

“Amener des personnes réelles sur scène”

Entretien avec Jan Klata

***Transfer !* raconte les déplacements de population qui ont eu lieu suite aux accords de Postdam et de Yalta, et croise des témoignages réels avec la représentation de l’Histoire. La conférence de Yalta – immortalisée par une célèbre photo – est une scène éminemment théâtrale. Comment avez vous écrit les dialogues entre Churchill, Staline et Roosevelt ?**

À propos de *Transfer !*, il faut rappeler qu’il s’agit d’une demande de Krystyna Meissner, la directrice du théâtre Wspolczesny de Wrocław. Elle m’a proposé de diriger un travail sur les déplacements de population qui ont eu lieu à Wrocław (en allemand, Breslau) après la seconde guerre mondiale. En y réfléchissant, je me suis dit qu’il serait intéressant d’amener des personnes réelles sur scène – des personnes des deux camps, polonais et allemands. La deuxième chose dont j’étais sûr, c’est qu’il faudrait inclure le contexte historique dans ce spectacle. Le contexte historique, c’est que ces expulsions –

en tout cas l’expulsion des populations allemandes – n’ont pas été le résultat d’une volonté de la société polonaise ; cette décision a été prise suite aux sommets de Yalta et de Postdam. Cette décision résultait de la volonté de repousser les frontières de l’Allemagne vers l’Ouest – cela dépassait une quelconque volonté polonaise. Pour moi, cette idée est cruciale. Je me suis plongé dans des livres écrits par des témoins de cette conférence. Ce qui veut dire que pas une seule des phrases constituant les dialogues entre Staline, Roosevelt et Churchill n’est inventée. Par exemple, lorsqu’ils se racontent des blagues sur la manière dont les soldats russes prenaient du bon temps en violant les femmes allemandes, ce sont des citations de Churchill, de Staline – prises dans les mémoires de Churchill etc. Je ne les ai pas tous en tête, mais il y a une vingtaine de livres. Je me suis

retrouvé avec un matériau très important, et je me suis dit que je pourrais m’en servir pour constituer des sortes d’interludes : les personnages historiques sur leur scène – décidant du destin de millions de personnes – dominant les personnages réels. Ces interludes donnent à la fois le contexte, et une autre strate de mise en scène. Travailler avec des amateurs, avec des paroles « authentiques », n’est pas suffisant, cela ne peut pas constituer un spectacle intéressant ; même si ces gens sont « vrais », émouvants, puissants, et qu’ils traversent cette souffrance encore et encore à chaque représentation, de manière assez héroïque. J’ai donc décidé d’établir un contraste entre les témoins réels et les personnages historiques, joués par des acteurs professionnels. Avec eux, le travail a été assez rapide. Nous ne voulions pas non plus que ces interludes soient des reconstitutions historiques – nous avions plutôt en tête de les traiter à la manière de *South Park*.

Comment avez-vous « sélectionné » les différents témoins historiques, et collecté cette parole ?

Trouver les personnes a été une partie essentielle du projet. Je dois dire que cela a été plus difficile pour la partie allemande. Il fallait réussir à convaincre des allemands de participer à cette pièce polonaise, qui allait être jouée principalement en Pologne. J’ai travaillé avec deux personnes : Zbigniew Aleksy en Pologne et Ulrike Dietrich pour l’Allemagne. Ensuite, l’essentiel du travail a été fait avec mon dramaturge polonais Sebastian Majewski et ma dramaturge allemande Dunia Funke. Nous avons rencontré les témoins, et discuté avec eux pendant des semaines, afin de trouver les bonnes personnes. Quand je dis « les bonnes personnes », je veux dire qu’il fallait qu’ils aient quelque chose à raconter, qu’ils aient été témoins d’un événement important, et en même temps, qu’ils aient une vraie présence sur scène. Nous avions besoin de charisme. Nous avons sélectionné

une vingtaine de personnes. Ensuite nous les avons invitées à Wrocław pendant deux semaines, afin de les connaître mieux, et de commencer à travailler. Au final, nous avons sélectionné cinq polonais et cinq allemands.

Une question qui est au cœur de cette pièce est celle des « frontières ». Le théâtre a ses propres frontières, entre le public, la scène, les différents personnages... Est-ce que le sujet de cette pièce vous a amené à redéfinir ces frontières ?

À vrai dire, je n’aborde pas le théâtre comme un espace cloisonné. Pour moi, il n’y a pas de frontière entre la scène, le public, les acteurs, le metteur en scène... Cette conception était déjà présente dans mon travail, bien avant *Transfer !*. Mais je crois que ce qui a changé avec cette pièce, ce qui a transformé ma manière de travailler, c’est le rapport avec les amateurs. Je me suis rendu compte qu’ils n’étaient pas très différents des acteurs avec lesquels j’avais pu travailler jusque là. La seule différence, c’est qu’ils montrent lorsqu’ils sont perdus, ou lorsqu’ils ne savent pas quoi faire.

Est-ce que la réception a été très différente en Pologne et en Allemagne ?

Très simplement, je dirais qu’on ressent naturellement plus de compassion pour quelqu’un qui parle la même langue que vous. Mais au niveau de ce qui m’importe, à savoir l’énergie produite, je dois dire que la réception a été à peu près la même dans les deux pays. La première berlinoise a eu lieu trois mois après la première polonaise, et ça a été un grand succès. Bien sûr, nous étions inquiets à propos de la réception en Allemagne. Nous nous demandions qui viendrait – et à vrai dire, nous avions peur que ne vienne qu’un public âgé, déjà au courant de ce que raconte la pièce, un public qui viendrait pour « se rafraîchir la mémoire ». Wrocław est une ville assez particulière en Pologne, très ouverte, très européenne, le public était jeune, avec une grande énergie. Nous avions

peur qu’à Berlin ne vienne qu’un public branché – et ça n’a pas été le cas. L’accueil a été très chaleureux, très émouvant.

Quelles ont été les réactions des participants eux-mêmes ? Est-ce qu’ils attendaient quelque chose de cette pièce, une transmission, une reconnaissance ?

C’est une question que je n’ai cessé de me poser : pourquoi ont-ils décidé de monter sur scène, et de supporter la douleur de revenir sur cette expérience ? Quand on essaie de se rappeler un épisode traumatique, il se répète dans le corps. Qu’est-ce qui peut pousser quelqu’un à se rappeler, et à raconter sur scène le moment où sa mère et sa tante se sont fait violer par des soldats russes ? Cette question est cruciale, je ne crois pas qu’il y ait de réponse générale. Mais l’un des témoins polonais m’a dit : « Je vais bientôt mourir, et j’ai essayé de raconter plusieurs fois cette histoire à mes filles, à mes petites-filles... et elles ne m’écoutaient pas. Peut-être qu’avec votre aide, par le biais de cette pièce, je vais pouvoir leur raconter, réussir à les atteindre... » Après la première, il est venu me voir avec ses petites-filles, et elles m’ont dit : « Nous avons passé la pièce à rire et à pleurer en même temps. » Et lui m’a dit : « Maintenant, je suis heureux ».

Avec *L’Affaire Danton*, vous traitez d’une autre question historique, la Révolution française – événement qui a été traité par de nombreux livres, des pièces, des films... Avec cette pièce, est-ce que vous avez voulu déconstruire les dimensions imaginaires qui constituent ce qu’on appelle « Révolution française » ?

En traitant de la Révolution française, je crois que je traite la matrice de toutes les révolutions qui ont eu lieu et qui auront lieu. Le motif principal de la révolution est là. Pas seulement parce que cette révolution a changé l’Histoire et la société à tous les niveaux. Avec la Révolution française, on peut toucher à deux aspects fondamentaux

de toute révolution : l’approche à la Danton, qui consiste à dire qu’il faut stopper la révolution pour pouvoir la préserver, pour conserver ses résultats – et qu’il faut attendre sur la route de la révolution que le peuple la rejoigne. Et il y a l’approche à la Robespierre : arrêter la révolution c’est être un traître à la révolution. Il faut travailler à convertir les gens, et maintenir un état révolutionnaire permanent. L’approche de Danton s’achève dans le cynisme et la corruption, et celle de Robespierre dans la terreur – tous deux ont raison et tous deux ont tort. En Pologne, on retrouve le même schéma dans la vie sociale. L’approche cynique est celle qui propose la radicalisation des changements, quitte à en passer par la terreur. Ce n’est pas encore arrivé, mais on ne sait jamais...

Pour moi, il existe beaucoup de ressemblances entre cette révolution et l’évolution de la société polonaise depuis 1989, événement dont les répercussions se font encore sentir aujourd’hui. J’ai été témoin de cette révolution en 1989. La société polonaise a subi des transformations extrêmement rapides en l’espace de 20 ans. Ces changements sont une forme de « révolution », mais qui ne correspond pas à l’image que l’on se fait d’une révolution sanglante. La « terreur » de cette révolution n’est pas du tout évidente, c’est une transformation capitaliste de la société, ses effets destructeurs ne se révèlent pas de la même manière. La révolution capitaliste est destructrice au niveau des structures sociales. Du coup, je me suis dit qu’il y avait quelque chose à faire sur ce lien entre Pologne contemporaine et Révolution française, sans faire une pièce politique, mais en travaillant à un niveau beaucoup plus abstrait. Nous ne voulions surtout pas faire une pièce historique. Je crois que l’aspect social et même esthétique nous a beaucoup plus intéressé que l’aspect politique. Ce sont les changements rapides qu’apporte une révolution qui sont intéressants – la révolution sexuelle par exemple. Dans *L’Affaire Danton*, parfois, on ne sait pas exactement à

quelle époque on se trouve... Au XVIII^e siècle ou en 1968...

Cette pièce joue en permanence sur le décalage des époques, des styles. Le décor lui-même est équivoque. Comment avez-vous assemblé ces différentes strates ?

La conception du décor est un élément très important. Ces types avec des perques et des costumes d’époques évoluent dans des sortes de bidonvilles – qui ressemblent aux favelas d’Amérique du Sud. Mais si on se promène dans une ville polonaise, on va retrouver le même type de constructions – qui se sont répandues après 1989 –, des sortes de marchés où l’on peut acheter n’importe quoi, des DVD, des culottes... Le premier impact de l’énergie capitaliste se trouve là.

Le sol du décor est recouvert de sciure – qui sert à absorber le sang. Pendant le premier « blackout » qui survient dans la pièce, on peut voir ce qui se trouve en-dessous de cette couche de bidonvilles... Et tout à coup, on dirait Manhattan... Nous avons utilisé ces autocollants phosphorescents que l’on trouve dans les théâtres : « attention à ne pas marcher là »... Et dans le noir, cela crée comme une ligne scintillante de gratte-ciel. C’est complètement onirique ; l’effet féérique de l’empire capitaliste...

Comment avez-vous traité la dimension musicale ?

Nous avons parlé de révolution sociale, mais la révolution esthétique est également très importante. C’est après la Révolution française qu’est né le concept d’art pour les masses. L’art n’était plus conçu pour le roi, la cour...

Du coup, la production artistique s’est transformée. Le goût du public a été complètement perturbé par la révolution. Dans *L’Affaire Danton*, c’est surtout la musique qui porte cette dimension. La musique est un des outils les plus efficaces pour produire des émotions sur scène. C’est la raison pour laquelle je n’utilise que des musiques déjà existantes, chargées d’un imaginaire, d’une histoire – en particulier la pop, le rock... Pour *L’Affaire Danton*, nous nous sommes dit que le slogan serait : *music for the masses*, musique pour les masses. Nous avons donc utilisé des chansons comprenant le mot révolution : Tracy Chapman,

Talking’ bout the revolution, Revolution number 9 des Beatles... et l’un des thèmes principaux de la pièce est *Children of the revolution* par T-Rex. Du coup, ces chansons changent la manière de voir les personnages de Danton, de Saint Just, de Robespierre... leur look devient *seventies*...

La France entretient une relation ambiguë avec la révolution – une relation à la fois conservatrice, patrimoniale et pleine de méfiance. À votre avis, comment cette pièce va-t-elle être accueillie à Paris ?

Je me pose la question. Nous avons déjà joué *L’Affaire Danton* à Moscou – une expérience fabuleuse. À chaque fois que nous utilisons le mot révolution, il prenaient une toute autre résonance là-bas. Nous étions entourés par les fantômes de la révolution... celui de Lénine... Et en même temps entourés par les mêmes marchés sauvages, le même univers capitaliste. Ça m’a rappelé le début des années 90 en Pologne. Où que l’on aille, cette pièce résonne différemment, on retrouve d’autres couches de révolution... Mais je crois qu’à Paris, ça va être encore différent. Ça va être très excitant – un de ces moments pour lesquels on fait du théâtre.

Propos recueillis par Gilles Amalvi

Jan Klata

Né en 1973, Jan Klata étudie la mise en scène à l’École supérieure d’Art Dramatique de Cracovie. Depuis 2002, il partage son activité entre la mise en scène (*Le Révizor, Les Caves du Vatican, H comme Hamlet, Orange mécanique, Richard III, Les Cordonniers, L’Orestie, L’Affaire Danton*...) et la création de ses propres pièces : *Le Sourire du pamplemousse, Vas-y arrête*... L’institut Théâtral de Varsovie lui a consacré un festival, « KlataFest », et l’hebdomadaire *Polityka* lui a décerné son prix en 2005 pour l’ensemble de son œuvre : « relecture audacieuse des classiques et examen critique de la réalité polonaise contemporaine ainsi que de ses mythes nationaux ».

