

Entretien avec René Pollesch

Pourquoi avez-vous souhaité présenter en particulier Pablo au Supermarché Plus, nouveau volet de votre trilogie sur la globalisation au Festival d'Avignon ?

René Pollesch : Ce que j'apprécie dans la proposition du Festival d'Avignon, c'est de vouloir présenter aussi bien le travail de la Schaubühne que celui de la Volksbühne, et si possible quelque chose de très spécifique du travail de Frank Castorf ou celui que je mène au Prater. *Pablo au supermarché Plus* fait partie d'une trilogie dont le premier volet – *Telefavela* – a été créé au théâtre du Prater de la Volksbühne, et dont le deuxième volet – *Svetlana dans la favela* – fut présenté au théâtre de Lucerne. *Pablo au supermarché Plus* va être présenté dans le cadre des Ruhrfestspiele Recklinghausen, puis à Avignon, cet été. Cette trilogie porte sur le sujet qui m'intéresse le plus en ce moment. Mais surtout, je ne veux pas me considérer comme un catalogue dans lequel on pourrait choisir des pièces représentatives de mon travail, comme c'est trop souvent le cas, notamment en Allemagne. Il s'agit pour moi de présenter un travail en mouvement, en action. J'aimerais encore une fois différencier le travail de la Volksbühne des autres, surtout au niveau du contenu et de la manière de travailler. En Allemagne, il existe une dramaturgie très puissante, qui légitime socialement nombre de théâtres. La globalisation devient ainsi un thème, parmi d'autres, qu'il est de bon ton d'aborder sur le plateau. Après, on choisit un metteur en scène « engagé » sur lequel on délègue le problème et qui fait une soirée. C'est précisément ce que nous ne faisons pas. Je ne parle pas de la globalisation parce qu'il est important qu'elle soit traitée au théâtre, mais parce que je vis dans un univers où la politique néolibérale me touche en tant qu'artiste : le théâtre. Je ne suis pas un prestataire de services.

Le Festival d'Avignon essaie de montrer un spectre assez large du théâtre allemand, notamment autour des deux pôles rivaux que sont la Schaubühne et la Volksbühne. 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.

Pourquoi avoir choisi un espace scénique formé par trois containers où l'on peut suivre les développements d'un clip permanent? Prolongent-ils votre «marque de fabrique» scénographique, comme vous le dites vous-même, qui repose sur des dialogues à haut débit criblés de citations, échangés par des acteurs que l'on suit à l'intérieur d'un plateau en forme de U?

La scénographie est signée comme d'habitude par Bert Neumann, et est construite d'après le concept de la «Rollende Road Schau», ces camions itinérants avec lequel nous partons toujours jouer en banlieue, dans des quartiers comme Marzahn, Wedding ou Neukölln. Devant eux, il y a une tente à l'intérieur de laquelle les spectateurs sont assis. Mais nous sommes encore au stade des répétitions de *Pablo au Supermarché Plus*, et je ne sais pas encore exactement comment la scénographie va évoluer. S'il y a quelque chose de spécifique à mon travail, ce sont en effet ces pièces qui ont l'air d'être très rapides, mais surtout qui ne laissent aucune place aux pauses, aucun répit, et où les comédiens oscillent entre réflexion rageuse et désespoir hurlé. Cela dit, nous essayons parfois d'autres choses. Lors d'une soirée appelée *Soylent Green*, nous avons chuchoté au lieu de crier comme dans les autres pièces. Et j'ai aimé explorer ce lien très fort avec les âmes des comédiens que permettait ce chuchotement inhabituel. Même dans les containers, nous adresserons la parole très directement au public, avec une mise en scène une nouvelle fois privée du quatrième mur qui nous permet de mieux communiquer avec les spectateurs.

Traduction : Liliane Schauss et Tina Juschka.

Présence de l'artiste soutenue par la Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin, le Sénat de Berlin, la déléguée à la Culture et au Média du Gouvernement Fédéral allemand et le ministère des Affaires étrangères allemand