

Théâtre Dijon Bourgogne Saison 2009-2010

Dossier d'accompagnement Réalisé par Carole Vidal-Rosset

La Pierre

Création en France

texte Marius von Mayenburg

texte français René Zahnd et Hélène Mauler

mise en scène Bernard Sobel



©Paul Cox

Avec Anne Alvaro (Mieze), Claire Aveline (Heidrun), Priscilla Bescond (Hannah), Anne-Lise Heimburger (Stefanie), Edith Scob (Whita) et Gaëtan Vassart (Wolfgang)

Collaboration à la mise en scène : Michèle Raoul-Davis, assistante à la mise en scène : Sophie Vignaux, Décor : Lucio Fanti, Costumes, coiffures et maquillage : Mina Ly, Lumière : Alain Poisson, Son : Bernard Vallery, assistante au décor : Clémence Kazémi, régie générale : Christophe Boisson, régie : Mirabelle Rousseau

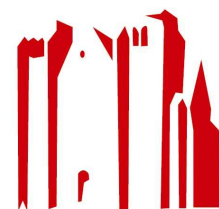
**Du vendredi 13 au samedi 21 novembre
2009
Parvis Saint-Jean**

CONTACTS RELATIONS PUBLIQUES :

Jeanne-Marie PIETROPAOLI Responsable des formations et projets éducatifs
03 80 68 47 49 / jm.pietropaoli@tdb-cdn.com

Carole VIDAL-ROSSET Professeure missionnée auprès du TDB,
c.vidal-rosset@tdb-cdn.com

Sophie BOGILLOT Chargée des relations publiques, partenariats, associations, comités d'entreprise, enseignement supérieur
03 80 68 47 39 / s.bogillot@tdb-cdn.com



Théâtre Dijon Bourgogne
Parvis Saint-Jean

SOMMAIRE

EDITO	P.2
BIOGRAPHIE DE MARIUS VON MAYENBURG	P.3
BIOGRAPHIE DE BERNARD SOBEL	P.4
DEMARCHE PEDAGOGIQUE	P.5
<u>I- POUR ENQUETER SUR LE TEXTE</u>	P.6
LA FABLE	P.6
QUELQUES REPERES HISTORIQUES	P.8
EXPLORER LA CHRONOLOGIE	P.9
REPRENDRE LE TEXTE DANS L'ORDRE POUR METTRE EN PERSPECTIVE LES DIFFERENTES TEMPORALITES ET PRENDRE LA MESURE DE LEURS CONNEXIONS	P.10
FAIRE LIRE DANS L'ESPACE LES PREMIERE ET DERNIERE SEQUENCES	P.13
FAIRE LA CARTOGRAPHIE DU TEXTE PAR LE REPERAGE DE PLUSIEURS OBJETS RECURRENTS	P.14
1. <u>La lettre</u>	P.14
2. <u>La pierre</u>	P.15
3. <u>La balançoire</u>	P.17
4. <u>Le piano</u>	P.17
LES ENJEUX GRAVES DU TEXTE N'EMPECHENT PAS NEANMOINS L'HUMOUR D'AFFLEURER A CERTAINS MOMENTS	P.19
<u>II- POUR SE PREPARER A LA REPRESENTATION</u>	P.20
ANNEXE 1 : EXTRAITS DE L'ENTRETIEN AVEC BERNARD SOBEL ET MICHELE RAOUL-DAVIS REALISE PAR CAROLINE CHATELET LE 9 SEPTEMBRE 2009	P.22
ANNEXE 2 : ENTRETIEN AVEC LES TRADUCTEURS RENE ZAHND ET HELENE MAULER REALISE PAR CAROLE VIDAL- ROSSET LE 10 SEPTEMBRE 2009	P.25
ANNEXE 3 : <i>LA PIERRE</i> , QUELQUES EXTRAITS DE LA TRADUCTION FRANÇAISE.....	P.26
ANNEXE 4 : UN TEXTE EN RESONANCE : <i>LA CERISAIE</i> DE TCHEKHOV (EXTRAITS)	P.34
ANNEXE 5 : ELEMENTS DE LA SCENOGRAPHIE.....	P.35
ANNEXE 6 : POUR ALLER PLUS LOIN : QUELQUES REFERENCES.....	P.36

« *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 de l'Allemagne en deux états RDA/RFA et leur réunification quarante ans plus tard - les thématiques qu'elle développe dépassent, 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 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 violence ? 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 dialogique¹ très classique, le montage et le mixage de cinq temporalités différentes (1935, 1945, 1953, 1978, 1993) obligent le lecteur à construire lui-même la mise en perspective des différentes informations distillées au rythme des flux et reflux d'un puzzle mémoriel.

¹ sous forme de dialogue



BIOGRAPHIE DE MARIUS VON MAYENBURG

« C'EST LA PEUR QUI ME POUSSE,
ET J'ESSAYE D'EN TROUVER LES
RAISONS »

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 *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. En 2009, il met en scène à la Schaubühne *Die Tauber* de David Gieselmann et *Die Nibelungen* de Friedrich Hebbel.

BIOGRAPHIE DE 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. Pour Bernard Sobel, le théâtre, tant pour les créateurs que pour les spectateurs, invite à résister aux consensus, aux habitudes, aux parcours déjà connus, déjà tracés (cf. l'effet d'étrangeté recherché par Brecht).

Il 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 d'Allemagne* 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 Brecht
- 1974 : *La tempête* de Shakespeare
- 1976 : *Le juif de Malte* de Christopher Marlowe
- 1984 : *La cruche cassée* de H. Kleist
- 1987 : *Nathan le sage* de Lessing
- 1988 : *Hécube* d'Euripide
- 1990 : *La bonne âme du Se-Tchouan* de Brecht
- 2000 : *Manque* de Sarah Kane
- 2004 : *Un homme est un homme* de Brecht
- 2007 : *La charrue et les étoiles* d'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).

DEMARCHE PEDAGOGIQUE

Le but de ce dossier pédagogique est de faciliter la compréhension des enjeux spécifiques du théâtre. Il permet de confronter le texte de Marius von Mayenburg à sa mise en espace, sa mise en voix et de faire travailler le texte théâtral dans ses rapports à la représentation.

La déconstruction temporelle qui caractérise *La Pierre* est un formidable vivier de questionnement dramaturgique. Comment résoudre sur le plateau les problèmes posés par ce traitement particulier du temps ?

Du texte au plateau donc mais aussi du plateau au texte :

L'analyse dramaturgique de *La pierre* (en amont de la représentation) a pour objectif de montrer aux élèves 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 théâtral².

² Vinaver, Michel, *Ecritures dramatiques*, Actes Sud, 2000, p. 895 « Comprendre un texte de théâtre c'est principalement voir comment il fonctionne dramaturgiquement ».

I- POUR ENQUETER SUR LE TEXTE

LA FABLE

La Pierre se passe en Allemagne, à différents moments de l'histoire, entre 1935 et 1993. On ne comprend le fil de la chronologie que 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

- Mieze : propriétaire de la maison avant Whita et Wolfgang dans les années 1930. Son mari était directeur de l'institut vétérinaire, poste que Wolfgang a récupéré pendant la guerre.

- Stefanie : a occupé la maison après la fuite de Whita et Heidrun à l'Ouest en 1953.

QUELQUES REPERES HISTORIQUES

Demander aux élèves de faire une recherche sur les années 1935, 1953 et 1993 pour bien comprendre comment **le texte tisse ensemble la grande Histoire et la petite histoire.**

Il y a une résonance entre les événements historiques qui touchent l'Allemagne et l'attachement d'une famille (surtout des femmes) à leur maison. Ainsi, la fable s'articule autour de moments clés :

1935 : Hitler, nommé chancelier depuis 1933, s'octroie le statut de Führer. Maître de tous les pouvoirs, il fait mettre en application les lois de Nuremberg qui en retirant aux Juifs la plupart de leurs droits, les contraignent à l'exil.

C'est pourquoi Mieze et son mari sont obligés de vendre rapidement leur maison à Whita et Wolfgang.

1945 : à la fin de la Seconde Guerre mondiale se tient la Conférence de Yalta de laquelle découlera la partition de l'Allemagne en deux parties : la République Démocratique Allemande à l'Est (RDA) et la République Fédérale Allemande à l'Ouest.

Wolfgang se suicide.

1953 : Mort de Staline. Grèves en RDA réprimées par les troupes d'occupation soviétiques et par la police est-allemande. Trois millions d'allemands (sur 19) s'enfuient à l'Ouest, ce qui entraînera en 1961 la construction du mur de Berlin.

Whita et sa fille Heidrun passent à l'Ouest. Leur maison devient une maison communautaire occupée par trois familles (dont celle de Stefanie et son grand-père).

1978 : Depuis quelques années, l'*Ostpolitik* (« politique vers l'Est ») prônée par Willy Brandt, chancelier de la RFA, favorise le rapprochement et la détente entre les deux Allemagnes.

C'est dans ce contexte que Whita et Heidrun viennent revoir leur maison en 1978.

1993 : le mur de Berlin est tombé depuis quatre ans (novembre 1989).

Whita et Heidrun réintègrent leur maison après 40 ans.

EXPLORER LA CHRONOLOGIE

Faire la cartographie du texte par le repérage de deux constituants essentiels du texte théâtral : **l'espace et le temps**.

Procéder au collage de toutes les dates pour faire prendre conscience aux élèves du montage temporel de la **partition** : chronologie à rebours (la pièce s'ouvre sur 1993 et se termine en 1935), enchaînement apparemment aléatoire des années qu'il faudra interroger :

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.

REPRENDRE LE TEXTE DANS L'ORDRE POUR METTRE EN PERSPECTIVE LES DIFFÉRENTES TEMPORALITÉS ET PRENDRE LA MESURE DE LEURS CONNEXIONS

Consignes :

- Spatialiser les différentes périodes convoquées en demandant aux élèves de se mettre par groupe et poser la convention suivante : de 1993 à 1935 = de cour à jardin. Un petit groupe d'élèves pour l'année 1993, un autre groupe pour l'année 1978, un groupe pour l'année 1953, une personne pour l'année 1945, et un groupe pour l'année 1935 + un lecteur de didascalies côté public.
- Leur demander de lire le texte sans intention, (comme pour un enregistrement radiophonique) sans adresse inter-personnages. Simplement le donner à entendre dans sa rythmique et sa musicalité³.
- 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.

Quelques exemples :

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.*

1934 WOLFGANG. *Comme ça sent ici [l'intérieur juif].*

//

1978 WHITA. *Comme ça sent ici.*

³ Les traducteurs se sont attachés à rendre sensible le retour des mêmes mots, les allitérations, les assonances, les reprises syntaxiques.

1978 WHITA. *Nous savons toutes les deux qu'elle est là [la pierre]. Et peut-être, un jour, quelqu'un la ressortira à la lumière.*

//

1935 *Une vitre vole en éclats [didascalie].*

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 [didascalie].*

1945 *Wolfgang est ivre sous la table [didascalie].*

1978 WHITA. *Ton nom ne te plaît pas ?*

HEIDRUN. *Non.*

WHITA. *Dommage.*

//

1993

HANNAH. *Je ne veux pas être ici.*

HEIDRUN. *Ca ne te plaît pas ?*

HANNAH. *Je n'ai rien à faire ici.*

HEIDRUN. *Dommage.*

Constat :

Ces connexions sont évidemment riches de sens : à charge pour le lecteur/spectateur de l'activer.

Ainsi par exemple s'établissent des rapprochements :

- entre le personnage de Mieze et de Stefanie (toutes deux dépossédées, toutes deux présences fantomatiques mortes ou vives, désireuses de *déranger* Mieze et Heidrun dans leur fausse bonne conscience).
- entre le refus des Juifs (Wolfgang) et le refus de l'Autre en général, celui dont vous croyez qu'il vous dépossède de ce que vous croyez être à vous (Whita/ Heidrun).
- entre le présent et le passé (l'histoire se répète, les mères et les filles aussi !).

Comment justifier ce brouillage des temporalités (puisqu même à l'intérieur d'une même année les séquences ne sont pas distribuées dans l'ordre chronologique)⁴ ?

- **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**

⁴ 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.

chronologique ni logique ; les événements nous reviennent entremêlés parce que nos émotions les ont mélangés.

LE PARCOURS DE WHITA

En 1935 Whita est dans une logique de profit, de jouissance maximum : avoir la maison le plus vite possible, au meilleur prix⁵. C'est la raison pour laquelle elle n'est pas au présent de sa conversation avec Mieke ; elles ne sont pas dans les mêmes temporalités : les stratégies d'évitement, les points de suspension, les répliques qui ne bouclent pas, le silence pesant qui s'installe entre elles signalent 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 Mieke).⁶

Whita pour satisfaire son caprice de maison s'arrange avec sa conscience. ⁷

En 1978, en revanche la maison ne l'intéresse plus, si ce n'est au moment où elle convoque sentimentalement et érotiquement le fantôme de son mari (c'est pour Heidrun qu'elle y revient) et en 1993 elle la refuse (« *pas l'impression qu'elle veut être ici* » dit Hannah p.4, « *Ici non j'habite ailleurs* » dit elle-même Whita p.42). C'est que la maison sans son mari n'a plus d'intérêt pour elle, c'est pourquoi elle ne l'habite qu'au prix d'une plongée mémorielle délirante qui la fait revenir en 1945.

L'attachement d'Heidrun à la maison en revanche perdure. En 1993, elle est la seule à s'y sentir bien et à trouver « *dommage* » que sa fille ne veuille pas habiter dans « *une si belle maison, une belle chambre, un ravissant lit tout neuf* ».

⁵ 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 Mieke souligne sa durée surprenante à Whita, la tension grandissante qui s'installe entre les deux femmes pendant l'attente de la signature, la signalent de toute évidence comme une scène matricielle. Cette scène est d'autant plus forte qu'elle n'est pas représentée.

⁶ Cf. annexe 3 – p.26

⁷ Elle fait feu de tout bois : elle récupère même la pierre lancée par les Nazis pour s'en faire un presse-papier !

FAIRE LIRE DANS L'ESPACE LES PREMIERE ET DERNIERE SEQUENCES

Constats :

- Si la pièce pulvérise **l'unité de temps** (1993/ 1935), **une très forte unité de lieu** a contrario semble se dessiner autour de la maison⁸ dans laquelle Whita emménage en 1935 et emménage à nouveau en 1993.
- 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 sinon de mise en scène du moins de **mise en espace** : la mère n'écoute pas (sa réplique ne « boucle⁹ » 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 là où elle doit être, dans un hic et nunc domestique. La fille 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). Or ces trois temporalités, symptomatiques de trois espaces mentaux différents, le texte les donne à voir par les espaces qu'il suggère.
 - o Activité : On pourra ainsi refaire lire 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 égarée erre dans l'espace et la grand-mère parle de dessous la table.
 - on peut aussi leur proposer de « tuiler » leurs répliques (les trois parlent presque en même temps).

⁸ Cette unité de lieu se retrouve aussi dans *La Cerisaie* de Tchekhov –voir annexe 4, p.34.

⁹ Vinaver, Michel, *Ecritures dramatiques*, Actes Sud, 2000 (cf. document annexe) donne toutes les références.

FAIRE LA CARTOGRAPHIE DU TEXTE PAR LE REPERAGE DE PLUSIEURS OBJETS RECURRENTS

On relèvera les occurrences des quatre objets clefs que sont **la lettre, la pierre, la balançoire et le piano** afin de dégager les thématiques essentielles de la pièce :

- la question de la transmission
- la question du mensonge et de la vérité
- l'attachement à l'enfance à travers des figures masculines tutélaires¹⁰
- la présence des fantômes.

1. LA LETTRE :

- Partir de la lecture de la lettre où le grand-père en 1945 au moment de la défaite allemande explique qu'il va se suicider, pour bien prendre la mesure de la façon dont Whita va tout au long de sa vie déformer la vérité. Quand Whita relit cette lettre en 1953, la didascalie signale *qu'elle regarde la feuille puis la déchire lentement* : **geste fort au plan dramaturgique qui annonce le déni futur.**¹¹
- En 1953 : A partir de la balle que lui a lancée sa fille Heidrun : *« 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 »*, elle improvise pour donner à sa fille la version que celle-ci a envie d'entendre : *« 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 »*. Et le mensonge se transmettra à la génération suivante puisqu'Hannah répètera en 1993 devant

¹⁰ La pièce traite essentiellement des relations mère/fille (sur 3 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).

¹¹ 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).

Stefanie cette même version de la mort du grand-père. **Le texte montre ainsi très bien¹² comment s'élaborent les légendes familiales.**

Activité :

On pourra demander à un élève de mettre en jeu l'ensemble du montage mensonger : à charge pour les autres élèves d'observer ce qui se passe dans le corps de l'acteur selon qu'il dit la vérité ou le mensonge du personnage.

NB : 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* ».

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

2. LA PIERRE :

- Elle traverse 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 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.

p.22 : « ... *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 dire qu'on doit avoir du courage, et que père avait du courage, et que nous ne devons jamais l'oublier* » dit Heidrun.

¹² Le non-dit semble bien être le mode de fonctionnement de cette génération.

Et de cette version, la petite fille Hannah se voit aussi la dépositaire même si la façon dont elle la répète comme une leçon apprise dans son exposé, contribue beaucoup à la distancier (cf. document annexe). 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 mausolée¹³. Si on ajoute que pour la grand-mère la pierre est une synecdoque¹⁴ de la maison qu'elle a habitée¹⁵ avec son mari, une métaphore de la mémoire enfouie¹⁶, mais aussi une métaphore du poids culpabilisant qui la ronge¹⁷ 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.

Activité :

On pourra demander aux élèves de lister toutes les expressions construites avec le mot pierre et de sélectionner celles qui sont en rapport avec la pièce :

- *Pierre au cou* (celle qui emprisonne et fait couler sous le poids de la culpabilité)
- *Faire d'une pierre deux coups* (le mensonge de Whita touche deux générations : sa fille et sa petite-fille)
- *Ne pas jeter la pierre* (au sens propre - celle que lancent les Nazis- et au sens figuré – ne pas pouvoir se débarrasser de la culpabilité, du mensonge mais aussi au sens biblique ne pas condamner l'attitude des personnages ?).

¹³ En allemand, Stein : pierre et Grabstein : pierre tombale.

¹⁴ Figure de rhétorique qui consiste à prendre la partie pour le tout ou inversement.

¹⁵ 1978 : « C'est notre maison, derrière tout ce renfermé et ce bric-à-brac, je connais chaque pierre » dit-elle à Heidrun(P21).

¹⁶ 1978 : Whita : « Nous allons enterrer la pierre »

Heidrun : « Alors elle va disparaître »

Whita : « Non. Elle est là, et nous savons toutes les deux qu'elle est là. Et peut-être qu'un jour, quelqu'un la ressortira à la lumière » (p.22).

¹⁷ 1953 « Et la pierre ne nous a pas porté bonheur » dit-elle à Heidrun. Bernard Sobel à ce propos : « 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** ».

3. LA BALANÇOIRE :

Véritable objet mémoriel, la balançoire permet à Stefanie en 1993 de convoquer très précisément son enfance passée dans la maison comme l'indique l'évocation dans un présent de narration à la Sarraute p.14 ¹⁸: « *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...* »¹⁹.

Chargée d'affects, elle est très clairement attachée à la figure aimée et aimante du grand-père : p. 13 « *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...* » et p. 14 « *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* ».

4. 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.²⁰

Reste que par cette scène traumatique, Mieze deviendra le fantôme qui hantera à jamais Whita²¹. On comprend ainsi que le choc du retour à la maison en 1993, réveille en elle le souvenir du piano disparu et le souvenir de Mieze.

¹⁸ *Enfance* de Nathalie Sarraute, Folio, 1983.

¹⁹ Après la mort de ses parents : « *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* p. 41. **La maison pour Stefanie représente donc aussi une figure tutélaire, rassurante.**

²⁰ 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 fantasme familial).

²¹ La scène finale qui (pour reprendre les catégories de Michel Vinaver) a contrario **d'un duel** (attendu) met en place un **mouvement vers** 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*) 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 idéalisée 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.

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 Mieke.*

HANNAH. *Mieke ?*

HEIDRUN. *C'est son amie de l'époque.*

WHITA. *Mieke jouait si bien du piano.*

LES ENJEUX GRAVES DU TEXTE N'EMPECHENT PAS NEANMOINS L'HUMOUR²² D'AFFLEURER À CERTAINS MOMENTS

Listons les passages qui sur scène pourraient être traités sur un mode plus léger et apporter ainsi une respiration.

- La surdité de la grand-mère (qui oblige les autres personnages à monter le son quand ils s'adressent à elle !), son bruitage possible des bombardements.
- La scie de Stefanie concernant le chocolat (même si on en comprend pour elle l'importance :   la fois produit de luxe dont elle a été privée à l'Est et promesse non tenue par Heidrun)²³.
 - o Activité : Pour décaler le texte et ainsi le faire mieux entendre on peut proposer aux élèves de dire toutes les répliques de Stefanie la bouche pleine de chocolat.
- La posture sous la table du grand-père ivre (tenant des discours héroïques) et celle de la grand-mère qui se croit encore en 1945 au début de la pièce. On ne la découvre qu'après coup sous la table.
- Les scènes de querelle mère/fille.
- La colère de Whita contre son gendre absent (même si on sent que se joue là un règlement de compte par procuration avec Wolfgang qui en se suicidant les a abandonnées elle et sa fille)²⁴.
- La façon dont Heidrun parle à sa mère comme à une enfant.
- La guerre des possessifs : notre maison/ votre maison.
- Le quiproquo sur le prénom donné aux poules.

²² On pourra faire lire *Le Moche* aux élèves pour leur montrer que l'écriture de Mayenburg peut aussi relever d'une veine très humoristique.

²³ Stefanie lui avait promis de lui en envoyer à chacun de ses anniversaires.

²⁴A moins qu'au contraire elle signifie ainsi que son gendre n'est pas à la hauteur de son mari, ce héros.

II- POUR SE PREPARER A LA REPRESENTATION

Demander aux élèves de proposer des solutions (en termes de scénographie, jeu de l'acteur, costumes, lumières, son...) pour résoudre les problèmes dramaturgiques majeurs posés par le texte :

- Comment 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 (rôle des lumières) ?
- 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 ? Comment donner à voir un espace mental tout en conservant quelques indices de l'univers concret d'une maison ?
- Comment donner à voir plusieurs perceptions de la maison, paradis pour Heidrun et Stefanie, lieu anxiogène pour Hannah, bric-à-brac en 1978 pour Whita ?
- Si tous les personnages sont toujours sur le plateau (hormis Stefanie), comment techniquement opérer les changements de costumes, de maquillage, notamment pour Heidrun qui a une dizaine d'années en 1953 et une quarantaine d'années en 1978 ? Changement à vue pour exhiber la convention théâtrale, dissimulation au contraire de ces changements pour maintenir l'illusion (jeu de lumière, noir entre chaque époque, trappes pour accessoires) ?
- Comment faire entrer et sortir du plateau Stefanie ? De quel endroit du plateau les signes de l'intrusion progressive de Stefanie sont-ils observés par Hannah ? Dans quelle direction regarde-t-elle ? Où situer le jardin ? Le public, au lointain sur le plateau ? « Là, dans le jardin... Là sur la pelouse... Là à la vitre... Mais regarde là » dit Hannah p. 9.
 - o Activité : On mettra en jeu dans l'espace ce passage pour montrer aux élèves l'importance des déictiques au théâtre (Là.)
- Comment suggérer la présence du jardin et surtout l'endroit névralgique où l'on enterre, déterre ?
- Comment faire en sorte que le piano soit à la fois présent en 1935 et absent dans toutes les autres époques ? Lumière ?

- Comment donner à voir ou à entendre la fulgurance de sa destruction à coups de hache ?
Bande-son, lumière ?
- Comment rendre compte des visions morbides de Whita (carriole, dents) ?
- Comment donner à sentir les présences fantomatiques²⁵ (Mieze, Wolfgang...) ?
- Quelle bande-son ? Musique d'époque ? Bruits de bombardements ?
- Comment clarifier le parcours des personnages tout en laissant perceptibles leurs zones d'ombre, tout en ouvrant l'interprétation et le questionnement du spectateur ?
- Comment faire comprendre que la pièce parle aussi de notre époque ?

²⁵ Mayenburg a traduit *Hamlet* : la présence des fantômes sur scène l'intéresse.

EXTRAITS DE L'ENTRETIEN AVEC BERNARD SOBEL ET MICHELE RAOUL-DAVIS REALISE
PAR CAROLINE CHATELET LE 9 SEPTEMBRE 2009

Bernard Sobel et le collectif de travail qu'il a constitué ont assuré en quarante ans la réalisation de plus de soixante-dix spectacles dont un très grand nombre de créations, puisant dans des répertoires très divers et révélant souvent des auteurs peu connus en France.

A cette activité s'ajoute la création en 1974 de la revue Théâtre/Public.

Michèle Raoul-Davis : Après des études supérieures de Lettres, à la Sorbonne Michèle Raoul-Davis rencontre Bernard Sobel en 1964. Elle participe à la création du Théâtre de Gennevilliers et collabore depuis à la réalisation de tous ses spectacles au théâtre et à l'opéra.

En quoi La Pierre, permet-elle d'aborder la question de l'identité ?

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 du affronter le problème de ce qui reste aujourd'hui de l'héritage communiste...

MRD : ...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...

BS : Non, non, non...

MRD : 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.

BS : 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.

MRD : 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.

BS : 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 de l'Ille 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*.

MRD : 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-à-dire, comment la vie passe par des petits arrangements avec l'histoire ?

BS: C'est plus grand que ça.

MRD Quand on a un mari qui se suicide en 45 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.

BS : 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 interdit d'être tranquilles.

MRD : 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.

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

MRD : 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.

BS : 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*.

MRD : Mais la pièce nous permet de réfléchir sur l'homme dans l'histoire.

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

MRD : ... à travers le plus souvent une histoire de famille.

BS : 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 ?

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

MRD : 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.

BS : 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 ?

MRD : 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'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 Edith 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 ?

MRD : 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.

BS : 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.

MRD 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.

ENTRETIEN AVEC LES TRADUCTEURS RENE ZAHND ET HELENE MAULER, REALISE PAR
CAROLE VIDAL-ROSSET LE 10 SEPTEMBRE 2009

La Pierre est-il un texte particulièrement difficile à traduire ?

RZ : Non, la langue est assez classique et assez simple. 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 ?

HM : 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 Raoul-Davis mais pas à Bernard Sobel!)

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

LA PIERRE, QUELQUES EXTRAITS DE LA TRADUCTION FRANCAISE

Traduction de Hélène Mauler et René Zahnd, à paraître en janvier 2010 aux éditions de L'Arche.

EXTRAIT N°1 – DEBUT DE LA PIECE

1993

Witha est assise sous la table.

HANNAH. Ecoute.

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 es adulte. 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 ne suis même pas encore tellement adulte.

HEIDRUN. D'un coup.

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

WITHA. Où ?

HANNAH. Dans cette maison ? Dans cette ville ?

HEIDRUN. Grand-maman 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 chérie, 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-maman 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 l'impression qu'elle veut être ici.

WITHA. La sirène.

EXTRAIT N°2

1993

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. Schwarzmann. 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 Schwarzmann ont émigré aux Etats-Unis via Amsterdam. Madame Schwarzmann 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.

1993

HANNAH. Là.

HEIDRUN. Où ?

HANNAH. Là, dans le jardin.

HEIDRUN. Tout est noir.

HANNAH. Entre les arbres.

WITHA. Ce que tu es bavarde quand tu manges.

HEIDRUN. Il n'y a rien, chérie.

HANNAH. La balançoire, tu vois ?

HEIDRUN. C'est le vent.

HANNAH. Tu vois comme elle bouge ?

WITHA. Si elle bavarde quand elle mange, les dents lui tombent de la bouche.

HEIDRUN. Qu'est-ce qui tombe à qui ?

WITHA. Moi ? Personne, je n'ai rien dit.

HEIDRUN. Tu as de nouveau parlé des dents.

WITHA. Mieke. Si elle bavarde quand elle mange, elles lui tombent dans l'assiette.

HEIDRUN. Et maintenant toi aussi tu te tais et tu manges.

WITHA. Oui. J'ai vu Mieke dans la rue. Mon Dieu, ce qu'elle a vieilli, vieille femme, pousse une sorte de petite carriole devant elle, avec rien dedans, c'est comme ça, reste rien, pousse une petite carriole vide, a l'air d'une folle, une poussette vide, va savoir, comme si on traînait une laisse derrière soi, sans chien.

HEIDRUN. Attends, Mère, je vais t'accrocher la serviette.

WITHA. Toute seule, je le fais toute seule. Je ne suis pas si vieille que ça.

HANNAH. Là, sur la pelouse.

HEIDRUN. Chérie, mange un peu, sinon tu vas encore avoir les yeux qui te mangent la figure.

WITHA. C'est pour ça que je ne dis plus rien quand je mange.

HEIDRUN. Tu parles sans arrêt.

HANNAH. Peut-être que c'est papa.

HEIDRUN. Qui ?

HANNAH. Peut-être qu'il revient.

HEIDRUN. Je ne crois pas que papa rôde dans le jardin.

HANNAH. Peut-être qu'il a pris la bêche et qu'il creuse un trou.

HEIDRUN. Chérie. Je sais qu'il te manque. Et certainement que tu lui manques aussi.

HANNAH. Voilà pourquoi il est revenu.

HEIDRUN. Il ne reviendra pas et s'il revient, il sonnera à la porte.

HANNAH. Il est dans le jardin.

HEIDRUN. Il n'y a personne dans le jardin. Parce que nous n'avons laissé entrer personne.

HANNAH. Quelqu'un a escaladé le mur, a fait bouger la balançoire et se trouve maintenant entre les arbres.

WITHA. D'ailleurs tu es beaucoup trop grande pour la balançoire.

HEIDRUN. Tu veux qu'on inspecte le mur encore une fois ? Tu as oublié les tessons sur le mur ? Comment quelqu'un pourrait-il passer par-dessus sans se blesser ?

HANNAH. Mais peut-être qu'il est blessé. Peut-être que papa a escaladé le mur et que maintenant il se traîne entre les arbres, blessé.

HEIDRUN. Je ne veux plus entendre parler de papa.

WITHA. Ton mari devrait être ici, à table, et boire le café que tu as préparé. S'il avait ne serait-ce qu'une lueur de sens des responsabilités – qu'une lueur – mais ça, il ne l'a pas, parce que c'est un de ces... un... oui... c'est un salaud.

HEIDRUN. Ce n'est pas vrai.

HANNAH, à *Witha*. Et ton mari, il est où ?

HEIDRUN. C'est juste qu'il n'en pouvait plus d'être avec moi.

WITHA, à *Hannah*. Quoi, ma chérie ?

HANNAH. Il est où ton mari. Il n'est pas là non plus, hein ? Lui aussi n'a pas de lueur ? Lui aussi est un salaud ?

WITHA, à *Heidrun*. De quoi elle parle ?

HEIDRUN. De rien.

A *Hannah*. Tais-toi maintenant.

WITHA. Que dit ta fille ? Ne lui as-tu donné aucune éducation, pour qu'elle dise des sornettes pareilles ?

HEIDRUN, à *Hannah*. Tu sais très bien que ton grand-père est mort.

HANNAH. Mais papa n'est pas mort, et papa n'est pas un salaud, c'est juste une période difficile en ce moment, et il m'emmènera en Espagne en avion, quand tout sera fini, et je ne dois pas penser que c'est à cause de moi.

HEIDRUN. D'ailleurs ce n'est pas à cause de toi, c'est à cause de moi.

HANNAH. C'est à cause de la maison, il a dit.

WITHA. Quelle maison ?

HANNAH. La maison. Cette maison ici. Il dit, maman est mariée avec la maison, et il ne veut pas – oh.

HEIDRUN. Quoi ?

HANNAH. Là. A la vitre.

HEIDRUN. Oh.

HANNAH. Ce n'est pas papa.

HEIDRUN. Non.

WITHA. Quoi ?

HANNAH. Là, à la vitre.

WITHA. Où ?

HEIDRUN. Il y a quelqu'un.

WITHA. Qu'est-ce que vous racontez ?

HANNAH. Mais regarde. Là.

WITHA. Oh.

HEIDRUN. Oui.

HANNAH. Une femme.

STEFANIE. Je viens pour déranger.

EXTRAIT N°3

1978

Heidrun est enceinte.

WITHA. Comme ça sent ici.

HEIDRUN. Moins fort.

WITHA. Et les meubles. Déprimants.

HEIDRUN. Ils peuvent t'entendre.

WITHA. Et ? Je suis ici chez moi.

HEIDRUN. Pas du tout. C'est qu'ils n'ont pas d'argent.

WITHA. Affreux, ce qu'ils en ont fait. Combien de familles habitent maintenant ici ?

HEIDRUN. Trois, elle a dit.

WITHA. Comme dans une étable. Ici ton père faisait la lecture du journal le matin. Je n'étais pas encore très habillée, et quand il guignait par-dessus le journal, je le regardais de telle sorte qu'il ne pouvait pas continuer à lire.

HEIDRUN. Tout ça te revient maintenant, alors que tu es ici ?

WITHA. C'est difficile à croire dans ce bazar, mais partout je sens encore ton père. Comme il descend l'escalier, j'ai l'impression que la porte va s'ouvrir, et il suspendra son chapeau... mais à présent il y a ce miroir monstrueux. Et ce qu'ils ont accroché aux fenêtres. C'est censé être des rideaux ?

HEIDRUN. Pour moi tout a disparu.

WITHA. Quoi ?

HEIDRUN. Si je ne le savais pas, je ne m'apercevrais pas que c'était notre maison, à la rigueur le jardin, mais il a rétréci.

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

1953

WITHA. Qu'est-ce que tu fais ?

HEIDRUN. J'emballe la pierre.

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

EXTRAIT N°4

1934

Rien.

MIEZE. Et voilà nos sujets de conversation épuisés.

WITHA. Pardon. J'étais juste un instant dans mes pensées.

MIEZE. Quelles pensées ?

WITHA. Rien.

MIEZE. Vous avez regardé vers le jardin.

WITHA. Je n'ai pas pensé au jardin.

MIEZE. Vous vous êtes imaginée en train d'accueillir des invités dans la véranda et de descendre sur la pelouse avec des verres à la main.

WITHA. Non.

MIEZE. Parce qu'on peut le faire. Par trois marches très plates. Je suis désolée. Je ne suis pas une bonne hôtesse aujourd'hui.

WITHA. Pas du tout.

MIEZE. Quoi ?

WITHA. Je veux dire, si, bien sûr, une très bonne hôtesse.

MIEZE. D'habitude je m'y entends pour faire la conversation.

WITHA. Certainement.

MIEZE. Mais c'est trop long là-dedans.

WITHA. Oui, très long, n'est-ce pas ?

MIEZE. Oui, très long.

Rien.

De nouveau.

WITHA. Quoi ?

MIEZE. Ce silence. Comme une gifle.

WITHA. Moi ça ne me fait rien.

MIEZE. Vous croyez que là-dedans, ils sont aussi silencieux ?

WITHA. Je ne sais pas...

MIEZE. Plus ça dure là-dedans... en fait je ne crois pas qu'ils sont silencieux.

WITHA. Non ?

MIEZE. Non. En réalité, tout est prêt depuis longtemps, votre mari devait juste apposer sa signature au bas du... trois minutes, cinq au plus. Mais là ça fait déjà une heure, et ça veut dire que votre mari n'a pas simplement apposé sa signature au bas du... vous comprenez, là-dedans en ce moment on négocie.

WITHA. Mais n'est-ce pas normal ?

MIEZE. Votre mari parle là-dedans avec mon mari de lézardes sur la façade et de parquet qui gondole et dit, il ne paie pas le prix, parce qu'il sait qu'au bout du compte mon mari doit dire oui à tout. Nous déménageons, et vous emménagez.

WITHA. Je ne comprends rien à tout ça.

MIEZE. Non ? Pourtant ce n'est vraiment pas difficile à comprendre. Votre mari fait baisser le prix. Pourquoi devrait-il payer tout ce mobilier alors qu'il n'en veut même pas.

WITHA. Il devrait ? Vous trouveriez cela juste ?

MIEZE. Vous jouez du piano ?

WITHA. Vous me l'avez déjà demandé.

MIEZE. Peut-être aimeriez-vous que je vous joue quelque chose, puisque vous payez pour un piano que vous ne pouvez même pas utiliser.

EXTRAIT N°5

1945 / 1953

Witha sort une lettre du carton et la lit.

WOLFGANG. Le Führer est mort et l'Allemagne est à terre. Là c'est sans doute la fin. A vrai dire je voulais le faire dans mon bureau, sur les lieux de ma responsabilité en tant que directeur de l'institut. C'aurait été un geste héroïque et t'aurait déchargée du fardeau, chère Witha. Mais à présent, comme mon bureau a brûlé avec tout le reste, je dois le faire à la maison. Ça me brise le cœur, ma chérie, que tu doives me trouver ainsi. Mais je ne peux plus t'épargner ça. De toute façon, rien ne nous est épargné. Dis à notre petite fille, quand elle sera assez grande, que je suis mort en Allemand debout. Peut-être que ça lui donnera du courage. Vous laisser derrière moi est ma pensée la plus douloureuse. Mais c'est le lot en temps de guerre, les hommes tombent, et les femmes restent. C'est aussi votre lot maintenant, puisque je ne peux pas vous emmener avec moi. Assumez-le avec une fière dignité et en conscience...

WITHA. « Et en conscience » est biffé.

WOLFGANG. Assumez-le avec une fière dignité, tout comme par cet acte ultime je conserve ma dignité d'officier allemand.

WITHA. « D'officier allemand » est biffé.

WOLFGANG. Dieu bénisse...

WITHA. « Dieu bénisse » est aussi biffé.

WOLFGANG. Heil Hitler.

Rien. Witha regarde la feuille, puis elle la déchire lentement.

1953

HEIDRUN. Ils ont tous dit que leurs pères étaient tombés en Russie, ou sur le Front occidental, ou portés disparus, et des choses de ce genre, alors il a aussi fallu que je dise quelque chose, la Russie, j'ai dit, mai

EXTRAIT N°6 – FIN DE LA PIÈCE

1935

MIEZE. Madame Heising, voulez-vous être mon amie ?

WITHA. Mais je le suis déjà.

MIEZE. Non, voulez-vous être mon amie ? Nous nous connaissons depuis si longtemps, combien de temps ?

WITHA. Je ne sais pas, deux, trois...

MIEZE. Plus longtemps, je me souviens, quand votre mari a démarré comme assistant, les soirées, cela doit faire plus de cinq ans et, parmi tous ces gens, vous êtes la seule à me rendre encore visite.

WITHA. Oui.

MIEZE. Un esprit mal tourné penserait que vous venez juste pour nous prendre la maison, mais nous ne sommes pas mal tournés, n'est-ce pas ?

WITHA. Certainement pas, que voulez-vous dire par là... mal tournés ?

MIEZE. Je veux être votre amie, et puis tout ça n'a plus aucune importance, demain nous partons, je m'appelle Mieze.

WITHA. Je ne sais pas si c'est possible.

MIEZE. Ce serait si bon, à l'étranger, de savoir que des amis habitent notre maison. Excusez-moi.

WITHA. Pardon ?

MIEZE. Ce serait la vôtre, vous habiteriez votre maison, pas la nôtre, vous l'auriez achetée, vous êtes en train de l'acheter, je m'appelle Mieze, vous ne voulez pas me dire votre nom ?

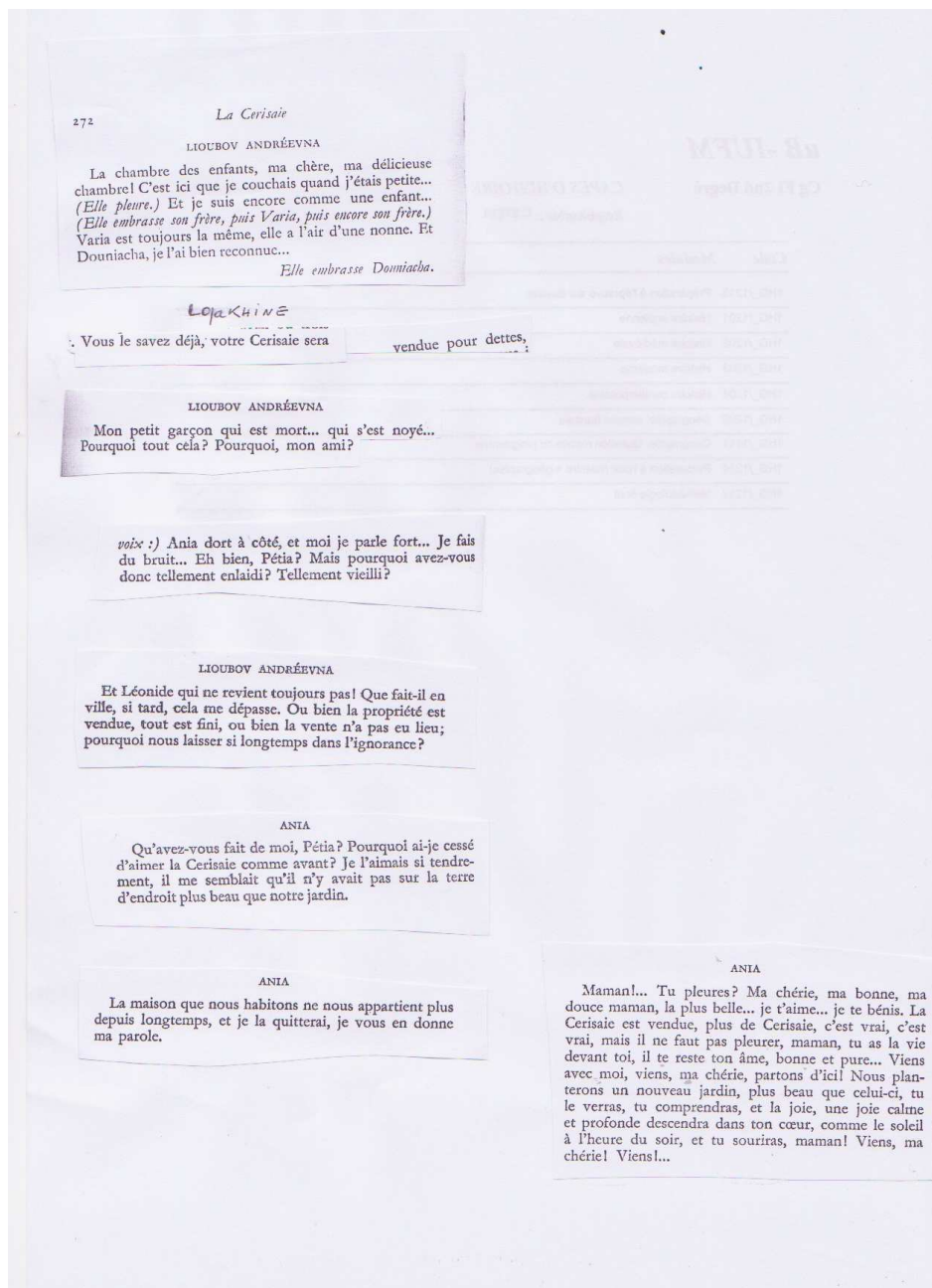
WITHA. Nous ne devrions pas, sans nos maris, je trouve...

MIEZE. Non, parce que, vous savez, quand nos maris passeront cette porte, il sera peut-être bien plus difficile d'être votre amie, je sais que vous vous appelez Roswitha, puis-je dire Witha ? Nos maris ne l'apprendront jamais, trinquons avec une tasse de café, Witha, je peux ? Il n'y aura plus de rencontre gênante, vous ne me reverrez pas, c'est seulement pour ce soir et pour que je sache que tu ne m'oublieras pas, que tu n'oublieras pas Mieze, ton amie.

-FIN-

UN TEXTE EN RESONANCE : LA CERISAIE DE TCHEKHOV (EXTRAITS)

- Même unité de lieu autour de la maison
- Même attachement de la mère (Lioubov Andréevna) à la maison alors que sa fille (Ania) cherche à partir vers de nouveaux horizons
- Même présence des fantômes (le fils mort)
- Même attente inquiète pendant la longue négociation de la maison
- Même mélange de tragique et de comique

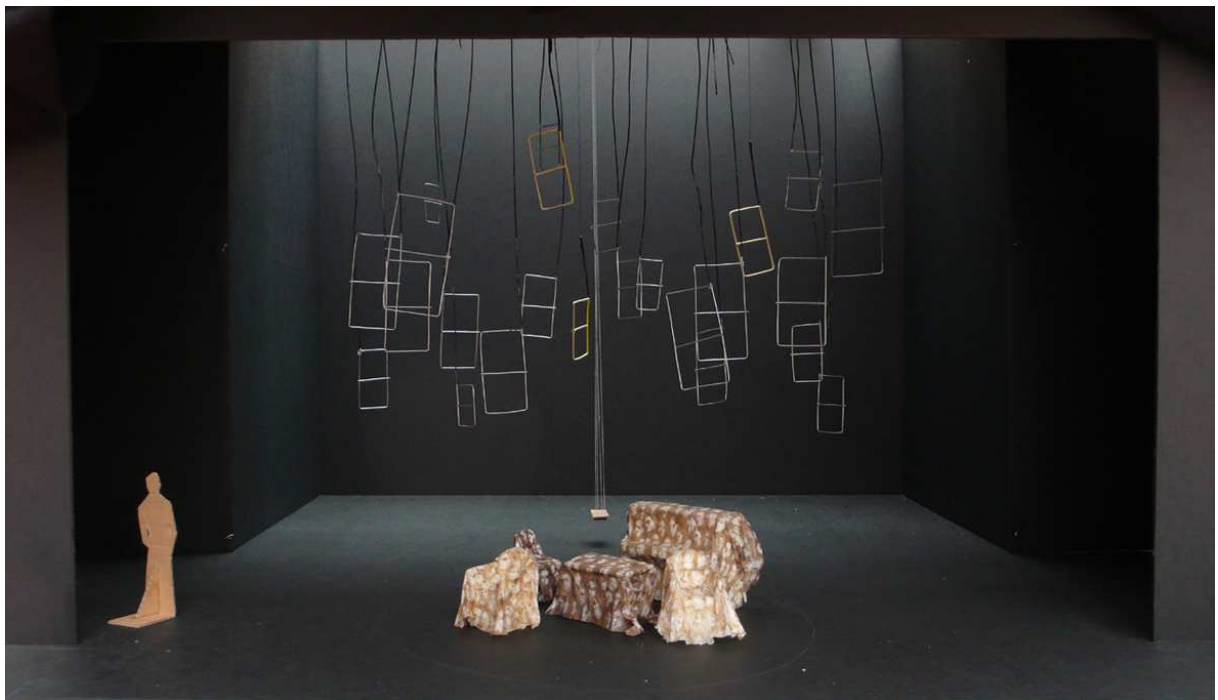


ANNEXE 5
ELEMENTS DE LA SCENOGRAPHIE

Les décors sont réalisés par Lucio Fanti, assisté par Clémence Kazémi. Ces maquettes sont une base de travail pour la scénographie et permettent d'appréhender la mise en scène de la pièce.



Maquette de la Pierre - © Clémence Kazémi



Maquette de la Pierre - © Clémence Kazémi

POUR ALLER PLUS LOIN : QUELQUES REFERENCES

LIVRES A LIRE AUTOUR DE LA PIERRE

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

- ROLAND SCHIMMELPFENNIG : *Avant après*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, mai 2003, L'Arche.

La femme d'avant, traduit de l'allemand par Bernard Chartreux et Eberhard Spreng, juillet 2006, L'Arche.

Visite au père, traduit de l'allemand par Hélène Mauler et René Zahnd, juin 2009, L'Arche.

- FALK RICHTER : *Dieu est un DJ*, traduit de l'allemand par Anne Monfort, 1998, L'Arche.

Peace, traduit de l'allemand par Anne Monfort, 2000, L'Arche.

Sous la glace, traduit de l'allemand par Anne Monfort, 2004, L'Arche.

- DEA LOHER : *Barbe bleu*, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, 2001, L'Arche.

Les relations de Claire, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, 2003, L'Arche.

Innocence, traduit de l'allemand par Laurent Muhleisen, 2003, L'Arche.

– Auteurs allemands qui interrogent la Seconde Guerre mondiale :

- WINFRIED GEORG SEBALD : *Austerlitz*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, 2006, Gallimard.

De la destruction comme élément de l'histoire naturelle, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, 2004, Actes Sud.

- Ouvrage anonyme : *Une femme à Berlin, journal 20 avril-22 juin 1945*, coll. « Témoins », traduit de l'allemand par Françoise Wuilmart, 2006, Gallimard.

FILMS A VOIR AUTOUR DE LA PIERRE

- *Le chagrin et la pitié* de Marcel Ophuls, 1969.
- *Good bye, Lenin !* de Wolfgang Becker, 2003.
- *La vie des autres* de Florian Henckel von Donnersmarck, 2007.
- *La vague* de Dennis Gansel, 2009.

INSTALLATION D'ART CONTEMPORAIN

- Un travail en résonance : *Réserve, Canada* de Christian Boltanski.

Les photos de Boltanski (notamment celles titrées *Réserve* suggérant les « Canada » des camps de concentration : réserves où étaient entassées 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* » dit-il.