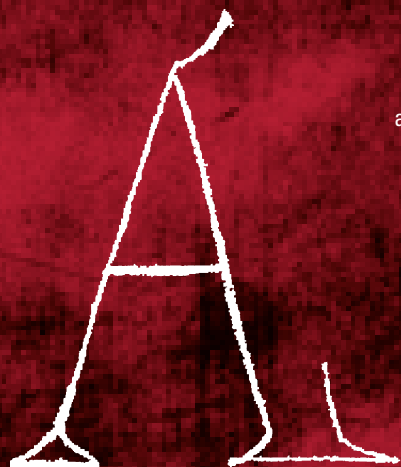


**Pablo in der Plusfiliale**  
**(Pablo au supermarché Plus)**  
texte et mise en scène René Pollesch

René Pollesch



avec le soutien de la Stiftung Deutsche Klassenlotterie Berlin,  
du Sénat de Berlin, de la déléguée à la Culture et  
au Média du Gouvernement fédéral allemand  
et du ministère des Affaires étrangères allemand



58<sup>e</sup> FESTIVAL D'AVIGNON

**DEXIA**

Crédit Local

théâtre

Gymnase du lycée Saint-Joseph

22h

durée 1h30

création

spectacle en allemand, surtitré

8 9 10 11

## **Pablo in der Plusfiliale (Pablo au supermarché Plus)**

texte et mise en scène René Pollesch

avec **Inga Busch, Christine Groß, Gordon Murphy Kirchmeyer, Susanne Strenger, Volker Spengler**

scénographie **Bert Neumann**

costumes **Nina von Mechow**

vidéo **Ute Schall**

production Ruhrfestspiele Recklinghausen

en coproduction avec le Festival d'Avignon, la Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin,

le Rotterdamse Schouwbourg

avec le soutien de l'Onda pour les surtitres

### **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* – a été présenté au théâtre de Lucerne. *Pablo au supermarché Plus* a été présenté dans le cadre des Ruhrfestspiele Recklinghausen. Cette trilogie porte sur le sujet qui m'intéresse le plus en ce moment. Mais surtout, je ne veux pas me considérer comme un catabgue 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.

### **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.

### **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. [...] 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.

### **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. 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.

### **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. [...] *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 non maîtrisable. 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 syndicats? 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*.

[...] Il s'agit d'établir le lien entre ce que l'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. [...]

La scénographie est signée comme d'habitude par Bert Neumann, et elle est construite d'après le concept de la "Rollende Road Show", ces camions itinérants avec lesquels nous partons toujours jouer en banlieues. 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.

d'après un entretien de René Pollesch pour le Festival d'Avignon

**René Pollesch** est né en 1962 à Friedberg. Il étudie l'art dramatique à Giessen avec Andrzej Witth et Hans-Thies 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* (septembre 2001), *Insourcing des Zuhause-Menschen in Scheiss-Hotels* (octobre 2001) et *Sex* (janvier 2002). Cette trilogie est invitée aux rencontres de théâtre (Theatertreffen) à Berlin en 2002, et aux jours de théâtre à Mülheim en mai 2002. Pour la saison 2003/2004, *24 Stunden sind kein Tag*, *Escape from New York* et *Freedom beauty truth and love* sont à l'affiche de la Volksbühne. La première de *Freedom, Beauty, Truth&Love. Das revolutionäre Unternehmen a lieu à la Volksbühne* et celle de *soylent green ist Menschenfleisch, sagt es allen weiter!* au Prater. Pollesch y poursuit son travail sur les conditions de vie et de travail précaires. Il a présenté en octobre 2003 dans un décor de Bert Neumann *Der Leopard von Singapur* et en janvier 2004 *Telefavela*.

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, où il crée sa dernière pièce *Hallo Hotel* en juin 2004.

En juin 2001, René Pollesch a reçu le prix d'art dramatique de Mülheim; en 2002, il a été élu Auteur de l'Année par un sondage réalisé par le magazine *Theater heute* pour sa Trilogie au Prater.

René Pollesch participe aux :

Dialogue avec le public animé par les Ceméa

le 10 juillet | 11h30 | Cour des Ceméa du lycée Saint-Joseph

Le Monde des rencontres

le 11 juillet | 16h30 | Jardin de la rue de Mons

Nous, artistes invités du Festival d'Avignon 2004 et nos équipes, voulons affirmer notre attachement à la mission publique, au service de l'art et de la création. Nous continuons à penser que la politique culturelle de l'État doit protéger des lois du marché nos pratiques spécifiques. La question de l'intermittence doit être traitée en fonction d'objectifs artistiques et culturels. Elle dépasse le point de vue purement économique des partenaires sociaux. Elle engage l'avenir artistique et intellectuel de la France. La réforme de l'intermittence, signée le 26 juin 2003, est injuste parce qu'elle élimine sans discernement une partie d'entre nous, et perverse parce qu'elle tente de nous dresser les uns contre les autres. Le mouvement des intermittents a mûri. Il a fait des propositions responsables, nous les soutenons. Cette lutte est notre lutte dans la mesure où elle se réclame de l'héritage dont nous sommes les dépositaires, celui des artistes singuliers qui ont fait l'histoire du théâtre et de tous les arts vivants, et non de la bonne marche de l'industrie du culturel.

L'équipe du spectacle

Pour offrir au public ces moments d'émotion, 1260 personnes – artistes, techniciens et équipes d'organisation – ont uni leurs efforts, leur enthousiasme pendant plusieurs mois. Parmi eux, 590 personnes sont directement salariées par le Festival: 20 permanents, 286 salariés en contrats à durée déterminée, 284 techniciens qui relèvent du régime intermittent du spectacle; parmi les compagnies françaises invitées, 279 artistes et techniciens relèvent également de ce régime.

Autour des paroles artistiques et des spectacles, nous avons souhaité que ce Festival puisse être un moment vivant de rassemblement des artistes, du public et des professionnels, d'échanges et de propositions sur la nécessité et la place de l'art dans notre société et sur les conditions de sa production.

La direction du Festival