

**LE-MAILLON**

THÉÂTRE DE STRASBOURG SCÈNE EUROPÉENNE

# RAGAZZO DELL'EUROPA

MISE EN SCÈNE **RENÉ POLLESCH**

THÉÂTRE / ALLEMAGNE, POLOGNE

EN POLONAIS, SURTITRÉ EN FRANÇAIS

**PREMIÈRE FRANÇAISE**

**VEN 12 SAM 13 DÉCEMBRE 2008 / 20 H 30**

**DIM 14 DÉCEMBRE 2008 / 17 H**

**MAILLON-WACKEN / HALL 2**



© STEFAN OKOŁOWICZ

CONTACTS RELATIONS AVEC LE PUBLIC :

TÉL. : **03 88 27 61 71**

**[ANNE.GROH@LE-MAILLON.COM](mailto:ANNE.GROH@LE-MAILLON.COM) / [MELANIE.BAURE@LE-MAILLON.COM](mailto:MELANIE.BAURE@LE-MAILLON.COM) / [IRENE.COGNY@LE-MAILLON.COM](mailto:IRENE.COGNY@LE-MAILLON.COM)**

D'après ***Cappuccetto Rosso*** et ***Pablo In Der Plusfiliale***  
De **René Pollesch**  
Mise en scène **René Pollesch**

Avec **Aleksandra Konieczna**  
**Agnieszka Podsiadlik**  
**Piotr Gtowacki**  
**Tomasz Tyndyk**

Scénographie **Bert Neumann**  
Costumes **Nina von Mechow**  
Conseil en lumière **Jacqueline Sobiszewski**  
Caméra **Adrian Hutyriak**  
Dramaturgie **Szymon Wróblewski**

Production **TR Warszawa**  
Coproduction **Goethe-Institut Varsovie**  
**Stiftung für Deutsch-Polnische Zusammenarbeit**

Durée 1H55

[www.trwarszawa.pl](http://www.trwarszawa.pl)  
[www.volksbuehne-berlin.de](http://www.volksbuehne-berlin.de)

« Dans *Ragazzo dell'Europa* la forme est niée, déconstruite. Les formes théâtrales que l'on qualifierait de « traditionnelles », sont pratiquement inexistantes. Sur scène on n'aperçoit aucune structure de décor à proprement parler, aucun espace suffisamment dégagé où les comédiens pourraient travailler : l'action se passe principalement derrière un mur de grands écrans-posters. Les comédiens se trouvent là, dans un labyrinthe de photographies des rues de Varsovie – un sex-shop, un stand de kebab, un restaurant chinois – et sont filmés par une caméra dont les images sont projetées sur l'un des écrans. Les acteurs parlent en leur nom, d'eux-mêmes et de leurs rapports à un public, qui lui, s'attend à une fiction, une intrigue et des personnages : à tout ce qui ne lui sera pas donné. Cette attente, ce besoin-là et ce dont il est l'écho – du désir à la mise en danger – crée le champ des questions que les comédiens abordent.

Il n'y a pas d'intrigue à résumer. Un tourbillon de citations de philosophes contemporains et de sociologues, d'extraits de chansons, de livres, de feuilletons et films, se mêlent à des scènes jouées en toute désinvolture. La langue, tour à tour familière et vulgaire, parfois « culture pop-rock », s'intègre à un jargon pseudo-scientifique. Les dits de chacun ne s'enchaînent pas pour développer un argumentaire, au contraire, ils se heurtent violemment ou se ratent de peu, se tissent puis se démêlent. L'ensemble fonctionne par accumulations. Mots, clichés et citations génèrent une connivence ludique avec le public, bien différente de l'habituelle relation s'établissant entre scène et salle. C'est pourquoi les différents accents polonais sont si importants, sans parler de *Stakes Higher Than Life* <sup>(1)</sup> ou de *Karol, un homme devenu Pape* <sup>(2)</sup>. Ces références connues du public, ce code commun, participent à nouer, entre la scène et la salle, des liens complices.

Cette dynamique, cette partition pour quatre voix, a clairement un ton politique, caractéristique de ce metteur en scène qui transpose au théâtre son regard critique sur nos sociétés modernes et les relations qu'elles entretiennent entre les mondes économique et politique. Le théâtre, parce qu'il est « imposture » par essence, un médium construit sur un accord tacite entre le public et le comédien, forme un lieu exceptionnel d'où l'identité de l'homme contemporain peut se contempler. Le caractère politique du théâtre de Pollesch prend sa source dans son besoin – presque pathologique – de tout exposer, tout démythifier, de mettre tout à nu. Sujet-miroir de sa construction au présent, la pièce ne laisse aux comédiens que le choix de la sincérité. La critique s'adressant avant tout au monde du théâtre, le public ne se sent pas pris en otage par le spectacle car, bien qu'il en soit un témoin direct, il ne tient qu'à lui de s'y reconnaître, d'y discerner des éléments du monde auquel il se sent appartenir.

C'est un théâtre a-moral que crée Pollesch : il n'exprime aucune opinion, aucun jugement de valeur, ne fait aucune comparaison ; même les cibles de sa critique politique restent floues. Traité comme un égal, le public se doit d'être autonome car assistance et réconfort ne sont pas proposés. Une scène – atypique car univoque – illustre parfaitement la démarche de l'auteur : une bénédiction papale se transforme en salut fasciste. Mais Pollesch ne veut rien suggérer par cette scène, il ne fait aucun commentaire. Ces gestes n'expriment rien, ils s'annulent, se neutralisent. Il ne reste que ce vide léger que l'on éprouve une fois délivré si totalement et naturellement du signifié éprouvé quelques instants plus tôt. En ce sens, c'est une liberté stricte que nous offre cette pièce, avec ses joies et ses peines. »

Marcin Koscielniak, *Tygodnik Powszechny*

Traduction : Véronique Fischer

<sup>(1)</sup> Série culte polonaise, en noir et blanc, datant de 1967-68. Elle relate les aventures d'un agent polonais infiltré dans les services secrets de l'armée allemande durant la Deuxième Guerre mondiale.

<sup>(2)</sup> Mini-série puis film, réalisés en 2005-2006. Le film a connu un immense succès en Pologne. La série a été diffusée en France par Arte en septembre 2008.

**Marquer la normalité • par Barbara Engelhardt**

René Pollesch a souligné depuis ses débuts qu'il n'était pas un auteur de pièces de théâtre (dramaturge). Et certainement pas l'auteur de textes destinés à d'autres metteurs en scène. Et pourtant il reçoit des prix décernés à des auteurs de théâtre, ses « pièces » sont publiées et analysées comme telles et on lui pose régulièrement la question de savoir s'il se considère comme un auteur politique. Un malentendu ? Un indice que le public et les critiques veulent absolument s'orienter sur des critères théâtraux connus ?

Oui et non.

Effectivement, René Pollesch écrit et met en scène. Mais son théâtre se veut partie intégrante de la réalité et renverse à plusieurs égards les rapports de représentation entre scène, texte, jeu et public.

C'est dans ce sens que René Pollesch écrit aussi ses textes de théâtre, des textes inventant un langage que l'on n'entend pas habituellement sur les scènes. Et René Pollesch est et reste politique, parce qu'il fait du théâtre un espace d'écoute pour des cheminements de pensée que ses acteurs produisent sur la scène avec le public, par-delà la simple transmission d'un texte.

Depuis l'automne 2001, René Pollesch a un lieu pour son théâtre et un public fidèle. Sous sa direction artistique, le Prater est devenu la scène de Pollesch, malgré - ou peut-être justement à cause du « programme accessoire » - d'autres activités. Cette petite salle de la Volksbühne de Berlin ne dispose pas d'un budget propre. Mais elle est située au cœur de « Prenzlauer Berg » (Berlin est), un quartier qui est devenu, depuis la chute du Mur, le lieu « in » de tous les gens qui fréquentent les cafés, les bistrotts et les clubs. Tout ce qu'on pouvait encore récupérer du charme de l'Est pour la jeune « bohème de Berlin » et les touristes de passage, on l'exploite ici à la manière occidentale.

« La ville comme butin » (Stadt als Beute). Le Prater, premier lieu de théâtre fixe pour René Pollesch, a non seulement mis fin à la période difficile d'un homme de théâtre « libre », qui implique, comme partout, un manque de lieu fixe pour toutes les (co)productions « libres », mais lui fournit également un champ thématique bien déterminé : la façon dont la ville, entre les mains des urbanistes et des architectes, des agents immobiliers et de la politique du « nouveau centre » se vend systématiquement et où tout est dirigé vers « l'activation d'espaces publics comme bien immobilier ». La façon dont toute promenade urbaine se mue en une attitude de consommation régulée, entre le café au lait et le design architectural. C'est justement ce dernier aspect que le théâtre de Pollesch présente dans toutes les variantes : il met des bornes fixes à la vie quotidienne chez soi et à l'extérieur, invente des maisons selon « des analyses sociologique des tendances », où la technologie prend les rênes et transforme l'environnement urbain en centres commerciaux qui simulent des besoins aussi bien qu'ils les stimulent.

Les « situations » dont le théâtre de Pollesch parle sont matérialisées par des objets du « chez soi » et l'environnement urbain. Elles sont déterminées par la logique du capital et conditionnent également l'individu là où il pensait auparavant pouvoir se retirer dans sa vie privée ou dans la réalisation de soi. Ce ne sont pas les contraintes des rapports de travail et des moyens de production qui sont au centre de son travail, mais la reproduction forcée d'attitudes et de besoins normatifs que le néolibéralisme cultive avec succès.

Si complexes que puissent paraître ces réflexions à travers le jargon théorique des sociologues, c'est à ce langage que Pollesch emprunte la terminologie de ses pièces sur la métropole. Livres scientifiques et études spécialisées constituent ses sources essentielles d'inspiration, ils délimitent la forme langagière et de l'espace de réflexion, pour ces sujets presque a-théâtraux aussi bien que pour les formes - presque - scientifiques de l'expression et de l'argumentation. Il n'écrit pas un théâtre dramatique en dialogues, mais répartit ses textes parmi les acteurs-diseurs qui les propulsent en général avec une rapidité extrême, de manière à la fois « plate » et entrelacée, ou qui les structurent par quelques mots et bribes de phrase criés. Le rythme le plus marquant est celui des cris, lorsqu'ils gonflent les veines du cou pour éructer les « merde » et « truie » et « putain » qui s'intercalent comme des ponctuations dans les passages de textes. L'attitude de parole est tendue, puisque les diseurs doivent suivre le flot de paroles ininterrompu,

qu'ils ne jouent pas de rôles, qu'ils ne racontent pas d'histoires, mais qu'ils pensent ensemble. Ils le font en boucles, se vrillent plus loin, recommencent au début ou se perdent dans des idées thématiquement secondaires.

Dans le théâtre de Pollesch, l'action dramatique est abolie, il n'y a plus de personnages artificiels ni de rôles et toute intonation d'un conteur serait déplacée. Ce qui importe, ce sont les sujets apparemment objectifs : les processus actuels d'une transformation de la société - par la globalisation, la technologie du pouvoir, les formes du travail propres à la prestation de service - qui à leur tour produisent certaines conventions qui sont alors (re)produites comme « normalité », parmi lesquelles la hiérarchie des rôles liés à la différenciation sexuelle et l'hétérosexualité, ou l'illusion dont use depuis longtemps le néolibéralisme d'une réalisation personnelle par le biais d'un travail « libre ». Pollesch, qui affirme ne s'intéresser qu'à un théâtre produisant de nouvelles formes d'expressions théâtrales, n'est toutefois pas formaliste. Car son théâtre s'oriente selon des jeux de réflexion qui s'engagent souvent sur des voies alternatives, c'est à dire par delà le consensus scientifique. Mais ne peut s'orienter que celui qui reste ou veut rester en mouvement, celui qui cherche des « voies ». Les acteurs de Pollesch font cela, non d'une façon hésitante et en s'interrompant, mais à la façon d'un coureur qui s'élance avec une accélération incroyable et qui fonce de temps en temps dans le mur. Lorsqu'ils s'arrêtent juste avant ou lorsqu'ils se font mal, parce que les voies de réflexion ne sont pas nécessairement des voies de sortie, ils le commentent d'un « merde » ou d'un « je ne veux pas ça » aussi étonné que révolté.

Dernièrement, Pollesch a mis une sorte de sourdine à ses mises en scène. Le parler devient plus variable, moins bruyant, au lieu d'éclater, on respire du chloroforme (*Sex*). C'est surtout la technique qui arrive sur scène. Aussi bien du point de vue acoustique que sous forme de film, une tendance ou parfois seulement une mode dans le théâtre allemand en général. Dans le théâtre de Pollesch, les micros et les caméras collent littéralement aux acteurs : même sous le tapis ou l'édréon, il n'y a pas d'échappatoire, si l'on a intériorisé les rapports de pouvoir, le contrôle ne peut pas rester à l'extérieur. La caméra devient un camarade de jeu sous forme de vidéo live et projette des images que le spectateur n'aurait pas eu la possibilité de voir (surtout dans *Soylent Green*). Mais dans ce théâtre, les moyens audiovisuels ne constituent pas un simple divertissement technologique pour interrompre quelque peu les arias de paroles. Ils correspondent aux bases mêmes de la mise en scène qui ont toujours emprunté à différentes productions télévisuelles, surtout aux techniques du clip et du montage des séries télévisées. Ainsi, l'auteur Pollesch a toujours inséré dans ses jeux de réflexion des « clips » qui interrompent les situations statiques parlées pour passer à « l'action » comme si on avait appuyé sur un bouton. Mais Pollesch, le metteur en scène, se nourrit aussi d'images de cinéma qui traversent ses mises en scène comme des citations. Il n'a pas peur de recourir aux mythes triviaux de la modernité que sont devenus nombre de films et de musiques. Ces scènes où les acteurs se lèvent soudain pour « mimer un film » ou pour danser sont parfois cyniques, parfois presque idiots, mais parfois aussi très comiques. C'est bruyant, parce que la musique est tonitruante. Cela devient vraiment physique, parce que les acteurs semblent s'épuiser entièrement par une concentration extrême et l'utilisation de leurs forces physiques dans ces scènes. C'est aussi caractéristique pour les acteurs de la grande salle de la Volksbühne de Castorf qui s'investissent d'une façon aussi violente et sans réserve, avec corps et âme, ou plutôt tête et corps. Le film sert aussi à Pollesch de matériau pour ses questionnements thématiques. Ainsi, des « remakes » ont été construits d'après des films (*Femme sous influence* d'après Cassavetes par exemple). Ce qui l'intéresse surtout dans les films hollywoodiens, c'est d'observer comment ils génèrent certaines attitudes et conceptions, tel par exemple l'amour romantique, que le metteur en scène fait s'évanouir dans le matériel théorique. Ainsi cette commercialisation de la conception de l'amour hétérosexuel érigée en norme, fait partie intégrante d'une structuration hiérarchisée que reproduit la société dite « normale ». C'est pourquoi il n'y a pas de rôles chez Pollesch : pas de personnages qui soient spécifiquement masculins ou féminins ou qui soient définis dans leurs fonctions sociales du début à la fin. Et pas non plus de répartition spécifique du texte qui pourrait créer des hiérarchies par le contenu ou la durée, comme c'est le cas dans le théâtre conventionnel.

Bert Neumann, qui est aussi le scénographe de Castorf, a construit dans le Prater un espace qui souligne le caractère d'installations qu'ont ses mises en scène. Lorsque le public entre, les acteurs sont déjà assis dans l'un des huit habitacles qui entourent l'espace en forme de U et qui sont équipés de toutes les machines utiles. Ici, on pourrait

vraiment « vivre ». Pendant que les acteurs discutent d'une façon animée, les spectateurs s'installent sur des sièges de bureau flexibles. La lumière reste allumée dans la salle, même lorsque les acteurs commencent à parler plus fort : alors ils sont en général assis sur des canapés ou traînent sur le plateau. Il n'y a pas d'entrées et de sorties de scène, les changements de costume se font sur scène, comme d'ailleurs tout reste loin de tout illusionnisme. Ici, on ne fait pas de théâtre, c'est net et clair. La séparation entre la scène et la salle est floue, le spectateur est assis au milieu de la discussion, y compris la souffleuse qui doit donner la réplique en permanence. Même la scène indique que le théâtre de Pollesch fait référence à lui-même. À côté d'immenses panneaux photographiques - le visage déformé par la chirurgie esthétique de Michael Jackson et d'une autre « beauté » du grand écran ou les twin towers de New York (qui avaient été accrochées là avant le 11 septembre et y sont restées), - la scène est remplie d'affiches de la Volksbühne d'autres productions de Pollesch. Cette scène unique des premières années du Prater a été désormais complétée par une scène mobile. Le « Rollende Roadshow » (théâtre roulant de rue) de Bert Neumann se compose de camions transformés avec lesquels la Volksbühne sillonne le désert culturel des faubourgs berlinois. Pour sa trilogie actuelle, Pollesch installe le public sous des tentes devant les camions où l'on joue aussi bien live que par transmission vidéo directe. Dans *Telefavela*, *Svetlana in a favela* et *Pablo in der Plus-Filiale*, on réfléchit sur les théories de l'urbanisation sauvage et du post-colonialisme face à la croissance exponentielle des métropoles du Tiers Monde où les conditions de travail sont caractérisées par l'absence totale du droit. Ici encore, Pollesch aborde le problème sous forme de série en traitant le sujet à partir de trois points de vue différents et tourne autour du nœud du problème en changeant de perspective. Et il semble dire que ce nœud du problème est que de tels modèles de déstabilisation sociale semblent fonctionner comme référence, même comme modèle pour le Nord-Ouest industrialisé. Pour lui, c'est un indice que de voir les formes d'exploitation modernes devenir normalité, tel que l'expérimente Pablo dans son supermarché. Dans *Insourcing des Zuhause*, on racontait la visite d'une délégation de l'Organisation Mondiale de la Santé qui s'installe dans un hôtel pour parler de la surpopulation. On parlait encore du « Sud » global comme région cible de la normalisation industrielle, ce qui signifie d'une façon concrète : « pour imposer sans faille le style de vie bourgeois ». Maintenant, avec Pablo, on a l'impression que le chaos du Tiers Monde déferle en retour sur les nations industrialisées avec leurs sociétés des services, et les deux choses semblent être dans la norme. Mais est-ce que je veux cela ? demandent les acteurs de Pollesch. Et : qu'est-ce qui est normal ici ?

**Entretien avec René Pollesch, réalisé par le Festival d'Avignon****En quoi votre approche du travail théâtral se distingue-t-elle des pratiques les plus courantes à Berlin et en Allemagne ?**

La différence porte moins sur l'esthétique que sur le contenu et la manière de travailler. Souvent, le metteur en scène – masculin, la plupart du temps – tire toutes les ficelles de la représentation et les comédiens – ou comédiennes, le plus souvent – se trouvent dans un rapport d'admiration soumise par rapport à lui. Dans le théâtre tel que je le conçois, cette position sexiste et toute-puissante est inimaginable. Pourquoi faudrait-il reproduire les mêmes processus de travail, les mêmes hiérarchies sur le plateau qu'à l'intérieur de la société ? Je cherche à travailler avec des comédiens autonomes et intelligents. La critique sociale et l'art sont trop souvent utilisés pour excuser les processus sexistes et racistes qui ont cours dans les théâtres. C'est notamment le cas avec la forme du « théâtre de représentation » allemand qui cherche à critiquer le monde tout en reproduisant des schémas sociaux existants. Nous, nous essayons de rester critiques dans le processus même du travail, de procéder à une critique intériorisée. Mais Berlin est un cas à part en Allemagne. À Berlin, aucun théâtre ne doit faire du « théâtre pour tout le monde », chaque théâtre a son propre public. Et je considère que les comédiens de la Volksbühne sont des partenaires intelligents qui portent aussi le sujet et le projet de la pièce, comme la réflexion et la politique de la représentation, tout en gardant leur propre personnalité.

**Comment est-ce que vous procédez afin d'aboutir à cette autonomie et responsabilité de l'acteur ?**

C'est tout d'abord au niveau du contenu que nous essayons de travailler cette autonomie. J'écris des pièces où l'attribution du texte n'est pas hiérarchisée. Il n'y a jamais un Hamlet qui aurait beaucoup de textes à jouer, et d'autres rôles secondaires et subalternes. D'autre part, je ne distribue pas un texte très émotionnel à une femme, et un texte très rationnel à un homme. Je ne donne pas un texte d'amour uniquement basé sur l'émotion à une femme. Le processus du travail compte autant que le résultat. De plus, les comédiennes ne doivent pas uniquement se sentir concernées en tant que telles dans les répétitions. Idem pour les comédiens. Pour critiquer l'idéologie et les méthodes d'expulsion des immigrés dans leur pays natal, je n'ai pas besoin de montrer des agents de police blancs qui maltraitent des ouvriers noirs. Ça, ce serait une forme de « théâtre de représentation » peu opérante. Pour critiquer ces schémas, j'ai besoin de les faire reproduire par des acteurs. Admettons que je monte une pièce sur la violence conjugale où la femme est battue par son mari. L'objectif consistera bien sûr à critiquer cette violence. Mais si la pièce est montée dans un sens naturaliste, le metteur en scène sera obligé de dire à la femme de se laisser battre par un homme, fut-il un acteur. Il sera donc forcé d'agir d'une manière sexiste. Ce qui, pour moi, remet en question le concept du « théâtre de représentation ». Il s'agit d'un véritable combat culturel.

**Certains sociologues, comme Luc Boltanski en France – vous utilisez d'ailleurs beaucoup de textes sociocritiques pour écrire vos pièces, parfois largement composées de citations – expliquent que le théâtre reproduit dans sa forme le fonctionnement du management moderne, un système moins hiérarchisé que par le passé, mais participatif. S'agit-il de la contradiction interne du metteur en scène « critique » ?**

Cette question a toujours été mon sujet d'investigation théâtrale. En tant qu'artistes, nous sommes des sujets paradigmatiques de la volonté économique. Nous agissons de façon néolibérale : nous sommes responsables de notre propre existence, nous travaillons plus que nous n'en avons envie, nous sommes capables de faire des heures supplémentaires en permanence parce que nous sommes animés par un rêve. Cet épanouissement personnel présuppose de nous exploiter nous-mêmes. L'épanouissement personnel et l'auto-exploitation se réunissent en effet chez l'artiste, alors qu'il s'agit du désir même de la politique néolibérale qui souhaite que les agents d'une société se comportent de manière autonome, qu'ils tirent leur énergie d'eux-mêmes, que l'État social n'ait plus besoin de leur donner des allocations et qu'ils deviennent leur propre entreprise. C'est pour cela qu'il faut remettre à plat nos propres conditions de travail.

### **Quels stratagèmes utilisez-vous dans votre écriture et votre mise en scène pour détourner le langage de la télévision, des soap-opera et de la globalisation, sans reproduire dans la pratique ce que vous dénoncez en théorie ?**

J'ai rencontré des étudiants brésiliens en sociologie qui utilisent la forme d'un soap-opera pour mettre en scène *Telefavela* afin d'atteindre un large public. Mais, à partir de cette forme universelle, les acteurs utilisent un langage très complexe, inspiré par des livres de sociologues, de politologues ou de journalistes. C'est un peu notre cheval de Troie. Nous proposons une forme populaire, mais nous refilons une analyse critique de la société, qui d'ailleurs est très concrète, qui ne nécessite aucune clé pour être comprise. Les gens qui viennent au Prater cherchent à entendre parler de leur situation très concrètement, parce qu'ils sont tous désorientés. Chacun veut savoir où il en est et dans quel monde il vit.

### **Comment vous est venue l'idée de cette trilogie ?**

Les textes que j'écris pour des représentations ne sont jamais une œuvre à part entière. Quand j'ai fini d'écrire une pièce, la prochaine commence déjà. Je ne suis pas un nouveau produit sur le marché du théâtre et je n'ai pas besoin de chercher un nouveau sujet. Quand j'ai fait mes premières représentations, tout le monde a dit qu'il s'agissait d'un théâtre de l'antiglobalisation, mais je ne l'ai jamais prétendu. Je pense n'avoir fait qu'écrire sur mes conditions de travail. Cela dit, *Pablo au Supermarché Plus* est la dernière partie de cette trilogie qui essaie de montrer des conditions de vie et de travail dans une métropole du Tiers-monde qui, du point de vue européen, a longtemps été considérée comme chaotique et immaîtrisable. Or, une ville comme São Paulo sert aujourd'hui de modèle pour résoudre les problèmes sociaux dans des métropoles du Nord, comme New York ou Berlin. Comment faire travailler les individus sans l'assurance d'un véritable contrat ou bien sans syndicat ? La pièce montre comment ces conditions de travail sont déjà arrivées chez nous. Ici, en Allemagne, nous avons une grande entreprise très connue, Lidl, qui grossit continuellement et qui interdit en son sein la création de syndicats. Les managers de ces supermarchés contournent la loi et agissent comme la mafia. C'est le sujet de *Pablo au Supermarché Plus*.

### **Comment l'histoire de Pablo s'inscrit-elle dans la trilogie démarrée avec *Telefavela* ?**

Dans la première partie de la trilogie, il y a une comtesse qui représente la partie riche de la population brésilienne et dont Pablo est l'employé. Svetlana est sa petite amie. Big Daddy, le mari de la comtesse, est en fait le grand-père de Pablo qui deviendra son héritier. Il y a également un personnage méchant et cynique dénommé Usnavi (la raison en est simple, mais amusante : nous avons rencontré au Brésil un garçon qui s'appelait de la sorte parce que son père s'est engagé dans la U. S. Navy !). C'est un mélodrame. La comtesse est amoureuse de Pablo qui vole ses biens en prétendant le faire par amour, afin de garder des souvenirs d'elle. La deuxième partie reprend la même histoire, mais cette fois-ci sous le couvert d'un discours théorique. L'histoire sentimentale n'apparaît que sous forme de bribes. *Pablo au Supermarché Plus* traite du genre de la telenovela, avec une scénographie dans laquelle les spectateurs constituent le personnel de la superette. Dans *Pablo au Supermarché Plus*, on ne raconte plus d'histoire, il s'agit plutôt d'établir le lien entre ce qu'on a raconté dans les deux premières parties et ce qui se passe dans nos contrées que l'on croyait socialement protégées. Dans les trois parties de la trilogie, il s'agit de parler d'une politique économique qui accepte et nécessite le dépassement de la loi.

Traduction : Liliane Schauss et Tina Juschka

par **Joanna Derkaczew,**  
à l'occasion de la création de *Ragazzo dell'Europa* à Varsovie  
extraits

### De quoi parlerez-vous en Pologne ?

Lorsque j'arrivai ici, j'avais emporté avec moi deux textes terminés et traduits en polonais : *Cappuccetto Rosso* (*Le petit Chaperon rouge*) et *Pablo in der Plusfiliale* (*Pablo au supermarché Plus*). Mes collègues allemands qui connaissent mieux la Pologne, ont proposé de choisir « *Pablo*, une pièce sur la pensée rationnelle et formaliste de la vieille Europe et sur la pensée non-formaliste, typique des pays du sud ». Il s'agit là de différences réelles. Ma perception de la loi, des institutions, de l'amour est en effet fondamentalement différente de celle d'un jeune de São Paulo. Sur ce point, il me semblait que la Pologne appartenait à cette vieille Europe. De nombreuses surprises m'attendaient cependant dès mon arrivée à Varsovie. La première fut les propos des Polonais eux-mêmes : « Nous ne sommes pas des formalistes, nous sommes des romantiques ! ». Et je compris, en gros deux semaines plus tard, que le fait de ne pas respecter les règles chez vous [en Pologne], allait de paire avec une pensée à la Robin des Bois. Si vous êtes un criminel, ce sera alors pour des raisons morales. Si vous commettez un crime, il vous apparaîtra alors que vous agissez de façon juste. Peut-être en est-il ainsi, car votre gouvernement n'était finalement pas le vôtre. *Pablo* passa ainsi à l'arrière-plan et notre attention se porta sur *Cappuccetto* (qui devint *Ragazzo Dell'Europa*).

### Quels rapports voyez-vous entre cette pièce et la Pologne ?

*Cappuccetto* est une pièce portant sur la magie et la représentation. Je n'y ai pas trouvé de rapport direct avec la Pologne, il s'agit tout au plus de parallèles. Les comédiens et moi-même avons produit de nombreux nouveaux compléments au texte, dans *Cappuccetto* certaines choses étaient en effet peu connues en dehors des frontières de l'Allemagne, comme par exemple la référence au film *Speer et Hitler, l'architecte du diable*<sup>(1)</sup>. Dans ce film, l'acteur qui incarne Hitler, devait se placer à côté du berger allemand Blondi, le chien préféré du Führer. Mais lorsque les cameramen regardèrent dans l'objectif, ils se dirent : « oh non ! Nous ne pouvons faire ça ! » Moretti est en effet bien plus connu en Allemagne sous le nom de « commissaire Richie Moser » dans la série TV *Commissaire Rex*. Dans chaque épisode, il apparaît à chaque fois en compagnie de son chien berger Rex. Tous les spectateurs l'associeraient dès lors à Rex et non à Hitler. Le metteur en scène ne put montrer ce qu'il voulait, car il avait pensé à la réaction des spectateurs. Il dut s'autocensurer.

Nous ne sommes pas véritablement portés sur l'auto-ironie en Allemagne. Vous êtes différents. En Pologne vous avez Piotr Adamczyk qui a tout aussi bien joué le Pape que Chaplin. Ce que l'on sut très bien exploiter dans le film *Karol, l'homme qui devint Pape*<sup>(2)</sup>, lorsque par exemple, le jeune Wojtyła, un petit garçon sur les épaules, prononce ces mots « C'est le nouveau Chopin ». Le pape et Adamczyk remplacent au théâtre « Rozmaitosci<sup>(3)</sup> » Hitler et Moretti.

### Mais pourquoi justement ce choix du pape ? Il existe de nombreux films où acteurs et personnages se recourent.

*Cappuccetto* abordait cependant dans sa version originale aussi la question du fond de commerce que constituent les films sur les nazis. Les Polonais travaillant avec moi soulignèrent d'ailleurs : « Nous vendons le pape, tout comme vous vendez les nazis ». Il s'agit là d'un produit qui s'exporte bien. On peut tourner des films comme *Karol...*, partout dans le monde, des gens l'achèteront. C'est un phénomène mondial – tout comme les nazis le furent. Nous avons bien sûr des écrivains et des poètes en Allemagne. Mais qui les connaît ? Par contre, tout le monde sait qu'il y avait des nazis en Allemagne. Il s'agit pour ainsi dire du seul fragment d'histoire qu'on peut transformer en espèces sonnantes et trébuchantes. Oui, on peut aussi y rajouter la Stasi avec le film *La Vie des autres*.

Traduction : Christophe Piquet

<sup>(1)</sup> Film de H. Breloer, 2005 dans lequel Tobias Moretti endosse le rôle d'Adolph Hitler. Tobias Moretti est surtout connu en Allemagne et en Europe dans le rôle de Richie Moser, commissaire accompagné de son chien de berger Rex dans la série du même nom.

<sup>(2)</sup> Film de P. Adamczyk, 2005 racontant l'histoire de Karol Wojtyła qui devint à la suite des exactions nazies le pape Jean Paul II.

<sup>(3)</sup> Le « Teatr Rozmaitosci » est le plus grand théâtre de Pologne.

## René Pollesch

René Pollesch est né en 1962 à Friedberg. Il étudie l'art dramatique à Giessen avec Andrzej Wirth et HansThies Lehmann et participe, entre autres, aux projets scéniques d'Heiner Müller, George Tabori et John Jesurun.

Après ses propres pièces et mises en scène à la Probebühne de Giessen, il travaille avec sa compagnie à Frankenthal, exécute ses premières commandes pour le Théâtre am Turm à Francfort et met en scène son texte sur la TAT-Probebühne. Il traduit et adapte Ovide, Shakespeare et Purcell. Par ailleurs, pour la maison d'édition de théâtre Rowohlt, René Pollesch fait de nouvelles traductions de *Comédies* de Joe Orton.

En 1996, il reçoit une bourse pour travailler au Royal Court Theater à Londres où il assiste aux séminaires de Harold Pinter, Caryl Churchill et Stephen Jeffries. En 1997, il reçoit une bourse de l'Akademie Schloss Solitude à Stuttgart.

En 1998, Pollesch écrit et fait notamment des mises en scène pour la Hamburger Kammerspiele, le Berliner Ensemble et le Schauspiel Leipzig. La ZDF diffuse le film *Ich schneide schneller* qu'il a mis en scène pour la télévision.

Pendant la saison 1999/2000, il travaille comme auteur en résidence au Luzerner Theater, et à l'automne 2000 à la Deutsche Schauspielhaus.

En décembre 2000, a lieu la première de sa pièce *Frau unter Einfluss* (Femme sous influence) à la Volksbühne.

Depuis la saison 2001/2002, René Pollesch est Directeur artistique du Prater, petite salle de la Volksbühne à Berlin.

Au Prater, Pollesch met en scène avec les décors de Bert Neumann ses textes : *Stadt als Beute* (2001), *Insourcing des Zuhause-Menschen in Scheiss-Hotels* (2001) et *Sex* (2002).

Pour la saison 2003/2004, *24 Stunden sind kein Tag, Escape from New Yorket Freedom beauty truth and lovesont* à l'affiche de la Volksbühne – cette trilogie est invitée aux rencontres de théâtre à Berlin en 2002, et aux jours de théâtre à Mülheimer en mai 2002. La première de *Das Revolutionäre Unternehmen* comme de *Soylent Green ist Menschenfleisch, sagt es allen weiter!* a lieu au Prater. Pollesch poursuit durant cette saison au Prater son travail sur les conditions de vie et de travail précaires.

Il a présenté en octobre 2003 dans un nouveau décor de Bert Neumann *Der Leopard von Singapur* et en janvier 2004 *Telefavela*, premier volet de la trilogie *Zeltsaga*. Suivent en février 2004 *Svetlana in a favela*, créé au Luzern Theater et *Pablo au supermarché*, créé en mai 2004 au Ruhrfestspiele, Recklinghausen. En 2004, il crée une nouvelle Saga au Prater composée de cinq spectacles. Il signe la mise en scène du premier volet *Prater Saga 1 1000 Dämonen wünschen Dir den Toden* en 2004 et *Prater Saga 5 La Magie du désespoir* en 2005. Pour la première fois, il invite des metteurs en scène à travailler sur son « matériau » : Jan Ritsema, God Squad et Stefan Pucher. En 2005, *Stadt als Heute* a été filmé par Irene von Alberti, Miriam Dehne et Esther Gronenborn.

À côté de ses mises en scène à la Volksbühne, il travaille aussi à Stuttgart, Hambourg, Hannover, Stockholm, Lucerne, São Paulo, Santiago du Chili et Vienne. En juin 2001, René Pollesch a reçu le prix d'art dramatique de Mülheimer ; en 2002, il a été élu Auteur de l'Année par un sondage réalisé par le magazine *Theater heute* pour sa Trilogie au Prater.

## TR Warszawa • Teatr Rozmaitosci

L'un de plus importants théâtres de Pologne, Teatr Rozmaitosci doit sa renommée à des mises en scène novatrices de Grzegorz Jarzyna, Krzysztof Warlikowski et d'autres artistes de la génération des « jeunes talentueux », qui y ont lieu depuis les années 90.

Les débuts du fonctionnement du Teatr Rozmaitosci à Varsovie, établissement indépendant depuis 1972, remontent à l'année 1945. À cette date, une scène appartenant aux Théâtres Dramatiques Urbains fut inaugurée dans la cave de l'immeuble rue Marszalkowska 8. Le théâtre adopte le nom de Rozmaitosci en 1948, pour le changer ensuite à deux reprises en Teatr Dzieci Warszawy (Théâtre des Enfants de Varsovie) et Teatr Młodej Warszawy (Théâtre de la Jeune Varsovie). La fusion avec Teatr Klasyczny, dont il constitue la deuxième scène, coïncide avec le retour au nom de Rozmaitosci.

En 1972 le théâtre devient indépendant. Son chef artistique dans les années 1972-1982, Andrzej Jarecki, l'un des fondateurs du STS (Théâtre Étudiant des Satyriques) met au répertoire de Rozmaitosci les pièces des auteurs liés antérieurement au STS : Stanislaw Tym, Jerzy Dobrowolski, Agnieszka Osiecka, Wojciech Młynarski et Janusz Krasinski. Les comédies, la satire sur la société contemporaine dictent le ton du répertoire et définissent le caractère du théâtre.

En 1982 Jarecki est remplacé par Andrzej Maria Marczewski, directeur en chef et dirigeant artistique du Teatr Rozmaitosci jusqu'à 1985. Son avènement entraîne un changement d'équipe : apparaissent de nouveaux acteurs et collaborateurs.

La saison 1985/86 est ouverte par un nouveau directeur, Ignacy Gogolewski. En 1988 un incendie vient interrompre le travail du théâtre : la salle et une partie de la scène brûlent. Le théâtre Rozmaitosci donne des spectacles sur d'autres scènes, surtout au Teatr Buffo. Les premières pièces montées sous la direction de Gogolewski, *Ewie* de Jerzy Szaniawski dans la mise en scène de Gogolewski (1986), et *Noc listopadowa / La Nuit de novembre* de Stanislaw Wyspianski portée sur la scène par Ludwik René (1986), accueillies assez favorablement par le public et la critique, semblaient être un bon pronostic du développement artistique du Teatr Rozmaitosci. Toutefois, suite au conflit entre le directeur artistique, mal vu dans le milieu théâtral depuis l'époque de la loi martiale, et les acteurs du Teatr Rozmaitosci, Gogolewski se voit obligé de démissionner en 1990.

Toujours en travaux après l'incendie, Teatr Rozmaitosci passe sous la direction artistique de Wojciech Szulczynski, qui lance un projet de transformation du théâtre de Marszalkowska en scène d'étude, de grandes ambitions artistiques. Toutefois, la première pièce dans la mise en scène du nouveau directeur, *Slub / Le Mariage* de Witold Gombrowicz (1991) reçoit un accueil froid, de sorte qu'on donne seulement deux spectacles. Un mois plus tard Szulczynski abandonne Teatr Rozmaitosci.

Son suppléant, Wojciech Pronobis-Pronski prend en charge l'administration du théâtre, tandis qu'un Conseil Artistique se constitue pour décider du profil artistique. Le contrat de direction du théâtre, signé par les autorités de la ville et la société Gessler, est bientôt rompu.

En 1994 le théâtre passe entièrement sous la dépendance des autorités de la ville. Son nouveau directeur, Bogdan Slonski, remplit parallèlement la fonction de directeur adjoint du Teatr Szwedzka 2/4. Ce jeune théâtre s'établit dans les salles fraîchement reconstruites du Teatr Rozmaitosci, Wojciech Maryanski devient son dirigeant artistique. Après des années de stagnation, une période nouvelle commence pour le théâtre. Le début de Grzegorz Jarzyna, diplômé de la PWST (École Nationale Supérieure du Théâtre) de Cracovie, qui, sous le pseudonyme artistique de Grzegorz Horst d'Albertis, met en scène *Bzik Tropikalny / La Dinguerie tropicale* de Witkacy (1997), marque le moment charnière du renouveau, engageant Teatr Rozmaitosci sur la voie des mises en scène novatrices.

En janvier 1997 le jeune artiste Piotr Cieplak devient nouveau chef artistique du théâtre. Désireux de promouvoir le théâtre auprès du jeune public, qu'il nomme les « martens », Cieplak lance une campagne publicitaire avec son slogan « Rozmaitosci: le plus rapide théâtre en ville ». Bientôt, Teatr Rozmaitosci devient le théâtre favori du jeune public, attiré par ses productions novatrices, voire audacieuses. Les spectacles tels que *Le Testament du chien* d'Ariano Suassuna dans la mise en scène de Cieplak (1997), *Divinas Palabras* de Ramón del Valle-Inclán dans la mise en scène de Piotr Tomaszuk (1998), et *Magnetyzm serca / Le Magnétisme du cœur* d'Aleksander Fredro (1999), dans la mise en scène de Grzegorz Jarzyna, directeur artistique du théâtre depuis 1989, placent Rozmaitosci au rang

des scènes les plus originales de la Pologne, atelier d'une nouvelle esthétique théâtrale.

Théâtre novateur, Rozmaitosci ne devient pas pour autant idéologique : les metteurs en scène qui y dictent le ton réalisent chacun leur propre vision artistique. L'homogénéité stylistique dont la scène commence à faire preuve résulte d'une approche commune des artistes, qui portent un regard critique et perçant sur le monde contemporain et gardent de la distance envers la réalité scénique.

Suite à un antagonisme avec Grzegorz Jarzyna, le directeur Bogdan Slonski démissionne en 1999, remplacé par Jan Buchwald, qui va diriger le théâtre dans les années 1999-2001. Depuis juin 2002, la fonction de directeur est assumée par Michal Merczynski.

En mars 2001 Teatr Rozmaitosci inaugure une scène mineure, salle d'essais Stolarnia (Menuiserie), ouvre la Galerie du Teatr Rozmaitosci et organise le cycle Nouvelle Dramaturgie, forum du drame contemporain polonais et étranger.

---

## Volksbühne Berlin

---

Cette « scène du peuple », construite à Berlin par souscription populaire en 1914, s'inscrit dans un double mouvement : celui de l'identité nationale où le théâtre de langue allemande occupe une place centrale ; celui des mouvements éducatifs populaires qui ne connurent le même succès en France qu'après-guerre. Ce grand théâtre du centre-ville (à deux pas de l'Alexanderplatz) constituait, avec le Berliner Ensemble, le centre d'intérêt du théâtre est-allemand. Il a été dirigé par le dramaturge suisse Benno Besson dans les années 70 ; Manfred Karge, Matthias Langhoff et Heiner Müller y travaillèrent aussi.

Depuis la chute du mur et sous la direction de Frank Castorf, la Volksbühne est devenu un haut lieu des nouvelles dramaturgies pour la nouvelle capitale de l'Allemagne réunifiée ; elle est en même temps l'enfant turbulent des théâtres-ensembles (c'est-à-dire disposant d'une troupe permanente), revendiquant haut et fort ses origines à l'est (c'est-à-dire hors de la satisfaction béate et des règlements de compte qui suivirent la chute du mur).

La Volksbühne, qui attire aujourd'hui la jeunesse berlinoise, n'est pas qu'un simple théâtre de répertoire ; c'est un collectif d'artistes, où Marthaler, Schlingensief, Pollesch sont également présents ou intégrés.

« Vorsicht, Volksbühne ! » (attention, Volksbühne !) était-il écrit sur un drapeau rouge planté sur le toit du théâtre dès sa « prise » par l'équipe Castorf. Cette identité volontiers provocante, sarcastique et contestataire, bien interprétée par le groupe de graphistes de Last Second Design, fait également de la Volksbühne un très bon ambassadeur de Berlin à l'étranger.