

Une petite affaire

d'après **Seul dans Berlin**

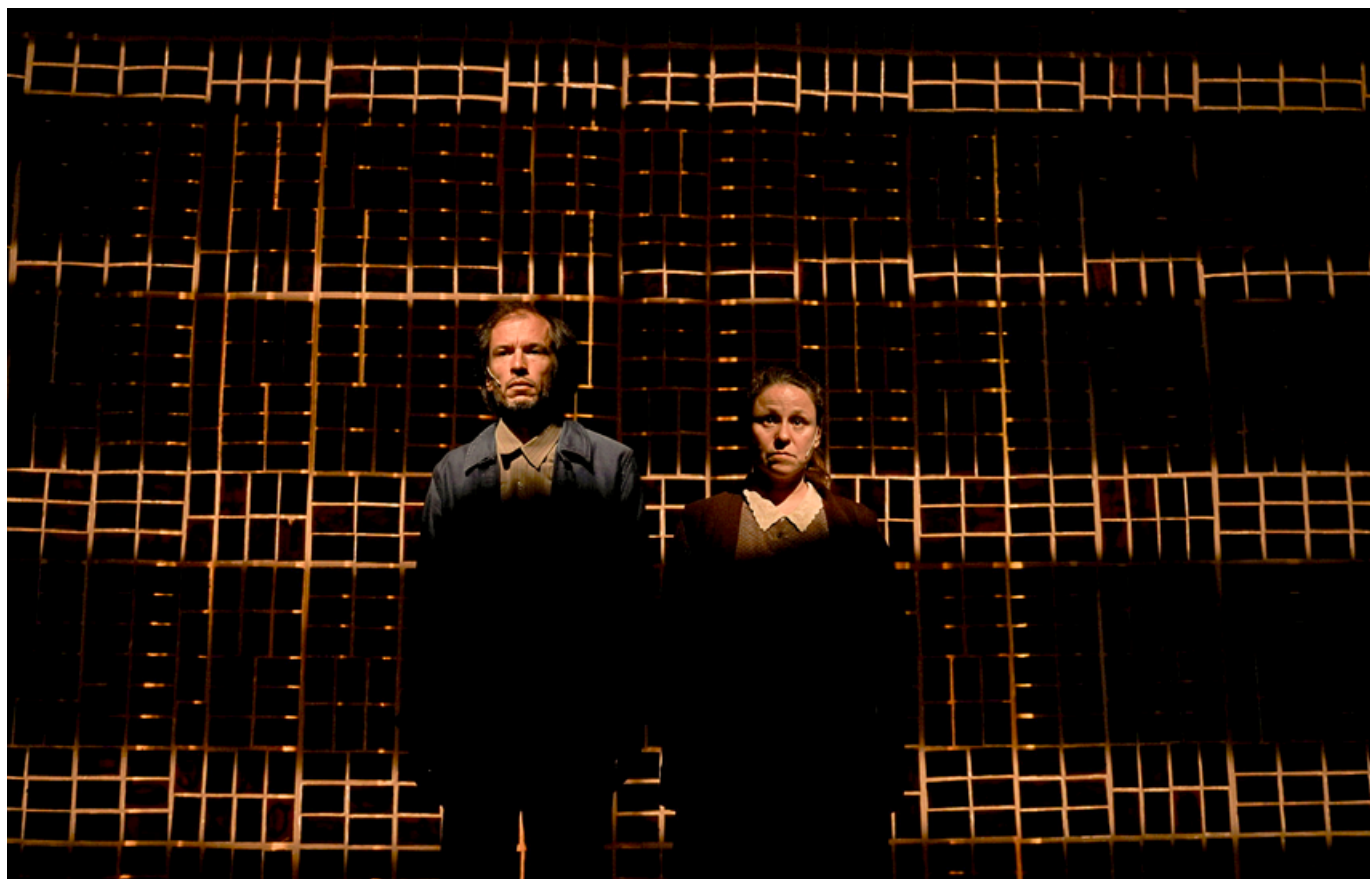
de **Hans Fallada**

traduction **Laurence Courtois**

mise en scène **Jean Bellorini**



Dossier pédagogique



© Marie Anglade

Théâtre National Populaire

direction Jean Bellorini
04 78 03 30 00
tnp-villeurbanne.com

relations avec l'enseignement secondaire et supérieur

Violaine Guillaumard • 04 78 03 30 11
v.guillaumard@tnp-villeurbanne.com
Claire Delory • 04 78 03 30 24
c.delory@tnp-villeurbanne.com

dossier réalisé par le professeur relais de la DAAC de Lyon

Dominique Notargiacomo
d.notargiacomo@tnp-villeurbanne.com

du 20 septembre
au 17 octobre 2026
salle Roger-Planchon
durée estimée : 1 h 30

avec
Jacques Hadjaje,
Camille de La Guillonnière,
Clara Mayer

et les trombonistes de l'ENM
de Villeurbanne
Tanguy Boisseranc,
Joël Castaingts,
Lili Soletti,
Nicolas Trepp

adaptation
Camille de La Guillonnière
scénographie
Véronique Chazal
lumière
Jean Bellorini
assisté de
Mathilde Foltier-Gueydan
son et vidéo
Léo Rossi-Roth
composition musicale
Clément Griffault
costumes
Fanny Brouste
réalisation du décor
et des costumes
les ateliers du TNP

Le roman est publié aux
éditions © Gallimard,
collection « Folio ».

Spectacle créé au Théâtre
National Populaire.

Une petite affaire

d'après *Seul dans Berlin*

de **Hans Fallada**
traduction **Laurence Courtois**
mise en scène **Jean Bellorini**

Au cœur du Berlin de la Seconde Guerre mondiale, en proie aux pénuries, où l'effort de guerre et la propagande imprègnent la vie des gens, Otto et Anna Quangel apprennent le décès de leur fils unique, mort en héros « pour la Patrie ». Leur monde s'écroule. Ils se mettent alors à écrire contre Hitler de petits textes sur des cartes postales qu'ils déposent dans les halls d'immeubles et les cages d'escaliers. Cet acte de résistance, à la fois dérisoire et héroïque, redonne un sens à leur vie. Ils finissent par être arrêtés par la police et comparaissent au tribunal où nous assistons à leur procès.

Écrit en 1947, *Seul dans Berlin*, dernier roman de Hans Fallada, brosse le portrait de deux vieux amoureux inséparables, offensés par l'injustice qui les touche, convaincus qu'ils peuvent changer le monde. Leur simple existence et leur détermination infaillible rééquilibrent la balance morale d'une humanité en perte. Jean Bellorini réunit sur scène Clara Mayer, Camille de La Guillonnière, Jacques Hadjaje complices de la première heure du théâtre-récit qui lui est cher. Ensemble, ils nous conteront le destin singulier de ces deux citoyens apparemment sans histoire et bouleversant d'humanité.



Sommaire

I Présentation du spectacle : du roman au théâtre	p.4
II Introduction : Une petite affaire, une affaire de petits ?	p.7
Activité 1 — Entrer dans le texte et ouvrir l'imaginaire	p.8
Activité 2 — Lancer l'alerte	p.9
III. « Faire théâtre de tout » avec Jean Bellorini	p.11
Activité 3 — La fabrique du théâtre-récit	p.11
Activité 4 — Exercice de dramaturgie : inventer une « règle du jeu »	p.13
Activité 5 — Mettre en ordre les jours : s'approprier le contexte historique de l'œuvre	p.14
IV. Pistes pour l'après-spectacle	p.15
Activité 6 — Travail sur la scénographie : convoquer la mémoire	p.15
Activité 7 — La forme du procès : (dé)jouer la justice	p.17
Activité 8 — Entrer en philosophie avec le débat mouvant	p.18
V. Annexes	p.22



Note d'intention

J'ai adapté et mis en scène *L'Ordre du jour* pour quatre acteurs, à la Comédie-Française, au printemps 2026. Le roman avait remporté le Prix Goncourt en 2017, bien que son sujet soit difficile : les coulisses de l'Anschluss (l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie) et la collusion entre le monde de l'industrie et de la politique l'ayant permis. La plongée dans le roman d'Éric Vuillard m'a fait revenir à la littérature allemande des années 1920 à 1950 et à cette période sombre de l'Histoire. J'ai reparcouru Brecht, j'ai relu Hans Fallada. J'avais eu, il y a plusieurs années, le désir d'adapter son roman *Seul dans Berlin*, une vaste fresque du quotidien des Berlinoises pendant la guerre, sous le régime nazi. Toute une communauté y est présentée, emblématique des différentes catégories sociales et tendances politiques de l'époque : une famille de Nazis fervents, un vieux juge à la retraite, une femme juive terrorisée, des petits trafiquants qui vivent, une factrice trop souvent porteuse de mauvaises nouvelles, un couple entre deux âges qui apprend au début du roman la mort au front de son fils unique ...

70 ans séparent les deux romans.

Alors que l'écriture de Vuillard – incisive, cynique, brillante, impitoyable – décrit les cols blancs de la finance, de l'industrie et de la diplomatie de salon, Fallada relate avec un style clair, réaliste, attentif aux détails, la vie de gens ordinaires broyés par un système qui les exploite.

L'un décrit la lâcheté, la malhonnêteté et l'impunité des puissants, l'autre les compromissions, l'apathie mais aussi la résistance morale des plus faibles. De 1933 à 1938 pour le premier, de 1940 à 1943 pour le second, les deux auteurs relatent la même histoire terrible en portant leur attention sur deux sphères sociales qui ne se rencontrent jamais.

Sans imaginer un diptyque, j'ai trouvé passionnant d'ajouter un spectacle à l'autre, dans une même temporalité de création. Je poursuis ainsi l'approfondissement du théâtre-récit que j'affectionne depuis *Tempête sous un crâne*, d'après *Les Misérables* de Victor Hugo, créé en 2012.

Pour *L'Ordre du jour*, assez court, j'ai composé un petit chœur d'acteurs qui pouvait à la fois être le livre et endosser par glissements les personnages décrits.

Pour *Seul dans Berlin*, œuvre fleuve de 700 pages, je vais resserrer l'adaptation autour du couple Quangel, entrant en résistance après l'annonce de la mort du fils. Le destin singulier de ces deux citoyens apparemment sans histoire, qui décide d'écrire des cartes postales contre le régime nazi et de les déposer dans les cages d'escaliers et les halls d'immeubles berlinois, est bouleversant d'humanité. Je m'appuierai sur les dialogues du roman tout en assumant le récit, d'ailleurs inspiré d'une histoire vraie. Ils seront donc deux sur scène*, Clara Mayer et Camille de La Guillonnière, acteurs avec qui je travaille depuis *Tempête sous un crâne*. Je me concentrerai sur la dernière partie du roman, celle qui décrit l'arrestation du couple, le procès et l'incarcération, jusqu'à la mort.

Je rêve à un décor monumental, écrasant, souligné de lumières en clair-obscur faisant ressentir l'isolement et la petitesse des protagonistes face à ce qu'ils affrontent. Je le concevrai avec la scénographe Véronique Chazal. Je travaillerai également avec le pianiste et compositeur Clément Griffault pour réaliser une bande sonore originale, et avec la costumière Fanny Brouste.

Jean Bellorini, avril 2026

* Le comédien Jacques Hadjage a, depuis, rejoint la distribution.

Contexte de création du roman

Dans l'Allemagne de l'entre-deux-guerres, Rudolf Ditzgen (1893-1947) s'était fait connaître, sous le pseudonyme de Hans Fallada, comme romancier du petit peuple en proie aux souffrances de la terrible crise qui ravageait le pays. Son roman *Quoi de neuf, petit homme ?* (*Kleiner Mann – was nun ?*, 1932), avait connu un très grand succès. C'est en 1946 qu'il écrit, en deux mois seulement, dans la zone sous contrôle soviétique (qui allait devenir la RDA), *Jeder stirbt für sich allein* (*Chacun meurt pour lui seul*), qui sera traduit en France sous le titre *Seul dans Berlin*. Il meurt quelques mois plus tard, exténué, au terme d'une vie tumultueuse, maintes fois interné dans des institutions psychiatriques, usé par les dépendances à l'alcool, la morphine, aux somnifères.

Le sujet du roman lui avait été proposé par Johannes Becher, responsable culturel du Parti Communiste allemand – qui deviendra ministre de la Culture de RDA. Il avait remis à Fallada un dossier de la Gestapo sur la traque d'un couple d'ouvriers berlinois, Otto et Elise Hampel, qui, pendant plus de deux ans, avaient écrit des tracts et des cartes appelant la population à la résistance contre le régime hitlérien, qu'ils déposaient un peu partout dans Berlin. Arrêtés en septembre 1942, ils avaient été condamnés à mort et pendus dans la prison de Plötzensee.

Le livre paraît en 1947 chez l'éditeur Aufbau-Verlag. Fallada, décédé le 5 février, n'a pu relire les épreuves de ce vaste roman. Or, celui-ci a été amputé de près d'un tiers. De nombreux passages et même un chapitre entier (le chapitre 17) ont disparu. Les œuvres publiées dans la zone soviétique cherchent à donner une représentation idéalisée de la lutte contre le nazisme et du peuple allemand qui a pu être abusé, écrasé par une dictature, mais qui, dans ses profondeurs, ne s'est pas donné au national-socialisme. Mais, les dossiers de la Gestapo révélaient une réalité plus complexe. On y apprenait que la factrice Eva Kluge ainsi que les Quangel (nom de fiction des Hampel), avaient appartenu au parti national-socialiste ou à des organisations satellites, avant de devenir résistants. Et le roman donnait sur la vie quotidienne des Berlinoises et sur le fonctionnement de la police nombre de détails véridiques et gênants. Il faudra attendre 2011 pour que paraisse une nouvelle version, intégrale cette fois, toujours chez Aufbau. En France, en 2014, une nouvelle traduction, par Laurence Courtois, est publiée chez Denoël.

« Vérité intrinsèque » de la fiction

Les dossiers de la Gestapo ont fourni à Hans Fallada l'ossature de son roman. Celui-ci commence en juin 1940, le jour de la capitulation de la France, jour de liesse pour le régime et ses partisans. C'est ce jour-là, qu'Otto et Anna Quangel, un couple d'ouvriers berlinois, apprennent que leur fils unique est mort au combat. Ce drame va déterminer ces deux admirateurs du Führer à entrer en résistance et à déposer partout dans la ville des cartes manuscrites dénonçant la guerre et le régime national-socialiste. Déjouant durant plus de deux ans les recherches de la Gestapo et de l'inspecteur Escherich, ils déposent près de 300 cartes. Arrêtés, ils apprennent que leur combat a été vain, les cartes ayant été dans leur quasi-totalité aussitôt remises à la Gestapo. La fin du livre raconte la parodie de procès qui conduit les époux à la mort. Hans Fallada a donné à cet argument de base une ampleur singulière. Le romancier qu'il était ne pouvait se borner à une simple mise en forme romanesque de l'archive.

Il l'explique nettement dans un bref avant-propos liminaire : « Un roman a ses propres règles et ne peut reprendre la réalité en tous points ». Il y affirme sa conviction que le roman a la capacité de dire le réel, de donner de l'expérience historique une figuration satisfaisante. La fiction constitue un moyen d'accéder à la vérité : « l'auteur, croit à la vérité intrinsèque de ce qui est raconté, même si certains détails ne correspondent pas exactement à la situation réelle ». La lecture de *Seul dans Berlin* offre ainsi un exemple où s'interroger sur la capacité du roman à transcrire l'expérience de l'histoire.

« Le plus beau livre jamais écrit sur la résistance allemande anti-nazie »

Primo Levi

Les Quangel mesurent parfaitement l'absurdité apparente de leur combat, eu égard à la disproportion des forces, « la guerre entre eux d'un côté, les pauvres et insignifiants petits ouvriers, qui à cause d'un mot pouvaient être éliminés pour toujours, et de l'autre le Führer, le parti, ce monstrueux appareil avec tous ses pouvoirs et son éclat, et les trois quarts, oui, les quatre cinquièmes même de tout le peuple allemand derrière eux. Et tous deux ici, dans cette petite pièce de la rue Jablonski, tous les deux tout seuls ! ». Pourtant, leur engagement est total. La première carte est une déclaration de guerre sans merci : « Mère ! Le Führer a assassiné mon fils ! Mère ! Le Führer va aussi assassiner tes fils, il n'arrêtera pas [...] ». Leur résistance prend sa racine dans le refus d'une guerre perçue comme un monstrueux assassinat des enfants : « On ne met pas les enfants au monde pour qu'ils aillent se faire tuer ». Cette réaction est spontanée, quasi instinctive. La résistance au mal absolu est le fait de gens simples, sans culture, isolés, mais qui ont le sentiment qu'il y a des choses qui ne se font pas, qui ne sont pas convenables, terme utilisé maintes fois par les résistants du livre, Otto, ou la factrice Eva Kluge. Comme Orwell (1984 sera publié en 1949, deux ans après *Seul dans Berlin*), il fait confiance aux qualités des gens simples, à leur décence commune (*common decency*), ces valeurs de solidarité, d'entraide, de bienveillance que l'on observe chez les résistants et résistantes de *Seul dans Berlin*.

Dans son duel final avec Escherich, qui ironise sur la vanité de son entreprise – un simple ouvrier qui a voulu lutter contre « le Führer et toutes les forces derrière lui » ! – l'humble Quangel trouve des mots inattendus, il se réclame d'un impératif catégorique, à la façon d'un héros kantien : « Peu importe qu'il n'y en ait qu'un qui lutte ou bien dix mille ; quand celui-là se rend compte qu'il doit lutter, alors il lutte, qu'il y ait des gens qui luttent à ses côtés ou non. Il fallait que je lutte, et si c'était à refaire, je le referais ».

Extrait du texte d'Alain Pujat, paru dans la revue critique *Mémoires en jeu*, le 25 janvier 2021.

Introduction : Une petite affaire, une affaire de petits ?

Dans le texte qui suit, les passages entre guillemets sont issus du roman *Seul dans Berlin* de Hans Fallada.

Anna et Otto Quangel, les deux protagonistes d'*Une petite affaire* d'après *Seul dans Berlin*, sont des *petits*, « deux *petites gens* simples et vieillots, habillés de façon presque miteuse ».

Pour résister, ils vont faire « quelque chose de ridicule et de *petit* ». Ils ont recours à cette poésie des petits qu'est la carte postale, véhicule modeste d'une « petite parole entre les pans des grandes² » dont l'ambition, à la fois dérisoire et démesurée, repose sur un mécanisme simple : la propagation d'un véritable incendie verbal, trouvant son origine dans une de ces annotations minutieuses dont Hans Fallada a parfois le secret. Lorsqu'il s'apprête à écrire la première carte, peu de temps après avoir appris la mort de son fils, Otto « ôta le bouchon de la bouteille, passa la plume sous la **flamme d'une allumette** et la trempa dans l'encrier. Elle **grésilla** légèrement [...] ». De cette **étincelle** initiale peut naître l'espoir d'une réaction en chaîne, d'apporter un peu de lueur dans « ces cages d'escalier berlinoises, **mal éclairées** » où elles passeront entre d'autres mains : « Peut-être que d'autres auront l'idée [...] d'écrire eux aussi des cartes », et qu'en bout de course le Führer « lui-même les lira ». À cette évocation Anna et Otto demeurent silencieux, « tous les deux **éblouis** par cette vision ». Mais comme ils le pressentent également, « ceux qui auront une carte comme celle-ci entre les mains se sentiront soudain comme des criminels », et « certains iront tout droit la donner à la police ». Pour autant, Otto croit dans le pouvoir des mots : il s'agit d'« **éclairer** ses semblables, c'était tout. [...] Chacun selon ses forces et ses dispositions – l'essentiel étant : résister », quand bien même « le seul effet [que la carte aurait], c'est de leur apprendre encore et encore qu'il y a toujours de la résistance ». De fait, cette **petite flamme**, comme l'apprendra le juge à Otto au début du procès, aura pour effet de « **brûler les mains** » de ceux qui courront les remettre aux autorités sitôt après les avoir reçues.

Dans les deux propositions suivantes, il s'agit d'inviter les élèves à **allumer l'étincelle** de la résistance puis de leur faire éprouver, dans l'espace, l'urgence de la parole.

1 Tous les passages du texte cités en gras sont soulignés par le professeur relais pour leur appartenance au même champ lexical du feu

2 Henri Michaux, *Passages*, 1963, Paris, Gallimard (L'imaginaire), p. 107

Activité n°1 — « Comme si elles leur brûlaient les mains... »

L'objectif est d'entrer avec les élèves dans la matière verbale du texte :

Séance apéritive au sens où elle ouvre la préparation du spectacle, mais également la porte d'un imaginaire, d'une poésie des mots et de l'espace, d'un sens. Idéalement, la séance se déroule dans un espace vide, suffisamment grand pour que le groupe tout entier puisse l'investir corporellement et s'y mouvoir (gymnase, salle de permanence...).

Annoncer que nous allons nous intéresser à *Une petite affaire*, dont nous ne disposons que de quelques éléments : des parties de déclarations, consignées sur des morceaux de papier...

→ Dans un premier temps, on demande aux élèves de marcher dans l'espace qui représente le plateau, en veillant à en investir les moindres recoins tout en équilibrant l'espace. Veiller à ce que le regard demeure ouvert, que le rythme de marche ne soit ni trop lent, ni trop rapide.

→ Arrêter une ou deux fois le groupe pour faire constater que le plateau est déséquilibré, puis relancer la marche.

→ Ajouter une consigne : les déplacements doivent devenir rectilignes, seuls des virages à 90 ou à 180 degrés sont autorisés. L'atmosphère, déjà, est carcérale (tant il est vrai que les Berlinoises et Berlinoises, dans le roman, vivent dans un espace quadrillé par la surveillance de tous par tous).

→ Nouvel arrêt : chaque élève se voit remettre une réplique (préparée à l'avance, parmi les répliques proposées dans l'**annexe n°1**).

→ Demander aux élèves de lire leur réplique silencieusement, de sorte de bien la comprendre, d'essayer de se l'approprier et si possible, déjà, de la mémoriser. Insister sur le fait que le travail de mémorisation et d'écoute sera au cœur du travail qui va suivre...

→ Une ou un des élèves se voit remettre en plus une carte postale vierge de tout texte (ou un objet qui pourrait faire office de témoin : une balle, un stylo, une gomme...).

On peut imprimer sur du papier à dessin l'image de l'**annexe n°1**.

→ Le principe est le suivant : de façon aléatoire, au cours de la marche, l'élève en possession de la carte doit la transmettre à une ou un de ses camarades. Insister sur le fait que cette remise doit être contrôlée et la plus discrète possible (on passe de la main à la main, on ne lance pas, on ne jette pas...).

Cette carte contient une information brûlante : se faire arrêter en sa possession, c'est signer son arrêt de mort. Sauf... si l'on est capable de dire sa réplique de mémoire en l'adressant à l'ensemble du groupe, lors du prochain arrêt. Sur les trois premiers tours, les élèves disposent d'un joker. Mais à partir du 4^e arrêt, on est éliminé si l'on ne se souvient plus de sa réplique. Sauf... si l'on est capable de dire de mémoire une réplique qu'on a déjà entendue ! Il est en revanche proscrit de répéter une réplique qui aurait déjà été réutilisée par un ou une camarade, pour pimenter l'affaire.

→ Lorsqu'un ou une élève n'est pas en mesure de dire sa réplique, il ou elle rejoint l'enseignante ou l'enseignant.

À l'issue de cet exercice tout le groupe, enseignante ou enseignant compris-e, s'assoit en cercle sur le sol. L'écoute (que l'on espère rendue active par l'enjeu) des différentes répliques permet d'échanger sur les principales thématiques du spectacle qu'elles contiennent.

→ Prendre en compte toutes les hypothèses, même les plus farfelues.

→ Dérouler le fil... Des éléments structurants vont apparaître : thèmes, motifs, images, lieux, éléments historiques...

→ On peut aussi se lancer dans le jeu consistant à imaginer le déroulement de l'histoire à partir des éléments recueillis et du titre du spectacle, *Une petite affaire*.

Activité n°2 — Brûler ses vaisseaux

On continue ici de tisser le motif du feu : en effet, Anna et Otto atteignent un point de non-retour lorsqu'ils prennent la décision de lancer leurs « appels contre le Führer et le parti, contre la guerre, pour éclairer [leurs] semblables ».

Il s'agit, ici, d'inviter les élèves à exprimer ce qui, selon eux, doit constituer l'avertissement le plus impérieux à adresser à des inconnues ou inconnus dans le monde d'aujourd'hui. Véritables lanceurs d'alerte, ils prennent le risque de s'opposer à des entités qui les dépassent : cette parole de vérité (on peut reconnaître dans Anna et Otto la figure antique du parrhésiasse, qui s'exprimerait par l'écrit plutôt que par la parole...), s'ils sont découverts, peut les mettre en danger de mort (réelle ou sociale) car elle contrecarre les menées d'un pouvoir.

L'enjeu : jeter dans le monde, comme une bouteille à la mer, comme on jouerait sa dernière carte, son dernier atout, une alerte...

Idéalement, l'exercice se déroule encore dans un espace vide.

→ Constituer des groupes de trois à cinq élèves, en fonction de la taille du groupe-classe.

→ Distribuer à chaque groupe cet extrait du texte :

Il porta sur la table sa petite bouteille d'encre...

Puis il prit la plume dans sa main et dit doucement, mais avec détermination :

la première phrase de notre première carte sera : « ...³ »

Les élèves doivent se répartir la narration en respectant les contraintes suivantes :

- chacune/chacun doit prononcer seul·e au moins un syntagme ;
- au moins un syntagme doit être prononcé de manière chorale ;
- chaque élève doit imaginer un message, une alerte, qui remplacera les points de suspension de la carte.

On laisse le temps aux élèves de répéter. Puis chaque groupe présente son travail.

On règle une entrée : les élèves arrivent par la droite ou par la gauche, en fond de salle.

Ils se répartissent en ligne, se tournent face public. Ils doivent fixer une ligne d'horizon ; on peut leur indiquer au préalable un « secret » présent dans la salle (par exemple l'« œil » d'un vidéoprojecteur, ou tout autre point de repère vers lequel adresser leur regard et leur parole).

Un temps de suspension doit être observé entre le moment où les élèves sont tournés face public et celui où ils commencent à parler.

Ils lisent (ou disent) la narration selon la distribution qu'ils ont réglée précédemment.

Lorsque l'expression « la première phrase de notre première carte sera » est prononcée, chaque élève prend l'espace à tour de rôle (en avançant d'un pas décidé) et lance son alerte. On encourage les élèves à faire varier les intonations en fonction non pas tant de la tonalité du message que de la qualité de présence ou de la densité qu'ils souhaitent conférer à ce dernier – une alerte peut être désespérée, véhémence, mais chuchotée... La phrase inventée par l'élève et sa manière de la transmettre peuvent ainsi entrer en contradiction apparente avec les indications données dans l'introduction du discours direct (« dit doucement, mais avec détermination... »).

Cet exercice est également une manière de toucher du doigt la spécificité du théâtre-récit cher à Jean Bellorini⁴, où les actrices et acteurs peuvent tour à tour endosser la voix de la narration, celle d'un personnage, dans un recours constant à l'hybridation, entre mise à distance et incarnation.

3 Le contenu de la première carte rédigée par Otto est le suivant :

« Mère ! Le Führer a assassiné mon fils ! Mère ! Le Führer va aussi assassiner tes fils, il n'arrêtera pas, même quand il aura porté le deuil dans chaque maison de cette terre... »

(Hans Fallada, *Seul dans Berlin*, chapitre 18, « La première carte est écrite », Folio, p. 212)

4 Voir la note d'intention p.3

On peut ensuite poser aux élèves le problème dramaturgique suivant, en leur faisant observer que c'est à ce travail-là qu'ils se sont attelés.

« J'ai un roman à la 3^e personne avec des phases de narration, de description, de dialogue ; trois interprètes ; un espace vide. Comment répartir la parole ? », La question du théâtre-récit fait l'objet d'une activité spécifique dans la suite du dossier, et ce temps de discussion peut en constituer l'amorce.

En fonction de la taille du groupe-classe et du temps alloué à l'activité, on procède à plusieurs essais, on revient sur certains choix, on insiste sur l'importance des silences et de la dissociation entre la parole et un geste éventuel.

Une réflexion peut s'engager : si persuader est l'art d'élever dans les cœurs une complaisance secrète⁵, qu'est-ce qui est le plus à même de toucher ?

En prolongation ou dans le cœur de cet exercice, on pourra mobiliser ou enrichir la culture personnelle des élèves sur la question de la parole de vérité dans l'espace public, en convoquant des exemples plus ou moins récents de lanceurs d'alerte engagés, souvent au péril de leur vie⁶.

5 Paul Claudel, *Conversation sur Jean Racine*, Paris, Gallimard, 1956, p. 35

6 Parmi lesquels Julian Assange, Edward Snowden, Chelsea Manning, Li Wenliang...

La question des procédures-bâillons est actuellement particulièrement vive : voir Alain Deneault,

« Cette opiniâtreté qui a vaincu *Total* », *Monde diplomatique* n°869, août 2026.

Le coût humain, social et familial, de la parole est abordé dans nombre d'œuvres théâtrales, littéraires et cinématographiques.

« Faire théâtre de tout⁷ » avec Jean Bellorini

« Je poursuis [...] l'approfondissement du théâtre-récit que j'affectionne depuis *Tempête sous un crâne*, d'après *Les Misérables* de Victor Hugo, créé en 2012 », nous dit Jean Bellorini dans sa note d'intention.

Théâtre ? Récit ? Le mot composé condense à lui seul une des tensions fondatrices du théâtre occidental, entre épique et dramatique. Pour les élèves, de manière intuitive, la forme canonique du théâtre comme texte et comme spectacle se résume à un dialogue intersubjectif entre personnages en action, se déroulant (au sens où l'on déroulerait un ruban) devant le public comme si, peu ou prou, ce dernier n'existait pas ; la voix épique, celle de l'autrice ou de l'auteur, d'une narratrice, d'un narrateur, ou d'un chœur, d'une intervention extérieure à l'échange exprimé par le dialogue, est exclue et absente. En somme, le théâtre s'écrit à la 1^{re} et à la 2^e personne. Nulle exhibition d'un effet de régie : nulle médiation, nulle intervention d'une instance s'interposant entre la salle et ce qui est donné à voir dans l'espace scénique. Cette absence de commentaire et de mise à distance favorise l'identification aux personnages. S'il ne s'agit pas ici d'entrer dans le détail des modifications profondes que produira sur le texte dramatique l'irruption de la « voix épique », sous des formes diverses, à partir des années 1880⁸, cette question doit interpeller les élèves : que signifie mettre en scène, mettre sur la scène un roman, ce genre qui vise à nous donner l'idée d'une totalité, d'un univers ?

Tout peut-il sortir du travail théâtral comme de la tasse de thé du narrateur de *La Recherche* de Marcel Proust ? « Comment jouer tout ? le tout ? Et pas seulement des personnages, mais aussi des rues, des maisons, la campagne, et les automobiles, [...] la vie⁹ ? » se demande déjà Antoine Vitez en 1975, confronté à ce problème pour son spectacle *Catherine*, d'après *Les Cloches de Bâle* de Louis Aragon.

Deux objectifs sont poursuivis à travers les activités proposées :

- Acclimater les élèves, habitué-e-s à voir des adaptations d'œuvres romanesques au cinéma, à ce qui fait la spécificité du mode de représentation singulier du théâtre et de l'adaptation théâtrale d'un roman, dont les codes esthétiques ne sont pas ceux de l'adaptation cinématographique et s'éloignent de toute ambition naturaliste.
- Leur faire expérimenter l'hybridité constitutive de l'esthétique du « théâtre-récit » par la réflexion sur le travail de Jean Bellorini et par la pratique théâtrale. Partant, leur faire saisir l'idée qu'un spectacle théâtral ne consiste pas en la mise en dialogue ou en images d'un roman, qu'il est le règne de la convention plus que de l'illusion¹⁰.

Activité n°3 — Poursuivre « l'approfondissement du théâtre-récit » de Jean Bellorini

1^{re} étape : on propose aux élèves le tableau de l'**annexe n°2**, en supprimant la mention « roman » et « théâtre » dans la colonne « genre de l'œuvre-source » : les élèves doivent le compléter, en partie à l'aide de leurs connaissances personnelles, en partie à l'aide de recherches en ligne.

En fonction du temps disponible et des objectifs poursuivis, on peut imaginer demander aux élèves de compléter d'autres informations (titre des œuvres-sources, par exemple, afin de travailler sur la notion d'adaptation et sur les hypothèses interprétatives que font naître les écarts entre les titres).

Pour ce faire, les élèves peuvent s'appuyer, par exemple, sur le site internet *Archives du spectacle* ou sur la page *Wikipédia* de Jean Bellorini.

7 Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 2015, p. 199.

8 Voir, par exemple, Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* (1956), Circé, 2006 ; ou Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé/Poche, 2010.

9 Antoine Vitez, *op. cit.*, p. 495.

10 « Une mise en scène, c'est d'abord une [...] règle du jeu » (Antoine Vitez, *Ibid.*, p. 201)

Dans un second temps : au cours d'un échange oral préparé soit par un court questionnaire distribué à l'avance, soit par des axes de réflexion indiqués au tableau, on réfléchit aux éléments suivants :

- La répartition entre mise en scène de textes **dramatiques** et de textes **romanesques**.
- Les **titres** : que dit la modification du titre de l'œuvre-source pour certains spectacles ?
→ Quelles hypothèses interprétatives peut-on formuler ?
Au cours de l'échange, on peut introduire la notion de « fidélité » à l'œuvre :
→ L'œuvre-source est-elle un « modèle » vers lequel il faut tendre ?
→ S'agit-il d'une reproduction des éléments narratifs, de supposées intentions auctoriales... ?
- La **notion de « mise » en scène** : qu'implique-t-elle, selon les élèves ?
→ De quoi s'agit-il concrètement ?
→ Par quelles opérations sur le texte peut-on aller vers sa représentation ?
- **« Adapter » un roman**. Donner une idée aux élèves de l'épaisseur (matérielle, concrète, en nombre de pages) de certains romans adaptés par Jean Bellorini (*Seul dans Berlin*, *Les Misérables*, *La Recherche*, *Les Frères Karamazov*...) en leur montrant, si possible, un ou deux exemplaires des livres.
Cette épaisseur matérielle permet d'introduire, dans la réflexion, la notion d'épaisseur *romanesque* (un roman vise à restituer une totalité, une densité ; la narration et la description, la profusion des personnages et des lieux en sont les principaux vecteurs).
→ Comment faire ?
→ Que faut-il « adapter » ?
→ Faut-il « dramatiser » le roman en isolant les dialogues (on obtiendrait alors un texte dramatique par soustraction...) ou en les réécrivant ?
- **Le nombre d'interprètes**. *Les Misérables* étaient joués par une troupe de treize comédiennes et comédiens, *Une petite affaire* ou *Un instant* le sont par trois interprètes...
→ Qu'est-ce que cela implique, du point de vue de l'adaptation ?
→ Une adaptation naturaliste, réaliste du roman de Hans Fallada est-elle possible ?
→ Que dénote le choix d'avoir recours à trois interprètes ?
→ Quels possibles ouvre ce qui pourrait être perçu par les élèves comme un manque, une impossibilité ?
On pourra établir un parallèle avec les adaptations cinématographiques récentes de romans ou d'épopées (*Dune* par Denis Villeneuve, *L'Odyssée* par Christopher Nolan), qui s'inscrivent dans une esthétique de la vraisemblance (l'image doit convaincre le public qu'elle montre ce qui se passe...) et tendent à effacer les traces de leur propre médiation (sauf lorsque le cinéma a recours à un geste réflexif assumé : chapitrage, adresse à la caméra, voix off ironique... approche éloignée des deux exemples mentionnés !).

2^e étape : lire avec les élèves la 2^e partie de la note d'intention de Jean Bellorini, **annexe n°4**.

(de « Sans imaginer un diptyque » à « [...] le procès et l'incarcération, jusqu'à la mort »).

Proposer aux élèves d'expérimenter ce que pourrait signifier « s'appuyer sur les dialogues tout en assumant le récit » (voir l'activité suivante).

Activité n°4 — Exercice de dramaturgie. Inventer une « règle du jeu »

pour le texte : travailler la répartition des voix et l'organisation de l'espace.

1^{er} temps, en fonction du groupe-classe et des objectifs poursuivis :

réfléchir à la notion de théâtre-récit à partir d'un extrait de l'entretien d'Antoine Vitez avec Danièle Sallenave, « Faire théâtre de tout » (**annexe n°3**).

2^e temps : proposer un travail dramaturgique à partir d'un des extraits de l'adaptation du roman *Seul dans Berlin* par Camille de La Guillonnière, **annexe n°5**.

Les élèves doivent imaginer, avec les contraintes du spectacle (deux acteurs et une actrice, des trombonistes), une répartition de la parole, une répartition des corps dans l'espace, éventuellement des éléments de scénographie et de costumes. En fonction de la taille du groupe-classe, on peut imaginer plusieurs modalités de travail qui peuvent se combiner : travail individuel avant confrontation des hypothèses en groupe, travail en binôme (avec mise au point d'une proposition par les deux élèves, qui sera ensuite présentée et débattue avec la classe), travail en trinôme où l'une ou l'un des élèves, après travail interprétatif effectué à trois, doit présenter le travail du groupe et diriger ses deux camarades (à qui l'on demande de lire à voix haute, pas de jouer sauf s'ils sont volontaires) lors du temps de restitution... Pendant le travail préparatoire, les élèves ont le loisir de modifier le texte.

Dans les annexes, est indiquée la première distribution envisagée, qui peut être modifiée par les artistes au cours des répétitions : comme l'écrit Jean Bellorini dans la note d'intention de *L'Ordre du jour* : les actrices et acteurs « pourraient être le livre, pourraient être Éric Vuillard, pourraient être celui qui raconte, celle qui raconte. Il n'y a pas de genre, il n'y a pas d'identification a priori, il n'y a pas de personnage d'emblée » car « dans le théâtre que je cherche, depuis toujours, les personnages sont libres d'apparaître, fruits de l'immatériel, de l'imaginaire, du rêve. »

On peut donc imaginer que parfois, la distribution puisse même être modifiée d'un soir à l'autre, en fonction de la *liberté des personnages* de faire irruption sur la scène, et de celle des interprètes de leur prêter corps et voix dans le présent de la représentation. Il peut être pertinent d'utiliser la première version du texte *après* le spectacle, de sorte que les élèves ne le perçoivent pas, au cours de cette séance préparatoire, comme un modèle qu'il aurait fallu retrouver ; contresens empêchant de saisir la spécificité du travail théâtral, qui relève avant tout d'un processus.

« Ce matin-là, il n'y avait qu'une petite affaire à l'ordre du jour¹¹... »

Tomber sur cette phrase dans le roman de Hans Fallada dont Éric Vuillard semble s'être silencieusement souvenu (à moins que Fallada ne se soit rendu coupable d'un plagiat par anticipation !), c'est faire quelque part l'expérience du hasard objectif ; rien ne semble devoir relier l'écriture des deux romans.

Dans sa note d'intention Jean Bellorini donne à comprendre qu'*Une petite affaire* serait un écho à *L'Ordre du jour* d'Éric Vuillard, mis en scène quelques mois auparavant. *L'Ordre du jour* referme son récit au seuil de la guerre, quand *Une petite affaire* l'ouvre en son cœur sur le deuil d'un fils tombé au front. Entre les deux, l'année 1939, dans laquelle se précipite le chaos des jours, est le point de bascule que les deux spectacles, sans se répondre explicitement, encadrent de part et d'autre.

Cette période figure aux programmes d'histoire-géographie des classes de troisième et de terminale ; afin de permettre aux élèves d'avoir en tête les principaux éléments de contexte de la période, on peut la retravailler brièvement avec les élèves par le truchement d'un jeu théâtral qui leur fasse éprouver, dans l'espace, la texture de cette chronologie.

11 Hans Fallada, *Seul dans Berlin*, chapitre 61, « L'audience principale : retrouvailles », Folio, p. 667

Activité n°5 — Mettre en ordre les jours...

L'**annexe n°6** propose trois chronologies (1933-1939, l'univers de *L'Ordre du jour* ; 1940-1947, celui d'*Une petite affaire* ; 2012-2026, la postérité du roman de Fallada et sa réception jusqu'à sa mise en scène par Jean Bellorini), soit 36 événements au total. On peut opérer, en amont, une sélection au sein de chaque chronologie, en fonction de la taille du groupe-classe et des objectifs de la séance (accent plus marqué sur la montée du nazisme, sur la résistance intérieure, ou sur la réception et la transmission de l'œuvre). Le nombre d'élèves par groupe doit alors correspondre au nombre d'événements retenus pour la chronologie qui leur est confiée.

Le dispositif est le suivant :

On constitue trois groupes, chacun responsable d'une des trois chronologies. Au sein de chaque groupe, chaque élève reçoit, au hasard, la fiche d'un événement (inscrit par exemple sur une feuille A4) sur laquelle ne figure que l'énoncé de l'événement en question, sans mention de la date.

Chaque groupe va devoir constituer une ligne au sein de laquelle les événements sont mis en ordre. Lorsqu'un groupe est au travail, les deux autres sont dans le public. On déclenche un minuteur réglé à deux minutes (on peut aussi se contenter de les énoncer et, éventuellement, étirer ou abrégé le temps à sa guise...). Les élèves ne peuvent communiquer qu'en chuchotant : contrainte rappelant l'atmosphère de clandestinité qui innerve le spectacle et oblige le groupe à un exercice de négociation en miniature (se mettre d'accord, confronter des hypothèses, partager des bribes de connaissances personnelles ou des indices déduits du contenu des fiches...). Au signal de fin, les deux autres groupes, qui ont observé en silence émettent des remarques, des objections, signalent d'éventuelles erreurs ; l'enseignante ou l'enseignant valide, corrige, complète si besoin. Le même processus est repris avec le deuxième groupe (1940-1947), puis avec le troisième (2012-2026).

Une fois les trois lignes formées et validées, on demande aux trois groupes de se retrouver au plateau pour reconstituer la chronologie d'ensemble, puis à la classe entière de repérer ce qui, d'une chronologie à l'autre, fait défaut : aucun événement n'est daté de 1939. On laisse d'abord les élèves formuler des hypothèses sur les raisons de ce blanc, avant que l'enseignante ou l'enseignant ne fasse le lien avec les deux spectacles de Jean Bellorini : *L'Ordre du jour* s'arrête au seuil de la guerre, sur les prémices de l'Anschluss et les accords de Munich (1938) ; *Une petite affaire* s'ouvre en pleine guerre, sur l'annonce d'un deuil (juin 1940). On pourra prolonger cette découverte par le visionnage du documentaire *Seuls contre Hitler* (Michaël Gaumnitz, 2012).

Activité n°6 — « Séparés loin l'un de l'autre » : reconstruire un espace qui s'éloigne

Il y a fort à parier que la scénographie du spectacle interpelle les élèves. La structure, une succession d'arches rectangulaires formant des « boîtes » de 6 x 6 x 6 m, relève bien du « monumental » voulu par Jean Bellorini¹². Paradoxalement, elle ne donne pas moins une impression de légèreté : lorsqu'elles se séparent, ces boîtes glissent de part et d'autre de l'espace scénique avec fluidité ; des ajours entre les arches laissent filtrer la lumière et allègent la pesanteur de l'ensemble, permettant un jeu subtil d'ombres portées. À la fois oppressant et épuré, le décor donne à voir une forme ouverte, dans laquelle l'imaginaire des spectateur·ices peut se projeter à volonté : ces cages, en somme, n'empêchent ni la rêverie du public ni les désirs d'ailleurs des personnages.

La machinerie élaborée par Véronique Chazal crée un mécanisme de jeu signifiant dont le principe moteur est celui d'un espace se scindant en plusieurs, depuis l'unité de lieu initiale (le foyer d'Anna et Otto dans la première scène, évoqué par la présence du rideau jaune) à sa dissociation (la séparation de l'espace en trois aires au début du procès, consécutive à la déflagration causée par la mort d'Ottochen et par l'arrestation, qui éloigne les corps). Bien qu'au début du procès, du fait de l'inattention des deux agents, Anna et Otto se trouvent presque miraculeusement de nouveau réunies, il y a entre eux la justice symbolisée par cet espace vide entre les deux boxes des accusé·e·s. Ainsi, l'espace dessine le parcours des personnages : réunion, éloignement (chacun·e comme renvoyé·e à soi et à sa propre conscience dans sa cellule), et retrouvailles lorsque les arches de nouveau s'emboîtent à la fin du drame. C'est le moment où apparaissent les cerces lumineuses déjà utilisées dans *Les Misérables*, mouvement de clôture du spectacle et d'ouverture du sens (explosion consécutive au bombardement ? couperet ? réunion des âmes ? symbole d'élévation ? les hypothèses des élèves promettent d'être nombreuses).

Les pistes de travail proposées ici visent à tirer parti de cette esthétique de l'épure et de la suggestion, tout en accompagnant les élèves dans leur interprétation d'une forme à la fois exigeante et accueillante, tant elle laisse la place à l'imaginaire.

• **1** Demander aux élèves de dessiner, individuellement et sans concertation, ce dont ils se souviennent de la scénographie du spectacle, avec pour consigne de mobiliser ce qui les a le plus marqué·e·s. Pour favoriser ce travail et désinhiber les élèves, on peut passer par le petit, en mettant à leur disposition des post-it : la réduction de l'espace peut être libératrice en invitant à un traitement plus schématique, à l'élaboration de croquis ; les post-it peuvent ensuite être conservés comme trace de travail dans les supports de cours des élèves (cahier ou classeur, mais aussi carnet de bord théâtral). Leur utilisation va permettre, également, le repositionnement et la reconstitution chronologique a posteriori des évolutions de l'espace.

Donner peu de temps : l'exactitude importe moins ici que ce qui a marqué la mémoire. On invite également les élèves à noter à quel lieu du monde réel chacune des configurations scénographiques successives lui ont fait (ou pourraient lui faire) penser. La collecte des propositions permet d'envisager la scénographie à la fois comme un espace de jeu pour les interprètes et un espace mental de projection pour les spectatrices et spectateurs. L'épure, l'abstraction de ces arches, leur modularité sont une invitation à l'imaginaire et peuvent évoquer tout aussi bien un hall de gare (inspiration première de Jean Bellorini et de Véronique Chazal), une salle d'audience, une prison... Lors de la mise en commun, on pourra également mettre l'accent sur le progressif éloignement des « boîtes », et ce qu'il dit de la trajectoire d'Anna et Otto (voir également l'activité n°7 : « Maintenant il n'y a pas de mais », ou « dans les méandres de l'âme »).

12 « Je rêve à un décor monumental, écrasant, souligné de lumières en clair-obscur faisant ressentir l'isolement et la petitesse des protagonistes face à ce qu'ils affrontent. », Note d'intention de Jean Bellorini.

- **2** Procéder à une comparaison de ce qui a été effectivement retenu et imaginé par les élèves.

Ce travail peut emprunter des modalités différentes, en fonction du groupe classe : un premier travail de réflexion peut être mené au sein de petits groupes avant la mise en commun : Qu'est-ce que les un·e·s et les autres ont retenu en premier ? Les écarts (ce que certain·e·s ont oublié, ce que d'autres ont exagéré) sont un premier matériau : Pourquoi tel élément a-t-il marqué certain·es et pas d'autres ? Qu'est-ce que cela révèle de l'effet recherché par la scénographie ? À quoi ces espaces leur ont-ils fait penser ? Qu'est-ce que les élèves en comprennent, qu'est-ce qui suscite leur incompréhension ?

- **3** On demande aux élèves d'associer chaque espace à un événement de la chronologie du spectacle, diffusée au tableau. Dans une configuration de classe mutuelle (un tableau central, des tableaux latéraux...), on peut en outre attribuer un espace à chacun de ces événements afin que les élèves y déposent leur post-it :

- Nouvelle de la mort d'Ottochen
- Envoi de la première carte postale
- Début du procès
- Interrogatoires d'Otto et d'Anna
- Interruption du procès, verdict, remise du petit tube de verre
- La décision d'Anna
- Les derniers pas (exécution d'Otto)
- Dernière nuit d'Anna (bombardement de la « Maison de la mort »)

- **4** Confrontation aux documents préparatoires de Véronique Chazal (**annexe n°7**).

La projection au tableau de ces documents préparatoires permet de retisser le fil narratif du spectacle :

- Nouvelle de la mort d'Ottochen : vue 1 (le rideau jaune)
- Envoi de la première carte postale : vue 2 (le rideau de cartes postales)
- Début du procès : vue 3 (les deux blocs séparés forment une séparation dans l'espace central)
- Interrogatoires d'Otto et d'Anna : vue 3
- Interruption du procès, verdict, remise du petit tube de verre : vue 3
- La décision d'Anna : vue 4
- Les derniers pas (exécution d'Otto) : vue 5 (dans le spectacle, seules quelques lampes industrielles, émettant un bourdonnement obsédant, illuminent l'espace d'Otto)
- Dernière nuit d'Anna (bombardement de la « Maison de la mort ») : vue 6 (les cerces de lumière apparaissent au moment où Anna retrouve Otto dans la mort).

- **5** Interprétation des éléments scénographiques

On peut reprendre avec les élèves, en fonction de leurs propositions d'interprétation, certains éléments de l'introduction. Il est envisageable au fil des échanges d'évoquer avec eux l'architecture nazie (des exemples de ces architectures monumentales, dans lesquelles l'humain devient insignifiant, peuvent être projetés : tribune du Zeppelinfeld à Nuremberg, projets de la Welthauptstadt Germania...), ou les travaux de l'artiste-plasticien Anselm Kiefer (représentations de l'intérieur de bâtiments du III^e Reich : architectures vides, écrasantes, traitées dans de la matière brûlée, plombée, oxydée, comme les arches du spectacle ; la matérialité du décor, son aspect rouillé, patiné, rejoint un peu le travail de Kiefer sur la ruine du monumental nazi : voir par exemple *Innenraum*, **annexe n°8**).

Activité n°7 — Une petite affaire, un procès à huis-clos ?

Dans *Brecht et les mauvais temps nouveaux*¹³, l'universitaire Olivier Neveux écrit que « le théâtre politique qui n'a pas d'idée reconstitue des procès car on peut y faire entendre en transparence les discours des gentils et celui des méchants, mâtinés pour les plus audacieux d'un zeste de nuance » (p. 24). Topos du théâtre occidental depuis *Les Euménides* d'Eschyle ou *Les Guêpes* d'Aristophane, traité parfois sur le mode parodique (*Les Plaideurs*, *Le Mariage de Figaro*...), la forme-procès fait l'objet d'une véritable résurgence sur les scènes contemporaines (*LEVIATHAN* de Lorraine de Sagazan, *Le Procès Pélicot* de Milo Rau et Servane Dècle...). Dans cette longue lignée, *Drapeaux* d'Erwin Piscator (1924), sur le procès et l'exécution, à Chicago en 1880, de militants syndicalistes, est certainement une des sources d'inspiration de Jean Bellorini. La citation d'Olivier Neveux, en fonction du niveau du groupe-classe et des objectifs poursuivis par l'enseignante ou l'enseignant, peut être donnée aux élèves : provocation utile pour leur faire formuler, en retour, ce que le dispositif d'*Une petite affaire* d'après *Seul dans Berlin* donne à penser.

En préambule, donner cette information : au lancement du projet, la distribution ne devait être constituée que des seul·e·s Camille de La Guillonnière (Otto) et Clara Mayer (Anna). Jacques Hadjaje (le juge) a intégré l'équipe seulement quatre semaines avant le début des représentations. Contrairement à d'autres spectacles de Jean Bellorini où un large personnel dramatique est mobilisé sur scène (*Les Misérables*, *Le Suicidé*...), *Une petite affaire* repose sur ces seules trois présences, lumières dans la nuit, pour représenter tout une audience. Pas de reconstitution d'un public, pourtant explicitement mentionné dans le texte (« Dans l'assistance non plus, personne ne remarqua cette erreur ») : cette convocation d'un public (assesseurs, foule dans la salle d'audience...) se voit opposer une fin de non recevoir par la mise en scène. On peut se demander, dès lors, qui assiste le juge Freisler : l'absence de public sur scène fait-elle de la salle l'assistance du procès ? Ce dispositif offre au public la possibilité de confronter les déclarations du juge et les réponses des Quangel, et de leur opposer la rigueur des faits. L'économie de moyens sert le resserrement du théâtre-récit, comme l'a montré l'activité n°4 sur la règle du jeu : avec seulement trois acteurs, chaque personnage absent (l'assistance, mais aussi le voisinage, les personnages secondaires, tous les témoins, les autres accusés, les gardiens) doit être rêvé par la parole des comédiennes et comédiens et par le public, ou purement et simplement effacé. Le choix de ne pas figurer l'assistance est celui d'une dramaturgie de l'économie ou de l'épure : en fin de compte, que reste-t-il d'un procès quand on en retire tout son appareil social, sa foule, ses rites ? Une parole nue, dont les mécanismes de distorsion des faits deviennent apparents : à certains moments, la parole d'Otto et Anna ne peut plus être parole de vérité ; elle devient contrainte, provocatrice, presque comique (la remarque sur le nombre d'hommes qu'aurait connus Anna avant le mariage, par exemple, montre l'absurdité de l'entêtement du juge). Absence qui va jusqu'au bout, les deux accusés étant eux-mêmes absents du verdict.

« Personne ne remarqua cette erreur... » : repeupler le tribunal ?

- **1** Par petits groupes, demander aux élèves de rejouer un très court moment du procès dont ils se souviennent en ajoutant des personnages (on peut les laisser libres ou les guider : un ou plusieurs agents, un ou plusieurs avocats, un greffier, des membres de l'assistance...). (Le nombre de rôles convoqués peut varier selon l'effectif du groupe : un seul avocat suffit si le groupe est restreint ; de même pour l'assistance, un ou deux figurants peuvent suffire à signaler sa présence). On peut ainsi composer des groupes assez étoffés, de 8 à 10 élèves, l'essentiel n'étant pas l'exhaustivité de la reconstitution mais l'apparition d'une sorte d'idée de l'appareil social du procès, attesté par le texte et suspendu par la mise en scène. Après une présentation des travaux, un débriefing porte sur l'écart senti entre ce jeu et le souvenir du plateau vide : qu'est-ce que cette présence change à la scène ? Fait-elle diversion, alourdit-elle, banalise-t-elle le rapport de force entre le juge et les accusés ? Cette réflexion et cet écart préparent directement le deuxième temps de ce travail.

- **2** Faire relever aux élèves toutes les mentions de présence humaine convoquées par le texte de l'**annexe n°9** : les deux agents, l'assistance, la négligence collective, le « on » implicite d'un tribunal plein. Puis leur demander de confronter ce texte à leur souvenir du plateau. Qu'induit cette absence de

13 Olivier Neveux, *Brecht et les mauvais temps nouveaux*, Paris, La Fabrique, 2026

l'audience ?

- **3** Profiter du groupe-classe pour tester d'autres dispositifs scéniques à partir du texte de l'**annexe n°10**. On propose de le faire lire par un binôme (le Président/Otto), Anna étant aussi présente dans l'espace successivement dans deux configurations spatiales :

— bi-frontale : le public est scindé en deux blocs qui se font face, l'espace de jeu entre eux ; cette configuration peut rappeler celle du rectangle vide séparant Otto et Anna lors du procès ;

— tri-frontale : le public est disposé sur trois côtés de l'espace de jeu, à la manière d'une véritable salle d'audience qui entourerait les débats.

Chaque essai est l'occasion d'engager une réflexion avec les élèves sur la place qui leur est faite :

Se sentent-ils et elles plutôt « juge », « assistance », « complice », « témoin gênant » ? Qu'est-ce que cette disposition change de leur rapport aux accusés, au Président ? Les configurations bi et tri-frontales, en donnant au public une conscience de lui-même comme assemblée (les membres du public se voyant eux-mêmes regardant) créent une forme de sociabilité du regard. Cet écart entre l'expérimentation en classe et le choix du plateau peut être exploité : le texte insiste sur la négligence, le je-m'en-foutisme de l'assistance... Personne ne remarque rien, personne ne s'indigne. L'auditoire est d'ailleurs, « rempli à peine au quart », composé de trois catégories : quelques uniformes du parti, des juristes venus « pour des raisons impénétrables », et des étudiants en droit venus voir « comment la justice supprime de la surface de la terre des hommes ». La mise en scène fait le choix de ne pas figurer cette indifférence : refusant la complaisance d'un dispositif lourdement démonstratif, elle creuse un vide pouvant être investi différemment par le public de la salle Roger-Planchon.

La réflexion sur les trois configurations vise à mesurer les effets de ce choix du dénuement, qui sert l'économie du théâtre-récit : il retire au procès son appareil social ordinaire pour ne laisser subsister qu'une parole nue, presque clandestine, comme celle des cartes postales d'Otto et Anna.

Activité n°8 — « Maintenant il n'y a pas de mais », ou « dans les méandres de l'âme »

Comme l'a montré l'activité n°5, la scénographie de Véronique Chazal repose sur une logique d'éloignement progressif. Otto et Anna écarté·e·s l'un·e de l'autre par l'institution judiciaire, puis par l'incarcération, le spectacle peut se concentrer sur ce que le roman donne à lire dans ces pages évoquant *Le Dernier jour d'un condamné* où chacun·e, seul·e, affronte l'imminence de sa propre mort : au récit de leur résistance commune succède une plongée dans l'âme, confrontée loin de l'autre à des questions où c'est l'existence même qui est engagée.

Dans le spectacle, un des exemples les plus frappants de cette exploration des profondeurs est celui de la liberté qu'offre la capsule de cyanure, point délicat à évoquer avec les élèves. Dans leurs solitudes, Otto et Anna en viennent chacun·e à une conclusion opposée : pour lui, conserver cette capsule est synonyme de liberté car elle lui donne le pouvoir de choisir l'instant de sa mort ; pour elle, au contraire, c'est en la détruisant et en refusant ainsi la tentation d'une délivrance immédiate pour tenir jusqu'à revoir Otto qu'elle accède à la liberté. Le spectacle ne tranche pas entre ces deux conceptions : il les tient ensemble, comme deux réponses également recevables à une même situation-limite.

Afin de nourrir la réflexion des élèves sur certaines de ces questions soulevées par le spectacle, il s'agit ici de leur faire éprouver, dans les corps et dans l'espace de la classe, quelque chose de cette logique de séparation à l'œuvre dans le spectacle. L'activité se déroule en deux temps. Le premier, bref, sert d'échauffement : il s'agit d'un jeu de reconnaissance des voix, d'une sorte de « blind test » spatial, qui remet en mémoire des répliques et des personnages. Le groupe expérimente ainsi d'abord, dans une forme ludique et rapide, le repérage des trois zones de l'espace avant d'avoir à s'y positionner soi-même puis les élèves vont devoir prendre position, dans l'urgence, face à une proposition tirée du spectacle : ils vont retrouver, mais cette fois de l'intérieur, l'expérience du dilemme et de la séparation qui frappe Otto et Anna.

1^{er} temps : échauffement (petit « blind test » spatial)

- **1** À l'aide, par exemple, de scotch de chantier, l'espace est divisé au préalable en trois zones qui reprennent la géométrie du procès : à gauche, l'espace où figure la chaise d'Otto ; à droite, celui d'Anna ; au centre, le rectangle vide qui les sépare. Les élèves se répartissent d'abord au centre de la salle, dans un espace neutre de départ (à ne pas confondre avec le rectangle vide de la seconde zone).
- **2** L'enseignante ou l'enseignant, ou un·e élève désigné·e comme lecteur·rice, énonce une réplique tirée de l'adaptation, sans donner aucune indication de locuteur ni de contexte. Les élèves doivent, aussi vite que possible, rejoindre la zone qu'ils associent à la voix qui vient de parler : à gauche pour Otto, à droite pour Anna, au centre pour le Président. Aucune justification n'est demandée à ce stade : l'exercice ne vise pas encore l'argumentation.
- **3** Après chaque réplique, une vérification très brève peut-être donnée à voix haute, puis on enchaîne immédiatement sur la réplique suivante.

→ Banque de répliques :

On peut ici mélanger à loisir les répliques d'Anna et d'Otto, et garder pour la fin, comme un clin d'œil, celle du Président, évidente (avec sa voix institutionnelle et son ton accusatoire, que le jeu de Jacques Hadjaje aura contribué à ancrer dans les mémoires !). Ce premier temps de remémoration est une première amorce vers la réflexion sur la mise en scène de la culpabilité et de la distorsion des faits en laquelle consiste le procès.

Réplique	Personnage	Repère dans le spectacle
« Il fallait que je lutte, et si c'était à refaire je le referais. »	Otto	Interrogatoire, réponse au président qui le traite de déraisonnable
« Je pense qu'il ne durera pas encore longtemps, le Reich millénaire. »	Otto	Interrogatoire, juste avant sa condamnation au mitard
« Je devais juste aller aux toilettes. »	Otto	Réponse à l'accusation de tentative de suicide
« Est-ce que ce n'est pas trop peu, ce que tu veux faire là »	Anna	Interrogation d'Anna sur le manque d'ambition de l'idée d'Otto
« Avec quatre-vingt-sept. »	Anna	Interrogatoire, réponse sèche sur ses amants avant mariage
« Dieu soit loué, heureusement que Trudel est morte, qu'elle n'a pas été obligée de subir encore cette honte. »	Anna	Interrogatoire
« Vous devez répondre par oui ou par non ! Êtes-vous un horrible traître à votre peuple ou bien ne l'êtes-vous pas ? Oui ou non ! »	Le Président	Réaction du juge à la réponse d'Otto (« Je suis coupable, j'ai fait ce qui est dit dans l'accusation »).
« Ce que vous croyez ou pas ici, ça nous est égal ! »	Le Président	Réaction du juge au refus d'Anna de croire que sa belle-fille Trudel a avorté de l'enfant qu'elle attendait.

2^e temps : un dilemme, deux secondes, trois espaces !

Ce second temps articule deux moments de nature différente, qu'il faut bien distinguer dans la conduite de l'exercice :

- un moment de choix immédiat, corporel, pris dans l'urgence ;
- un moment d'argumentation, plus lent, où la parole prend le relais du corps

Cette succession fait sens, dans la logique du spectacle : les élèves doivent se positionner d'abord, comme Otto et Anna sont sommés de choisir dans l'instant, sans le confort d'une délibération préalable ; c'est seulement une fois dans l'espace, une fois le corps engagé, que les élèves vont revenir sur ce choix en formulant des arguments.

Déroulement :

- **1** Renommer les trois zones : à droite, l'accord ; à gauche, le désaccord ; au centre, l'étau (rappelant, au moment du procès, cet espace où Anna et Otto sont pris dans l'étau de la justice totalitaire), soit la position de celui ou celle qui se sent tiraillé·e, incapable de trancher parce que les deux arguments lui semblent également forts, ou également problématiques (en ce sens, il ne s'agit pas d'une neutralité, d'un espace du « ne se prononce pas »...).
- **2** Énoncé de la proposition, à voix haute, sous forme affirmative : par exemple, « Garder la capsule de cyanure, c'est être libre ! »
- **3** Déplacement immédiat des élèves, sous contrainte de rapidité (deux ou trois secondes décomptées à voix haute) : chacun·e doit avoir rejoint une zone avant la fin du compte. C'est le seul moment de l'exercice où la vitesse prime sur la réflexion.
- **4** Temps de préparation, dans chaque zone (2 à 3 minutes) : une fois installé·es, les élèves de chaque zone (dont les élèves de l'étau central, à qui l'on demandera de formuler pourquoi ils et elles ne parviennent pas à choisir) se concertent à voix basse, par petits groupes de deux ou trois, pour élaborer un argument. On donne aux élèves la contrainte suivante : tout argument doit commencer par « je suis d'accord / je ne suis pas d'accord avec cette proposition, parce que... », afin d'amener à la formulation d'un argument.
- **5** Prise de parole argumentée : l'enseignant·e distribue la parole en alternance, d'un côté puis de l'autre, en sollicitant aussi la zone centrale. On peut ajouter une variante : un·e élève convaincu·e par un argument adverse a le droit de changer de zone en cours de débat. Ce temps est également l'occasion d'évoquer des choix de mise en scène, le jeu des interprètes...
- **6** Clôture des débats : dès que les arguments s'essouffent ou que les échanges deviennent redondants, on passe à la proposition suivante en reprenant tout le cycle depuis l'étape 2.

Afin de replonger les élèves dans l'atmosphère d'*Une petite affaire* et dramatiser la prise de décision, on peut lancer en arrière-plan sonore la cantate de Bach BWV 4 *Christ lag in Todes Banden*, mouvement I : *Sinfonia*, qui ponctue les différents mouvements du spectacle.

→ Banque de propositions :

Les sept propositions suivantes peuvent être mobilisées, tout ou partie, selon le temps disponible et le profil de la classe. Elles relèvent de registres différents, et l'on peut à loisir en ajouter à partir de sa propre lecture du spectacle. La dernière est volontairement provocatrice, et invite à la réflexion sur la manière dont le spectacle met en scène la distorsion de la morale élémentaire et l'interprétation des faits.

Proposition	Appui	Registre
« Garder la capsule de cyanure, c'est être libre ! »	Otto	Dilemme existentiel
« Détruire la capsule de cyanure, c'est être libre ! »	Anna	Dilemme existentiel
« Dix-huit cartes sur deux cent quatre-vingt-seize, c'était inutile ! »	Otto, sur l'aveu du nombre de cartes non récupérées par la Gestapo	Question de l'efficacité politique de la résistance
« En disant "oui" à la culpabilité, Otto et Anna gagnent leur procès. »	À partir du double « oui » qui désarçonne le président	Paradoxe qui consiste à perdre pour gagner
« Dire la vérité, même si cela va plus vite vers la mort, vaut mieux que mentir ! »	Otto, avant l'audience	Éthique de la sincérité VS pragmatisme de la survie
« Otto est responsable de la mort de l'inconnu qui s'est suicidé à cause de ses cartes ! »	Accusation du président, réaction d'Otto (« Son sang me sera réclamé »)	Responsabilité morale d'un acte de résistance sur des tiers
« Ne pas surveiller les fréquentations de son fils, c'est se rendre coupable de proxénétisme aggravé. »	Le Président, sur Anna	Disproportion de l'accusation, procès comme fabrique de culpabilité

Annexe n°1 — Choix de répliques disséminées dans le spectacle

Critères de sélection :

- Phrases (ou expressions) relativement courtes, autour d'une douzaine de syllabes
- Les plus désincarnées possibles (pas de noms de personnages, dans la mesure du possible pas de marques de genre)
- En lien avec le contexte et certaines thématiques de la pièce
- Pour certaines, des énoncés à caractère gnomique
- Une adresse forte

Liste de 48 répliques (que l'enseignante ou l'enseignant a tout le loisir d'alléger ou de modifier, en fonction de la taille du groupe-classe et des aspects du spectacle qu'il ou elle souhaite mettre en relief) :

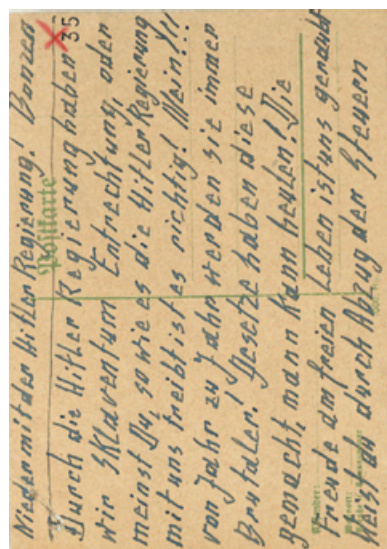
- Mon Dieu, qu'est-ce que cet homme s'était donc imaginé là !
- Que voulait-il faire ? Rien du tout, quelque chose de ridicule et de petit.
- Des cartes postales avec des appels contre le Führer et le parti, contre la guerre, pour éclairer ses semblables, c'était tout.
- Il fallait faire quelque chose dont on verrait un effet !
- Est-ce que ce n'est pas trop peu, ce que tu veux faire là ?
- Que ce soit peu ou beaucoup, s'ils nous y prennent, ça nous coûtera la tête.
- Peu ou beaucoup, personne ne peut risquer plus que sa vie.
- Chacun selon ses forces et ses dispositions, l'essentiel étant : résister.
- Mère ! Le Führer a assassiné mon fils.
- Mère ! Le Führer va aussi assassiner tes fils, il n'arrêtera pas, même quand il aura porté le deuil dans chaque maison de cette terre.
- On parle mieux dans le noir.
- Personne n'a le droit de penser ainsi, car ce genre de pensée est puni par la mort.
- Nous allons submerger Berlin avec ces cartes.
- Nous allons entraver le fonctionnement de la machine.
- Nous allons renverser le Führer, en finir avec la guerre...
- En quoi ça nous regarde ? Nous, nous le faisons.
- Nous allons mettre en action la police, la Gestapo, la SS, la SA.
- Il va enrager ! Il paraît qu'il se met toujours en rage quand quelque chose ne va pas comme il veut.
- Ils ne nous laisseront pas longtemps assis l'un à côté de l'autre.
- Tu es bien consciente de ce qui va venir maintenant ?
- Racontons la vérité, alors ça ira plus vite.
- Réfléchis-y. Il vaut mieux ne pas mentir. La vérité, pure et simple...
- Tu penses quand même que nous serons exécutés ensemble ?
- Vous êtes bien conscients qu'avec ce oui vous vous êtes déniés à vous-mêmes le droit de vivre.
- Je suis coupable, j'ai fait ce qui est dit dans l'accusation.
- Êtes-vous un horrible traître à votre peuple ou bien ne l'êtes-vous pas ? Oui ou non !
- Vous ne devriez pas être pendus, des bêtes féroces et inhumaines comme vous devraient être écartelées !
- Les gens ont littéralement couru pour nous les donner, comme si elles leur brûlaient les mains.
- Je n'ai sûrement pas voulu semer la peur et la frayeur, je n'ai pas voulu rendre les choses encore pires !
- C'est comme si un moustique avait voulu se battre contre un éléphant.
- Et vous n'avez pas honte de combattre un pays qui vous a tant fait gagner d'argent ?
- Vous ne savez pas ce qu'est l'honneur. Vous êtes ignoble ! Il faut vous éliminer !
- Je pense qu'il ne durera pas encore longtemps, le Reich millénaire.
- Quel salopard ! Espèce de criminel ! Espèce d'idiot !
- Fermez votre gueule, accusé.
- Comment voulez-vous appeler cela, avoir hébergé plusieurs fois la soi-disant fiancée de votre fils pour la nuit ?
- Vous allez me faire le plaisir de mesurer vos propos !

- Je ne suis pas une fouine, moi.
- Dans nos milieux c'est comme ça, quand deux personnes sont fiancées ou tout comme, et qu'en plus il y a la guerre, on n'y regarde pas de si près.
- Mitard jusqu'à nouvel ordre. Pain et eau une fois tous les deux jours.
- Hitler crève ! Göring crève ! Goebbels, espèce de salopard, crève !
- Une cruauté incommensurable est contenue dans cette angoisse de la mort qui s'étire pendant des jours.
- le prochain, c'est toi. Le — prochain — c'est — toi !
- Il ne s'éteint pas, ce besoin irrépressible des hommes : celui de s'épancher.
- Dans un quart d'heure, je n'aurai plus froid - bizarre !
- Je suis en train de rêver tout cela.
- Eh bien ? Comment allons-nous ? Toujours calme !
- Pour le moment, j'ai le cœur qui bat bien fort, mais je suppose que ça va passer dans les cinq minutes.

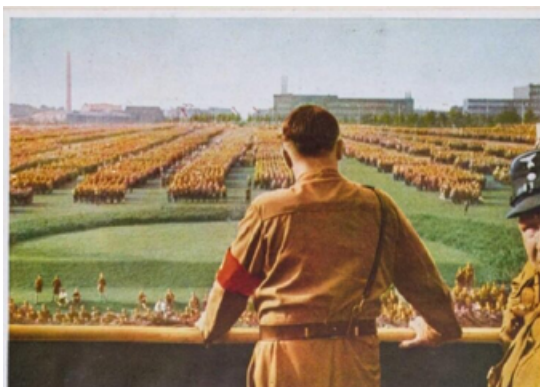
Répliques de cartes postales allemandes de la période 1939-1945 au format 10 × 14 cm.



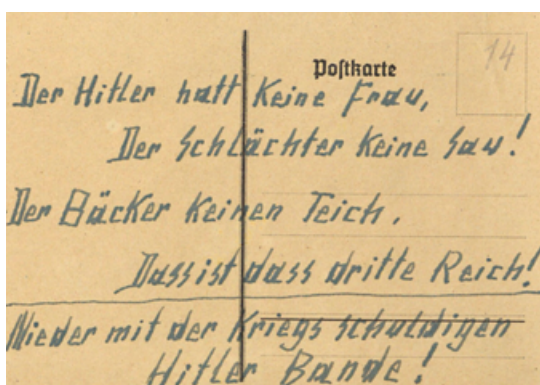
recto



verso



recto

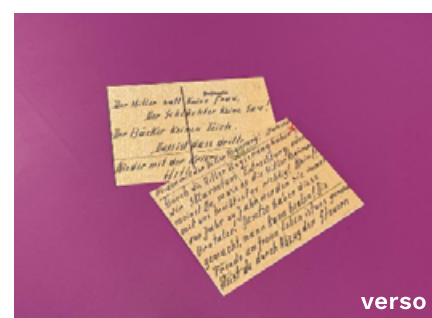


verso

Voici le résultat obtenu :
Les cartes à découper se trouvent sur la page d'après



recto



verso



Der Führer spricht zur SA, Dortmund 1933



Postkarte

14

Der Hitler hatt Keine Frau,
Der Schlächter Keine Sau!
Der Bäcker Keinen Teich,
Dass ist dass dritte Reich!
Wieder mit der Kriegs schuldigen
Hitler Brande!

Nieder mit der Hitler Regierung! Bonzen
Durch die Hitler Regierung haben ³⁵
wir Sklaventum Entrechtung, oder
meinst Du, sowie es die Hitler Regierung
mit uns treibt ist es richtig! Mein!!
von Jahr zu Jahr werden sie immer
Brutaler! Gesetze haben diese
gemacht, mann kann heulen! Die
Freude am freien Leben ist uns geraubt
Heist es durch Abzug der Steuern

Annexe n°2 — L'esthétique du « théâtre-récit » dans les mises en scène de Jean Bellorini (liste non-exhaustive, tirée des 40 spectacles déjà créés par Jean Bellorini et ses équipes)

Date	Titre du spectacle	Œuvre-source	Genre de l'œuvre-source	Nombres d'interprètes (comédienne ou comédien)	Camille de La Guillonnière	Clara Mayer	Jacques Hadjaje
2026	Une petite affaire d'après Seul dans Berlin	<i>Seul dans Berlin</i> (Hans Fallada, 1946)	roman	7 (3 au jeu + 4 à la musique)	✓	✓	✓
2026	L'Ordre du jour	<i>L'Ordre du jour</i> (Éric Vuillard, 2017)	roman	4			
2024	Histoire d'un Cid	<i>Le Cid</i> (Pierre Corneille, 1637)	théâtre	6 (4 au jeu + 2 à la musique)			
2024	Les Misérables	<i>Les Misérables</i> (Victor Hugo, 1862)	roman	13 comédiennes et comédiens chinois + 1 musicien (14)			
2023	Les Messagères	<i>Antigone</i> (Sophocle, -441)	théâtre	9 comédiennes (Afghan Girls Theater Group)			
2022	Le Suicidé, vaudeville soviétique	<i>Le Suicidé</i> (Nicolai Erdmann, 1928)	théâtre	13 au jeu + 3 à la musique (16)		✓	✓
2020	Il Tartufo	<i>Le Tartuffe ou l'Imposteur</i> (Molière, 1669)	théâtre	11 comédiennes et comédiens			
2020	Le Jeu des ombres	<i>Le Jeu des ombres</i> (Valère Novarina, 2020)	théâtre	14 (9 au jeu + 5 à la musique)			✓
2019	Onéguine	<i>Eugène Onéguine</i> (Alexandre Pouchkine, 1825-1832)	roman	5 au jeu			
2018	Un instant	<i>À la recherche du temps perdu</i> (Marcel Proust, 1913-1927)	roman	2 au jeu	✓		
2016	Karamazov	<i>Les Frères Karamazov</i> (Fiodor Dostoïevski, 1880)	roman	14 au jeu	✓	✓	✓
2013	La Bonne Âme du Se-Tchouan	<i>La Bonne Âme du Se-Tchouan</i> (Bertolt Brecht, 1943)	théâtre	18 au jeu	✓	✓	✓
2012	Paroles gelées	<i>Le Quart-Livre</i> (François Rabelais, 1552)	roman	15 au jeu	✓	✓	✓
2010	Tempête sous un crâne	<i>Les Misérables</i> (Victor Hugo, 1862)	roman	7 (5 au jeu + 2 à la musique)	✓	✓	

Annexe n°3 — « Faire théâtre de tout » avec Jean Bellorini

Extrait d'un entretien donné par Antoine Vitez à Danièle Sallenave, en 1976, pour la création de *Catherine* (spectacle d'après *Les Cloches de Bâle*, roman de Louis Aragon)

Danièle Sallenave. [...]

Comment un texte qui n'a pas été écrit initialement pour le théâtre devient-il un texte de théâtre ?
Tous les textes s'y prêtent-ils ?

Antoine Vitez. En ce qui concerne la dernière partie de la question, je réponds aussitôt que tous les textes en effet s'y prêtent ; ce qui caractérise pour moi le plaisir de faire du théâtre, c'est précisément d'affronter l'impossible. De résoudre des problèmes impossibles. Si j'ai commencé à penser qu'on peut « faire théâtre de tout » – de tout ce qu'il y a « dans la vie », et a fortiori de tous les textes – je me dois d'aller jusqu'au bout de mon intuition. [...]

Il y a évidemment des textes qui ont été écrits spécifiquement pour le théâtre, et à cet égard l'exemple de *Catherine* et de *Partage de midi* (pièce de Paul Claudel) est très éclairant. *Partage de midi* est un admirable texte de théâtre, pensé, écrit dans l'espace du théâtre – c'est du reste un théâtre qui n'était pas absolument représentable au moment où il a été écrit, un théâtre d'avant-garde, qui ne correspondait pas bien aux habitudes scéniques de l'époque. Mais c'est un véritable théâtre, fondé sur le dialogue et l'équilibre entre voix, récitatif, dialogue, aria, etc. On retrouve chez Claudel les lois de la composition musicale, les lois de l'opéra ; *Partage de midi* est une sorte d'opéra de la voix parlée ; c'est incontestable ; on voit très bien apparaître le moment où le récitatif va enfanter le grand air, ce frémissement du récitatif... et puis, un certain nombre de répliques très parlées avant que, de nouveau...

Au contraire *Catherine* a été fait à partir d'un texte qui n'a rien à voir avec le théâtre, un roman presque classique – l'épaisseur romanesque elle-même. *Les Cloches de Bâle* n'ont pu être portées à la scène que par un coup de force, une sorte de viol. Par ce travail de voleur qui est le propre du théâtre. Le théâtre, c'est quelqu'un qui prend son bien partout où il le trouve, et qui prend des objets qui ne sont pas faits pour lui, et les met à la scène.

Antoine Vitez, *Le Théâtre des idées* (1991), Paris, Gallimard, 2015, pp. 199-200

Extrait de la note d'intention de Jean Bellorini pour *L'Ordre du jour*

[...] Je n'adapte pas, je n'ajoute pas, je respecte absolument l'œuvre.

J'opère simplement une réduction de morceaux choisis. Je propose cette adaptation à trois acteurs et à une actrice. Un quatuor, c'est autant une famille qu'une foule entière. Chacun est visible pour lui seul et fondu dans le groupe. Ces quatre-là pourraient être le livre, pourraient être Éric Vuillard, pourraient être celui qui raconte, celle qui raconte. Il n'y a pas de genre, il n'y a pas d'identification a priori, il n'y a pas de personnage d'emblée. Cependant, dans le théâtre que je cherche, depuis toujours, les personnages sont libres d'apparaître, fruits de l'immatériel, de l'imaginaire, du rêve. Un spectacle repose sur la rencontre d'un engagement d'acteur et d'une disponibilité de spectateur ; tout à coup, les imaginaires s'entrechoquent : le théâtre naît. Pourtant, rien de cela n'est tangible ; cela est imaginé, raconté, ensemble. Nous sommes dans un espace mental, dans les méandres de l'âme, dans le récit. Le quatuor d'interprètes pourrait lire le livre à voix haute. Au fur et à mesure, l'un d'entre eux se détache du chœur – parce qu'il a un désir plus fort de raconter telle personne, tel moment, telle situation, telle horreur ; il devient de manière éphémère un des protagonistes de l'histoire. Voilà, c'est notre théâtre.

Annexe n°4 — Extrait de la note d'intention de Jean Bellorini pour *Une petite affaire* d'après *Seul dans Berlin*

J'ai adapté et mis en scène *L'Ordre du jour* pour quatre acteurs, à la Comédie-Française, au printemps 2026. Le roman avait remporté le Prix Goncourt en 2017, bien que son sujet soit difficile : les coulisses de l'Anschluss (l'annexion de l'Autriche par l'Allemagne nazie) et la collusion entre le monde de l'industrie et de la politique l'ayant permis. La plongée dans le roman d'Éric Vuillard m'a fait revenir à la littérature allemande des années 1920 à 1950 et à cette période sombre de l'Histoire. J'ai reparcouru Brecht, j'ai relu Hans Fallada. J'avais eu, il y a plusieurs années, le désir d'adapter son roman *Seul dans Berlin*, une vaste fresque du quotidien des Berlinoises pendant la guerre, sous le régime nazi.

Toute une communauté y est présentée, emblématique des différentes catégories sociales et tendances politiques de l'époque : une famille de Nazis fervents, un vieux juge à la retraite, une femme juive terrorisée, des petits trafiquants qui vivent, une factrice trop souvent porteuse de mauvaises nouvelles, un couple entre deux âges qui apprend au début du roman la mort au front de son fils unique... 70 ans séparent les deux romans.

Alors que l'écriture de Vuillard – incisive, cynique, brillante, impitoyable – décrit les cols blancs de la finance, de l'industrie et de la diplomatie de salon, Fallada relate avec un style clair, réaliste, attentif aux détails, la vie de gens ordinaires broyés par un système qui les exploite. L'un décrit la lâcheté, la malhonnêteté et l'impunité des puissants, l'autre les compromissions, l'apathie mais aussi la résistance morale des plus faibles. De 1933 à 1938 pour le premier, de 1940 à 1943 pour le second, les deux auteurs relatent la même histoire terrible en portant leur attention sur deux sphères sociales qui ne se rencontrent jamais.

Sans imaginer un diptyque, j'ai trouvé passionnant d'ajouter un spectacle à l'autre, dans une même temporalité de création. Je poursuis ainsi l'approfondissement du théâtre-récit que j'affectionne depuis *Tempête sous un crâne*, d'après *Les Misérables* de Victor Hugo, créé en 2012. Pour *L'Ordre du jour*, assez court, j'ai composé un petit chœur d'acteurs qui pouvait à la fois être le livre et endosser par glissements les personnages décrits.

Pour *Seul dans Berlin*, œuvre fleuve de 700 pages, je vais resserrer l'adaptation autour du couple Quangel, entrant en résistance après l'annonce de la mort du fils. Le destin singulier de ces deux citoyens apparemment sans histoire, qui décident d'écrire des cartes postales contre le régime nazi et de les déposer dans les cages d'escaliers et les halls d'immeubles berlinois, est bouleversant d'humanité. Je m'appuierai sur les dialogues du roman tout en assumant le récit, d'ailleurs inspiré d'une histoire vraie – Ils seront donc deux sur scène, Clara Mayer et Camille de La Guillonnière, acteurs avec qui je travaille depuis *Tempête sous un crâne*. Je me concentrerai sur la dernière partie du roman, celle qui décrit l'arrestation du couple, le procès et l'incarcération, jusqu'à la mort. Je rêve à un décor monumental, écrasant, souligné de lumières en clair-obscur faisant ressentir l'isolement et la petitesse des protagonistes face à ce qu'ils affrontent. Je le concevrai avec la scénographe Véronique Chazal. Je travaillerai également avec le pianiste et compositeur Clément Griffault pour réaliser une bande sonore originale, et avec la costumière Fanny Brouste.

Annexe n°5 — Trois extraits du texte adapté par Camille de La Guillonnière pour le spectacle *Une petite affaire* d'après *Seul dans Berlin*

Extrait n°1¹² — La Poste apporte une mauvaise nouvelle

Otto : Le contremaître Otto Quangel est entré dans le séjour avec la lettre et l'a posée sur la machine à coudre. « Là ! » dit-il seulement. Il laisse toujours à sa femme le privilège d'ouvrir ces lettres, il connaît son attachement à leur fils unique, Otto. Il se tient maintenant en face d'elle ; il a attrapé sa mince lèvre inférieure avec ses dents et il attend la joie qui va éclater sur son visage.

À sa manière taciturne, calme et rude, il aime beaucoup cette femme.

Elle a ouvert la lettre, un instant son visage s'est vraiment mis à rayonner, puis il s'est éteint en voyant qu'elle était tapée à la machine. Son expression est devenue craintive, elle a lu la lettre de plus en plus lentement, comme si elle redoutait chacun des mots qui allaient suivre. L'homme s'est penché en avant et a sorti les mains de ses poches. Ses dents s'enfoncent maintenant de plus en plus fort dans sa lèvre, il pressent un malheur. Pas un bruit dans le séjour. Maintenant, la femme commence à haleter...

Soudain elle pousse un cri, un bruit comme son mari n'en a encore jamais entendu chez elle. Sa tête tombe en avant, se cogne d'abord contre les bobines de fil sur la machine puis tombe entre les plis de son ouvrage, recouvrant la terrible lettre.

En deux pas il est derrière elle. Avec une hâte qui lui est tout à fait inhabituelle, il pose sa grande main de travailleur sur son dos. Il sent que sa femme tremble de tout son corps.

12 La distribution envisagée dans la première version du texte, où seul Otto prend en charge l'intégralité de ce passage, a été ici supprimée.

Anna ! dit-il. Anna, s'il te plaît ! Il attend un instant, puis il ose : Est-il arrivé quelque chose à Otto ? Il est blessé, comment ? C'est grave ?

Le tremblement continue de parcourir le corps de la femme, mais aucun son ne sort de sa bouche. Elle ne fait pas d'effort pour soulever sa tête, ni pour le regarder. Il baisse les yeux sur sa chevelure qui s'est beaucoup clairsemée au fil de toutes les années de leur mariage. Maintenant, ils sont vieux ; s'il est vraiment arrivé quelque chose à Otto, elle n'aura plus personne d'autre à chérir que lui, et il a toujours le sentiment qu'il n'y a pas grand-chose à chérir en lui. Il ne sait jamais comment lui dire, il n'a aucun mot pour exprimer à quel point il tient à elle. Même maintenant, il n'arrive pas à la caresser, à être un peu tendre avec elle, à la consoler. Il pose simplement sa lourde et forte main sur ses cheveux, il oblige doucement sa tête à se relever, à se tourner face à lui, il dit à mi-voix : Tu vas bien me dire ce qu'ils écrivent, Anna ? Qu'est-il arrivé à Ottochen ? Que pourrait-il bien lui être arrivé ? Rien du tout, plus rien, il n'y a plus d'Ottochen, voilà tout !

Extrait n°2 — La première carte est écrite (1^{re} partie)

La distribution a été supprimée

Il porta sur la table sa petite bouteille d'encre, ses cartes postales dans une enveloppe, ses gants blancs et immenses. Il ôta le bouchon de la bouteille, passa la plume sous la flamme d'une allumette et la trempa dans l'encrier. Elle grésilla légèrement, il examina attentivement la plume et il hocha la tête. Puis il mit les gants avec difficulté, il prit une carte dans l'enveloppe, la posa devant lui. Il fit un lent signe de tête à Anna. Elle avait suivi d'un regard attentif chacun de ces gestes précautionneux, longuement préparés. Puis il prit la plume dans sa main et dit doucement, mais avec détermination : la première phrase de notre première carte sera : « Mère ! Le Führer a assassiné mon fils »...

« Mère ! Le Führer va aussi assassiner tes fils, il n'arrêtera pas, même quand il aura porté le deuil dans chaque maison de cette terre. »

Bien ! Voilà une bonne chose de faite. Dimanche prochain, la deuxième.

Quand la portes-tu ?

Demain matin.

Laisse-moi venir avec toi, pour cette première fois.

Non. Justement pour la première fois, c'est non. Je dois d'abord voir comment ça se passe.

Et moi ? C'est ma carte ! C'est la carte de la mère !

Bon ! Viens avec moi. Mais seulement jusqu'à l'immeuble. Dedans, je veux être seul.

Ça me va.

Puis la carte est précautionneusement glissée dans un livre, la plume est rangée, les gants glissés dans la veste. Ils dînent, ils parlent à peine. Mais ils ne remarquent pas à quel point ils sont silencieux. Ils sont tous les deux fatigués comme s'ils avaient achevé une lourde tâche ou fait un long voyage.

Mais ensuite, quand ils sont tous les deux allongés dans leur lit, quand la lumière est éteinte, ils n'arrivent pas à s'endormir. Ils se tournent et se retournent dans leur lit, ils écoutent la respiration de l'autre, et finalement ils commencent à parler. On parle mieux dans le noir.

Anna, que crois-tu qu'il va arriver à nos cartes ?

La première carte est écrite (1^{re} partie)

Distribution restituée (susceptible d'être modifiée dans le spectacle)

Anna : Il porta sur la table sa petite bouteille d'encre, ses cartes postales dans une enveloppe, ses gants blancs et immenses. Il ôta le bouchon de la bouteille, passa la plume sous la flamme d'une allumette et la trempa dans l'encrier. Elle grésilla légèrement, il examina attentivement la plume et il hocha la tête. Puis il mit les gants avec difficulté, il prit une carte dans l'enveloppe, la posa devant lui. Il fit un lent signe de tête à Anna. Elle avait suivi d'un regard attentif chacun de ces gestes précautionneux, longuement préparés. Puis il prit la plume dans sa main et dit doucement, mais avec détermination : la première phrase de notre première carte sera : « Mère ! Le Führer a assassiné mon fils »...

« Mère ! Le Führer va aussi assassiner tes fils, il n'arrêtera pas, même quand il aura porté le deuil dans chaque maison de cette terre. »

Bien ! Voilà une bonne chose de faite. Dimanche prochain, la deuxième.

Anna : Quand la portes-tu ?

Otto : Demain matin.

Anna : Laisse-moi venir avec toi, pour cette première fois.

Otto : Non. Justement pour la première fois, c'est non. Je dois d'abord voir comment ça se passe.

Anna : Et moi ? C'est ma carte ! C'est la carte de la mère !

Otto : Bon ! Viens avec moi. Mais seulement jusqu'à l'immeuble. Dedans, je veux être seul.

Anna : Ça me va.

Anna et Otto : Puis la carte est précautionneusement glissée dans un livre, la plume est rangée, les gants glissés dans la veste. Ils dînent, ils parlent à peine. Mais ils ne remarquent pas à quel point ils sont silencieux. Ils sont tous les deux fatigués comme s'ils avaient achevé une lourde tâche ou fait un long voyage. Mais ensuite, quand ils sont tous les deux allongés dans leur lit, quand la lumière est éteinte, ils n'arrivent pas à s'endormir. Ils se tournent et se retournent dans leur lit, ils écoutent la respiration de l'autre, et finalement ils commencent à parler. On parle mieux dans le noir.

Anna : Que crois-tu, qu'il va arriver à nos cartes ?

Extrait n°2 — La première carte est écrite (2^e partie)

La distribution a été supprimée

Tout le monde sera d'abord sous le choc en voyant la carte posée là et en lisant les premiers mots.

Car tout le monde a peur, de nos jours. Ceux qui vont les trouver auront peur d'avoir été observés dans l'escalier. Ils rangeront rapidement la carte et partiront. Ou bien ils la remettront à sa place et ils s'éclipseront, et le suivant viendra.

C'est comme ça que ça va se passer. Et puis elle voit la cage d'escalier, n'importe laquelle de ces cages d'escalier berlinoises, mal éclairées, et tous ceux qui auront une carte comme celle-ci entre les mains se sentiront soudain comme des criminels. Parce que, en réalité, tout le monde pense comme celui qui écrit ces cartes, et pourtant personne n'a le droit de penser ainsi, car ce genre de pensée est puni par la mort... Certains iront tout droit la donner à la police : vite, vite, s'en débarrasser ! Mais cela non plus, ce n'est pas grave, ils vont tous lire la carte, elle aura un effet sur eux. Et même si le seul effet qu'elle a, c'est de leur apprendre encore et encore qu'il y a toujours de la résistance, que tout le monde ne suit pas le Führer... Peut-être que d'autres auront l'idée, grâce à nous, d'écrire eux aussi des cartes comme les nôtres.

Au final, il y aura des dizaines, des centaines de gens qui s'assièront à leur table comme nous pour écrire. Nous allons submerger Berlin avec ces cartes.

Nous allons entraver le fonctionnement de la machine.

Nous allons renverser le Führer, en finir avec la guerre...

Et ils s'arrêtent, bouleversés par leurs propres paroles, par ces rêves qui viennent si tard habiter leurs cœurs froids.

Et nous aurons été les premiers ! Personne ne le saura, mais nous, nous le savons.

Peut-être que beaucoup pensent déjà comme nous, des milliers d'hommes déjà ont dû mourir. Peut-être qu'il y a déjà des gens qui écrivent des cartes comme ça. Mais peu importe, Anna ! En quoi ça nous regarde ? Nous, nous le faisons.

Et nous allons mettre en action la police, la Gestapo, la SS, la SA.

Partout, on parlera de ce mystérieux auteur de cartes.

Ils chercheront, soupçonneront, observeront.

Ils feront des perquisitions – en vain.

Nous écrirons, toujours, encore et toujours.

Peut-être qu'ils montreront au Führer lui-même une de ces cartes.

Lui-même les lira, nous l'accusons ! Il va enrager ! Il paraît qu'il se met toujours en rage quand quelque chose ne va pas comme il veut.

Il va ordonner qu'on nous trouve, et ils ne nous trouveront pas !

Il devra continuer à lire nos accusations !

Ils se taisent tous les deux, tous les deux éblouis par cette vision. Qu'étaient-ils jusqu'à présent ? Deux existences inconnues ; dans cet immense grouillement obscur, ils avaient grouillé avec les autres. Et voilà qu'ils sont maintenant seuls tous les deux, séparés des autres, au-dessus des autres. Un froid glacial les entoure tant ils sont seuls.

La première carte est écrite (2^e partie)

Distribution restituée (susceptible d'être modifiée dans le spectacle)

Otto : Tout le monde sera d'abord sous le choc en voyant la carte posée là et en lisant les premiers mots. Car tout le monde a peur, de nos jours. Ceux qui vont les trouver auront peur d'avoir été observés dans l'escalier. Ils rangeront rapidement la carte et partiront. Ou bien ils la remettront à sa place et ils s'éclipseront, et le suivant viendra.

Anna : C'est comme ça que ça va se passer. Et puis elle voit la cage d'escalier, n'importe laquelle de ces cages d'escalier berlinoises, mal éclairées, et tous ceux qui auront une carte comme celle-ci entre les mains se sentiront soudain comme des criminels. Parce que, en réalité, tout le monde pense comme celui qui écrit ces cartes, et pourtant personne n'a le droit de penser ainsi, car ce genre de pensée est puni par la mort...

Otto : Certains iront tout droit la donner à la police : vite, vite, s'en débarrasser ! Mais cela non plus, ce n'est pas grave, ils vont tous lire la carte, elle aura un effet sur eux. Et même si le seul effet qu'elle a, c'est de leur apprendre encore et encore qu'il y a toujours de la résistance, que tout le monde ne suit pas le Führer...

Anna : Peut-être que d'autres auront l'idée, grâce à nous, d'écrire eux aussi des cartes comme les nôtres.

Otto : Au final, il y aura des dizaines, des centaines de gens qui s'assièront à leur table comme nous pour écrire.

Anna : Nous allons submerger Berlin avec ces cartes.

Otto : Nous allons entraver le fonctionnement de la machine.

Anna : Nous allons renverser le Führer, en finir avec la guerre...

Otto : Et ils s'arrêteront, bouleversés par leurs propres paroles, par ces rêves qui viennent si tard habiter leurs cœurs froids.

Anna : Et nous aurons été les premiers ! Personne ne le saura, mais nous, nous le savons.

Otto : Peut-être que beaucoup pensent déjà comme nous, des milliers d'hommes déjà ont dû mourir. Peut-être qu'il y a déjà des gens qui écrivent des cartes comme ça. Mais peu importe, Anna ! En quoi ça nous regarde ? Nous, nous le faisons.

Anna : Et nous allons mettre en action la police, la Gestapo, la SS, la SA.

Otto : Partout, on parlera de ce mystérieux auteur de cartes.

Anna : Ils chercheront, soupçonneront, observeront.

Otto : Ils feront des perquisitions – en vain.

Anna : Nous écrirons, toujours, encore et toujours.

Otto : Peut-être qu'ils montreront au Führer lui-même une de ces cartes.

Anna : Lui-même les lira, nous l'accusons ! Il va enrager ! Il paraît qu'il se met toujours en rage quand quelque chose ne va pas comme il veut.

Otto : Il va ordonner qu'on nous trouve, et ils ne nous trouveront pas !

Anna : Il devra continuer à lire nos accusations !

Anna et Otto : Ils se taisent tous les deux, tous les deux éblouis par cette vision. Qu'étaient-ils jusqu'à présent ? Deux existences inconnues ; dans cet immense grouillement obscur, ils avaient grouillé avec les autres. Et voilà qu'ils sont maintenant seuls tous les deux, séparés des autres, au-dessus des autres. Un froid glacial les entoure tant ils sont seuls.

Annexe n°6 — Chronologies

→ 1933-1939 : la montée du nazisme (l'univers de *L'Ordre du jour*)

- **30 janvier 1933** — Hitler est nommé chancelier du Reich.
- **20 février 1933** — Symbole de l'alliance entre pouvoir politique et intérêts économiques : réunion secrète entre Hitler et 24 grands industriels allemands afin de financer la campagne nazie et de préparer l'instauration des pleins pouvoirs.
- **27 février 1933** — Incendie du Reichstag, prétexte à la suspension des libertés fondamentales.
- **1933** — Hans Fallada, arrêté brièvement par les SA sous l'accusation de conspiration contre Hitler, découvre à sa libération que sa maison a été réquisitionnée ; il s'installe à Carwitz.
- **10 mai 1933** — Autodafés de livres dans toute l'Allemagne.
- **1934** — Hans Fallada publie *Le Roman du prisonnier*, contraint d'y ajouter un prologue à la gloire du régime pour espérer échapper à la censure.
- **15 septembre 1935** — Lois de Nuremberg : privation des droits civiques des citoyens juifs.
- **1935** — Malgré ses concessions, Hans Fallada est déclaré « auteur indésirable » par la Chambre de la littérature du Reich.
- **11 juillet 1936** — Accord Schuschnigg-Hitler : l'Autriche s'engage à autoriser l'activité du parti nazi.
- **5 novembre 1937** — Réunion secrète où Hitler expose son projet d'expansion territoriale (Lebensraum).
- **17 novembre 1937** — Rencontre officieuse entre Lord Halifax et Hitler.
- **12 février – 12 mars 1938** — Pressions nazies sur Schuschnigg, démission, Anschluss (annexion de l'Autriche).
- **1938** — Der eiserne Gustav (Gustave-de-Fer) publié ; Goebbels contraint Fallada à en réécrire la fin. Son éditeur historique, Rowohlt, est interdit de publication.
- **9-10 novembre 1938** — Nuit de Cristal : pogrom antisémite à l'échelle nationale.
- **29-30 septembre 1938** — Signatures des accords de Munich par l'Allemagne (représentée par Hitler), la France (Daladier), le Royaume-Uni (Chamberlain) et l'Italie (Mussolini) qui prévoient la cession à l'Allemagne des territoires tchécoslovaques des Sudètes.

→ 1940-1947 : la guerre, la résistance ordinaire, l'écriture (l'univers d'*Une petite affaire*)

- **22 juin 1940** — Capitulation de la France.
Otto et Anna Quangel, les personnages de *Seul dans Berlin*, apprennent la mort au front de leur fils unique.
- **22 juin 1941** — Invasion de l'URSS (opération Barbarossa).
- **1941-1942** — Fallada écrit peu, sombre dans la dépression ; seuls les livres jugés « indispensables à l'effort de guerre » peuvent être publiés.
- **20 janvier 1942** — Conférence de Wannsee : organisation administrative de la « solution finale ».
- **septembre 1942** — Arrestation d'Otto et Elise Hampel, le couple d'ouvriers berlinois qui a inspiré *Seul dans Berlin*. Ils ont déposé près de 300 cartes postales antinazies dans les immeubles de Berlin, pendant plus de deux ans.
- **février 1943** — Capitulation allemande à Stalingrad, tournant de la guerre.
- **8 avril 1943** — Exécution d'Otto et Elise Hampel à la prison de Plötzensee.
- **30 avril 1945** — Suicide d'Hitler.
- **8 mai 1945** — Capitulation allemande, fin de la guerre en Europe.
- **20 nov. 1945 – 1^{er} oct. 1946** — Procès de Nuremberg devant le Tribunal militaire international, jugeant les principaux responsables du Troisième Reich pour crimes de guerre, crimes contre l'humanité et complot.
- **1945-1946** — Johannes Becher, responsable culturel du Parti communiste allemand (futur ministre de la Culture de RDA), remet à Fallada le dossier de la Gestapo sur le couple Hampel et lui propose le sujet du roman.

- **1946** — Fallada, accusé de fascisme, subit une enquête et de violentes attaques de presse ; séjour en institution psychiatrique.
- **Octobre 1946** — Fallada écrit *Jeder stirbt für sich allein* [Seul dans Berlin] en deux mois, dans la zone sous contrôle soviétique (future RDA).
- **5 février 1947** — Mort de Hans Fallada, d'un arrêt cardiaque, épuisé par la dépression et ses addictions. Il n'a pas pu relire les épreuves de son roman.
- **1947** — Publication posthume chez Aufbau-Verlag (Berlin-Est) : le texte est amputé d'un tiers, un chapitre entier (le 17) disparaît : la RDA naissante voulant donner une image idéalisée de la résistance allemande.

→ **2012-2026 : une flamme encore vivace. Réception, transmission, mise en scène**

- **2011** — Parution chez Aufbau (Berlin) d'une version intégrale du roman de Fallada, restituant le tiers de texte et le chapitre 17, amputés en 1947.
- **2012** — Michaël Gaumnitz réalise *Seuls contre Hitler* (écrit avec Barbara Ciesielski, produit par l'AMIP/CNC, 53 min) : documentaire retraçant, à partir des archives de la Gestapo et d'archives familiales, l'histoire réelle d'Otto et Elise Hampel.
- **2014** — Nouvelle traduction française du roman dans sa version intégrale par Laurence Courtois.
- **2017** — Publication du roman *L'Ordre du jour* d'Éric Vuillard (Actes Sud), qui obtient le prix Goncourt la même année.
- **25 mars – 3 mai 2026** — Création de *L'Ordre du jour*, adaptation et mise en scène Jean Bellorini, par la troupe de la Comédie-Française, au Théâtre du Vieux-Colombier.
- **29 septembre 2026** — Création d'*Une petite affaire* d'après *Seul dans Berlin*, adaptation et mise en scène Jean Bellorini, au TNP.

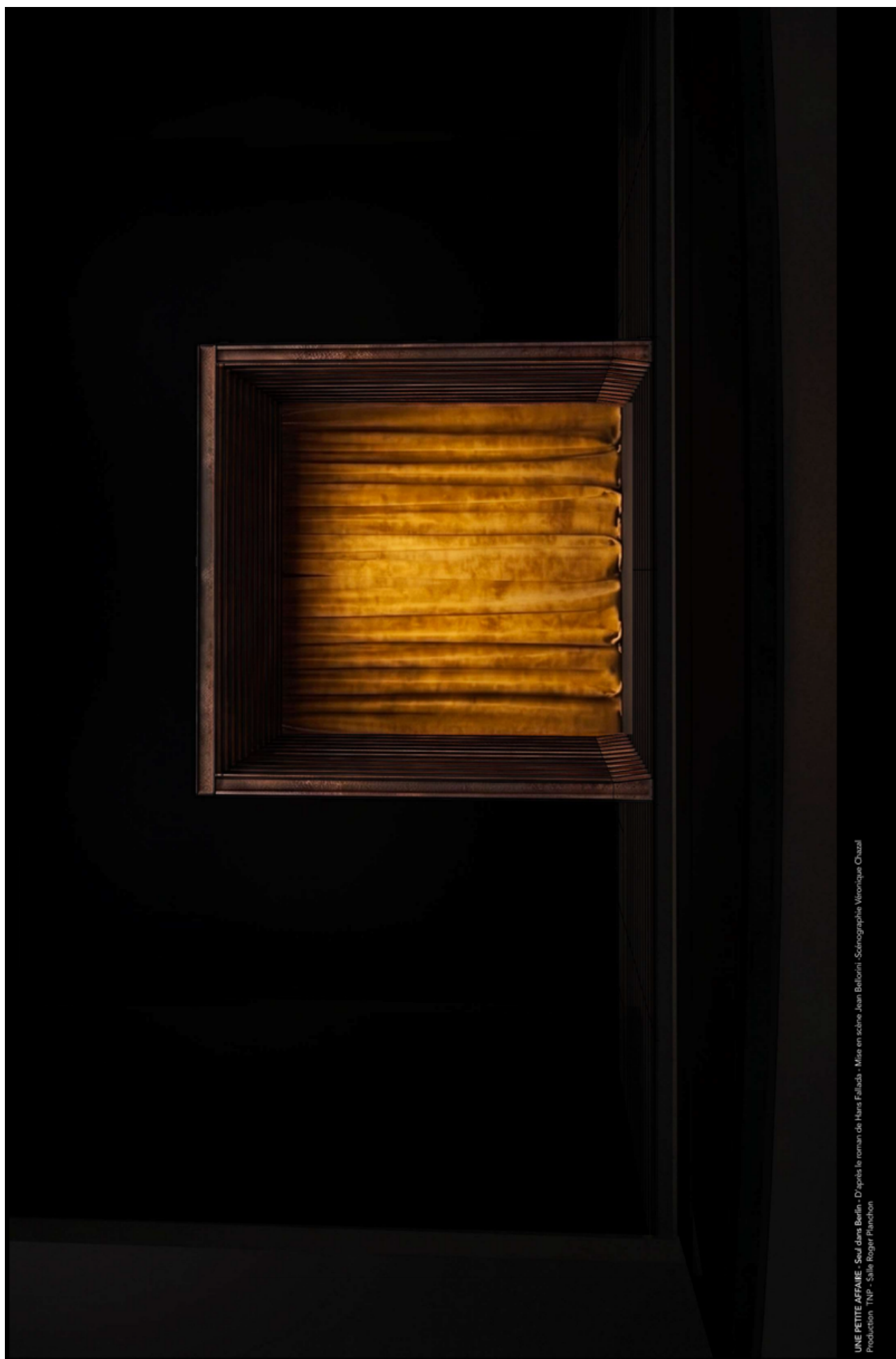
UNE PETITE AFFAIRE - SEUL DANS BERLIN

D'après le roman de Hans Fallada

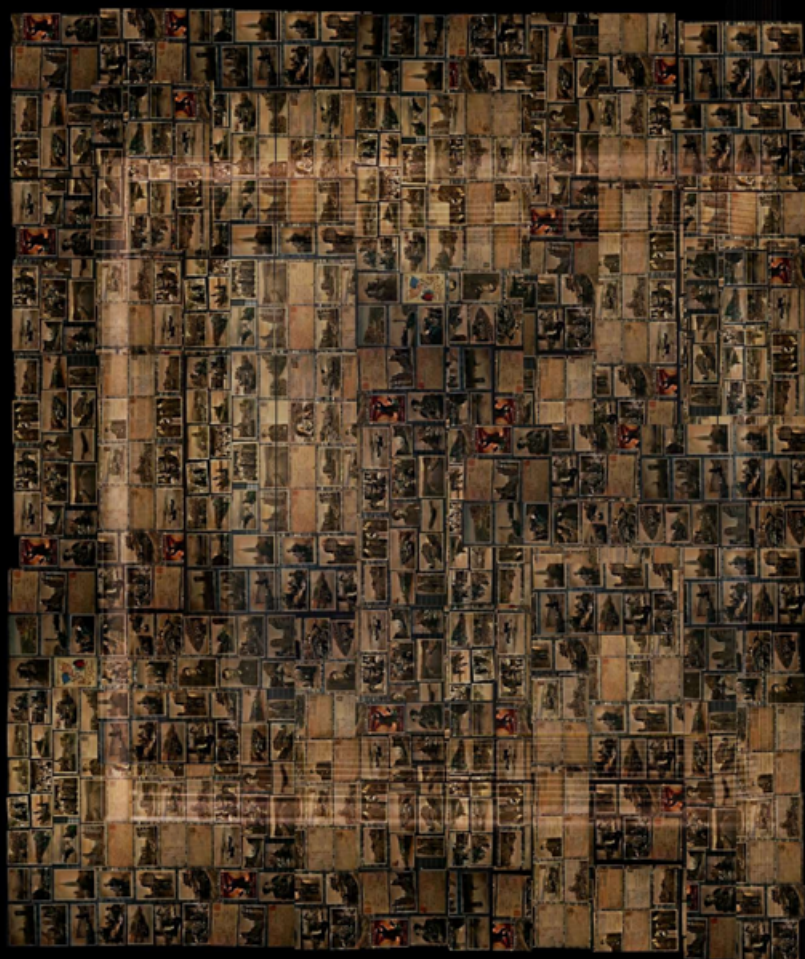
Mise en scène Jean Bellorini

Scénographie Véronique Chazal

Production Théâtre National Populaire - Salle Roger Planchon



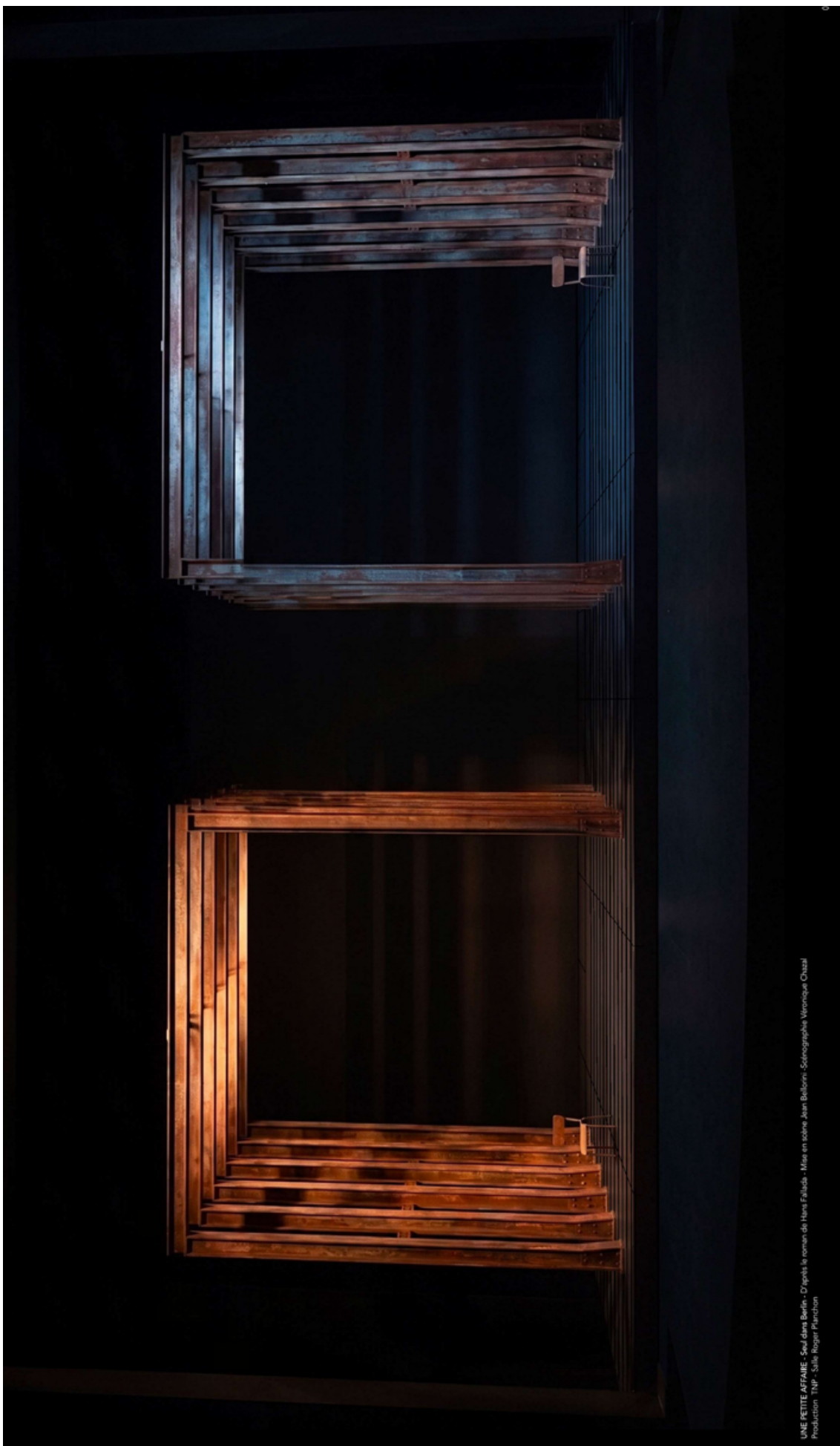
UNE PETITE AFFAIRE - Seul dans Berlin - D'après le roman de Hans Fallada - Mise en scène Jean Bellocini - Scénographie Véronique Chazal
Production : TNP - Salle Roger Planchon



UNE PETITE AFFAIRE - Seul dans Berlin - D'après le roman de Hans Fallada - Mise en scène Jean Bellocini Scénographie Véronique Chazal
Production TNP - Salle Roger Planchon



UNE PETITE AFFAIRE - Seul dans Berlin - D'après le roman de Hans Fallada - Mise en scène Jean Bellocini - Scénographie Véronique Chazal
Production TNP - Salle Roger Planchon



UNE PETITE AFFAIRE - Seul dans Berlin - D'après le roman de Hans Fallada - Mise en scène Jean Balboni - Scénographie Vronique Chazal
Production TNP - Salle Roger Planchon



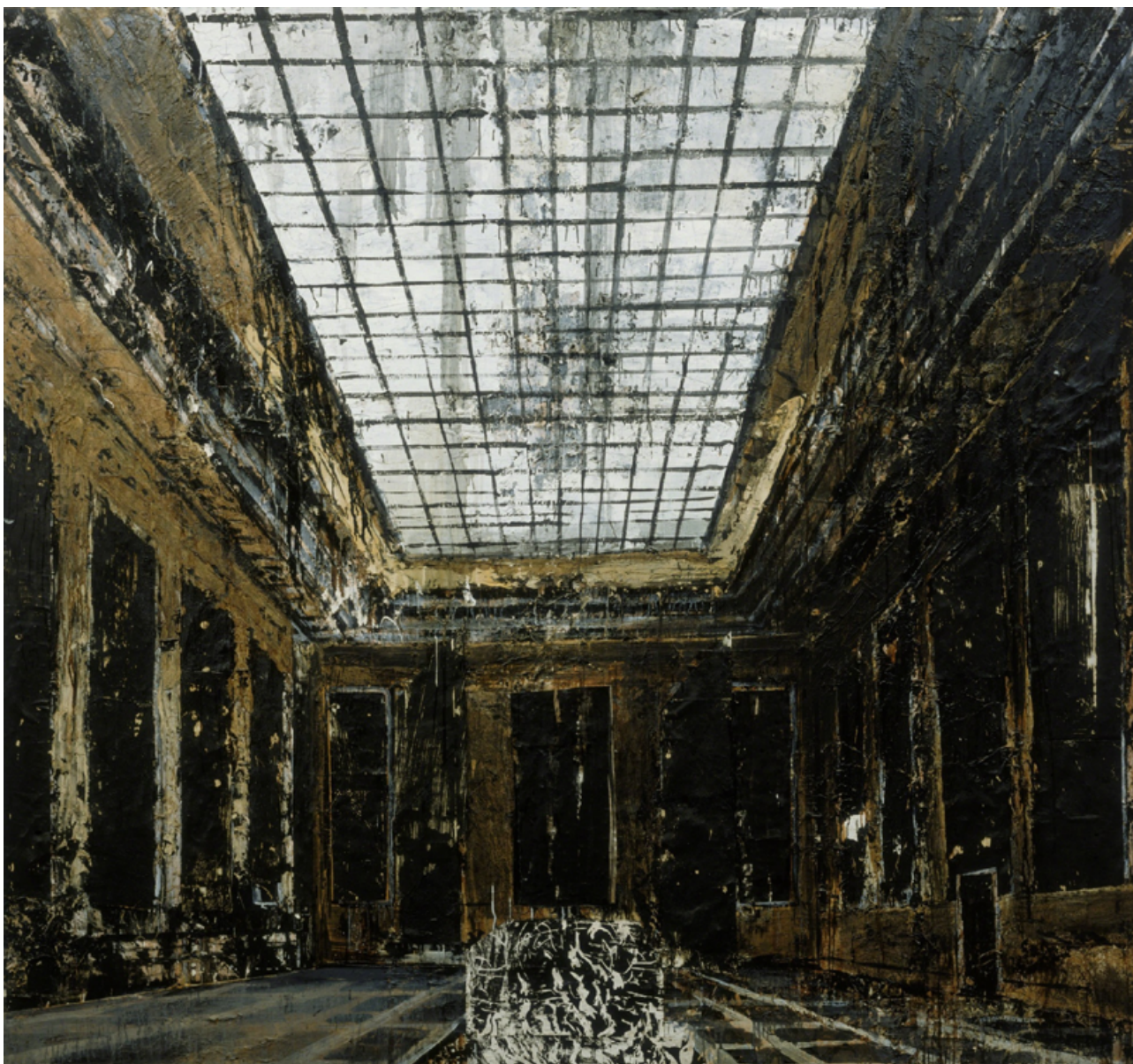
UNE PETITE AFFAIRE - Seul dans Berlin - D'après le roman de Hans Fallada - Mise en scène Jean Balloirni - Scénographie Véronique Chazal
Production TNP - Salle Roger Planchon



UNE PETITE AFFAIRE - Seul dans Berlin - D'après le roman de Hans Fallada - Mise en scène Jean Bellorin - Scénographie Vionique Chazal
Production TNP - Salle Roger Planchon

01 Juin

Annexe n°8



***Innenraum*, Anselm Kiefer**

Anselm Kiefer (né en 1945), *Innenraum* [Intérieur], 1981
Huile, acrylique, émulsion, paille et papier photographique sur toile
287,5 cm × 311 cm
Stedelijk Museum Amsterdam

Annexe n°9 — Extrait de l'adaptation de *Seul dans Berlin*

Tribunal

L'Audience principale 1 : Retrouvailles

Otto et Anna : Ce matin-là, il n'y avait qu'une petite affaire à l'ordre du jour : celle contre Otto et Anna Quangel pour trahison d'État et haute trahison. L'auditoire était rempli à peine au quart : quelques uniformes du parti, plusieurs juristes qui pour des raisons impénétrables souhaitaient assister à cette audience, et pour l'essentiel des étudiants en droit qui voulaient voir comment la justice supprime de la surface de la terre des hommes dont le seul crime consistait à avoir aimé leur patrie plus que les juges qui les condamnaient.

Otto : À dix heures moins cinq, Otto Quangel fut conduit dans la salle du tribunal par un agent. On lui avait remis les habits qu'il portait au moment de son arrestation à l'atelier, un vêtement de tous les jours, propre mais maintes fois rapiécé, et dont les réparations bleu foncé se distinguaient très vivement du bleu délavé du reste du vêtement. Son œil toujours aussi tranchant glissa d'un air indifférent sur les places encore vides derrière le banc des juges jusqu'à l'assistance réunie, et Quangel s'assit sur le banc des accusés.

Anna : Peu avant dix heures, la deuxième accusée, Anna Quangel, fut introduite par un deuxième agent, et c'est alors que se produisit cette méprise : à peine Anna Quangel eut-elle vu son mari qu'elle se dirigea sans hésitation, sans un regard pour les gens dans la salle, droit vers lui, puis elle s'assit à ses côtés.

Otto et Anna : Il n'était bien sûr jamais et nulle part prévu par le règlement intérieur de cette éminente maison que deux accusés qui étaient depuis des mois tenus consciencieusement séparés l'un de l'autre puissent s'asseoir côte à côte un quart d'heure avant le début de l'audience et discuter tout à leur aise.

Otto : Mais, soit que les deux agents aient assuré pour la première fois ce service et oublié leurs consignes, soit qu'ils n'aient pas accordé une grande importance à cette affaire pénale, soit encore que les deux petites gens simples et vieillots, habillés de façon presque miteuse leur aient semblé tout à fait insignifiants.

Anna : Quoi qu'il en fût, ils n'élevèrent aucune objection à la place qu'avait choisie Frau Anna pour s'asseoir, et ils ne se préoccupèrent, dans le quart d'heure qui suivit, pour ainsi dire pas du tout des deux accusés.

Otto : Dans l'assistance non plus, personne ne remarqua cette erreur. Partout régnait négligence et je-m'en-foutisme, personne ne blâma cette erreur commise au désavantage du Troisième Reich et au bénéfice de deux traîtres à la nation. Un procès qui ne présentait que deux accusés issus de la classe ouvrière ne pouvait faire ici grande impression.

L'Audience principale 2 : Interrogatoire d'Otto

[...]

Le Président : Mais qu'est-ce que vous vous êtes donc imaginé, Quangel ? Vous, un simple ouvrier, vous avez voulu vous battre contre le Führer, qui a pourtant derrière lui le parti, l'armée, la S.A., la S.S. ? Contre le Führer qui a déjà vaincu la moitié du monde, et qui, d'ici deux ans, aura vaincu notre dernier ennemi ? C'est ridicule, voyons ! Vous deviez bien vous douter dès le début que ça ne pouvait pas bien finir ! C'est comme si un moustique avait voulu se battre contre un éléphant. Je ne comprends pas, vous, un homme raisonnable !

Otto : Non, et vous ne le comprendrez jamais. Peu importe qu'il n'y en ait qu'un qui lutte ou bien dix mille ; quand celui-là se rend compte qu'il doit lutter, alors il lutte. Il fallait que je lutte, et si c'était à refaire je le referais.

Le Président : Et vous n'avez pas honte de combattre un pays qui vous a tant fait gagner d'argent ? Vous combattez la communauté qui a si bien pris soin de vous ? Vous ne savez pas ce qu'est la gratitude. Vous ne savez pas ce qu'est l'honneur. Vous êtes ignoble ! Il faut vous éliminer !

Otto : Je pense que je m'en sortirais.

Le Président : Qu'est-ce que cela signifie, s'en sortir ? Vous pensez que vous serez reconnu non coupable ?

Otto : Non, mais je pense qu'il ne durera pas encore longtemps, le Reich millénaire.

Le Président : Quel salopard ! Espèce de criminel ! Espèce d'idiot ! Vous osez dire ici... L'accusé Otto Quangel est condamné à quatre semaines de mitard, au pain et à l'eau, avec privation de nourriture tous les trois jours. Par ailleurs les bretelles ont été retirées à l'accusé puisqu'elles, comme on me l'a rapporté, ont été tripotées de façon suspecte à l'instant. Il y a soupçon de tentative de suicide.

Otto : Je devais juste aller aux toilettes.

Le Président : Fermez votre gueule, accusé. Il y a soupçon de tentative de suicide. L'accusé devra à partir de maintenant se débrouiller sans bretelles. Il ne peut s'en prendre qu'à lui-même. Nous reprenons les débats.