textes de langue allemande.

Quelques mises en scène de Sobel

- 1969 : *L'Opéra du gueux* de John Gay
 - 1973 : *Têtes rondes et têtes pointues* de Bertold Brecht
 - 1974 : *La tempête* de William Shakespeare
 - 1976 : *Le juif de Malte* de Christopher Marlowe
 - 1984 : *La cruche cassée* de Heinrich von. Kleist
 - 1987 : *Nathan le sage* de Gotthold Ephraim Lessing
 - 1988 : *Hécube* d'Euripide
 - 1990 : *La bonne âme* du Setchouan
 - 2000 : *Manque* de Sarah Kane
 - 2004 : *Un homme est un homme* de Bertold Brecht
 - 2007 : *La charrue et les étoiles* de Sean O'Casey
- Il a également réalisé de nombreux films pour la télévision sous son nom pour l'état civil Bernard Rothstein (Sobel étant le nom de sa mère).

ANNEXE 2 = ENTRETIENS

Entretien avec les traducteurs René Zahnd et Hélène Wen-Mauler

Est-ce un texte particulièrement difficile à traduire ?

René Zahnd – Non, la langue est assez classique et assez simple. Marius von Mayenburg est un grand dialoguiste. *Le Moche* a été plus difficile à traduire car d'une réplique à l'autre s'opèrent des changements de personnages, de situations. Il a fallu être très attentif aux glissements sémantiques, aux subtils jeux d'écho et surtout à la rythmique très serrée du texte.

D'une façon générale est-ce qu'un texte de théâtre est plus difficile à traduire qu'un autre type de texte ?

Hélène Wen-Mauler – Pour un texte de théâtre, il faut veiller à respecter un juste équilibre entre fidélité au texte et horizon du plateau, qui implique qu'on travaille encore davantage à l'oreille : souci du rythme, des sons produits... Une lecture à haute voix est du coup souvent nécessaire.

Comme pour tout autre texte, il faut se garder d'interpréter et laisser le plus possible le sens ouvert.

Est-ce que Bernard Sobel est intervenu pour vous faire modifier certains choix de traduction ?

Oui. Un exemple de discussion : nous avons traduit le texte allemand « gehalten » par « mon grand-père est resté de leur côté ».

Bernard Sobel trouvait cela trop faible car dans « gehalten » il y a la notion de tenir et il a proposé « mon grand-père a été fidèle à ses amis ». Mais pour nous, c'était de la surinterprétation car le texte allemand ne parle pas de fidélité. Il a alors suggéré de traduire par « il ne les a pas lâchés » mais nous avons objecté que l'expression en français familier pouvait connoter un autre sens (il les a collés). Bernard Sobel a alors concédé : « nous ne les avons pas lâchés pour autant » ! Nous avons finalement opté pour la traduction suivante : « Il n'a pas laissé tomber ses amis. »

Pouvez-vous me donner un exemple de modification de la traduction entre votre traduction du printemps et celle de l'automne ?

Dans la première traduction nous avons traduit « kind » par petite, dans la seconde par chéri pour rendre l'adresse plus affectueuse (solution qui plaît à Michèle mais pas à Bernard !)

Dans la seconde traduction, nous avons fait un sort différent à « Mutter » et « Mama » pour mieux souligner l'écart de génération : quand Heidrun s'adresse à sa mère nous avons traduit par Mère, et quand elle s'adresse à sa fille, par maman.

Entretien réalisé par Carole Vidal-Rosset

Entretien avec Bernard Sobel et Michèle Raoul-Davis

Michèle Raoul-Davis – 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 ?

Bernard Sobel – 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 été a 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 autres, 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 ? 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, c'est qu'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'acquiescer 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. *La Pierre* n'est pas un document sur un moment de l'histoire. Ce n'est pas *Grand-peur et misère du III^e 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 ?

C'est la façon dont 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 tout ce que vous avez appris est faux, 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. 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 parviennent 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.

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. Ce sont 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 des grands-pères) – 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.

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 Vallery, 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'Armél 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 mulette 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'œuvre 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 œuvres 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.

ANNEXE 3 = MAQUETTE DE LA SCÉNOGRAPHIE

n° 94

novembre 2009



ANNEXE 4 = QUELQUES CHANGEMENTS TEMPORELS DANS LA PIÈCE

1935

MIEZE : Prendrez-vous un café en attendant ?

1993

STEFANIE : Je ne veux pas de café, je suis ici pour déranger.

1935

MIEZE : Je voulais juste savoir si ça vous plaît ici, parce que ce serait une misère que nous déménagions et que ça ne vous plaise même pas.

1993

HEIDRUN : Si, bien sûr, ça me plaît.

STEFANIE : Parce que finalement ce serait absurde que j'aie dû déménager et que ça ne vous plaise même pas.

1935

WOLFGANG : Comme ça sent ici.

1978

WHITA : Comme ça sent ici.

1978

WHITA : Nous savons toutes les deux qu'elle est là. Et peut-être, un jour, quelqu'un la ressortira à la lumière.

1935

Une vitre vole en éclats.

1993

WHITA : Mieze jouait si bien du piano.

1935

MIEZE : Vous vouliez un peu de musique pour les oreilles ?

1993

Whita est sous la table.

1945

Wolfgang est ivre sous la table.

ANNEXE 5 = L’AFFICHE DU SPECTACLE

THÉÂTRE DIJON BOURGOGNE
PARVIS SAINT-JEAN DU 13 AU 21 NOVEMBRE 2009

MARIUS VON MAYENBURG

LA PIERRE
(CRÉATION)



AVEC
ANNE ALVARO, CLAIRE AVELINE,
PRISCILLA BESCOND,
ANNE-LISE HEIMBURGER,
EDITH SCOB ET GAËTAN VASSART

MISE EN SCÈNE BERNARD SOBEL

RENSEIGNEMENTS RÉSERVATIONS
03 80 30 12 12
www.tdb-cdn.com

© PAUL COX

Théâtre Dijon Bourgogne
Parvis Saint-Jean

production Compagnie Bernard Sobel - Théâtre de Dijon Bourgogne - CDN
Théâtre National de la Colline
avec la participation du Jeune Théâtre National
La compagnie Bernard Sobel est aidée par le Ministère de la Culture et de la Communication/DMDS
et bénéficie du soutien de la Ville de Paris

