

# La terreur au quotidien

## Marius von Mayenburg

Marion Boudier

---

Number 135 (2), 2010

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63132ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Boudier, M. (2010). La terreur au quotidien : Marius von Mayenburg. *Jeu*, (135), 150–155.

## MARION BOUDIER LA TERREUR AU QUOTIDIEN Marius von Mayenburg

Marius von Mayenburg est une personne emblématique de la Schaubühne am Lehniner Platz de Berlin : à 37 ans, ce Muni-chois d'origine est à la fois auteur<sup>1</sup>, dramaturge, metteur en scène<sup>2</sup> et traducteur<sup>3</sup> pour le prestigieux ensemble. Thomas Ostermeier, avec qui il a commencé à travailler à la Baracke du Deutsches Theater à peine sorti de l'université, Luk Perceval et Benedict Andrews y ont créé ses textes. Alors que Roland Schimmelpfennig, qui appartient comme lui, aux côtés de Dea Loher et de Falk Richter, à la nouvelle génération de dramaturges de l'Allemagne réunifiée, nous confiait qu'il avait dû quitter ce théâtre pour écrire<sup>4</sup>, Mayenburg semble extrêmement bien s'accommoder de cette pluriactivité et de l'institution. Son

activité de conseiller dramaturgique nourrit sa pratique d'écrivain ; il ne lui reste presque plus qu'à identifier les manques et à écrire dessus !

« Je ne cherche pas à produire un effet choc. À vrai dire, c'est la peur qui me pousse, et j'essaie d'en trouver les raisons... », confie Mayenburg<sup>5</sup>. Ses pièces révèlent un sombre diagnostic sur notre petit monde : crise de la cellule familiale et du couple, domination du capitalisme et de l'apparence, violence généralisée... Son terrain d'observation est le quotidien, sans jugement ni discours globalisant, postmodernisme qui ne rime cependant pas avec un refus postdramatique de la fable, même si celle-ci subit quelques torsions. Violence, enchevêtrement des identités et des points de vue, des lieux et des temps, dérapages de la fiction dans une langue efficace et poétique caractérisent ce théâtre de la terreur au quotidien.

### Faits divers, formes diverses

La dramaturgie de Mayenburg allie un intérêt pour le quotidien à un travail formel mariant procédés cinématographiques et

1. Sont publiées aux Éditions de L'Arche : *Visage de feu* (2001), *Parasites* (2001), *l'Enfant froid* (2004) et *Eldorado* (2004), *le Moche et le Chien, la nuit et le couteau* (2008), *la Pierre* (2010) ; *Haarmann, Voir Clair, Tourista et Cible mouvante* sont disponibles en manuscrits. *Fräulein Danzer* (Mlle Danzer, 1996), *Messerhelden* (Rois du couteau, 1996), *Monsterdämmerung* (Crépuscule des monstres, 1997) et *Psychopaten* (Psychopathes, 1998) n'ont pas été traduites à ce jour. Dans l'article, nous ferons suivre le titre des pièces de leur date d'écriture).

2. En 2009, il a mis en scène à la Schaubühne *Die Nibelungen* de Friedrich Hebel et *Die Taube* de David Gieselman.

3. Il a traduit : *Crave* de Sarah Kane ; *The City* de Martin Crimp ; *Hamlet* de Shakespeare ; *John Gabriel Borkman* de Ibsen.

4. Marion Boudier et Guillermo Pisani, « Roland Schimmelpfennig : un monde sans mode d'emploi », *Jeu* 123, 2007.2, p. 191-196.

5. Propos recueillis à l'occasion de la création à Avignon, en 2001, de *Visage de feu*, dans une mise en scène de Oskaras Korsunovas, programme du spectacle.



*L'Enfant froid* de Marius von Mayenburg, mis en scène par Luk Perceval (Schaubühne, 2002). © Arno Declair.

entrelacs des subjectivités. Sa première pièce publiée, *Haarman* (1996), s'inspirait de la chronique d'un tueur en série des années 20. Sans recourir nécessairement à des personnages aussi extrêmes, Mayenburg nous révèle que le quotidien de la classe moyenne allemande cache de terribles mensonges ou des faits divers en puissance (parricide dans *Visage de feu*, 1997<sup>6</sup> ; adultère dans *l'Enfant froid*, 2002 ; séquestration dans *Voir clair*, 2006) qui éclatent de manière d'autant plus violente que la bonne conscience et la confiance en leurs valeurs petites-bourgeoises aveuglent les personnages. Dans *Visage de feu*, pour laquelle Mayenburg a reçu le prix Kleist en 1997 et le prix de la fondation d'encouragement aux jeunes auteurs de Francfort en 1998, le père lit attentivement les faits divers dans le journal, mais il a renoncé à comprendre le fonctionnement de sa propre famille. La pièce raconte la crise d'adolescence d'Olga et Kurt, frère et sœur incestueux et parricides, en enchevêtrant vingt-neuf monologues et soixante et une courtes séquences, réduites à l'essentiel. Les rapports de causes à effets, le plus souvent gommés par des ellipses, sont à la fois reconstruits par le montage des séquences et pervertis par les monologues des personnages qui font alterner commentaires, récits, lettres et citations d'Héraclite, sans point de vue unificateur. Le réalisme cru et violent de Mayenburg est ainsi désamorcé par un jeu avec les coordonnées dramaturgiques de la fable. Dans *l'Enfant froid* (2002), improbable double coup de foudre de Lena et Johann, dont la demande en mariage vient d'être refusée par une autre, et de la petite sœur de Lena avec un exhibitionniste, les commentaires des personnages s'entremêlent à la fiction. La construction en trois actes est perturbée par l'entrelacement de plusieurs couches temporelles et la superposition de situations de nature différente (présent, fantasme) qui démontent le réalisme dont leur écriture est porteuse en invitant le metteur en scène à trouver la transposition scénique de ces glissements lynchéens.

Depuis *le Moche* (2007), Mayenburg a poussé encore plus loin ces explorations formelles, en écrivant des textes moins psychologiques qui jouent avec les mécanismes de la fiction et les conventions théâtrales. Son réalisme social tourne à l'absurde. Écrit sans coupure entre les scènes et pour des acteurs interprétant chacun deux rôles, *le Moche* met en scène le bouleversement apporté par la chirurgie esthétique dans la vie de l'ingénieur Lette, à travers un fondu enchaîné de moments-clés de son quotidien. Dans *Cible mouvante* (2008), « pièce d'anticipation sociale<sup>7</sup> » où les enfants se transforment en tueurs à l'adolescence, la parole n'est pas distribuée : les conversations d'un couple de parents, de leur groupe d'entraide et des membres d'une brigade d'intervention spéciale se croisent, polarisées par une fillette soupçonnée d'avoir déposé des colis

piégés. Les personnages partagent une même situation sans être dans les mêmes lieux, créant ainsi pour le spectateur une tension toute cinématographique :

- : Dans le centre commercial tout est silencieux.
- : Nous prenons l'escalator dans l'aile nord.
- : Derrière la grande baie vitrée un rideau orangé est à moitié fermé.
- : Êtes-vous en contact avec les parents ?
- : Il faut qu'ils ouvrent le rideau pour que nous ayons une bonne visibilité.
- : Ils veulent que l'on ouvre le rideau.
- : Pourquoi ? [...]
- : Bonne visibilité.
- : Lumière du soleil sur la table. Deux sortes de gâteaux. Un café fume dans une tasse. Un crémier comme chez ma grand-mère.
- : Fillette d'une dizaine d'années visible à travers la porte ouverte de la pièce voisine [...]
- : L'escalator se met en marche en grinçant<sup>8</sup>.

La paranoïa des adultes est un incroyable réservoir de fictions. Mais d'hypothèses alarmistes en scénarios catastrophes sur le comportement de la fillette, ils finissent (malgré eux ?) par la tuer.

## États de crise

- BETSI – Aujourd'hui, je veux une journée réussie.
- RINGO – Quoi ? Tu veux qu'on baise ? Ris donc.
- BETSI – On pourrait aller au bord du lac, comme des gens normaux.
- RINGO – Les gens ne sont pas normaux<sup>9</sup>.

Impossible pour les personnages de Mayenburg de vivre normalement, écrasés qu'ils sont par un mal-être existentiel ou par leur statut social. « Le cours impitoyable de l'existence repart avec son marteau-pilon, si possible en pleine figure<sup>10</sup> », explique Ringo, devenu invalide à la suite d'un accident dont le coupable, Multscher, veut se faire pardonner en lui offrant sa présence (*Parasites*, 1999). Ringo ne supporte pas que sa femme Betsi s'occupe de sa sœur Friderike, dépressive, enceinte et délaissée par son mari. Chacun est le parasite d'un autre : Multscher de Betsi, Friderike de Ringo, l'enfant à naître de Friderike. Mais le parasite de l'un est l'ami de l'autre, et les personnages sont pris dans des relations en chaîne. On oscille entre la pitié et le dégoût face à ces êtres à la fois dépendants, abandonnés et pervers. Pas d'échappée dans le théâtre de Mayenburg : « Dans cette boucherie, ma musique a disparu », constate Tekhla (*Eldorado*, 2003), concertiste ratée, dont le mari succombe à la pression de l'entreprise et à l'échec de ses rêves. Il lui cache qu'il a été

6. Voir la critique d'Hélène Jacques sur la mise en scène de Theodor Cristian Popescu, « Descente aux enfers », dans *Jeu* 117, 2005.4, p. 19-21. NDLR.

7. Mikaël Serre, dossier du spectacle, *La Rose des Vents* – Scène nationale Lille Métropole, janvier 2009.

8. *Cible mouvante*, p. 32.

9. *Parasites*, p. 73.

10. *Ibid.*, p. 81.



*Visage de feu* de Marius von Mayenburg, mis en scène par Thomas Ostermeier (Schaubühne, 2000). © Arno Declair.

renvoyé et sombre dans la folie, après avoir tenté d'escroquer Greta, sa belle-mère qui dilapide sa fortune avec le jeune Oskar et critique sans arrêt sa fille. « C'est ce qu'on appelle une crise. Pittoresque », ironise-t-elle<sup>11</sup>. On retrouve ces personnages en crise dans *Tourista*, réécriture contemporaine des *Estivants* de Gorki, version film d'horreur. Parents négligents, couples déchirés ou adultères, malades mentaux à qui, pour les besoins de la cure, on fait jouer le conte d'*Hansel et Gretel*, sont réunis dans un camping au milieu de la jungle, dans une atmosphère étrange créée par la friction du quotidien le plus cru (des saucisses au BBQ) avec des comportements à la limite du ludique et du pathologique (tortures des jeux d'enfants, croyance aux extraterrestres). Les enfants sont livrés à eux-mêmes, si bien que le petit Oli est retrouvé mort dans la rivière.

11. *Eldorado*, p. 19.

Les petits arrangements des personnages de Mayenburg avec la peur et la mort sont traversés par un souffle tragique. Lorsque le grotesque (flaque de sang ou de vomi) ne met pas à distance l'horreur de la réalité représentée, c'est le mythe ou des paraphrases bibliques (Ringo dans *Parasites*, par exemple) qui donnent une autre dimension à la crise. Dans le lotissement de *Cible mouvante* ou le camping de *Tourista* se rejoue le déchirement des liens sacrés des grandes familles mythiques comme celle des Atrides : « C'est un état de siège ça. La terreur dans ses propres murs<sup>12</sup> », constate le père dans *Visage de feu*. Ainsi, Mayenburg « réinvente un théâtre de la maisonnée en en faisant l'espace privilégié de ce qu'on pourrait nommer, d'une façon monstrueuse, "la démocratisation de la désalliance"<sup>13</sup> ».

12. *Visage de feu*, p. 50.

13. Mireille Losco-Lena dans *Théâtre/Public*, n° 188, 2008.

## Tous coupables ?

Mayenburg dépeint cette violence au quotidien avec l'œil froid du clinicien qui rapporte des symptômes sans donner de diagnostic. Tout au plus ses pièces proposent-elles des mises en rapport qui font œuvre de dessillement sur certains dysfonctionnements sociaux : « Je pense que la nouvelle écriture dramatique ne croit pas en l'idéologie. C'est pourquoi l'écriture dramatique elle-même a changé<sup>14</sup> », explique-t-il. C'est la constitution d'un point de vue, la recherche d'une vérité, et non la transmission d'un message sur la réalité, qui semble être l'enjeu de son théâtre. Les monologues et apartés des personnages fonctionnent comme des témoignages intimes et poétiques au service d'une mise en accusation du monde sans jugement. Cette quête du réel passe par une réécriture des modèles de l'enquête ou du procès, présents dès *Haarmann* qui fait alterner scène de tribunal et rapports d'expertises. Les sept tableaux de *Tourista* fonctionnent comme un kaléidoscope d'hypothèses autour de la mort d'Oli : le petit cadavre, dont les blessures ne sont pas les mêmes à chaque tableau, invite à une lecture rétrospective pour identifier des indices et voir en chacun des campeurs un tueur potentiel. Coup de force de la fiction, dans la dernière scène, Oli est vivant ! Dans *la Pierre* (2008), l'alternance des séquences fonctionne comme une reconstitution dans une enquête sur le passé des personnages et démystifie les interprétations opportunistes qu'ils se sont faites de l'histoire. L'achat à bas prix d'une belle maison de Dresde à un couple de juifs forcés d'émigrer en 1935, les bombardements de 1945, la fuite des nouveaux propriétaires à l'Ouest en 1953, leur visite à l'Est en 1978 et finalement leur réinstallation dans la maison après la réunification en 1993 constituent les fragments de ce puzzle sur la mémoire et la nécessité du mensonge.

« Je pars du principe qu'il n'y a pas une vérité mais des vérités différentes qui s'entremêlent [...] La mémoire ne suit pas un ordre chronologique<sup>15</sup> », explique Mayenburg, qui fait débiter *L'Enfant froid* par un conflit d'interprétation :

JOHANN – Ça aurait aussi pu être ailleurs, mais je l'ai rencontrée dans des toilettes.

SILKE – Et nous étions là.

WERNER – Moi je n'étais pas là.

SILKE – Bien sûr que tu étais là. [...]

JOHANN – D'habitude je ne suis pas violent, mais il y a des situations où je sors de mes gonds.

WERNER – D'ailleurs, et c'est ça l'important, ils n'étaient pas deux, pas du tout. C'est archi-faux ce qu'elle dit<sup>16</sup>.

En effet, si le réel échappe et dérape, c'est qu'il dépend des subjectivités des personnages. Dans *Cible mouvante*, qui inverse la perspective de *Visage de feu* en faisant dominer la subjectivité des parents, la fillette est-elle coupable ou victime de la conscience paranoïaque des adultes ? Le rapport au réel perturbé des personnages entraîne le spectateur dans le trouble : que croire lorsque Lena, les mains en sang, armée d'un grand couteau, raconte qu'elle a tué Johann et que celui-ci réapparaît ? Dans *le Chien, la nuit et le couteau* (2008), mécanismes du rêve et univers du conte brouillent de manière kafkaïenne monde extérieur et conscience du personnage. M, après un dîner de moules avec des amis au mois d'août, se perd : il rencontre successivement un homme promenant son chien, ses deux sœurs, un policier, un criminel, un avocat, un médecin, étranges cannibales affamés qui l'entraînent dans une série de meurtres provoqués par un couteau qui, braqué sur lui, finit par se retourner contre ses agresseurs. « Je sens à peine l'entaille, mais tous les vaisseaux de mon corps sont soudain brûlants et contractés. Je veux ouvrir grand les yeux, mais ils sont déjà ouverts<sup>17</sup>, » constate M avant de s'emparer du couteau. Oscillant entre film de zombies et histoire d'amour, les situations se retournent en quelques répliques, sans coupure, car les comédiens changent de personnages avant que le spectateur comprenne que la situation a évolué. La pluridistribution, à laquelle les metteurs en scène ont parfois recours pour des raisons économiques, devient ici un choix dramaturgique extrêmement pertinent pour exprimer le trouble identitaire de M et les pièges de l'apparence.

Le théâtre de Mayenburg montre ainsi une grande empathie envers l'humain, aussi violent ou délirant soit-il. Laissant au spectateur la responsabilité du jugement, avec autant d'excès que d'humour, Mayenburg réinvente une écriture du quotidien incisive, crue et mouvementée, en accord avec les évolutions du monde et de la scène contemporaine. Avec *la Pierre*, il a ouvert sa dramaturgie du microcosme au processus historique, tentant d'embrasser presque soixante ans d'histoire allemande, ce qu'aucun dramaturge n'avait tenté depuis *la Route des chars* de Heiner Müller. Dans cette pièce, créée cette année en France par Bernard Sobel, comme dans toutes les autres, « Mayenburg essaie toujours d'une certaine façon de rester un poète au milieu de la merde<sup>18</sup> ». ■

14. Propos recueillis à l'occasion de la création à Avignon, en 2001, de *Visage de feu*, dans une mise en scène de Oskaras Korsunovas, programme du spectacle.

15. Propos recueillis par Anne Berest à l'occasion de la mise en scène de Christophe Pertou, *Les Carnets du Rond-Point*, 2005.

16. *L'Enfant froid*, p. 73.

17. *Le Chien, la nuit et le couteau*, p. 69.

18. Bernard Sobel, propos recueillis par Caroline Châtelet, à Dijon, le 10 septembre 2009 à l'occasion de la création, cité dans le programme du Théâtre National de la Colline, janvier 2010.

