MILO RAU

CONTACT PRESSE: AUGUSTIN PR | YVEN AUGUSTIN | LITTENSTRASSE 106-107 | 10179 BERLIN
T +49.30.240 88 28 21 | F +49.30.240 88 28 28 | INFO@AUGUSTINPR.DE| WWW.AUGUSTINPR.DE

SOMMAIRE

1	BIOGRAPHIE ET OEUVRE	3
2	L'IIPM	7
3	ANNEXE : ENTRETIEN AVEC MILO RAU	12

1.
MILO RAU
BIOGRAPHIE / OEUVRE

Les critiques l'appellent « le plus influent » (DIE ZEIT), « le plus distingué » (Le Soir), « le plus intéressant » (De Standaard) ou « l'artiste le plus ambitieux » (The Guardian) de notre temps : Né à Berne en 1977, Milo Rau est directeur artistique de NTGent à partir de la saison 2018/19. Il a étudié la sociologie, l'allemand et les langues et littératures romanes à Paris, Berlin et Zurich avec Pierre Bourdieu et Tzvetan Todorov, entre autres. Depuis 2002, il a publié plus de 50 pièces de théâtre, films, livres et actions. En 2007, il a fondé l'IIPM – International Institute of Political Murder, basé en Suisse et en Allemagne. Ses productions ont été présentées dans tous les grands festivals internationaux, dont le Berlin Theatertreffen, le Festival d'Avignon, la Biennale de Venise, Wiener Festwochen et le Kunstenfestivaldesarts Bruxelles, et ont tourné dans plus de 30 pays à travers le monde. Rau a reçu de nombreux prix, les plus récents étant le Prix Peter Weiss 2017, le Prix 3sat 2017, le Prix 3sat 2017, le Saarbrücken Poetics Lectureship for Drama 2017 et 2016 en tant que plus jeune artiste après Frank Castorf et Pina Bausch, le célèbre Prix ITI de la Journée mondiale du théâtre. En 2017, Milo Rau a été élu « metteur en scène de l'année » dans un sondage de l'association Allemande du théâtre. Rau est également critique de télévision et écrivain prolifique.

« Milo Rau est actuellement le metteur en scène le plus influent du continent. »
Die Zeit

« Milo Rau est l'artiste le plus intéressant en Europe de nos jours. »
De Standaard

« Amateur de scandale. »
La Vanguardia

« Innovateur de théâtre. »
Der Spiegel

« Milo Rau est l'un des critiques les plus acharnés et les plus intelligents de notre temps : un visionnaire. »
Jean Ziegler

« Là où la compréhension s'arrête, l'œuvre théâtrale de Milo Rau commence. »
Neue Zürcher Zeitung

Liste des œuvres

- Orest in Mossul / *Orestes in Mosul* (Performance, 2019)
- Der Genter Altar / *Ghent Altarpiece* (Performance, Book 2018)
- Globaler Realismus / *Global Realism* (Book, 2018)
- Die Wiederholung. Histoire(s) du théâtre (I) / *The Repetition. Histoire(s) du théâtre (I)* (Performance, Book, 2018)
- Das Kongo Tribunal / *The Congo Tribunal* (Film, Book, 2017)
- Weltparlament / *General Assembly* (Performance, Book, 2017)
- Wiederholung und Ekstase / *Repetition and Ecstasy* (Book, 2017)
- Lenin (Performance, TV Film, 2017)
- Die 120 Tage von Sodom / *120 Days of Sodom* / *Les 120 Jours de Sodome* (performance, livre, 2017)
- Empire (performance, installation, livre, 2016)
- Five Easy Pieces (performance, film, 2016)
- Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs. / *Compassion. The History of the Machine Gun* / *Compassion. L'histoire de la mitraillette.* (performance, pièce radiophonique, 2016)
- Leitfaden für britische Soldaten in Deutschland / *Instructions for British Servicemen in Germany 1944* / *Lignes directrices pour les soldats anglais en Allemagne* (performance, pièce radiophonique, 2015)
- Althussers Hände / *The Hands of Althusser* / *Les Mains d'Althusser* (livre, 2015)

- Das Kongo Tribunal / *The Congo Tribunal* / *Le Tribunal sur le Congo* (performance, film, 2015)
- The Dark Ages (performance, pièce radiophonique, installation vidéo, livre, 2015)
- The Civil Wars (performance, installation vidéo, livre, 2014)
- Die Berliner Gespräche / *The Berlin Dialogues* / *Les débats berlinois* (Talkshow, 2013/14)
- Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft / *What is to be done? Critique of postmodern reason* / *Que faire ? Critique de la raison postmoderne* (Livre, 2013)
- Die Enthüllung des Realen / *The Revelation of the Real* / *Le Dévoilement du Réel* (Exposition, livre, 2013)
- Die Zürcher Prozesse / *The Zurich Trials* / *Les Procès de Zurich* (performance, téléfilm, livre, 2013)
- Die Moskauer Prozesse / *The Moscow Trials* / *Les Procès de Moscou* (performance, long-métrage, livre, 2013)
- Breivik's Statement / *La Déclaration de Breivik* (performance, 2012)
- Hate Radio (performance, téléfilm, livre, pièce radiophonique, 2011/14)
- City of Change (performance, téléfilm, 2010/11)
- Die letzten Tage der Ceausescus / *The Last Days of the Ceausescus* / *Les Derniers Jours des Ceausescu* (performance, long-métrage, livre, 2009/10)
- Montana (performance, 2007)
- Pornografia (performance, 2006)
- Das höchste Glück / *The Greatest Happiness* / *Le Plus*

Grand Bonheur (performance, 2006)

- Bei Anruf Avantgarde / *Dial "A" for Avant-garde* / *Dites « A » pour Avant-garde* (performance, 2005)
- Amnesie / *Amnesia* (performance, 2005)
- Dämonen / *Demons* / *Démons* (performance, 2005)
- Die Rainer Werner Fassbinder Show / *The Rainer Werner Fassbinder Show* / Le Show Rainer Werner Fassbinder (performance, 2003)
- Paranoia Express (long-métrage, 2002)
- Kunst, Theater, Wirklichkeit: Kleists 'Penthesilea' im Spiegel zeitgenössischer Ästhetiktheorien / *Art, Theatre, Reality: Kleist's 'Penthesilea' as Reflected in Contemporary Aesthetic Theories* / *Art, Théâtre, Réalité : Penthésilée de Kleist au regard des théories esthétiques contemporaines* (2002)

2.
IIPM - INTERNATIONAL INSTITUTE OF POLITICAL MURDER

SOCIETE DE PRODUCTION DE THEATRE, D'AUDIOVISUEL ET DE PLASTIQUE SOCIALE.

L'IIPM – International Institute of Political Murder, basée en Suisse et en Allemagne, a été fondée par l'auteur et metteur en scène **Milo Rau en 2007.** Elle a pour mission **la production et la diffusion à l'international de ses spectacles, actions et films.**

Jusqu'à maintenant toutes les productions de l'IIPM ont rencontré un écho très positif au niveau international. Elles représentent une nouvelle forme d'art politique, à la fois documentaire et esthétique – du « Real-Theater », d'après Alexander Kluge au sujet de l'esthétique de Milo Rau. Depuis 2007, l'IIPM a réalisé plus de 50 spectacles, films, livres, expositions et actions. Les pièces de l'IIPM ont tourné dans plus de 30 pays et ont été invitées à de grands festivals internationaux. Ses partenaires de production réguliers sont en autres la *Schaubühne am Lehniner Platz*, le Théâtre Nanterre-Amandiers, le *Theaterspektakel Zurich*, le *Kunstenfestival Brüssel*, *l'Institut Goethe*, la *Prohelvetia*, *ARTE*, les télévisions suisse et allemande, le « Berliner Senat » (gouvernement du Land de Berlin) ou la « Kulturstiftung des Bundes » (fonds d'action culturelle de l'État fédéral allemand).

Certains **projets et essais** de l'IIPM ont été édités plusieurs fois (« Les Derniers Jours des Ceausescu », 2010), réédités en manuel scolaire par l'agence fédérale allemande pour l'éducation civique, la « Bundeszentrale für Politische Bildung » (« Hate Radio », 2014) ou élus « Livre de l'année » par la TAZ (« Que faire ? Critique de la raison postmoderne », 2013). En 2017 seront publiés : l'ouvrage de théorie esthétique « Renouvellement de

« L'engagement de Rau pour le théâtre et ses théories ne connait pas de limite. »
Neue Zürcher Zeitung

l'Extase » (au Diaphanes Verlag, ouvrage clôturant un projet de recherche sur le réalisme dans les arts, réalisé par l'IIPM à la Haute École d'art de Zurich), ainsi que les deux volumes des projets « Le Tribunal sur le Congo » et « 1917 » (tous deux au *Verbrecher Verlag*) et pour finir, le manifeste « La Reconquête du Futur » (au *Rowohlt Verlag*).

Depuis sa création, **l'IIPM concentre son travail sur une adaptation multimédia de conflits historiques ou sociopolitiques** : la société de production a entre autres mené sur scène l'exécution du couple Ceausescu (**« Les Derniers Jours des Ceausescu »**), le génocide rwandais (**« Hate Radio »**) et le terroriste norvégien Anders B. Breivik (**« La Déclaration de Breivik »**). Elle a forcé le droit de vote des étrangers au Parlement d'une ville suisse à travers une performance théâtrale (**« City of Change »**), a créé une toute nouvelle forme de théâtre au printemps 2013 avec deux spectacles juridiques de plusieurs jours (**« Les Procès de Moscou » et « Les Procès de Zurich »**) et a inauguré avec **« The Civil Wars » (2014)** le projet monumental de **« La Trilogie sur l'Europe »**. Cette trilogie fut développée avec **« The Dark Ages » (2015)** et close en 2016 avec **« Empire »**. Avec **« Five Easy Pieces »** (2016) et **« Les 120 Jours de Sodome »** (2017), Rau et l'IIPM ont fait subir à la mécanique d'identification et de représentation du théâtre un examen détaillé – dans la première pièce, avec des interprètes mineurs, dans la seconde, avec des interprètes handicapés.

« Avec son théâtre documentaire, Rau cible l'air du temps à Moscou. *Die Zeit à propos des « Procès de Moscou »*

« 'The Civil Wars' est magnifique, on quitte la pièce profondément touché par ce que racontent les comédiens. Tout sonne totalement juste. Et le miracle est que ces histoires répondent bien mieux qu'une « attaque » frontale, aux questions que pose cet engagement de jeunes Européens en Syrie. Car c'est de notre condition humaine qu'il s'agit. Et c'est magnifique. » *La Libre Belgique à propos de « The Civil Wars»*

Accompagnés de débats au-delà du monde de l'art, **les installations vidéo, les performances, les mises en scène et les films produits par l'IIPM ont été couronnés de prix** à travers le monde. Le spectacle **« The Civil Wars »**, « profondément émouvant » (*La Libre Belgique*), a été acclamé par le public et la critique. Il a reçu le **Prix du Jury de la triennale de théâtre « Politik im Freien Theater »** (« La politique au sein de la scène théâtrale indépendante ») et élu par le jury d'experts de la télévision suisse au rang des **« 5 meilleures pièces de théâtre 2014 »**. « The Civil Wars » a également été élu parmi les **« meilleures pièces aux Pays-Bas et en Flandre 2014/15 »**. Le spectacle « Five Easy Pieces » (2016) a reçu le premier prix du **« Prix de la Critique Théâtre et Danse »** belge. En plus de ces prix, l'IIPM a été invitée aux **Berliner Theatertreffen,** au **Festival d'Avignon**, au **Prix**

suisse du théâtre et au **Prix de l'Institut International du Théâtre (ITI)**.

« Le théâtre peut difficilement avoir un effet plus conséquent », juge le journal Basler Zeitung à propos de la lecture-performance **« La Déclaration de Breivik »**, à laquelle on pouvait assister en 2014, après plusieurs stations au Parlement de l'UE à Bruxelles. **« Les Procès de Moscou »**, production en plus de laquelle furent créés, d'une part, une adaptation cinématographique en coopération avec la société *Fruitmarket Kultur und Medien GmbH* et un livre avec la maison d'édition *Verbrecher Verlag Berlin*, d'autre part, **a ouvert un débat international sur la liberté artistique et sur la censure**. La version cinématographique a été présentée à travers différents pays, invitée à des festivals et récompensée par le **« Prix spécial »** du festival du cinéma allemand, **« Festival des Deutschen Films 2014 »**.

« 'Empire', c'est le théâtre d'Euripide pensé au présent. »
Neue Zürcher Zeitung

En plus des **« Procès de Zurich »**, et comme pour **« Les Derniers Jours des Ceausescu »** ou pour **« Hate Radio »** – une **captation** a été produite et diffusée sur **3sat**, à la **télévision suisse** et dans certains cinémas. La **version radiophonique de « Hate Radio »** a été récompensée par le fameux prix **« Hörspielpreis der Kriegsblinden 2014 »**.

« La performance la plus impressionnante et la plus émouvante depuis 10 à 15 ans. Le public tout entier est sorti de la performance avec le sourire aux lèvres et en même temps, un nœud à l'estomac. C'était tout simplement incroyable. »
RTBF à propos de « Five Easy Pieces »

Une **rétrospective du travail de l'IIPM** a été présentée sous le titre de **« Dévoilement du Réel »** aux *Sophiensaelen* (Berlin) lors de la saison 2013/14. Une **monographie comprenant** notamment **des articles d'Elisabeth Bronfen, Heinz Bude, Alexander Kluge, Sandra Umathum, Michail Ryklin et Christine Wahl**, a été publiée par la maison d'édition *Theater der Zeit* à l'occasion de l'exposition qui présentait, sous le même titre, le travail de l'IIPM à travers différents angles d'analyse. Après diverses expositions individuelles en Autriche (*Kunsthaus Bregenz* 2011, *Akademie der Bildenden Künste Wien*, 2013) et en Suisse (*migrosmuseum für gegenwartskunst Zürich* 2011, *KonzertTheaterBern*, 2013), il s'agissait là de réaliser la première rétrospective allemande de l'œuvre de Milo Rau et de l'IIPM. Cette rétrospective a été le sujet de vifs débats médiatiques.

Dupuis, des **rétrospectives** ont été organisées à Genève (**Festival La Batie**) et à Paris (**Théâtre Nanterre-Amandiers**) lors de la saison 2014/15, et à Gand (**CAMPO**) au cours de la sai-

son 2015/16. La série de talkshows **« Die Berliner Gespräche »** (« Les débats berlinois », en coopération avec les *Sophiensaelen* et l'ambassade suisse de Berlin) 2013/14, est le point de départ de la phase de production de « **The Civil Wars »** (2014), la première partie de sa **« Trilogie sur l'Europe »**. Dans cette trilogie monumentale développée avec **« The Dark Ages »** en 2015 et close en 2016 par **« Empire »,** 13 acteurs de 11 pays soumettent le continent européen à une **« psychanalyse politique » (Libération)**. Ella a suscité dans la presse et chez le public une réaction euphorique : « de l'intimité d'un petit théâtre à la violence d'une tragédie grecque » (l'ORF à propos du spectacle « Empire »).

« On voit ici la création d'une forme de théâtre de deuxième ordre : la naissance d'un méta théâtre tiré de l'esprit du cynisme. Cette soirée est terrifiante et bouleversante et avec tout l'Avant et l'Après, un jeu de réflexion étonnant. »
Berliner Zeitung à propos de « Compassion. L'histoire de la mitraillette. ».

Le projet du **« Tribunal sur le Congo »,** d'une durée de 30 heures en tout, a été présenté par Milo Rau et son équipe à l'été 2015 à Bukavu et Berlin et a également obtenu un fort retentissement médiatique dans le monde entier. Il s'agissait d'un tribunal populaire cherchant à évaluer l'implication des entreprises minières internationales, du gouvernement congolais, de l'ONU, de l'UE et de la Banque Mondiale, dans la guerre civile de l'Est du Congo, qui fit plus de 5 millions de morts en l'espace de 20 ans. Le souffle coupé, la presse et le public suivaient des interrogatoires « cruellement passionnants » (TAZ). C'est **« le projet de théâtre politique le plus ambitieux qui ait jamais été mis en scène »** selon THE GUARDIAN. « Un tournant décisif », « un projet totalement fou », écrivit die ZEIT : « là où la politique échoue, il ne reste plus que l'art. » Le journal belge LE SOIR écrit à son tour : « Une perfection. Milo Rau est l'un des esprits les plus libres et les plus controversés de notre époque. » Et la TAZ de résumer : « pour la première fois dans l'Histoire, on pose enfin la question de la responsabilité du crime. » Plus de cent journalistes du monde entier ont participé aux tribunaux en Afrique de l'Est et en Europe afin de rendre compte **« du projet artistique le plus fou de notre époque »** (Radio France Internationale – RFI).

« Milo Rau compte parmi les metteurs en scène politiques internationaux les plus influents de notre époque. À travers son travail et avec beaucoup de précision, Rau interroge 'l'espace du Capital qui s'étend largement, ses cauchemars et ses espoirs, ses mondes sous-jacents et opposés'. À travers son concept de 'Réalisme mondialisé', il est l'un des critiques les plus féroces d'Europe. »
Extrait de l'exposé des motifs de l'attribution de la charge d'enseignement à la Saarbrücker Poetikdozentur für Dramatik 2017

La presse et le public ont également acclamé **« Compassion. L'histoire de la mitraillette »** (création en janvier 2016, à la ***Schaubühne am Lehniner Platz***, Berlin), qualifiant cette pièce de **« chef d'œuvre brûlant d'actualité »** (*24 heures*) et **« vertigineux »** (*NZZ*). Depuis sa création, ce spectacle est en tournée dans le monde entier. Il a entre autres été nominé à Berlin au « *Friedrich-Luft-Preis* », pour le prix de la meilleure pièce de

la saison. En outre, il s'est retrouvé à la seconde place dans la catégorie de « la meilleure actrice » (rôle principal : Ursina Lardi), au cours du sondage des critiques du magazine spécialisé *Theater Heute*.

La pièce **« Five Easy Pieces »**, créée au printemps 2016 en coopération avec **CAMPO Gand,** est le **premier projet de l'IIPM réalisé avec des enfants et des adolescents**. La télévision belge (*RTBF*) décrit la pièce ainsi : du « très grand théâtre, humain, sensible, intelligent et politique ». Ce spectacle a déjà tourné à travers la moitié de l'Europe et jusqu'à Singapour : « une pièce de théâtre allant au-delà de toute référence connue ».

3.
ANNEXE

- « Une autre réalité que celle de la performance »,
  Entretien avec Milo Rau, Théâtre/Public, juillet 2016

« Une autre réalité que celle de la performance »

ENTRETIEN AVEC MILO RAU, RÉALISÉ PAR OLIVIER NEVEUX ET CHRISTOPHE TRIAU

OLIVIER NEVEUX ET CHRISTOPHE TRIAU : **Dans un entretien, l'an passé, avec Hugues Le Tanneur, dans *Libération*[1], vous déclariez : « Ma décision de faire du théâtre platement réaliste est une réaction face à la situation du théâtre allemand à l'époque où j'ai grandi. » Peut-on revenir sur les esthétiques et politiques dominantes du théâtre à cette époque et votre regard, aujourd'hui, sur son évolution : ce qui domine mais aussi votre place dans cet ensemble ?**

MILO RAU : Je crois que d'un pays à l'autre les choses sont très différentes. Je parle donc essentiellement de la situation germanophone. Les années 1990 ont été marquées par une explosion de la performance, à la suite des années 1980. Les dramaturges montaient sur scène, il n'y avait plus d'acteurs, il n'y avait plus rien : le théâtre existait moins que sa métacritique. Quant au réalisme, sa critique était devenue le théâtre. Cette critique, commencée avant la Seconde Guerre mondiale, née d'une idée marxiste (défaire le naturalisme petit-bourgeois), avait abouti, par la suite, à des formes uniquement autoréférentielles.

La question que je me posais alors était de savoir comment l'art pouvait devenir lui-même la réalité. Une autre réalité que celle qui emprunte le chemin de la performance, de la douleur du corps, de l'authenticité des minorités. Peut-on faire un réalisme lui-même réel, qui ne se concentre pas sur les traumatismes de la petite-bourgeoisie, sur l'exposition d'un individu sur scène... Pas Marina Abramovic, mais autre chose !

Je dis cela d'autant plus que je créais moi aussi des Ibsen en forme de talk-shows. J'ai navigué dans ce post-modernisme, je le connais bien. Mais à un moment, cela ne m'a plus intéressé. J'ai commencé à faire alors une mise en scène d'un réalisme presque absurde. Ce qui me faisait sortir de toutes les coordonnées de l'époque. Il était, en effet, possible d'inviter des soi-disant « experts » réels sur scène, de déconstruire Ibsen, mais il n'était vraiment pas acceptable d'écrire une pièce et de la créer dans une esthétique et un sens naturalistes.

J'ai essayé de trouver une forme qui elle-même produirait de la réalité, une vraie réalité, pas par une inclusion des spectateurs — lorsqu'il s'agit de traverser de multiples espaces et autres petits *tricks* postmodernes qui ne m'intéressent pas : une vraie réalité, un vrai tribunal. Avec *Hate Radio*, par exemple, j'ai essayé de reconstituer une émission de radio — totalement imaginaire, mais après avoir beaucoup travaillé et étudié. L'idée n'est pas de désigner ce qui est derrière les images des médias, pas de déconstruire ces images, mais de définir l'œuvre comme une proposition, hermétique, et de dire « c'est réel ».

On a commencé à faire cela il y a une dizaine d'années. Et c'est devenu, depuis, une nouvelle vague, pas seulement de notre fait. Il y en a désormais beaucoup. Pour ma génération, la question du réalisme a de nouveau été importante. Plusieurs metteurs en scène plus jeunes que moi se sont mis à proposer des copies de ce qu'on faisait. Je trouvais, jusqu'alors, que ce que l'on faisait était très difficile à faire, mais en voyant les copies, j'ai découvert que c'était très simple, en fait !

D'ailleurs, le *reenactment* ne m'intéresse plus vraiment, pour le moment, sauf avec des enfants, c'est très drôle. Par plaisir, j'ai proposé un *reenactment* de *Scènes de la vie conjugale*, d'Ingmar Bergman. Les enfants peuvent apprendre cela très vite et après on le joue, et ils ne comprennent pas ce qu'ils font, mais la culture et la compréhension intellectuelle sont beaucoup plus avancées chez eux que chez ceux qui vivent la situation. On a joué une scène où Liv Ullmann dit : « Même si nous divorçons, dis-moi que tu vas revenir, parce que cela va m'aider », bref, des illusions d'adultes... Les enfants l'ont joué, moi j'ai pleuré, et ils m'ont avoué, après, qu'ils ne savaient pas ce que veut dire le mot « irréel ».

Je veux vraiment insister sur le fait que tout ce que moi et ce « mouvement réaliste » présentons serait difficilement possible s'il n'y avait pas eu les excès de la performance avant. C'était une tentative pour sortir du théâtre ; désormais, il y a une tentative de sortir de la performance après cinquante ans de domination de celle-ci.

Aujourd'hui, ce que je crois, c'est qu'il y a désormais deux voies possibles : soit on s'intéresse à la tragédie où les choses sont très travaillées, loin de l'idée d'authentique, soit on s'oriente vers l'activisme.

1– Hugues Le Tanneur, « Milo Rau : "La violence me préoccupe depuis toujours" », *Libération*, 9 mars 2015.

Hate Radio, 2011. © Zeno Graton/IIPM.

O.N. ET C.T. : Est-ce que vous aviez des modèles théoriques, politiques, théâtraux ?

M.R. : Je me suis toujours intéressé, grâce à ma formation sociologique, à des milieux, à des contextes, à des comportements, « comment nous parlons et agissons ». Mais en fait, je crois que j'en ai toujours produit la théorie après coup. J'ai écrit, par exemple, une « Critique de la raison postmoderne » où j'explique la nécessité de cesser la critique automatique et la nécessité de recommencer à construire. C'est évidemment une contestation esthétique et politique de la gauche.
Oui, il y avait des modèles artistiques, notamment dans les arts plastiques, installatifs. Le cinéma a été important : une forme de cruauté dans certains films de Pier Paolo Pasolini, ou dans ceux de Michael Haneke. Une façon de prendre la représentation vraiment au sérieux, sans ironie, avec une sorte de fatalisme du regard, comme si les hommes étaient des marionnettes : ils doivent agir comme cela. Il n'y a pas de rire, aucun Godard qui bouge dans l'écran. Un peu comme dans *Salò ou les 120 Journées de Sodome* : à la fin du film, tout le monde est tué, et elle danse, elle regarde dans l'œilleton, elle s'appelle Margherita. Il n'y a pas de fin... Les films russes, de grands films de partisans, ont aussi été influents. Je pense notamment à ce film des années 1980, *Requiem pour un massacre*, d'Elem Klimov, sur l'invasion de la Biélorussie par l'armée allemande. C'est peut-être le film qui m'a le plus intéressé (je ne sais pas si je le revoyais maintenant...). Tout est raconté à travers le traumatisme de l'enfant. C'est un réalisme plat et épique, trois heures de dystopie totale. Dans les films russes, le montage du son vient avant le montage de l'image. Un son étrange qui raconte l'histoire de l'enfant, mais les images qui vont « dessus » sont réalistes, ce qui est étrange.

O.N. ET C.T. : Comment pourrait-on définir votre pratique du réalisme ? Comment se distingue-t-elle, si elle s'en distingue, d'autres expériences contemporaines — telle celle de Rimini Protokoll ?

M.R. : Pour Rimini Protokoll, il n'y a rien derrière la réalité. Pour Lukács, d'ailleurs, le regard de Dieu présent dans la tragédie disparaissait dans le drame bourgeois : il n'y a plus rien en dehors de ce qui est sur scène. Pour

Hate Radio, 2011. DJ Joseph (Afazali Dewaele). © Daniel Seiffert.

moi, la réalité est seulement une apparence de ce qui est plus grand. On peut l'appeler la société, l'Histoire, je ne sais pas. Quelque chose est produit pour être présenté. Mais l'authentique est absent. Sur scène, ce sont des poupées.

J'ai donné une conférence qui s'appelait : « Représentation (je pensais à *Hate Radio*), reprise *(Les Procès de Moscou)* et présentation *(The Dark Ages)*. » C'est important, je crois, de faire la différence entre les trois termes. Dans *The Dark Ages*, il n'y a plus rien. Il n'y a que la parole. Qu'est-ce qui est théâtral alors ?

Le montage des pièces est très arithmétique. Tout est très précis. C'est pour cela que dans *The Civil Wars*, on jouait des fugues de Bach, pour témoigner de l'arithmétique des compositions, il y a une logique cartésienne, ce n'est pas une logique de l'émotion : une façon de penser l'artificiel. Il y a une citation de Godard que j'utilise beaucoup (je dis qu'elle est de Godard mais je n'en ai jamais trouvé la preuve !) : « Le réalisme n'est pas le reflet de la réalité, mais la création d'une réalité. » Godard a cru à un moment être socialiste (à sa façon, un peu perturbée), mais il n'a jamais voulu avoir une action directe sur la société. Dans cette citation, il dit donc que l'acte même, à ce moment-là, est réel. Ce que la performance a d'ailleurs cherché : créer un moment de réel, une vraie pitié, une vraie peur, de vraies émotions. Et moi, j'ai essayé, dans les tribunaux et les procès, de créer un moment où les acteurs sont totalement impliqués comme personnes politiques.

O.N. ET C.T. : Le réalisme se présente toujours, plus ou moins, articulé à une fonction sociale. Quelle serait celle que poursuivrait votre travail ?

M.R. : Révéler les antagonismes politiques, généralement cachés. En République démocratique du Congo, si tu parles avec des représentants de l'ONU, chaque jour il y a des massacres avec des milliers de morts, mais on te soutient que c'est la paix – ce qui est absurde –, que nous sommes à l'heure du « post-conflit ». Comme si Créon disait à Antigone : « Quel est ton problème puisque nous sommes dans une période post-conflit ? » !

C'est un geste un peu tragique de venir contredire cela. Mais le spectacle va le prouver et le dire jusqu'au moment où tu vas agir. J'ai rencontré beaucoup de Syriens et ils racontent comment Assad a créé la nécessité pour eux de prendre les armes afin que la guerre éclate, ce dont ils ne voulaient pas. Le théâtre laisse éclater ce qui semble caché et le montre, le raconte ou le réalise, comme dans un procès. Il y a deux orientations,

et il y a, à chaque fois, la volonté de gagner. Il y a du tragique dans cette impossible résolution. Mais on peut répondre à cela avec l'espoir.
Comme dans *The Dark Ages*: à la fin, il est question du père. C'est morbide: son fils est mort avant lui, il n'avait plus d'amis, mais on le voit faire, sur la vidéo, juste avant de mourir, un petit geste de la main qui témoigne de la valeur de l'existence. C'est pareil, à la fin de *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*, tout est détruit. Et une personne rapporte qu'en Afrique centrale, quand tu fais un film sur les massacres, tu dois toujours écarter les enfants afin qu'il n'y ait pas leurs rires sur la bande sonore car ce n'est pas possible d'avoir les deux. Mais il y a des rires d'enfants. C'est un petit geste vital et vrai. C'est important que quelque chose permette, dans la dramaturgie, de surmonter, dans l'espoir, le réalisme qui impose toujours une sorte de fatalisme.

O.N. ET C.T.: Vous venez de parler d'un «geste vital»: ce serait le moyen par lequel le théâtre dépasserait le constat tragique? et en lui donnant une forme? Vous parlez aussi souvent de la métaphore, qui permettrait d'universaliser, et de la manière dont au théâtre le plus concret et le plus singulier peuvent devenir le plus allégorique. Comment se joue cette circulation entre les deux, entre ces deux appréhensions que l'on peut avoir de l'Histoire? Cette question de l'allégorie fait d'ailleurs écho à ce que pouvait en écrire Walter Benjamin dans *Origine du drame baroque allemand*...

M.R.: Oui, c'est aussi chez Benjamin, mais c'est plutôt chez Baudelaire que j'ai découvert une théorie de l'allégorie — lorsqu'il dit que le romantisme est mort et qu'il faut rompre avec le sentimentalisme et reprendre les grandes allégories. Il peut y avoir quelque chose de néoclassique dans tout ça, mais il y a derrière ce geste quelque chose qui a à voir avec la froideur, qui m'intéresse beaucoup. L'allégorie est une métaphore qui n'est pas émotionnelle mais intellectuelle. La vérité comme concept, et comme allégorie, par exemple, je trouve ça très beau: on peut, par le concret, non pas chercher à produire une affirmation générale et réductrice, mais essayer de réfléchir dessus, se demander ce que peut être la vérité. Je pense que si la postmodernité a vraiment eu un but, cela a été de détruire la pensée allégorique. Pour de bonnes raisons, certes: avec les idéologies, les mythes de la pureté, toutes ces pensées allégoriques ont pu être très malfaisantes, particulièrement en Europe. On en est donc venu à les rejeter absolument. Mais, tout de même, cette question de l'allégorie est au cœur de l'idée même de théâtre... Il faut alors retrouver une manière de l'aborder, simplement, comme cela a pu être le cas à d'autres époques — à l'époque baroque, par exemple: il ne s'agissait pas de dire «la vérité existe», mais d'essayer de la trouver.

O.N. ET C.T.: Il y a dans votre travail une omniprésence de la question du mal, qui est très minoritaire dans le paysage théâtral actuel, qui pose surtout la question du bien — souvent sous la forme d'une sorte de catéchisme du bien... D'où vient cet intérêt, sachant que vous n'êtes pas dans une métaphysique du mal, mais bien dans une politique? Cela rejoint d'ailleurs la question de l'espoir: quelle place faites-vous aux luttes populaires et aux résistances? Quelle place laisse cette attraction pour la question du mal, sans complaisance ni sentimentalité, à ce qui, quand même, s'y oppose, concrètement et historiquement?

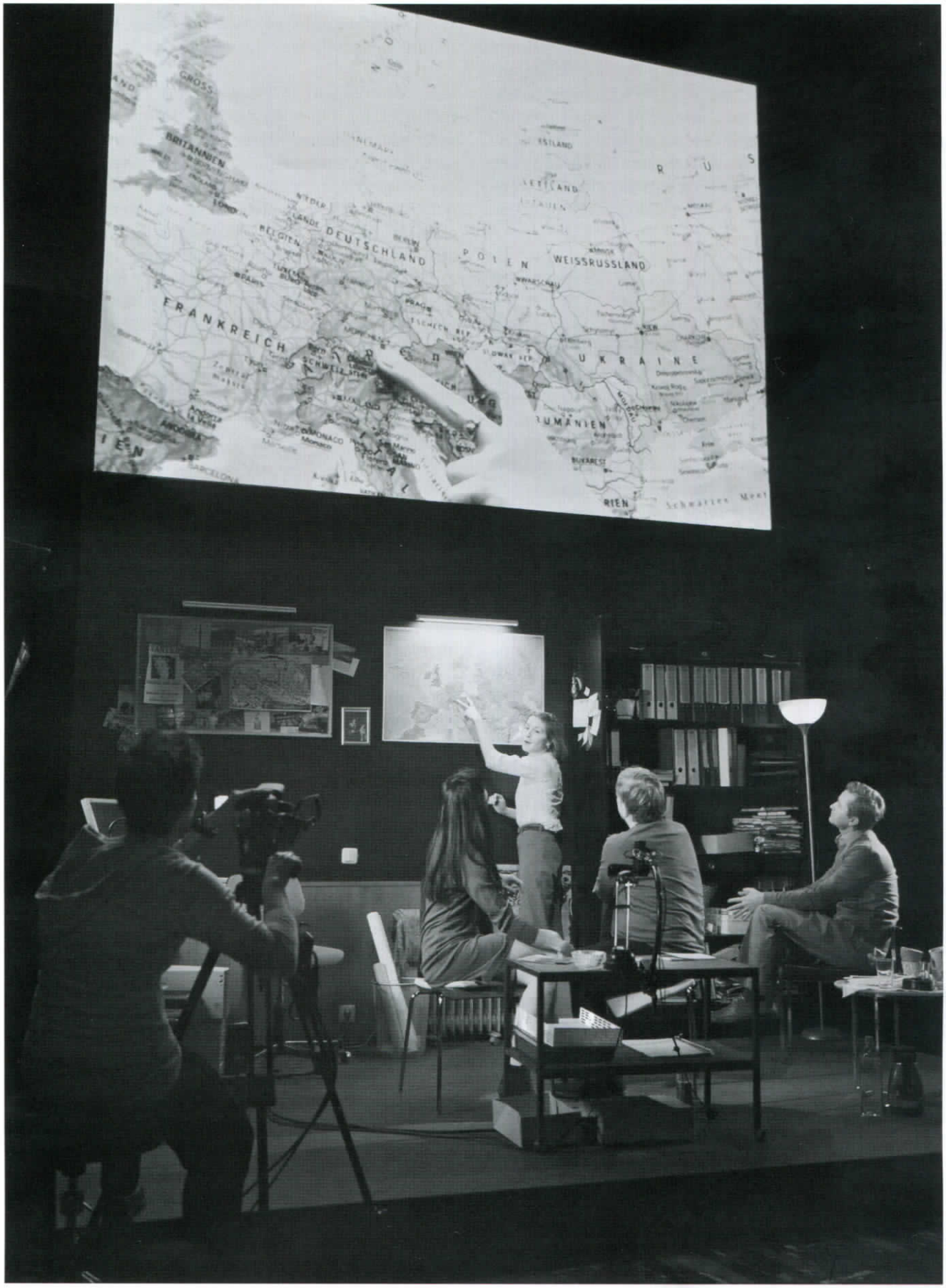
M.R.: La question du mal a, pour moi, deux fonctions dans mon travail.
La première, c'est d'affronter le traumatisme. C'est cela, pour moi, le réalisme, et c'est quelque chose qui laisse le spectateur comme glacé. C'est ainsi, par exemple, qu'un survivant du génocide ne peut que raconter encore et toujours la même histoire, ne peut pas changer sa perspective — il est comme immobilisé. J'ai toujours dit que je n'étais pas un metteur en scène qui incluait le public mais qui l'immobilisait. Il y a eu, ces dernières décennies, tellement de tentatives d'intégrer le public à la représentation, de le faire interagir, etc.; moi, j'ai plutôt réfléchi à la question de l'immobilisation. *La Déclaration de Breivik*, par exemple, est un spectacle qui repose sur l'immobilisation de la masse: l'actrice joue de telle manière que si la moindre chose se passe, si quelqu'un ne fait même que tousser, elle s'arrête; et finalement on a une salle entière qui n'ose plus bouger. Le mal immobilise, c'est une des raisons pour lesquelles il m'intéresse.
L'autre aspect qui m'intéresse, c'est ce qu'on appelle la banalité du mal — en fait, une négation du mal. Hannah Arendt dit que les tueurs fascistes ne pouvaient pas se comprendre eux-mêmes en tant qu'individus responsables de leurs actions: ils avaient nié en eux la possibilité de la décision. Dans tous les projets que j'ai pu mener, j'ai toujours retrouvé cela. J'ai fait deux spectacles sur la compassion, sur la possibilité de soi-même rejoindre l'autre qui souffre dans un moment cathartique: il y a une collectivité qui fait l'épreuve non pas de quelque chose de sentimental (ce serait un narcissisme), mais plutôt d'une solidarité, dans laquelle on laisse l'autre dans sa douleur mais où on l'assiste, parce qu'on comprend qu'il est dans une situation qui en fait nous englobe tous. C'est ma théorie du réalisme global: puisqu'on a une économie mondialisée, pourrait-il y avoir une sensibilité, une sorte de compassion, qui le serait aussi? Le capitalisme est une réalité et non un système abstrait; mais il y a aussi une autre réalité qui est, par exemple, la douleur extrême en République démocratique du Congo, avec ses milliers de morts... Pourquoi voit-on telle réalité et pas telle autre? Comment peut-on les réunir? Je crois qu'il faut rendre

visibles des réalités qui, d'une certaine manière (et ce n'est pas parce qu'il y aurait un complot médiatique ou un *masterplan,* ni parce qu'elles seraient inconcevables), sont totalement niées.
Hier, j'ai vu une actrice qui a joué dans une pièce à partir de la *Lamentation sur la ruine d'Ur,* un poème très ancien sur la décadence et la chute de cette cité, il y a quatre mille ans, qui rappelle l'histoire de la chute de Rome ou de toutes les autres anciennes civilisations. Elle me disait qu'il avait fait écho, pour elle, à la situation en Syrie: j'ai trouvé très fort qu'elle ait ainsi travaillé pendant un an sur quelque chose de très éloigné pour à la fin comprendre combien ce poème rejoignait une problématique absolument présente et brûlante. Non pas qu'elle l'ait actualisé — elle a vraiment utilisé les mots du texte ancien: c'est peut-être le geste du *reenactment* que l'on retrouve là... Vous connaissez cette nouvelle de Borges, *Pierre Ménard, auteur du Quichotte,* sur un écrivain qui a décidé de revivre et réécrire le *Don Quichotte* aujourd'hui, mais avec les mots mêmes de Cervantès: préserver l'autre en tant qu'autre, et en même temps se solidariser et se l'approprier, c'est une vraie tâche! À la fin de sa vie, Pierre Ménard n'a ainsi copié qu'une page du roman: on voit combien il est difficile d'être réaliste!
Pour revenir à la question du mal — ou peut-être, plus précisément, de la violence: le mal social m'a toujours semblé réunir de très nombreuses choses: la peur, le cauchemar, l'injustice, la crainte de la mort, l'impossibilité d'être ensemble (dans les génocides, ce sont toujours les voisins qui tuent les voisins)... Tout cela révèle comme un envers de ce qui semble normal, mais qui est en fait incroyable: c'est comme si on réalisait que la civilisation restait l'exception alors que la barbarie serait la norme. À la dernière phrase de *Hate Radio,* par exemple, on réalise que ce qui se jouait à la RTLM (Radio Mille Collines), c'était la normalité...

O.N. ET C.T.: Quelle est alors la place de la politique, au-delà du totalitarisme et de l'écrasement de l'individu? Y a-t-il encore une place pour la possibilité d'une politique émancipatrice, ou est-ce qu'un tel regard pessimiste (l'état de civilisation comme état exceptionnel) vous fait abandonner la perspective d'une politique autre que cette politique morbide et assassine? Pour vous, la seule résistance possible aujourd'hui serait la résistance au meurtre, aux massacres et à la souffrance?

M.R.: J'ai lu récemment un texte dont le titre est *Traité d'un catastrophisme lucide.* Il dit que quelque chose de nouveau viendra forcément après la destruction totale de ce qu'on appelle capitalisme, qui est évidente — on connaît les données et les chiffres, et on sait que dans cinquante ans tout au plus ce système sera fini, qu'il y aura un effondrement extrême, mais que ce ne sera pas pour autant la fin du monde, que d'autres choses se développeront. Beaucoup de penseurs et d'activistes essaient de penser cela: la construction ou la refondation de nouvelles communautés, sans doute à un niveau plus local; ce serait plutôt dans cette ligne-là que je me situerais. Le Tribunal du Congo est parti du constat qu'à partir du moment où il n'y a pas de justice en RDC la guerre ne s'arrêtera pas, parce qu'il n'y a aucune raison que les gens arrêtent de s'entretuer — c'est l'éternel cycle de la vengeance. Alors j'ai décidé de constituer une cour de justice mixte, avec des avocats du Tribunal de La Haye et des avocats congolais, pour discuter et juger trois cas. On l'a fait cet été au Congo, le film va sortir à l'automne. Pour moi, c'était un geste nécessaire et constructif, qui n'avait rien à voir avec un quelconque pessimisme, même s'il y avait parmi les cas un massacre particulièrement atroce: à partir du moment où on laisse parler les survivants, et où on demande aux responsables de s'expliquer, cela constitue un moment essentiel pour les gens qui ont vécu cela: ils se disent qu'alors il existe peut-être une justice, ou un début, un germe de justice. La justice, les normes: c'est extrêmement important pour la société. C'est bien ainsi que les tragédies finissent: la tragédie dit que, devant un cas auquel on ne trouve pas de solution, il y a soit la vengeance jusqu'à la fin des temps, soit la justice. Et la justice est toujours arbitraire. On ne saura jamais la vérité, mais il y a justice.
La postmodernité a complètement détourné cette idée, en disant que la justice n'existait pas, qu'elle n'était qu'un acte institutionnel... mais ce n'est pas vrai — sur ce point, je suis extrêmement volontariste: il y a la décision d'un groupe, d'une ville, d'une société, on peut prendre des décisions. J'ai toujours aimé le sociologue Jean Ziegler, avec qui on a beaucoup travaillé: pour lui, parce qu'on est en démocratie, on pourrait, dès demain, empêcher les grandes entreprises d'agir comme elles le font — par le vote par exemple. Je crois en cela — je suis un peu libéral aussi... —, je crois aux possibilités d'agir, et j'en ai toujours fait l'expérience. Évidemment, au moment où on exagère, on est tué *[il rit],* ça a toujours été et ce sera toujours comme ça dans notre société! Et je ne pense pas non plus qu'après le capitalisme tout sera rose — ça ne sera pas *Mad Max,* mais cela sera quand même brutal et cruel, évidemment...

O.N. ET C.T.: Avez-vous de telles discussions politiques avec les acteurs durant le processus de travail? Sébastien Foucault, qui joue dans *Hate Radio,* disait que dans le spectacle, tous les interprètes venaient rendre compte d'une enquête. À quel endroit intervient la question politique dans votre direction d'acteurs? Dans *The Dark Ages,* c'est assez clair, en ce que c'est leur biographie qui entre en jeu directement, mais dans d'autres formes de spectacles, la question politique est-elle un moteur de votre travail avec eux, ou êtes-vous dans une logique plus formelle?



The Dark Ages, 2015. © Thomas Dashuber/Residenztheater.

M.R.: Dans mon dernier projet, j'ai été confronté — c'était nouveau pour moi — à une remise en cause par l'actrice de ma manière habituelle de travailler, qui veut que ce soit l'acteur qui doit décider de tout tandis que moi, d'une certaine manière, j'assiste seulement ce travail. Évidemment, je ne me contente pas de cela lorsqu'il s'agit de l'arithmétique dont on parlait tout à l'heure, ou des lumières, par exemple, mais je reste plutôt dans une position d'ordre technique. Je ne vais pas aller sur scène pour montrer à l'acteur comment il doit parler ou jouer, je donne plutôt le cadre.

O.N. ET C.T.: Le dispositif scénique préexiste au travail?

M.R.: Normalement, oui — même s'il peut parfois changer en cours de route. Dans le processus, il est très important: si je ne sais pas dans quel espace ça se passe, je suis un peu perdu. *Hate Radio,* par exemple, était un spectacle dont toute la mise en scène consistait en fait à apprendre à faire de la radio — avec un texte pour le moins étrange, certes, mais pratiquement c'était ça.
Sur le dernier projet, donc, à la Schaubühne, j'ai compris que cette actrice, Ursina Lardi, avait besoin d'un texte écrit par moi — alors que, si j'écris bien sûr toujours un texte, je cherche toujours à ce qu'il me donne l'impression que c'est leur texte, celui des acteurs. Il y en a, évidemment, Sébastien Foucault par exemple, qui sont comme des intellectuels qui travaillent comme acteurs, de la même manière que moi-même je suis peut-être un intellectuel qui travaille comme metteur en scène, et j'aime beaucoup travailler avec eux. Mais il en existe de très différents: Manfred Zapatka ou Valery Tscheplanowa, chacun à sa manière propre, dans *The Dark Ages,* ou, donc, Ursina Lardi pour la nouvelle création à la Schaubühne, par exemple, ne sont pas du tout des intellectuels, mais j'ai appris à comprendre leur intelligence de la scène. Il y a des acteurs qui ne peuvent presque pas prendre la parole dans la vie de tous les jours mais qui aiment la scène parce que, là, leur intelligence se manifeste pleinement. Sébastien Foucault m'a fait la remarque, lorsqu'on a travaillé sur le film autour de *Hate Radio,* que Georges Ruggiu, l'intervenant de la RTLM, était presque un handicapé mental, un imbécile, mais que lorsqu'il était en studio, il se mettait, d'un coup, à citer Robespierre, à développer de grands discours sur la Révolution, etc.: c'est fascinant. La scène a quelque chose de cet ordre: il y a cette énergie qui donne à un imbécile la possibilité d'être Robespierre. On retrouve là la différence entre le théâtre et la performance: dans la performance, c'en est la règle, on est le même sur scène et en dehors, tandis qu'au théâtre on est sur scène un autre que dans la vie — on n'est pas un expert, on est un autre... C'est ce qui m'intéresse dans le théâtre, et qui est peut-être un peu «old style»: revenir ainsi sur ce que la performance a passé tant de temps à vouloir briser.

O.N. ET C.T.: C'est cela qui fait que les acteurs de *The Dark Ages* ne sont pas, sur la scène, des témoins, même si c'est de leur biographie qu'il s'agit?

M.R.: Absolument. C'est pour cela qu'il ne faut pas mélanger les types de discours lorsqu'on parle d'un spectacle: évidemment que l'on peut avoir un discours historique et académique sur *The Dark Ages,* et dans ce cas on pourra aller se référer aux documents et vérifier ce qui y figure exactement et, à l'inverse, ce que j'ai changé à cette matière documentaire; mais c'est un autre discours que celui qui peut rendre compte de *The Dark Ages* comme spectacle et de ce qu'y font les acteurs — il ne faut pas mélanger les choses, sans quoi on en vient à construire une appréhension erronée.

O.N. ET C.T.: C'est de la même manière que, si vous pouviez dire tout à l'heure que vous êtes très marqué par votre formation sociologique, ce n'est pas quelque chose de l'ordre d'un regard scientifique ni d'une objectivité sociologique qui est en jeu sur le plateau?

M.R.: Oui. Prenons par exemple un enjeu un peu plus important que celui de savoir si c'est l'histoire réelle des acteurs qui est racontée sur scène (car qui s'intéresse à ça?): pour *Hate Radio,* j'ai toujours dit qu'il y avait d'un côté la RTLM, et de l'autre quelque chose de totalement différent, à savoir «Hate Radio» — parce que sur la véritable RTLM, ils ne passaient pas Nirvana, il faut être très clair sur ça. Il y a la mondialisation, il y a Nirvana, et il y a ma fantaisie qui m'a fait choisir de faire diffuser Nirvana dans *Hate Radio* — même si, lorsqu'on a joué le spectacle au Rwanda, des gens ont pu dire «Oui, c'est exactement ainsi que cela s'est passé, on a bien entendu ça», il n'y a aucune preuve que cela ait été véritablement le cas. C'est là que l'histoire et le théâtre, la vérité de l'histoire et la vérité de la scène, sont deux choses absolument différentes pour moi. On pourrait le dire d'un autre point de vue: c'est comme les acteurs qui, pour un spectacle nourri de leur propre histoire comme *The Dark Ages,* peuvent dire «oui, d'un côté c'est moi et c'est dur, mais d'un autre côté je fais simplement mon travail d'acteur» — ils sont parfois dedans et parfois non: c'est la même chose que s'ils jouaient *Hamlet.*