



HAL
open science

La pratique politique du travail artistique de Milo Rau

Marie Urban

► **To cite this version:**

Marie Urban. La pratique politique du travail artistique de Milo Rau. Presses Universitaires de Provence. La critique. Un art de la rencontre, pp.161-171, 2019, Arts, 9791032001981. hal-02979647v2

HAL Id: hal-02979647

<https://hal.science/hal-02979647v2>

Submitted on 19 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La critique

Un art de la rencontre

sous la direction de
Yannick Butel



ARTS



ARTS
série Scène

La critique,
un art de la rencontre
L'origine du geste II

sous la direction de
Yannick Butel

2019

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PROVENCE

Note liminaire

Yannick BUTEL

Aix Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France

Un art de l'évitement...

Dans la foulée d'une journée d'étude consacrée à « l'origine du geste critique » à l'automne 2015, novembre 2016 marqua un temps fort de réflexions et d'approches diverses sur la critique, avec l'organisation d'un colloque international, soutenu par l'université franco-allemande, dans le cadre d'un appel à projet de recherche européen sur la Mise en Réseau de la Recherche, rassemblant une multitude de voix : celles de créateurs et de chercheurs venus du Brésil, d'Allemagne, d'Algérie, du Québec, de Turquie et de plusieurs universités de l'hexagone.

Intitulées « La critique, un art de la rencontre », les journées de cette manifestation scientifique furent accueillies par le Théâtre Antoine-Vitez sur le site Schuman à Aix-en-Provence, l'ERACM (l'École régionale d'acteurs de Cannes-Marseille) à la friche Belle de Mai ainsi qu'au Centre Dramatique National de Marseille.

Une centaine de témoins a ainsi assisté et participé aux échanges ouvertes aux publics, écouté les « acteurs » des tables rondes, entendu les conférences et les communications qui ponctuèrent chacune des trois journées.

Tous ne se retrouvent pas ici, dans ce recueil de pensées et de questionnements, plus familiers qu'ils sont avec la parole vive qu'avec l'écrit universitaire. Aussi, je commencerai par les remercier d'avoir été présents, d'avoir pris le temps de nous rejoindre, d'avoir « joué » le jeu du dialogue.

Merci donc,

à Hadj Miliani pour sa conférence sur la réception du romancier Kamel Daoud, en Algérie et en France,

à Malte Schwind, metteur en scène et co-fondateur de La Déviation, au commencement d'une alternative politique au mode de production du travail théâtral,

à Pascal Jourdana qui œuvre pour « passer les textes d'ailleurs » à la Marelle en donnant l'hospitalité à des auteurs,

à Karelle Ménine, performeuse et auteur d'un magnifique essai¹ où elle dialogue avec Jack Ralite,

à Emmanuel Roy, auteur-réalisateur qui nous entretint de sa pratique documentaire et des « censures » qu'il a pu rencontrer,

à Barbara Métais-Chastanier qui revint sur l'aventure humaine que fut *81 Avenue Victor Hugo*: cette pièce d'actualité,

à Michèle Rolim, critique brésilienne de Porto Alegre pour *Agoracritica* qui entraîna le public des étudiants de Master de Médiation Culturelle de l'Art dans un atelier d'écriture critique à la suite de « Réplique 2 », performance conçue et réalisée par Evelise Mendes à partir de *Les Veines ouvertes de l'Amérique latine* d'Eduardo Galeano, qui traversa ce colloque.

Merci encore à Aurélie Filippetti, ministre de la Culture (2012-2014), qui aura préféré à la conférence prévue le dialogue direct avec la salle et qui, très simplement, aura été une interlocutrice sincère parlant des contraintes qui pesaient sur les engagements de son ministère.

À chacun d'eux, nous adressons des remerciements chaleureux et amicaux pour leurs témoignages sur le rapport que leurs œuvres, leurs décisions, leurs pratiques entretiennent à la critique; et ne doutons pas que ce livre, pour autant qu'ils ne rapportent pas leurs propos, fait écho à leurs pensées, ici et là, à l'intérieur de ce qui fut développé tout au long des séances.

Trois chapitres forment donc ce livre, en sus desquels un documentaire réalisé par Emmanuel Roy donne à voir quelques instants furtifs des temps qui nous ont réunis. Documentaire tourné sur le vif, images saisies au gré des séquences agoriques, monté avec patience et sans réels moyens à l'image de ce qu'est l'université dans son actualité.

Un livre donc, ou une mise en regard des contributions des auteurs à travers trois entrées qui paraîtront ne relever qu'à la marge du « style » universitaire. Ainsi en est-il de « Penser ce que l'on fait », « Faire ce que l'on peut » et « Penser ce que l'on peut ». Et, proposant cela qui semblera redondant lexicalement voire syntaxiquement, il nous faut expliquer ce choix.

Du premier, disons qu'il correspond à une section où la théorisation du geste critique a conduit les auteurs à questionner, parfois philosophiquement, ce qui était en jeu dans la rencontre avec une œuvre. Des approches où le surplomb vaut pour un approfondissement des mécanismes intellectuels et conceptuels qu'induit toute conscience de la pratique critique. C'est-à-dire le rapprochement entre le critique et l'œuvre, l'attraction qu'exercent l'un et l'autre dès lors qu'œuvre et critique se trouvent dans une proximité.

1 Karelle Ménine, *La Pensée, la poésie et le politique (dialogue avec Jack Ralite)*, Besançon, les solitaires intempestifs, 2015.

La seconde, « Faire ce que l'on peut », en résonance avec la précédente, revient quant à elle, et ce sur le plan historique et esthétique, sur l'histoire de différents critiques, ou artistes ayant fait de leur œuvre une pratique critique. Entre les uns et les autres, les contributeurs ont ainsi choisi de mettre en perspective des trajectoires. À cet endroit du livre, plusieurs horizons sont ainsi analysés qui mettent en tension la critique et l'œuvre dans le champ social et les inscrivent comme acte et pratique politiques.

En clôture du livre, le lecteur découvrira enfin « Penser ce que l'on peut ». Formule avouant quelque peu une forme de « désarroi », d'inquiétude, mais aussi de sursaut, où le critique inscrit dans un processus d'écriture avoue ses engagements, revient sur ses limites, mesure les obstacles... Moins biographiques qu'introspectives, les paroles qui sont adressées à cet endroit disent le travail du geste critique qui porte sur la résistance qu'offrent l'assemblage de pensées, l'agencement du langage, le choix que suppose toute critique. Manière d'entrer dans l'atelier singulier que suppose chaque critique eu égard à la singularité de la rencontre avec chaque œuvre. Façon de regarder le critique qui est dans la tentation de s'écarter des attendus qui pèsent sur lui, pour n'obéir qu'à un engagement qui le regarde et le conduit à façonner une herméneutique du sujet.

Bien entendu, ces trois sections ne relèvent que des tendances et des couleurs que peuvent prendre les contributions, car *in fine*, et c'est le sens du titre de ces parties, les frontières entre chacune sont poreuses, franchies sans cesse dans l'exercice et la pensée du geste critique.

Chaque contribution dit ainsi, dans le prolongement du *Qu'est-ce que la critique?* de Michel Foucault placé en exergue de nos rencontres, la volonté de désassujétissement des uns et des autres, des critiques et des créateurs. Que cela s'exerce à l'endroit de l'utilisation du langage, que cela soit l'enjeu propre des œuvres, que cela concerne la singularité subjective... gageons que le lecteur saura trouver dans ce livre, *La critique, un art de la rencontre*, matière à penser les liens que le sujet entretient à l'esthétique et à la politique dans l'exercice de la critique.

Et d'ajouter, non pour conclure mais envisager peut-être une suite – et donc une variation – que penser la critique comme un art de la rencontre relève sans aucun doute d'un art de la distance. De celle qui marque un *respect* pour l'œuvre, plutôt qu'elle ne l'arraisonne par le biais de l'écriture, au point de n'en faire qu'un *spectre* à elle-même. Entre *Respect* et *Spectre* (anagramme derridien s'il en est), le geste critique n'est peut-être pas autre chose qu'un art de l'évitement.

La pratique politique du travail artistique de Milo Rau

Marie URBAN

Aix Marseille Université, LESA, Aix-en-Provence, France

Die Moskauer Prozesse (2013) de Milo Rau se présente comme une critique subversive face à l'échec démocratique en Russie, au sein de trois procédures pénales concernant des cas de censure, dont l'action des Pussy Riots. La création d'un espace public concret de négociation sociale et politique constitue l'œuvre d'art qui se manifeste par l'organisation d'un procès fictif de trois jours à Moscou avec de vrais acteurs de la société civile. La censure est le sujet de ce théâtre politique, censuré à son tour, puisque Milo Rau est depuis interdit de séjour en Russie. Par ailleurs, il met en œuvre plus récemment dans une trilogie théâtrale une esthétique épurée et formaliste pour faire une critique de notre temps, qui interroge les fondements de l'Europe en mêlant le politique et le privé, l'Histoire et des récits biographiques. Doit-on parler dans un cas d'un geste politique qui fait art et dans l'autre d'un geste artistique qui interroge le politique? Ou bien faut-il envisager l'imbrication complexe et constante entre esthétique et politique comme une stratégie plus globale que l'artiste activiste met en œuvre pour « dévoiler le réel¹ »?

La reprise des procès de Moscou : description

En mars 2013, Milo Rau fait construire une salle d'audience dans le centre Shakharov de Moscou. Il s'agissait d'y faire tenir pendant trois jours des procès ayant déjà eu lieu par le passé et qui tous révèlent des conflits concernant la liberté d'expression et la censure de l'art en Russie. La mise en scène de Milo Rau allait traiter des expositions « Attention: religion! » (2003), ainsi que « Art interdit 2006 » (2007): accusées de faire preuve de critiques à l'égard de la religion, les deux expositions furent interdites et entraînèrent leurs organisateurs devant la justice. Le troisième cas

1 Cette expression fait référence au titre d'un ouvrage consacré au travail de Milo Rau et qui s'intitule en allemand « Die Enthüllung des Realen » (Bossart, 2013).

est celui du procès fortement médiatisé des membres du groupe Pussy Riot en raison de leur apparition dans la basilique Saint-Sauveur de Moscou en 2012. Le procès qui suivit cette action avait conduit certaines des féministes punks à une peine d'emprisonnement ferme de deux ans dans un camp de travail pour « incitation à la haine religieuse ». Il ne s'agit pas ici d'un Reenactment, comme Milo Rau l'avait fait avec son projet *Die letzten Tagen der Ceausescu* où des acteurs roumains jouaient les derniers instants de la vie du dictateur roumain et de sa femme au théâtre sous forme de copie hyperréaliste. La reconstruction minutieuse de la condamnation qui précéda l'exécution sommaire du couple fut réalisée à partir des documents vidéo authentiques et de témoins de l'époque. Dans le cas de cette performance réalisée à Moscou et qui s'intitule *Die Moskauer Prozesse*, Milo Rau fait intervenir des personnes réelles : une des membres des Pussy Riot² qui avait donc participé aux procès originaux, des avocats, des juges de la cour constitutionnelle ou encore des personnalités connues provenant d'horizon divers comme des philosophes, des religieux, des historiens. L'accusation et la défense se trouvent donc représentées, dans ce cadre à la fois complètement artificiel et hautement réel. On note ici que Maksim Shevchenko, un journaliste religieux et nationaliste proche du Kremlin qui accuse lors de son plaidoyer final l'art contemporain en général de participer à la destruction de la liberté dans la société russe, est par ailleurs un excellent orateur.

Milo Rau souhaite mettre en lumière l'échec démocratique en Russie, l'interdépendance entre l'Église orthodoxe et l'État, et l'obligation pour les artistes de se soumettre à un art nationaliste russe orthodoxe. Il crée pour cela un cadre qui porte en lui toutes « les conséquences du réel » et qui laisse entendre toutes les voix. Il ne s'agit pas d'une copie des procès originaux, mais d'une « reprise³ », puisqu'il dit mettre en scène un procès qui devrait pouvoir avoir lieu de cette façon : « Mes *Moskauer Prozesse* représentent ce qui ne peut se jouer dans la réalité russe⁴. » Que signifie alors de réaliser ces procès justement dans le lieu dans lequel s'était déroulée l'exposition détruite de 2003 ? Le troisième jour du procès, des officiers du service de l'immigration interrompent la performance, accompagnés par des journalistes d'une chaîne de télévision conservatrice, afin de vérifier le visa de Milo Rau et du reste de l'équipe. Quelque temps après, c'est au tour d'une association ultra-orthodoxe d'interrompre le déroulement du procès. Ce projet doit-il être considéré comme une action à la fois activiste et artistique ? Cela révèle en tous les cas plusieurs choses sur ce que Milo Rau qualifie de « théâtre politique ».

2 Il s'agissait de Yekaterina Samutsevitch.

3 Le mot « reprise » est le terme que Milo Rau emploie dans une interview que l'on retrouve dans le programme de la pièce éditée par le théâtre Nanterre Amandiers, p. 6.

4 Rolf Bossart et Milo Rau, « *Das ist der Grund, warum es die Kunst gibt* », dans *Die Enthüllung des Realen. Milo Rau und das International Institute of Political Murder*, Berlin, Verlag Theater der Zeit, 2013, p. 19. Librement traduit par nous. Version originale : « Meine „Moskauer Prozesse“ führten das auf, was in der russischen Wirklichkeit unmöglich gespielt werden kann ».

Le procès comme espace social de décision, et espace de négociation d'une urgence politique

Les *Moskauer Prozesse* entraînent la création d'un espace de décision qui accorde une responsabilité très importante à tous les participants, même si ces procès remis en scène n'impliquent évidemment pas de conséquences pénales comme un vrai procès. Mais comme le souligne Sylvia Sasse dans son article *When the director becomes a Spectator*⁵, pour ceux qui ont déjà perdu une première fois, ils se confrontent au risque de perdre à nouveau. Milo Rau a engagé sept personnes constituant les jurés et devant être représentatifs de la société russe, allant d'orthodoxes conservateurs à des propriétaires libéraux. Le metteur en scène répartit les rôles et donne le cadre, celui du procès donc, mais il n'influence pas son issue.

On peut considérer cela comme la création d'un espace social de responsabilité partagée. On peut également dire qu'il s'agit d'un espace de négociation exemplaire, puisque la reprise de ces procès permet de s'interroger sur des questions fondamentales comme la place de l'art dans la société ou encore les valeurs de la société russe. Pour faire cette critique, le metteur en scène accepte de devenir spectateur d'un processus qui suit son cours comme le démontre Sylvia Sasse⁶ dans l'article mentionné ci-dessus. Il crée ainsi un micro espace de pensée autonome face auquel il se veut impartial. Milo Rau est depuis interdit de séjour en Russie, et il met potentiellement en danger les autres citoyens russes participants. Ajoutons ici qu'il est absolument impossible pour Nadejda Tolokonnikova (membre des Pussy Riot) de publier aujourd'hui son livre *Désirs de révolution*⁷ en Russie, paru en France en 2016. C'est pourtant exactement ce contexte qui donne au projet son urgence politique. Le cadre théâtral fictif du procès permet l'émergence d'une discussion démocratique réelle. Les problèmes rencontrés avec les autorités russes et les groupes nationalistes sont révélateurs de la menace réelle qui pèse sur la liberté d'expression.

Sa démarche s'inscrit dans une forme de théâtre politique qui cherche ici à créer un lieu où le débat est possible au risque de créer une polémique et ainsi de dévoiler le réel: « Il y a un intérêt fort pour un théâtre qui ne se ressaisit pas uniquement d'un espace politique en lui mettant la pression, mais qui devient également un espace politique, une sphère publique en soi⁸. » Le cadre théâtral fictif des *Moskauer Prozesse* permet

5 Sylvia Sasse, « Milo Rau / International Institute of Political Murder: When the director becomes a Spectator », dans *Not just a Mirror, Looking for a political theatre of today*, Florian Malzacher, éd., Santo Tirso, Berlin, Performing Urgency #1, A house on fire publication, 2015, p. 151-155.

6 *Id.*

7 Nadejda Tolokonnikova, *Désirs de révolution*, trad. du russe par Paul Lequesne, Paris, Flammarion, 2016.

8 Florian Malzacher, « Introduction », dans *Not just a Mirror, Looking for a political theatre of today*,... *op. cit.*, 2015, p. 12. Librement traduit par nous. Version originale: « there is a strong desire for a theatre that not only gets a grip on pressing political space, but also becomes a political space, a public sphere in itself. »

l'émergence d'une discussion démocratique réelle qui est subversive, car elle répond à l'échec démocratique en Russie.

Un ancrage contextuel

Si le projet avait été réalisé ailleurs, en Europe et même certainement ailleurs que dans le centre Shakharov, il n'aurait pas eu la même pertinence ni la même résonance. On retrouve dans les *Moskauer Prozesse* de nombreuses caractéristiques de *l'art contextuel*⁹ tel que le définit Paul Ardenne, même si ce dernier base son analyse sur la tradition des arts visuels et leur décontextualisation hors de l'espace d'exposition.

Ici, le projet les *Moskauer Prozesse* correspond à une intervention artistique unique, filmée sans interruption et extrêmement bien documentée. L'action est diffusée plus largement par la suite grâce à la réalisation d'un film du même nom qui est sorti en salles dans l'espace germanophone, en mars 2014. On note donc le caractère immédiat de ce projet, ce qu'Ardenne définit comme le « temps de la confrontation immédiate et non renouvelable, temps de la sollicitation, de l'action et non de la contemplation ¹⁰ ». Dans l'art contextuel, l'artiste et l'activité artistique elle-même se déplacent. L'artiste ancre son travail dans un contexte précis et il a la volonté de « tisser avec ¹¹ » lui. On retrouve également dans ce projet de Milo Rau le souhait d'expérimenter et de bousculer avec ce que cela induit d'inconnu et de possible. Les participants, acteurs et spectateurs à la fois, s'impliquent et ils sont considérés comme des êtres politiques ¹². Le projet crée une réalité qui est de « nature processuelle » car il place au centre le déroulement d'une expérience qui permet de produire du savoir. En insistant sur le fait qu'il organise ce procès conformément au droit constitutionnel russe, Milo Rau souhaite justement attribuer une forte légitimité aux résultats de ce procès, même s'il n'a aucune valeur officielle.

Cantonné à l'ordre des choses, mais pour l'analyser, marié à lui, mais pour le bousculer, l'art contextuel fait en cela la preuve que l'activisme artistique peut valoir comme une *politique*, c'est-à-dire, à s'en tenir à l'étymologie du terme, comme une des formes possibles du «gouvernement de la réalité»¹³.

Cette phrase, qui clôt l'ouvrage de Paul Ardenne, souligne les liens que l'art contextuel, l'activisme artistique et la politique peuvent entretenir. Cela nous permet de mieux saisir une des complexités de la dimension politique des *Moskauer Prozesse*: la critique ne correspond pas à une dénonciation explicite, elle se révèle à travers ce

9 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Paris, Flammarion, 2009.

10 *Ibid.*, p. 47.

11 *Ibid.*, p. 17.

12 *Ibid.*, p. 179.

13 *Ibid.*, p. 236.

que le processus provoque dans ce contexte précis. Afin de comparer différentes stratégies que Milo Rau emploie pour « dévoiler le réel », je vais maintenant comparer les *Moskauer Prozesse* à une trilogie théâtrale que Milo Rau réalisa par la suite.

Une critique sur l'Europe à travers des récits biographiques

Entre 2014 et 2016, Milo Rau met en scène trois pièces relevant d'un dispositif théâtral beaucoup plus classique et qui forment une trilogie sur l'Europe : *Civil Wars*, *The Dark Ages* et *Empire*. Avec une esthétique épurée, chaque pièce laisse entendre les destins de comédiens de différentes nationalités, choisis pour leurs biographies. Le dispositif est identique au sein des trois pièces : les comédiens sont sur une scène, au sein de la scène, dans un décor réaliste, correspondant pour chaque pièce à un lieu important dans leurs récits. Au-dessus d'eux se trouve un écran sur lequel leurs visages sont projetés en gros plan. Les trois pièces offrent de chacun d'eux un portrait intime qui fait écho aux idéologies qui traversent l'Europe, aux guerres et à son Histoire turbulente du xx^e siècle ; à ceux qui ont fui l'Europe, tout comme ceux qui essaient d'y trouver une terre d'accueil. Il y a un mouvement, une sorte de boucle qui représente les mouvements de migrations, en Europe, lorsqu'on observe la trilogie dans son ensemble.

Civil Wars part de recherches concernant le phénomène des jeunes européens qui quittent l'Europe pour « participer à l'horreur d'une guerre civile qui n'est pas la leur¹⁴ » et évoque finalement beaucoup la violence et l'absence des pères dans leurs biographies. Dans *The Dark Ages*, il s'agit de comédiens provenant d'Allemagne, de Russie, de Bosnie et de Serbie, qui témoignent de leurs expériences durant les guerres en Ex-Yougoslavie ou de l'Allemagne durant la Deuxième Guerre et après et de la nécessité ou l'obligation de partir. Dans *Empire* enfin, se trouvent sur scène autant des témoins de la vieille Europe que de jeunes comédiens kurde et syrien qui sont venus trouver refuge en Europe.

Il y a très peu d'interactions entre les comédiens qui parlent face caméra, et pourtant leurs biographies se croisent durant chaque pièce, mais aussi d'une pièce à l'autre pour former une « réflexion sur les racines culturelles de l'Europe, sur son présent et son avenir politiques : un continent entre mythes antiques et présent impérial¹⁵. »

On peut se demander si l'affirmation de Milo Rau disant réaliser avec cette trilogie « une psychanalyse politique de notre époque¹⁶ » ne serait pas un peu ambitieuse tout comme sa recherche d'universalité qui se ferait par la mise en écho de toutes ces voix.

14 Extrait d'un texte dit par le comédien Sébastien Foucault dans la pièce *Civil Wars*.

15 Citation provenant du programme de la pièce *Empire* : IIPM – International Institute of Political Murder et la Schaubühne de Berlin pour la saison 2016-2017, p. 8.

16 Programme de « The dark ages », publié par le théâtre Nanterre Amandiers, du 4 au 7 février 2016, p. 3.

Mais il recherche indéniablement la mémoire culturelle commune et le collectif, voir « un inconscient collectif¹⁷ » dans ces biographies individuelles et montre ainsi l'entremêlement du politique et du privé. Des liens apparaissent petit à petit que l'on peut observer au sein de détails et d'anecdotes, car les récits sont parfois denses et emmènent le spectateur dans les impressions et les souvenirs très personnels des comédiens. Le comédien Sébastien Foucault rapporte dans *Civil Wars* les crises de paranoïa de son père. Il évoque pour cela quelques images provenant d'événements qui l'avaient fortement marqué dans son enfance. Il parle également du destin tragique de l'entreprise familiale en lien avec différentes périodes de l'Histoire et les conséquences pour son père. L'entreprise spécialisée en matériaux de construction fut conçue par son arrière-grand-père. Elle permit ensuite à son grand-père de faire fortune dans la société de reconstruction de l'après-guerre. Enfin, son père qui fut forcé de la reprendre dut interrompre l'activité. Le comédien relie cet événement à l'histoire du néolibéralisme et aux rachats par de grands groupes de beaucoup de petites et moyennes entreprises, à la fin des années 80. Il décrit ainsi les petits boulots de représentants que son père fit par la suite, en le dépeignant alors comme un fantoche triste et ridicule.

On pourrait aussi analyser l'usage qui est fait dans cette trilogie des documents relevant tout à la fois du personnel et de la mémoire collective, comme les images d'attentats à Sarajevo dont la comédienne Vadrana Saksan fut témoin et dont les images d'archives sont projetées, ou encore, objet relevant à la fois du privé et du politique : le faux passeport roumain du comédien syrien Rami Khalaf qui lui permit de fuir vers Paris. C'est également Rami Khalaf qui raconte avoir inlassablement essayé de reconnaître le visage de son frère parmi des milliers de photos d'opposants au régime d'Assad tués sous la torture. Une douzaine de ces photos insoutenables sont projetées aux spectateurs durant la pièce.

La trilogie met à l'épreuve une imbrication constante entre la cellule familiale, les trajectoires individuelles souvent liées à des migrations ou à des pertes, entre les conflits politiques et l'histoire européenne. En croisant ces fragments de récits biographiques, Milo Rau crée un espace de réflexion qui réinterroge et met en mouvement ces récits et, donc, l'identité biographique ainsi que l'Histoire.

Théâtre et micro-récits

Il y a une recherche globale de formalisme dans l'esthétique de la trilogie qui contribue à donner un caractère exemplaire à ces micro-récits parfois très intimes. Les biographies réelles sont à la fois authentiques et jouées. Les témoignages se doublent de jeux avec les codes de la représentation théâtrale et font référence à l'histoire du théâtre.

¹⁷ *Ibid.*, p. 4.

Les pièces de la trilogie sont rigoureusement découpées en actes ou en chapitres séparés par une courte pause avec de la musique, et désignés par un titre qui apparaît sur l'écran placé au-dessus des comédiens : à titre d'exemple, les trois premiers chapitres de *Civil Wars* s'intitulent « Les grands mouvements », « Les vocations », « L'histoire de la folie ». Ces titres regroupent les récits individuels au sein de thèmes plus larges.

La scénographie crée une mise en abîme puisque les comédiens sont dans une scène construite sur la scène. Celle-ci pivote au début de chaque spectacle pour signaler que nous allons voir l'envers du décor et les comédiens s'emparent alors de l'espace, reproduction d'intérieurs à échelle réelle, mais partielle, ce qui les confine dans quelques mètres carrés. C'est là que se joue « le théâtre du monde ». Au-dessus, leurs visages en noir et blanc et en gros plan ne laissent échapper aucune de leurs expressions. Ils participent à rendre leurs biographies individuelles intemporelles en jouant entre portrait, reportage et cinéma. Chaque pièce est traversée par une référence théâtrale majeure qui sert de métaphore aux contenus de chaque partie de la trilogie : Tchekhov pour *Civil Wars* fait référence à l'intime, Shakespeare pour *The Dark Ages* aux grands conflits, et les Grecs anciens pour *Empire* à l'exil et à la définition même de l'Europe.

Par ailleurs, dans chaque spectacle, les comédiens témoignent de différentes façons de leur expérience de comédiens puisque le jeu, la fiction, le théâtre font partie intégrante de leurs vraies biographies. Ce procédé mêle habilement le théâtre à leur réalité. Tout à la fin d'*Empire*, l'acteur grec exilé imagine rentrer un jour chez lui et mettre en scène Agamemnon devant la maison de son père, son retour faisant ainsi écho au retour d'Agamemnon à Mycènes. Le comédien Manfred Zapatka, très connu dans l'espace germanophone, raconte dans *The Dark Ages* une anecdote où sa mère vieillissante croit un jour fermement qu'il est mort parce qu'elle l'avait vu se faire assassiner dans un téléfilm. Il ajoute alors qu'elle ne pouvait plus faire la différence entre la réalité et la fiction. Cette phrase résonne sur l'ensemble de la pièce qui ne cesse de jouer avec cette porosité entre réalité et fiction et évoque métaphoriquement la façon dont les récits de vie sont emprunts de fiction. Rau donne ainsi à ses pièces la couleur du drame et à ses comédiens « un aveuglement tragique¹⁸ ».

La théâtralité du témoin dans les *Moskauer Prozesse* et dans la trilogie

Le témoignage est de plus en plus répandu sur les scènes germanophones, mais il s'agit souvent de personnes réelles, non professionnelles qui sont mises en scène en raison d'une spécificité de leur biographie ou parce qu'elles partagent une

18 Expression employée par Milo Rau dans le programme de la Schaubühne consacré à la pièce *Empire*, p. 35.

expérience commune. On les nomme généralement « les experts du quotidien », suite au succès du travail de Rimini Protokoll. La démarche de Milo Rau s'en distingue ici puisqu'il s'agit de comédiens qui témoignent. Les biographies des comédiens servent de matériau de base, mais elles sont transformées. Elles sont d'emblée orientées durant le processus de création par les questions posées par le metteur en scène et le reste de l'équipe ce qui influence la construction du récit. « Le témoin porteur d'une expérience, fût-elle unique, n'existe pas en soi. Il n'existe que dans la situation de témoignage dans laquelle il est placé¹⁹. » Les textes sont ensuite retravaillés par le metteur en scène. Puis ils sont interprétés et répétés par des comédiens qui ont tous une formation classique de jeu de l'acteur. On peut ainsi dire qu'ils présentent leur histoire personnelle dans une représentation d'eux-mêmes. Jeu mimétique et vérité documentaire se croisent. Les spectateurs peuvent s'identifier à eux comme à des personnages, mais leurs témoignages conservent une grande authenticité. « Le témoignage s'adresse au cœur et non à la raison. Il suscite la compassion, la pitié, l'indignation, la révolte même parfois²⁰. »

On peut alors dire qu'il s'agit d'un théâtre récit qui n'exclut pas le « cathartique²¹ » en mettant à l'œuvre une théâtralité du témoin. Même si l'action unique des *Moskauer Prozesse* semble indéniablement avoir un caractère plus performatif que la trilogie, ces procès sont également empreints d'artifice. Ces derniers se déroulent dans un cadre construit. Ils se calquent sur une dramaturgie judiciaire et empruntent à la théâtralité du procès, en faisant venir des témoins à la barre. Les liens entre le théâtre et la justice constituent un sujet discuté tant du côté des études théâtrales que de l'histoire de la justice. Cette parenté se retrouve à différents niveaux : par la scénographie judiciaire très précise, au sein de laquelle les rôles de chacun sont bien définis, mais également par la place accordée au récit et à la tension dramatique propre au processus du procès, dans l'attente du verdict, lié au destin d'un individu²².

Finalement, on retrouve la théâtralité du témoin et le tragique des destins individuels en proie avec diverses dimensions politiques dans les *Moskauer Prozesse* tout comme dans la trilogie.

19 Annette Wiewiorka, *L'ère du témoin*, Plon, 1998, p. 111.

20 *Ibid.*, p. 179.

21 Catherine Naugrette, « Une nouvelle dimension du cathartique », dans *Le geste de témoigner, Un dispositif pour le théâtre*, sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette, Georges Banu, Louvain-la Neuve, Études théâtrales, 51-52/ 2011, p. 172-179.

22 Sandrine Zientara-Logeay, avocat général référendaire à la chambre criminelle de la Cour de cassation, rappelle cette parenté entre le théâtre et la justice dans un article qui s'intitule « la théâtralité du procès pénal : entre archaïsme et modernité » où elle insiste sur les liens entre le procès et la tragédie afin de s'interroger sur la nécessité de conserver cette théâtralité du procès aujourd'hui. Dans Sandrine Zientara-Logeay, [en ligne], *Histoire de la justice, des crimes et des peines*, <http://criminocorpus.revues.org/2376> (consulté le 8 août 2017).

Liens complexes entre esthétique et politique dans les deux projets

Si l'on reprend l'analyse de Joseph Danan dans son livre intitulé *Entre théâtre et performance*²³, les deux projets semblent mêler étroitement *effet réel* et *effet de réel* et ainsi faire preuve de ce qu'il appelle « un état d'esprit performatif ». Ils jouent différemment, mais respectivement avec « la tension entre présentation et représentation ».

Les analyses de Jacques Rancière concernant la complexité des rapports entre l'esthétique et la politique nous aident à saisir que « le témoignage et la fiction relèvent d'un même régime de sens²⁴ ». Il préfère définir l'art par des « métaphorismes » que par des fictions. Malgré les différences formelles qu'il y a entre les projets décrits précédemment, ne mettraient-ils pas tous deux à l'œuvre une critique qui réinterroge « les formes d'inclusion et d'exclusion²⁵ » en remettant en cause « la distribution des rôles, des territoires et des langages²⁶ », c'est-à-dire ce que Rancière appelle « le partage du sensible » ?

Dans les deux cas, la fabrication d'un cadre théâtral place les témoins et leurs histoires personnelles, en tension avec le commun, le sociétal, l'historique.

Dans un livre²⁷ qui a été fortement discuté en Allemagne, Bernd Stegemann, dramaturge de la Schaubühne, critique l'esthétique dramatique postmoderne qui abuserait de procédés tels que l'autoréflexivité ce qui entraînerait la perte de subversivité et de pensée dialectique. À travers ces deux dispositifs, Milo Rau ne fait pas que refléter la réalité : en créant des espaces de négociation et de réflexions, en mêlant espace symbolique et irruption du réel, il déploie une pensée dialectique qui questionne l'aliénation des individus dans un monde globalisé.

Une pratique politique

Milo Rau défend l'idée d'un réalisme global. Plutôt que de décrire son travail comme un théâtre documentaire (ce qui est fréquemment le cas), on peut dire que ses projets, aussi différents soient-ils, sont issus d'une pratique politique : il s'agit d'une pratique documentaire qui passe par l'expérience. Elle est empreinte de ses études en sociologie, de son activité de journaliste reporter et d'activiste, qui organisait dans les années 90 des manifestations dans la jungle avec des révolutionnaires zapatistes.

23 Joseph Danan, *Entre théâtre et performance*, Arles, Actes Sud, 2013, 2016.

24 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 59.

25 Christine Palmieri, [en ligne], « Jacques Rancière : « Le partage du sensible » », ETC, n° 59, 2002, p. 34, <http://id.erudit.org/iderudit/9703ac> (consulté le 8 août 2017).

26 Jacques Rancière, *Le Partage du sensible...* *op. cit.*, p. 64.

27 Bernd Stegemann, *Lob des Realismus*, Theater der Zeit, Berlin, 2015.

La démarche de Milo Rau se caractérise tout d’abord par de longues recherches. Cela passe entre autres par des rencontres et des voyages qu’il effectue en particulier dans des zones de conflits pour mieux comprendre les contradictions de notre société. À titre d’exemple, les recherches pour la pièce *Empire* ont conduit Milo Rau et son équipe dans les zones frontalières entre la Syrie et l’Irak afin de retourner avec le comédien Ramo Ali sur les traces de son passé. C’est aussi une façon pour lui d’entendre toutes les voix à l’écart des médias classiques, car il dit avoir parlé durant ces recherches « autant aux sympathisants de Daesh qu’à leurs victimes²⁸ ». Dans de nombreux textes, Milo Rau dénonce la politique inhumaine de l’Union européenne qui a des partenaires corrompus en Afrique et au Moyen-Orient. Il insiste dans un article du journal *Theater der Zeit*: « La vérité sur l’Europe se trouve en Afrique centrale, en Ukraine, en Syrie²⁹. » *Le tribunal du Congo*, événement que le metteur en scène organisa à Bukavu, en mai 2015, puis à Berlin, en juin 2015, est particulièrement révélateur de son positionnement à ce sujet. Ce tribunal traitait de l’impunité des crimes qui ont eu lieu les dernières décennies au Congo, alors qu’il s’agit du conflit le plus sanglant depuis la Deuxième Guerre mondiale. Les cas concrets explorés observaient la responsabilité des entreprises multinationales, de la banque mondiale, de l’Union européenne ou encore des ONG et des Nations Unies.

Il désire en somme entraîner une prise de conscience et le développement de nouvelles pensées dialectiques sur l’Europe et le monde. Pour cela, il appelle les artistes à redevenir des voyageurs. « Ils doivent gagner de la distance par rapport à leur pays, à leur continent, à leur vie et à leur époque³⁰ ». Le travail de la pièce *The Dark Ages* a commencé par un voyage à travers la Bosnie, la Croatie, la Serbie en compagnie les comédiens, ce qui a permis de déclencher des discussions collectives qui ont nourri l’écriture des textes. Milo Rau développe ainsi la figure d’un artiste qui est multiple et qui confond le « reporter engagé³¹ », l’activiste, le sociologue, l’auteur et le metteur en scène dont le socle commun est l’expérience. « Toute expérience tient de la provocation, et vient provoquer ce qu’a sédimenté l’ordre établi³². » En ouvrant

28 Citation provenant du programme de la pièce *Empire*: IIPM – International Institute of Political Murder et la Schaubühne de Berlin pour la saison 2016-2017, p. 31.

29 Milo Rau, entretien avec Rolf Bossart, « *Buchenwald, Bukavu, Bochum, Was ist globaler Realismus?* », dans *Theater der Zeit*, Octobre 2015. Traduit librement par nous. Version originale: « Die Wahrheit Europas liegt in Zentralafrika, in der Ukraine, in Syrien. »

30 Phrase tirée du manifeste artistique proposé par Milo Rau via skype au théâtre Sophiensaele lors de l’événement *Really useful Theater*. La soirée qui s’intitulait *Vergangenheit vergegenwärtigen vs. Gegenwart aneignen* a eu lieu le 20 novembre 2015. Traduit librement par nous. Version originale: « Sie müssen Distanz gewinnen zu ihrem Land, zu ihrem Kontinent, zu ihrem Leben und zu ihrer Zeit. »

31 Il s’agit d’une référence à l’article d’Alexandre Demidoff, [en ligne], *Le temps, Je fais du théâtre comme un reporter engagé*, <https://www.letemps.ch/culture/2016/09/09/fais-theatre-un-reporter-engage> (consulté le 8 août 2017).

32 Paul Ardenne, *Un art contextuel,...* op. cit., p. 44.

la voie à de nouvelles pratiques, il l'ouvre également à de nouvelles formes et à de nouvelles pensées. Sa pratique qui répond à un désir de légitimité est aussi une façon de comprendre la complexité des enjeux actuels. Les formes artistiques développées ensuite, plus ou moins performatives – qu'il s'agisse par exemple d'un Reenactment ou d'une « reprise » – n'en sont pas moins politiques. Il pense que le théâtre peut changer le monde à partir du moment où on le considère comme un espace symbolique et défend l'idée que le réel est quelque chose de complètement artificiel. En usant de différentes stratégies, ses projets laissent en effet apparaître que le réel se dévoile dans l'artifice. La voix de l'artiste voyageur engagé se déplace alors entre le réel et l'imaginaire, entre le passé et le présent³³.

33 Cela fait référence ici au discours prononcé sous forme de manifeste au Sophiensale lors de l'événement *Really usefull Theater* cité ci-dessous.

Table des matières

Note liminaire Yannick Butel	7
---------------------------------	---

Penser ce que l'on fait

Un geste déconstructif Christophe Bident	13
---	----

Critique et compréhension Jonathan Degenève	23
--	----

La critique d'art Entre <i>mêtis</i> et <i>methexis</i> Romain Mathieu	31
--	----

L'œuvre d'art et le « laissé penser » Mathieu Brunet	39
---	----

Porter au monde des coups par-dedans Des processus de subjectivation dans le travail de l'acteur Louis Dieuzayde	47
--	----

La crise de la critique et l' <i>empowerment</i> par l'artiste de théâtre brésilien de la réflexion sur son art Marta Isaacsson	55
---	----

Art et politique L'art de l'intervention sociale Wolfgang Schneider	67
---	----

Critique des arts méta-critiques Yvan Tina	75
---	----

Faire ce que l'on peut

La mise en scène comme critique <i>Bouche d'or</i> José Da Costa	87
Le passant, cœur de la ville, d'après <i>Barafonda</i> Un glissement vers une mémoire augmentée Evelise Mendes	97
D'un vandalisme critique Notes sur la série <i>Grand écran</i> de Pascal Pinaud Fabien Faure	107
La conscience, l'été et les grillons Images du critique d'art au Brésil Laura Erber	117
La réception critique de <i>Ça ira (1) Fin de Louis</i> Jérémy Majorel	125
Les pratiques critiques de l'écart Une rencontre avec l'œuvre de Julien Berthier Florent Perrier	137
Régimes de la critique cinématographique et fonction critique de l'image Quelques éléments de réflexion à propos de la nouvelle vague du cinéma algérien Gilles Suzanne	149
La pratique politique du travail artistique de Milo Rau Marie Urban	161

Penser ce que l'on fait

Pourquoi Castellucci? Joseph Danan	175
Impossible d'écrire tout ça Récit d'une critique sur <i>Des Arbres à abattre</i> de Krystian Lupa Chloé Larmet	183

Notes pour une critique de l'apologétique académique Serhan Ada	193
Pour une critique Barricade Lettre à <i>l'Insensé</i> Arnaud Maïsetti	201
« On pérégrine dans le désert ou le poète démonétisé » Yannick Butel	209
La critique, un art de la rencontre Le colloque en vidéo	217
Les auteur(e)s	219

LA CRITIQUE UN ART DE LA RENCONTRE

ARTS

rassemble des
ouvrages de
recherche sur
l'histoire des
arts et sur la
théorie et la
pratique des arts
contemporains.

Cet ouvrage original retrace un temps fort de la réflexion sur la critique de théâtre, qui a rassemblé en 2016 des créateurs et des chercheurs venus du Brésil, d'Allemagne, d'Algérie, du Québec, de Turquie et de plusieurs universités de l'hexagone. Cette multitude de voix est ici structurée en trois chapitres : « Penser ce que l'on fait », « Faire ce que l'on peut » et « Penser ce que l'on peut ». Dans le premier, les auteurs questionnent ce qui est en jeu dans la rencontre avec une œuvre. Le second revient sur l'histoire de différents critiques ou artistes ayant fait de leur œuvre une pratique critique. Le dernier trahit une forme de « désarroi », mais aussi de sursaut, où le critique, inscrit dans un processus d'écriture, avoue ses engagements. Chaque contribution dit ainsi, dans le prolongement du *Qu'est-ce que la critique ?* de Michel Foucault, la volonté de désassujétissement des uns et des autres.

En couverture:
Rio, 2014, cliché de l'auteur.

Yannick Butel est professeur des universités en esthétique et Arts de la scène à l'université d'Aix-Marseille.

Presses
Universitaires
de Provence



Aix-Marseille
université
Initiative d'excellence



20 €