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. La critique. Un art de la rencontre, 2019. hal-02979647v1

HAL Id: hal-02979647

https://hal.science/hal-02979647v1

Submitted on 30 Oct 2020 (v1), last revised 19 Dec 2023 (v2)

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.

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

Table des matières

Note liminaire 7
Yannick Butel

Penser ce que l'on fait

Un geste déconstructif 13
Christophe Bident

Critique et compréhension 23
Jonathan Degenève

La critique d'art
Entre *mètis* et *methexis* 31
Romain Mathieu

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

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

La crise de la critique et l'*empowerment*
par l'artiste de théâtre brésilien de la réflexion sur son art 55
Marta Isaacsson

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

Critique des arts méta-critiques 75
Yvan Tina

Faire ce que l'on peut

La mise en scène comme critique 87
Bouche d'or
José Da Costa

Le passant, cœur de la ville, d'après *Barafonda* 97
Un glissement vers une mémoire augmentée
Evelise Mendes

D'un vandalisme critique 107
Notes sur la série *Grand écran* de Pascal Pinaud
Fabien Faure

La conscience, l'été et les grillons 117
Images du critique d'art au Brésil
Laura Erber

La réception critique de *Ça ira (1) Fin de Louis* 125
Jérémie Majorel

Les pratiques critiques de l'écart 137
Une rencontre avec l'œuvre de Julien Berthier
Florent Perrier

Régimes de la critique cinématographique
et fonction critique de l'image 149
Quelques éléments de réflexion à propos de la nouvelle vague
du cinéma algérien
Gilles Suzanne

La pratique politique du travail artistique de Milo Rau 161
Marie Urban

Penser ce que l'on fait

Pourquoi Castellucci ? 175
Joseph Danan

Impossible d'écrire tout ça 183
Récit d'une critique sur *Des Arbres à abattre* de Krystian Lupa
Chloé Larmet

Notes pour une critique de l'apologétique académique 193
Serhan Ada

Pour une critique Barricade 201
Lettre à *l'Insensé*
Arnaud Maïsetti

« On pérégrine dans le désert ou le poète démonétisé » 209
Yannick Butel

La critique, un art de la rencontre 217
Le colloque en vidéo

Les auteur(e)s 219

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 réel [1] » ?

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 entrainèrent 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 rejouaient 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 Riot [2] 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 « reprise [3] », 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 russe [4]. » 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 chaine 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* entrainent 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 Sasse[6] 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 soi[8]. » 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 Tolokonnikva, *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 XXe 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 leur [14] » 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 impérial [15]. »

On peut se demander si l'affirmation de Milo Rau disant réaliser avec cette trilogie « une psychanalyse politique de notre époque [16] » 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 collectif[17] » 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 tragique [18] ».

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 placé [19]. » 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 parfois [20]. »

On peut alors dire qu'il s'agit d'un théâtre récit qui n'exclut pas le « cathartique [21] » 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 individu [22].

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 Wieviorka, *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 sens[24] ». 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'exclusion[25] » en remettant en cause « la distribution des rôles, des territoires et des langages[26] », 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 livre[27] 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 entrainerait 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 victimes [28] ». 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 Syrie [29]. » *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 entrainer 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 époque [30] ». 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 engagé [31] », 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 établi [32]. » 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 présent [33].

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