

## L'art du *reenactment* chez Milo Rau

Priscilla Wind

refaire

redoing

Numéro 28-29, automne 2016, printemps 2017

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1041080ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1041080ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal)

ISSN

1920-3136 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Wind, P. (2016). L'art du *reenactment* chez Milo Rau. *Intermédialités / Intermediality*, (28-29). <https://doi.org/10.7202/1041080ar>

Résumé de l'article

En 2007, le metteur en scène suisse Milo Rau crée l'International Institute for Political Murder, qui développe une nouvelle esthétique du théâtre documentaire comme art politique basée sur le *reenactment*. Ces spectacles reproduisent des moments marquants des dernières décennies pouvant susciter une prise de conscience politique, par exemple dans *Les derniers jours des Ceaușescu*, *La déclaration de Breivik* ou encore *Hate Radio*, la reproduction d'une émission de radio de propagande hutue durant le génocide rwandais. L'IIPM propose un travail sur l'intermédialité et sur le témoignage à travers les acteurs qui force le spectateur à réfléchir sur la manipulation des médias, sur la place accordée à la compassion et au conflit dans notre monde contemporain. Ces spectacles soulèvent la question du devoir de mémoire et du travail de deuil : dans quelle mesure le *reenactment* permet-il de repenser l'effet cathartique aujourd'hui ?

# L'art du *reenactment* chez Milo Rau

PRISCILLA WIND

En 2007, le metteur en scène suisse Milo Rau crée l'International Institute for Political Murder (IIPM) afin d'assurer la diffusion de ses créations théâtrales et filmiques à travers l'Europe. L'IIPM développe une nouvelle esthétique du théâtre-document comme art politique, basée notamment sur le *reenactment*. Ses projets se concentrent sur des conflits historiques ou sociopolitiques. En reconstituant des moments marquants de l'Histoire récente, ils mettent en rapport des paroles relevant de la propagande et les médias qui sont à même de susciter une prise de conscience politique chez le spectateur, par exemple le procès du couple Ceaușescu dans *Les derniers jours des Ceaușescu* (Rau, 2009), le discours prononcé devant la Cour de justice par le terroriste d'extrême-droite norvégien Anders Behring Breivik dans *La déclaration de Breivik* (Rau, 2012) ou encore la reproduction d'une émission de radio de propagande hutue durant le génocide rwandais dans *Hate Radio* (Rau, 2011). Pour le metteur en scène Milo Rau, théorie et pratique sont indissociables : parallèlement à ses spectacles, il publie des essais théoriques comme *Que faire ? Critique de la raison postmoderne*<sup>1</sup> ou son manifeste *Was ist Unst?*, commente son travail à travers son blogue althussershände.org et co-dirige des projets de recherche tels que celui de 2014-2016 intitulé « *Reenactment. Approfondissement d'un concept théâtral* » en partenariat avec la Zürcher Hochschule der Künste. Le *reenactment* fait ainsi l'objet d'une réflexion complexe sur la recherche d'un nouveau genre théâtral, sur la représentation de la vérité sur scène et sur une nouvelle compréhension de la mise en scène intermédiaire. L'enjeu de l'IIPM est explicité dans son nom lui-même : le « meurtre politique » annoncé promet la création de projets ayant pour objectif d'attaquer violemment le domaine politique, au sens large, c'est-à-dire la vie de la cité, de nos sociétés et les pensées qui régissent l'organisation de celles-ci. Les *reenactments* de l'IIPM proposent ainsi des espaces de réflexion sur les principes qui gouvernent les pays d'Europe, mais aussi d'Afrique et d'ailleurs. Toutefois, l'idée de « meurtre politique » suggère une conception du spectacle qui dépasse le cadre réflexif et

---

<sup>1</sup> Milo Rau, *Was tun? Kritik der postmodernen Vernunft*, Zurich, Kein und Aber, 2008.

recourt à des formes de violence que le linguiste Edward T. Hall comprend comme un langage universel passant par les sens et une ultime issue palliant l'impossibilité de verbaliser une situation<sup>2</sup>. Cette précision nous amène à poser la question de la « sensibilisation » du public au fait politique, au-delà de l'échange réflexif. Quel rôle joue la forme du *reenactment* tel qu'il est mis en scène par Milo Rau, et notamment le recours à l'intermédialité ? Travaillant sur le témoignage des acteurs, le metteur en scène force le spectateur à réfléchir sur la place accordée à la compassion et à l'indignation dans notre monde contemporain. En soulevant la question du devoir de mémoire et du travail de deuil à travers le *reenactment*, dans quelle mesure ces spectacles permettent-ils de repenser l'effet cathartique aujourd'hui ?

### **LE REENACTMENT CHEZ MILO RAU : SENSIBILISER LE SPECTATEUR AU FAIT POLITIQUE**

#### INTERMÉDIALITÉ ET PATHOS

92

Sensibiliser le spectateur, c'est avant tout faire appel à ses sens, susciter chez lui des émotions qui pourront précéder une réflexion ou du moins une compréhension par les affects d'une situation historique et, dans les spectacles de l'IIPM, d'un fait politique. Après la création du terme *intermedia* par l'artiste Jack Higgins au sein de son groupe *Fluxus* en 1965, Jürgen Müller, dans son essai *Intermedialität, Formen moderner kultureller Kommunikation* (1996), fut l'un des premiers à théoriser l'intermédialité comme une mise en relation des médias, intégrant les questionnements et les principes propres à l'histoire de chacun de ceux-ci. Pour cela, il faut que la coexistence multimédiale soit pensée afin de créer une esthétique issue de la mise en résonance des différents médias. Sur scène, l'intermédialité se définit alors comme la mise en relation entre différents médias à l'intérieur d'un spectacle. Ces transitions, alternances ou juxtapositions de médias dits « naturels » (le corps, la voix) et de médias technologiques (installations vidéo ou sonores, projections d'images) tendent à toucher l'affect du spectateur en sollicitant de manière soutenue sa perception sensorielle, c'est-à-dire en stimulant ses émotions de manière immédiate. Dans une esthétique intermédiaire, la réflexion critique proprement dite sur les supports proposés peut ne surgir qu'*a posteriori*. Pour définir ses spectacles, Milo Rau choisit le terme de « plastique sociale » introduit par l'artiste allemand Joseph Beuys, c'est-à-dire une œuvre qui vise à changer la société, à construire, et non

---

<sup>2</sup> Edward T. Hall, *Le langage silencieux*, Paris, Éditions du Seuil, 1984, p. 163.

simplement à critiquer<sup>3</sup>. La distinction faite entre changer et critiquer suggère que l'œuvre intermédiaire doit profondément toucher le public, au-delà du débat intellectuel, pour l'amener vers une vision nouvelle.

93

Dans son spectacle *Hate Radio*, l'IIPM met en scène à l'intérieur d'un cube transparent le studio de la radio rwandaise, la RTL (Radio Télévision Libre des Mille Collines), qui émit durant la période du génocide (1993-1994) des émissions de propagande hutues encourageant le massacre des Tutsis. Avant d'assister à la reconstitution d'une émission de radio, le spectateur est muni d'un émetteur radio afin de revivre à l'identique l'expérience des Rwandais à cette époque. Au début et à la fin du spectacle, sur les murs du cube, sont projetés les témoignages de rescapés du génocide. Ici, le témoignage permet une distanciation par rapport aux personnages réels joués (les animateurs de la radio) qui ne sert pas seulement à démystifier les médias comme outil de propagande. En effet, si la volonté de montrer sur scène une émission de radio en proposant aux spectateurs de l'écouter (ou non) à l'aide d'un émetteur, encadrée par des projections de témoignages documentaires, relève d'une utilisation de l'intermédialité comme décryptage des rouages idéologiques des médias, l'intention va bien au-delà de la froide analyse. Le format *close-up* des témoignages (un gros plan sur le visage de chaque personne qui permet de voir chaque expression du visage et chaque larme étouffée) oblige le public à la compassion, contraint d'écouter ces récits douloureux et d'entendre la souffrance des témoins. Le spectateur peut ensuite lui-même jouer avec ses propres sentiments d'attraction-répulsion, de terreur et de fascination lors de la reconstitution de l'émission de radio, car il reste libre ou non d'écouter l'émetteur de radio, et ce, plus ou moins fort. Le pathos est encore plus attisé par le contraste entre la présence des acteurs dans ces vidéos, la reconstitution jouée de l'émission et la présence corporelle des acteurs-rescapés lors des applaudissements. Néanmoins, dans *Hate Radio*, l'ambition annoncée de changer la société reste discutable, car le public, confronté quotidiennement par les médias aux atrocités du monde, peut être profondément touché par quelque chose sans nécessairement vouloir agir. L'intention de l'IIPM est ici (à l'instar de ses projets plus récents comme *Die Europa Trilogie*) de rendre l'Histoire plus personnelle et de créer ainsi une relation plus intime, imposant au public une certaine rétroaction. C'est

---

<sup>3</sup> « La seule chose que j'ai apprise au lycée, puis à l'université, c'est qu'il faut être critique : être intelligent, cela voulait dire démonter et analyser les récits et les ébauches de réalité existantes, c'est comme cela qu'on devenait un artiste. [...] L'imagination sociale, c'est tout le contraire : elle est active, elle veut se réaliser et embrasser le monde entier, et surtout elle veut le changer. » Rau, 2008, p. 17 (notre traduction).

également l'intention que lui prête Aline Caillet dans son article « *Le re-enactment : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ?* » lorsqu'elle affirme que « le *re-enactment* permet de tisser l'histoire collective dans les histoires individuelles en les réengageant dans le temps présent<sup>4</sup> ».

#### LE REENACTMENT : DOCUMENTER OU RESENTIR LES FAITS ?

54 Milo Rau lui-même ne resserre pas sa définition du *reenactment* et le décrit comme « un vaste concept que chacun emploie différemment. Cela va d'une compréhension plutôt actionniste et politique du format en passant par des imitations ironico-postmodernes jusqu'à la reproduction technique dans laquelle "l'exactitude historique" joue un grand rôle<sup>5</sup> ». Le metteur en scène préfère ancrer ses spectacles dans un champ de possibles. Cependant, on peut affirmer que ses *reenactments* cherchent à créer un impact politique chez le spectateur. Il faut alors se demander si rejouer un moment historique permet une « *nouvelle écriture documentaire de l'Histoire*<sup>6</sup> » à la manière d'un palimpseste ou bien si cette expérience dépasse la simple documentation.

55 De nombreux critiques ont rapproché les pièces de l'IIPM du théâtre documentaire tel qu'il émerge en Allemagne dans les années 1960, porté notamment par les dramaturges Peter Weiss, Heinar Kipphardt ou Rolf Hochhuth. Mais il convient de remettre en question cette filiation avec le « théâtre documentaire marxiste<sup>7</sup> », terme sous lequel Tania Moguilevskaia place les dramaturgies d'Erwin Piscator dans les années 1920, puis de Peter Weiss dans les années 1960. À une époque où les questionnements philosophiques d'après-guerre autour de l'instrumentalisation de la raison (à travers les écrits de Theodor W. Adorno et Hannah Arendt) tentent de définir le lien entre politique, morale et individu, le but

---

<sup>4</sup> Aline Caillet, « *Le re-enactment : refaire, rejouer ou répéter l'histoire ?* », *Marges*, Vincennes, vol. 17, 2013, p. 73, para. 17, <http://marges.revues.org/153> (consultation le 1<sup>er</sup> janvier 2017).

<sup>5</sup> « Reenactment ist ein weiter Begriff und jeder verwendet ihn anders. Das geht von einem eher aktionistisch-politischen Verständnis des Formats über ironisch-postmoderne Mimikry-Formate bis zu einer technisch-reproduktiven Vorstellung, in der "historische Korrektheit" eine grosse Rolle spielt. » Rolf Bossart, *Die Enthüllung des Realen: Milo Rau und das International Institute for Political Murder*, Berlin, Theater der Zeit, 2013, p. 44 (notre traduction).

<sup>6</sup> Caillet, 2013, p. 73.

<sup>7</sup> Tania Moguilevskaia, « Notes sur l'invention du théâtre documentaire marxiste », dans Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire : résurgence ou réinvention ?*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2014, p. 25-42.

de ce théâtre était d'informer et d'instruire le public sur des sujets peu traités par les médias, pour des raisons de censure ou de politique, mais aussi de le faire accéder, dans un esprit d'archivage, à des moments de l'histoire contemporaine (procès, bilans) qui n'étaient pas rendus publics. Peter Weiss définit ainsi le théâtre documentaire comme un théâtre du compte rendu dans lequel toutes les « formes de témoignage du présent forment les bases du spectacle<sup>8</sup> », soulignant que le montage des documents authentiques lui confère une dimension partielle, nécessairement engagée, cherchant à « stigmatiser le capitalisme<sup>9</sup> ». Dans la lignée d'Erwin Piscator, le « théâtre documentaire marxiste » représente donc un point de vue politique et doit servir « d'instrument d'une formation de la pensée politique<sup>10</sup> ». Un rapprochement théorique entre ce genre théâtral et les *reenactments* de l'IIPM classerait ces reconstitutions dans les champs de l'archivage historique d'une part, mais aussi de l'argumentation et de l'éducation politiques.

56 Cependant, le travail de Milo Rau, comme il se perçoit déjà à travers l'utilisation de l'intermédialité, ne cherche pas à former des esprits, ni même à orienter une pensée, mais bien à susciter l'intérêt, fort affaibli chez les citoyens européens, pour le fait politique, et ce, par l'affect. Ainsi, si la similitude avec le « théâtre documentaire marxiste » est troublante pour la lecture-performance *La déclaration de Breivik*, qui reproduit le discours de défense du terroriste norvégien Anders Behring Breivik lors de son procès, remettre en scène le procès des Ceaușescu (dans *Les derniers jours des Ceaușescu*) alors qu'il avait été intégralement diffusé à la télévision vingt ans plus tôt ne relève pas d'une démarche d'archivage, mais d'une volonté de faire revivre l'événement traumatique pour accéder au sens par les sens. Pour Milo Rau, « un *reenactment* qui fonctionne réactive chez le spectateur l'historicité de son ressenti, son envie corporelle et mimétique d'assister à un moment des plus atroces et son souhait d'être sûr de comprendre<sup>11</sup> ». S'il est évident que le spectacle final repose sur un travail conséquent de documentation, le qualificatif « documentaire » paraît insuffisant, car le *reenactment* se comprend ici également dans son sens premier : rejouer et revivre un événement historique. C'est en effet sous

---

<sup>8</sup> « [...] Zeugnisse der Gegenwart bilden die Grundlage der Aufführung ». Peter Weiss, « Notizen zum dokumentarischen Theater », dans Peter Weiss, *Rapporte 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1971, p. 91 (notre traduction).

<sup>9</sup> Moguilevskaia, 2014, p. 36-37.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>11</sup> « Ein funktionierendes Reenactment [...] reaktiviert also im Zuschauer die Historizität seines Empfindens, seinen körperlichen, mimetischen Drang, das Schrecklichste mitzuerleben und seinen Wunsch nach Gewissheit, es zu verstehen. » Bossart, 2013, p. 67 (notre traduction).

cette forme que le *reenactment* s'est d'abord pratiqué, présentant des reconstitutions grandeur nature de scènes historiques, notamment de scènes de bataille, puis popularisé aux États-Unis dans les années 1980 et 1990<sup>12</sup>. Enfin, le metteur en scène lui-même met en garde contre les confusions : « Si certains me définissent comme un documentariste, cela repose sur un malentendu. Car ce que l'on fait sur scène va à l'encontre de la documentation<sup>13</sup>. » La dimension traumatique des événements choisis (mise en scène de meurtriers : dictateur, terroriste, animateurs incitant au génocide) implique nécessairement un ressenti personnel du fait politique qui ne saurait se comprendre autrement qu'en étant vécu à nouveau. En ce sens, l'Histoire est personnelle et subjective, comme tout souvenir. La place de l'affect dans le *reenactment* ranime ainsi les tensions existantes entre Histoire et mémoire.

### LE REENACTMENT, ENTRE HISTOIRE ET MÉMOIRE

97 Dans son article « *Reenactments* du pouvoir. Remarques sur une historiographie médiale<sup>14</sup> », Maria Muhle note une opposition dans les *reenactments* entre « une historiographie documentaire, critique et réfléchie » et « une pratique tablant sur une mise en scène, des effets immersifs et une identification affective<sup>15</sup> ». Dans cette tension entre ces deux pratiques, on retrouve une querelle sur la vision de l'Histoire elle-même, entre l'historicisme et une écriture de l'histoire influencée par la subjectivité de l'historien et par son époque, car l'Histoire n'est toujours que pensée. Ainsi, pour l'historien Collingwood, « le *re-enactment* est avant tout une opération mentale qui se distingue de la remémoration et est précisément ce qui permet de construire l'[H]istoire par le dépassement de la mémoire : il en opère dialectiquement la transformation<sup>16</sup> ». Il convient donc d'analyser dans quelle mesure les *reenactments* de Milo Rau, par un processus de ré-appropriation du passé dans le présent, permettent le passage de la remémoration à la sensibilisation politique.

---

<sup>12</sup> Caillet, 2013, p. 66-73.

<sup>13</sup> « Wenn mich einige als Dokumentarist bezeichnen, so basiert das auf ein Missverständnis. Denn was man auf einer Bühne tut, ist grundsätzlich das Gegenteil von Dokumentieren. » Bossart, 2013, p. 19 (notre traduction).

<sup>14</sup> Maria Muhle, « *Reenactments* du pouvoir. Remarques sur une historiographie médiale », *Rue Descartes*, n° 73, 2013, p. 82-93, <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2013-1-page-82.htm> (consultation le 14 février 2017).

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>16</sup> Caillet, 2013, p. 72.

Tout d'abord, les spectacles de l'IIPM prétendent opposer une « vérité artistique » à la prétendue objectivité historique. Une analyse plus poussée de la genèse exacte des spectacles comme *Hate Radio* ou *La déclaration de Breivik* permet de saisir comment Milo Rau pense pouvoir rapprocher art et vérité. *Hate Radio* est issu d'un long travail de recherche comprenant l'écoute de compilations de la radio et un voyage à Kigali pour visiter l'ancien studio RTLM, enregistrer les témoignages de rescapés du génocide et interviewer en prison l'ancienne animatrice Valérie Bemeriki. Ce travail se poursuit jusqu'à « être totalement sûr que la narration recherchée condense certes à l'extrême la réalité, mais correspond malgré tout à la vérité<sup>17</sup> ». Une situation vraisemblable, d'un réalisme historique, voilà ce que propose ce spectacle très documenté, car l'émission RTLM jouée sur scène dans *Hate Radio* n'a jamais existé telle quelle. Elle reprend en effet l'actualité de l'époque et la mélange au discours propagandiste employé par les véritables animateurs, le tout entrecoupé de chansons des années 1993-1994, de Nirvana à des airs de zouk. Employer le terme de « vérité » pour parler d'une représentation scénique peut paraître, d'un point de vue conceptuel, totalement dépassé si l'on considère le long travail de déconstruction effectué dans le théâtre (post)brechtien. Mais dans son manifeste *Was ist Unst?*<sup>18</sup>, Milo Rau va à l'encontre des théories du « théâtre documentaire marxiste » en revendiquant ce retour à la modernité et aux notions qui y sont associées, telles que le naturalisme (l'artiste emploie indifféremment les termes *réalisme* et *naturalisme*), la *mimésis*, la vraisemblance, l'identification aux personnages, ainsi que l'objectivité du *Künstler* (*Künstler* signifiant *artiste* en allemand), la possibilité d'une vérité artistique, inspirée de l'étude de sources documentaires. L'intermédialité proposée par *Hate Radio* ne fait pas office de mise en abyme critique, elle permet avant tout de recréer une situation « hyperréaliste<sup>19</sup> ». La vérité artistique n'est pas une vérité absolue, mais elle propose la mise en scène des différentes vérités (celle des animateurs, celle des rescapés, celle des auditeurs de l'époque) afin de permettre au public de se faire une idée globale d'une situation. On pourrait donc facilement en conclure que ces spectacles proposent de multiples ressentis d'un même événement historique et remplacent l'idée de vérité historique par celle de mémoire.

<sup>17</sup> « [...] bis ich absolut sicher bin, dass die Erzählung, die ich suche, die Realität zwar extrem verdichtet, aber trotzdem der Wahrheit entspricht. » Bossart, 2013, p. 41 (notre traduction).

<sup>18</sup> Milo Rau, *Was ist Unst?*, 20 février 2009, <http://international-institute.de/wp-content/uploads/sonstige%20bilder/was%20ist%20UNST.pdf> (consultation le 24 mai 2016).

<sup>19</sup> « Die Stücke des IIPM sind an ihrer Oberfläche geradezu hyperrealistisch. » Bossart, 2013, p. 42 (notre traduction).

Il paraît certes un peu présomptueux de la part du metteur en scène de considérer ses spectacles comme objectifs, néanmoins il ne s'agit pas d'objectivité scientifique ou historique, mais d'une exactitude dans le ressenti d'un moment historique : « On ne parle pas de vérité technique, mais de vérité au sens de Kierkegaard, de répétition (*Wieder-Holung*, re-prise). On parle de recréer une situation, un bouleversement, et non de recréer correctement un ensemble de significations<sup>20</sup>. » Ici, Milo Rau s'éloigne de la conception première du *reenactment* lorsque ce dernier s'apparente à un tableau vivant à la recherche d'une objectivité historiciste. La ré-effectuation artistique propose au contraire des situations qui impliquent les spectateurs (se rapprochant de la plastique sociale). Milo Rau apporte à cet égard cette précision :

Les *reenactments* créent des situations et ne sont donc pas des natures mortes et des reproductions comme le voudrait le préjugé platonicien, mais des contextes décisionnels. Et, deuxièmement, les *reenactments* regardent vers le passé comme l'ange de l'Histoire de Walter Benjamin, en arrière, vers des événements qui continuent à avoir un effet [...]. Ce qui compte dans un *reenactment*, c'est l'acte de réalisation, la production d'une telle situation révisionniste, au meilleur sens qui soit. Le savoir historique qui en découle ne peut être qu'une valeur ajoutée<sup>21</sup>.

La valeur archéologique du *reenactment* est placée au deuxième plan, après la réactualisation d'un moment politique où la vie de la cité se jouerait à nouveau, mettant en perspective les tenants et aboutissants de la société actuelle. Le metteur en scène reprend ici la vision de l'Histoire selon Walter Benjamin<sup>22</sup>. Le philosophe allemand base celle-ci sur une opposition à l'historicisme qui envisage l'Histoire comme une continuité de multiples histoires uniques et sans actualisation possible.

---

<sup>20</sup> « Es geht nicht um Wahrheit im technischen, sondern um Wahrheit, um Wieder-Holung im Kierkegaardschen Sinn. Es geht um die Wiederherstellung einer Situation, einer Ergriffenheit, nicht eines korrekten Bedeutungszusammenhangs. » *Ibid.*, p. 56 (notre traduction).

<sup>21</sup> « Erstens, dass Reenactment Situationen herstellen, also keine toten Abbilder oder Reproduktionen sind, wie es das platonische Vorurteil will, sondern szenische Entscheidungszusammenhänge (...). Und zweitens, dass Reenactments wie Walter Benjamins Engel der Geschichte in die Vergangenheit schauen, nach rückwärts, auf Ereignisse, die [...] wirksam geblieben sind [...]. Was bei einem Reenactment zählt, ist der Akt der Vergegenwärtigung, die Herstellung einer solchen, im besten Sinn: revisionistischen Situation. Das historische Wissen, das dabei herauspringt, ist nur Mehrwert. » *Ibid.*, p. 45 (notre traduction).

<sup>22</sup> Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », dans Walter Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000.

La vision historiciste présente les événements historiques comme des entités à comprendre dans un contexte daté. Pour Walter Benjamin, au contraire, l'Histoire s'inscrit dans une discontinuité, les images du passé passant comme des *flashes* dans le présent. Car elle est non seulement l'interprétation des faits passés mais aussi du présent<sup>23</sup>. En ce sens, le présent ne peut se défaire du passé, et l'actualisation de celui-ci semble nécessaire pour saisir le monde dans lequel nous vivons et comprendre le fonctionnement de la société actuelle.

510 Les *reenactments* de l'IIPM doivent donc se comprendre non comme de simples reproductions, mais comme des possibilités de retraverser l'Histoire pour en saisir avec le public son actualité. Ainsi, pour Maria Muhle, « le potentiel hypermimétique du *reenactment* ne donne pas lieu à une simulation du passé, mais imagine le passé dans le présent et l'inscrit par là dans une tension avec ce même présent<sup>24</sup> ». Cette répétition esthétique ouvrant « une possibilité politique » tente de nous faire revivre ensemble les traumatismes d'hier afin d'éviter la répétition d'atrocités, en recréant un climat politique. Le *reenactment* comme le conçoit Milo Rau est en ce sens avant tout un travail artistique sur des moments qui créent l'Histoire. Comment ces émotions historiques, que représente la « vérité artistique » plutôt que des faits exacts, peuvent-elles se transmettre ?

#### LE REENACTMENT COMME LIEU DE MÉMOIRE

511 Si le *reenactment* dans le travail de l'IIPM ne sert pas simplement à reproduire techniquement sur scène des faits historiques, mais participe également d'un travail de mémoire, il faut d'abord préciser ce qui est entendu par le terme de *mémoire*.

512 Comme le souligne Paul Ricœur dans son article « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé<sup>25</sup> », le grec distingue entre la *mnèmè* et l'*anamnèsis*, c'est-à-dire entre « la simple présence d'un souvenir dans son évocation spontanée » et la

---

<sup>23</sup> « L'historicisme se contente d'établir un lien causal entre différents moments de l'histoire. Mais aucun état de fait ne reçoit par sa seule nature de cause la qualification historique : celle-ci lui est ultérieurement conférée par des événements que des millénaires peuvent séparer de lui. L'historien qui accepte cette base cesse de laisser couler entre ses doigts, comme un rosaire, le cours des événements. Il se saisit de la constellation dans laquelle son époque est entrée avec telle époque passée. Il fonde ainsi un concept du présent comme "temps actuel" dans lequel sont logés des éclats du "temps messianique". » *Ibid.*, p. 442-443.

<sup>24</sup> Muhle, 2013, p. 20.

<sup>25</sup> Paul Ricœur, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 55<sup>e</sup> année, n° 4, 2000, p. 732-733.

rémémorance, la « recherche plus ou moins laborieuse et fructueuse<sup>26</sup> » du souvenir. Bien que cette recherche du souvenir, ce travail de mémoire, puisse s'appuyer sur des documents, eux-mêmes plus ou moins fiables, notamment dans le cas des témoignages, la mémoire ne relève pas de l'objectivité scientifique, et Milo Rau en a bien conscience : « Se souvenir est impossible. [...] Ce qu'on appelle souvenir est déjà dépassé, déjà exploité par quelque chose ou par quelqu'un<sup>27</sup>. » Le souvenir évolue en fonction de la personne ou de l'endroit qu'il traverse. Faire de la scène un lieu de mémoire, c'est proposer de revivre collectivement un traumatisme historique. Mais alors comment s'établit le lien entre le temps et le lieu de la représentation et notre mémoire ? Dans *Mémoires allemandes* (*Deutsche Erinnerungsorte*<sup>28</sup>), inspiré des écrits de Pierre Nora, Étienne François et Hagen Schulze ne limitent pas le lieu de mémoire au monument, mais l'étendent aux grands personnages, aux œuvres artistiques, à des marques populaires et à des événements historiques. Le lieu de mémoire n'est pas toujours un lieu concret, mais un point de cristallisation de la mémoire collective. L'art de la mémoire selon Cicéron envisage ainsi le lieu comme l'un des meilleurs moyens mnémotechniques. D'autre part, les auteurs de *Mémoires allemandes* précisent que le « lieu de mémoire » est une « métaphore [...] qui [...] part [...] du constat que la mémoire culturelle s'oriente selon des points fixes du passé qui s'écoulent en figures symboliques auxquelles s'accroche le souvenir<sup>29</sup> ». C'est la charge symbolique qui transforme un objet en *locus memoriae*. Véritable « anneau [...] de Moebius enroulé [...] sur lui-même », il « enferme le maximum de sens dans le minimum de signes<sup>30</sup> ». Cet effet d'accumulation et d'assimilation fait écho à la « condensation » recherchée par Milo Rau dans ses spectacles.

913

La pièce *Les derniers jours des Ceaușescu* illustre particulièrement ce concept de spectacle comme lieu de mémoire. Le 25 décembre 1989, à Târgoviște en Roumanie, se déroule pendant 55 minutes le procès expéditif du couple de dictateurs roumains Nicolae et Elena Ceaușescu. Il est conduit par des militaires et anciens haut

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 733.

<sup>27</sup> « Erinnerung ist nicht möglich. [...] die sogenannte Erinnerung ist immer schon erledigt, immer schon von jemand oder von etwas verwertet. » Bossart, 2013, p. 26 (notre traduction).

<sup>28</sup> Étienne François et Hagen Schulze, *Deutsche Erinnerungsorte*, Munich, C. H. Beck, 2001, t. I.

<sup>29</sup> « [...] dass es sich um eine Metapher handelt. Dieses Bild geht [...] von der Beobachtung aus, dass "das kulturelle Gedächtnis sich auf Fixpunkte der Vergangenheit" richtet, die "zu symbolischen Figuren" gerinnen, "an die sich die Erinnerung haftet". » Bossart, 2013, p. 17-18 (notre traduction).

<sup>30</sup> Pierre Nora, « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », dans Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984, t. I, p. 38.

gradés du régime totalitaire des Ceaușescu. Déclarés coupables de génocide, les deux anciens dictateurs sont condamnés à mort et fusillés immédiatement après, sur la base militaire de Târgoviște. Le procès et l'exécution ont été diffusés le jour même sur toutes les chaînes de télévision d'Europe. Il est encore aujourd'hui possible d'accéder très simplement à ces archives par la plateforme YouTube. Dans *Les derniers jours des Ceaușescu* (2009), l'IIPM remonte sur scène, vingt ans plus tard, le procès des Ceaușescu pour tenter de comprendre cet « événement cardinal de l'histoire télévisuelle <sup>31</sup> », d'une fulgurance propice à créer un traumatisme historique. L'approche par la scène, là encore issue de nombreuses recherches sur le procès, d'entrevues avec d'anciens juges et militaires de Târgoviște, de visites des lieux réels, permet ici de saisir à la fois l'événement concret et « l'aura <sup>32</sup> » médiatique transmise par le biais télévisuel pour mieux les comprendre. Il est intéressant de noter que ce projet artistique existe, lui aussi, en plusieurs formats : en livre documentaire, en pièce de théâtre et en film. Dans le film, l'IIPM présente les entrevues avec des acteurs et des témoins de l'époque, la pièce de théâtre filmée et des extraits d'archives télévisuelles du procès et de l'exécution de 1989. Lors de la première au théâtre de Bucarest, le public assiste uniquement à la mise en scène du procès sans autre ajout. L'effet des deux formats n'est d'ailleurs pas le même. À l'aide du film, le spectateur prend la posture de l'historien, il se documente et tente de saisir la vérité historique, en quelque sorte objective, comme le conçoit Milo Rau, de cet événement. L'IIPM tente d'atteindre cette objectivité en multipliant les points de vue, en croisant les vérités de chacun afin d'obtenir une vision kaléidoscopique de ce moment historique. Le film relève donc d'un travail d'analyse et non d'un travail artistique. Dans la pièce de théâtre, le public se retrouve en revanche sans filtre face à la reconstitution de l'événement. Celle-ci comporte une forte dimension subjective, comme le dévoile la genèse du spectacle. En effet, le décor du procès, qui semble être identique au cadre réel, est en réalité reconstitué d'après les images d'archives télévisuelles et non du véritable lieu. D'autre part, celui-ci a dû être modifié pour correspondre au format de la scène. Enfin, les artistes (tous roumains) ont étudié la gestuelle et les paroles de leur personnage à partir des archives. Pour tous les acteurs, qu'ils aient grandi sous le régime de Ceaușescu ou aient fait une partie de leur carrière à cette époque, jouer ce procès, c'est rattacher un lieu, un moment à des émotions très fortes qui ont marqué leur vie. Plus simplement, c'est se souvenir. Dans une entrevue, Milo Rau explique qu'à l'issue de la première à Bucarest, personne n'a applaudi dans la salle : la

<sup>31</sup> « Kardinalereignis der Fernsehgeschichte. » Bossart, 2013, p. 55 (notre traduction).

<sup>32</sup> « [...] das ist die Aura, nicht die korrekte Wiederholung eines Ereignisses. » *Ibid.*, p. 57 (notre traduction).

dimension performative du spectacle et son caractère de divertissement semblaient s'être évaporés. Cette représentation s'apparentait alors véritablement à une commémoration, au partage d'un lieu de mémoire, et la retransmission de ce moment traumatique empêchait la distanciation et par conséquent la compréhension de l'événement. Car applaudir aurait-il signifié qu'on approuvait l'exécution précipitée des Ceaușescu ? Malgré la dimension artistique du spectacle, l'IIPM semble avoir atteint l'objectivité artistique recherchée. Le metteur en scène remarque en effet : « On revit un tel lointain forcément de manière seconde, donc "médiale" au sens large, mais je pense que le spectre des médias, de la façon de les percevoir et de leurs exigences formelles reste très éloigné de la notion d'évocation<sup>33</sup>. » Cependant, l'absence de distanciation lors de la première de Bucarest s'avère problématique si l'effet escompté sur le spectateur est de l'amener à dépasser ce traumatisme en lui faisant certes revivre un souvenir douloureux, mais également en lui donnant les moyens de produire un discours critique sur celui-ci. Cette erreur a été par la suite corrigée dans les versions ultérieures du spectacle par l'introduction d'un dispositif proche de celui de *Hate Radio*, au début et à la fin du spectacle : des panneaux blancs sur lesquels sont projetés des témoignages en gros plan et des extraits d'archives.

914 En ce sens, les *reenactments* dépassent largement le cadre de simples reproductions techniques d'événements historiques, ils servent également un travail de mémoire qui vise à soulager le public et les acteurs d'un traumatisme. Mais quel effet cathartique ces spectacles proposent-ils ?

### **LE REENACTMENT COMME THÉÂTRE POLITIQUE : REPENSER L'EFFET CATHARTIQUE**

915 Pour l'écrivain Christopher Hitchens, « ceux qui ne peuvent oublier le passé sont condamnés, non sans pathos, à le *re-enac-ter*<sup>34</sup> ». De la part de l'acteur, le *reenactment* pourrait se comprendre également comme un enfermement traumatique qui oblige le sujet à répéter, à se remémorer, jusqu'à ce qu'il puisse se libérer des émotions associées à cette remémoration. Pathos et *reenactment* seraient dès lors étroitement liés, et la reconstitution jouée d'événements politiques pourrait susciter un effet cathartique chez l'acteur comme chez le spectateur.

---

<sup>33</sup> « Das Erleben einer solchen Ferne ist zwingend sekundär, also "medial" im weitesten Sinn, aber ich denke, dass das Spektrum der Medien, ihrer Erfahrungsweisen und damit der formalen Ansprüche an die Evokation sehr weit ist. » *Ibid.*, p. 57 (notre traduction).

<sup>34</sup> Caillet, 2013, p. 8.

916 Selon Aristote, la *catharsis* suscite pitié et crainte et « opère la purgation propre à de pareilles émotions<sup>35</sup> ». Dans quelle mesure ces deux émotions se retrouvent-elles dans les pièces de Milo Rau et quelle est la portée de leur effet curatif ?

#### RÔLE DE L'ACTEUR-TÉMOIN DANS LES REENACTMENTS

917 Le témoignage prend une part importante dans le processus théâtral proposé par les *reenactments* de l'IIPM. Dans son article « De la *catharsis* au cathartique : le devenir d'une notion esthétique<sup>36</sup> », Catherine Naugrette note que les pièces de théâtre documentaire (ou documenté) visent un effet curatif en prenant leurs sources dans la nature mimétique de la représentation. Elle précise également que le geste du témoignage sur scène marque le retour d'un théâtre de la compassion qui remplace au 19<sup>e</sup> siècle le principe aristotélicien de pitié. Le processus mimétique qui permet l'identification et la compassion est activé par la présence sur scène de victimes réelles. L'analyse du choix des acteurs, à la fois comédiens et témoins, dans les pièces de l'IIPM, permet d'interroger la place du thérapeutique dans le *reenactment*. Employée notamment en art-thérapie, la méthode cathartique consiste en psychologie « à (re)mettre en mémoire de manière consciente des sentiments enfouis dans l'inconscient de la personne [...]; l'émergence des émotions ou affects dont le refoulement constitue la source de troubles psychiques, libère le patient de ses angoisses et sentiments de culpabilité<sup>37</sup> ». Dans *Hate Radio*, la comédienne rwandaise Nancy Nkusi interprète l'animatrice de la RTL Valérie Bemeriiki, condamnée à perpétuité pour incitation à la haine raciale et au génocide en 1999. Dorcy Rugamba, déjà co-auteur de la pièce-fleuve sur le génocide rwandais *Rwanda 94* mise en scène par le collectif Groupov, interprète l'animateur emblématique Kantano Habimana. Mais pour ces acteurs, il s'agit avant tout de jouer les bourreaux. En effet, comme nous l'apprennent leurs témoignages en début et en fin de spectacle, Nancy Nkusi, réfugiée tutsie, est la seule survivante avec sa grande sœur de toute sa famille, massacrée à la machette par les voisins de son village. Dorcy Rugamba est quant à lui parti juste avant le début du génocide, mais a laissé derrière toute sa famille assassinée. Tous deux souhaitent mieux comprendre afin de digérer cet événement traumatique

<sup>35</sup> Aristote, *Poétique*, Paris, Librairie générale française, coll. « Livre de Poche », 2007, p. 92.

<sup>36</sup> Catherine Naugrette, « De la *catharsis* au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », dans Gilbert David et Hélène Jacques (dir.), *Devenir de l'esthétique théâtrale*, Paris, Tangence, n° 88, 2008, p. 77-89.

<sup>37</sup> Vanessa Roma, « Tableaux vivants ou théâtre-image de corps décharnés », dans Priscilla Wind (dir.), *Anatomie du corps violenté sur scène*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2014, p. 206.

que fut le génocide rwandais, dont ils sont les victimes collatérales. Il s'agit en même temps pour eux de faire la paix avec leurs sentiments de culpabilité qui s'expriment à travers différentes questions : pourquoi, moi, ai-je survécu ? Pourquoi ne pas avoir été là-bas jusqu'au bout ? Qu'aurais-je pu faire de plus pour sauver mes proches ? Ce spectacle opère ainsi sur ses acteurs un effet thérapeutique par un travail de mémoire et de partage qui les a aidés à faire la paix avec le passé et avec eux-mêmes, comme l'explique Nancy Nkusi dans la version filmée de *Hate Radio*. Dans *Les derniers jours des Ceaușescu*, le couple de dictateurs est interprété par deux acteurs roumains très populaires sous le régime des Ceaușescu : Victoria Cocias et Constantin Cojocaru. Là encore, le spectacle opère sur eux un effet cathartique, les libérant de leurs incompréhensions face au changement brutal de régime et de la culpabilité liée aux questions qui les tourmentent : étais-je complice d'une dictature en acceptant de jouer dans les spectacles non censurés ? Être célèbre à l'époque, était-ce faire de la propagande ? Qui étaient vraiment les Ceaușescu : des monstres sanguinaires, un vieux couple ou bien des êtres persuadés de leur idéologie ? Sans donner de réponses définitives, rejouer le procès permet aux acteurs de dépasser l'événement.

518 Pour Jean Baudrillard, répéter un événement traumatique pourrait permettre un travail de deuil, c'est-à-dire de comprendre la souffrance liée à l'événement et de la dépasser, au sein de la société civile, afin d'échapper à l'éternel retour de l'Histoire :

Nous pou[rr]ions échapper à ce moratoire de fin de siècle, à cette échéance retardée qui ressemble étrangement à un travail de deuil, et à un travail de deuil *raté*, qui consiste à tout revoir, à tout ressasser, tout restaurer, tout ravalier, pour produire [...] un bilan universellement positif; le règne des droits de l'homme sur toute la planète, la démocratie partout, l'effacement définitif de tous les conflits, et si possible l'effacement de nos mémoires de tous les événements « négatifs »<sup>38</sup>.

Partager une expérience thérapeutique avec les spectateurs, c'est faire entrer le public dans une communauté de l'humain. La solidarité devient alors un « concept complémentaire de la peur<sup>39</sup> ». Elle permet de replacer le théâtre au cœur de la cité, c'est-à-dire dans le champ politique, parce que ces pièces traitent d'événements qui touchent la société civile et son fonctionnement afin de la faire évoluer.

#### LE REENACTMENT COMME GESTE POLITIQUE

<sup>38</sup> Jean Baudrillard, *L'illusion de la fin ou la grève des événements*, Paris, Galilée, 1992, p. 26.

<sup>39</sup> « Solidarität [...] als Komplementärbegriff zur Angst. » Bossart, 2013, p. 11-12 (notre traduction).

Dans une interview avec la chaîne de télévision allemande ZDF, Milo Rau explique comment il conçoit la dimension politique de son théâtre :

Je crois que, particulièrement en Europe, la politique a été plus ou moins déçue au rang d'administration de la richesse et que nous feignons nous-mêmes une paix éternelle dans laquelle nous menons une éternelle guerre économique. Et je crois que le théâtre doit ramener la vérité, montrer les antagonismes, les contradictions qui se cachent derrière ce monde apparemment pacifié. Le théâtre doit aller là où la guerre se trouve. Il doit montrer que nous faisons la guerre. Le théâtre politique montre la guerre comme elle est et ne représente pas la paix<sup>40</sup>.

Cette vision représente finalement un retour à la tragédie grecque qui, d'après les travaux de l'historien Christian Meier<sup>41</sup>, contribuait largement à la vie démocratique et permettait d'amorcer le débat politique entre les citoyens. Cette volonté de renouer avec l'alliance entre spectacle et vie politique s'étend, dans le travail de l'IIPM, à l'espace européen, voire international. Cette expansion se traduit notamment dans le caractère international de ses spectacles, que ce soit l'Afrique ou l'ancien bloc soviétique. La grande peur de l'Europe est en quelque sorte de briser l'illusion capitaliste de cette paix éternelle. Effets cathartique et politique se rejoignent ici dans la représentation scénique de ces peurs. *La déclaration de Breivik*, lecture-performance du discours de défense tenu la même année par le terroriste norvégien Anders Behring Breivik lors de son procès et traduit en allemand pour le spectacle, en est un exemple virulent. Le 22 septembre 2011, le sympathisant d'extrême-droite Anders Breivik assassine plus de soixante-dix jeunes du parti travailliste de Norvège sur l'île d'Utøya et distribue le même jour un manifeste idéologique dans lequel il défend un programme teinté de nationalisme blanc qui s'oppose au marxisme culturel et au multiculturalisme. Le *reenactment* fait scandale au moment de sa tournée, car il soulève à nouveau le débat politique au milieu d'une Europe capitaliste

---

<sup>40</sup> « Ich glaube, dass gerade in Europa die Politik mehr oder weniger zur Verwaltung vom Reichtum verkommen ist, und dass wir uns selber einen ewigen Frieden vorheucheln, wo wir eigentlich einen ewigen Wirtschaftskrieg führen. Und ich glaube, das Theater muss Wahrheit hineinbringen, die Antagonismen, die Widersprüche zeigen, die hinter dieser scheinbar befriedeten Welt stecken. Es muss dahin gehen, wo Krieg ist. Es muss zeigen, dass wir Krieg führen. Politisches Theater zeigt den Krieg, wie er ist, und stellt nicht den Frieden dar. »  
« Milo Rau – "Kulturpalast" am 2. Juli... », entretien avec Milo Rau, ZDF, 2 juillet 2016, <https://www.zdf.de/kultur/milo-rau-kulturpalast-am-2-juli-104.html> (consultation le 20 juillet 2017, notre traduction).

<sup>41</sup> Christian Meier, *Die politische Kunst der griechischen Tragödie*, Munich, C. H. Beck, 1988.

endormie. Pourquoi médiatiser la voix d'un monstre ? Est-ce une fois encore utiliser les médias comme véhicules de propagande ? Pourquoi ne pas plutôt oublier cet atroce événement ? Sans distance chronologique, le *reenactment* assume plus clairement sa position politique. Le texte est lu sans ironie par une actrice allemande aux origines turques qui mâche de manière nonchalante de la gomme. Le spectacle propose ainsi une autre image, un discours porté par une femme, au lieu d'un homme, qui plus est issue de la société multiculturelle, une personne presque banale. Ce choix participe d'un processus de normalisation, de « dédramatisation du texte<sup>42</sup> », en remplaçant une personne par une pensée. Ces partis pris scéniques servent à supprimer la charge émotionnelle liée au personnage qui a écrit ce discours pour se concentrer uniquement sur le texte. Le scandale qu'a créé ce spectacle peut être expliqué par le fait que le public se sente désarmé face à l'expression d'une idéologie somme toute exempte d'antisémitisme, un peu gauchiste et altermondialiste. *La déclaration de Breivik* cherche précisément à dépasser la peur du spectateur : celle de réaliser qu'il pourrait, par moments, être du même avis que le terroriste, voire adhérer en majorité à ses idées, sans pour autant y trouver une légitimation à ses actes. Pour le metteur en scène, « nous pouvons écouter les Breivik ou non, dans tous les cas eux n'arrêteront pas de parler, si nous ne le faisons pas<sup>43</sup> ». Cette lecture-performance permet ainsi de réfléchir avec le public aux dérives nationalistes que l'Europe traverse actuellement, des différentes positions politiques actuelles face à l'immigration et d'en envisager les conséquences les plus extrêmes.

920 Aussi les *reenactments* se conçoivent-ils comme de véritables « plastiques sociales » et doivent-ils être l'occasion de réintroduire la politique dans la société civile, d'appeler à nouveau à une conscience politique en Europe en appelant violemment aux sens du public pour le secouer, à l'intérieur d'un monde pacifié qui est, pour le metteur en scène, un monde « dans lequel absolument tout est organisé de manière capitaliste et accommodé selon les goûts par des concepts populistes ou néolibéraux<sup>44</sup> ».

---

<sup>42</sup> Milo Rau, table ronde avec l'écrivain Richard Millet, Milo Rau, Sascha Ö. Soydan, à l'occasion de la pièce *Breivik's Statement*, modérée par Arnaud Laporte, Centre culturel suisse de Paris, 5 mars 2015, <http://www.ccsparis.com/events/view/milo-rau-iipm-international-institute-of-political-murder-1> (consultation le 19 juillet 2017).

<sup>43</sup> « Wir können uns die Breiviks anhören oder nicht, jedenfalls hören sie nicht auf zu sprechen, wenn wir es nicht tun. » Bossart, 2013, p. 34–35 (notre traduction).

<sup>44</sup> « [...] dass wir in einer Welt leben, in der alles, und zwar wirklich alles, kapitalistisch organisiert und je nach Geschmack mit populistischen oder neoliberalen Begriffen dekoriert ist. » *Ibid.*, p. 29–30 (notre traduction).

\*\*\*

921

En résumé, les *reenactments* de Milo Rau se caractérisent par une utilisation de l'intermédialité pour atteindre le spectateur par ses sens. Ses spectacles s'inscrivent en rupture avec le « théâtre documentaire marxiste » en ne cherchant pas à « éduquer » le public, mais à le « sensibiliser » aux questions politiques. Cette nouvelle approche engage une réflexion sur le lien entre morale et politique. Le concept d'éducation politique, dans la lignée des théories socialistes, mêle éthique et politique, et prétend dire aux spectateurs quelles sont les pensées politiquement correctes et celles qui ne le sont pas. Les *reenactments* de Milo Rau, « plastiques sociales » créées par l'IIPM pour faire évoluer la société, revendiquent pour leur part un retour à la modernité et au réalisme. Le metteur en scène utilise l'intermédialité pour recréer des situations hyperréalistes à la recherche d'une vérité artistique, c'est-à-dire d'un kaléidoscope de vérités qui reproduise avec exactitude non pas l'historicité de l'événement mais le ressenti historique. Ces spectacles proposent ainsi des simulacres d'événements afin que ceux-ci ne se répètent plus. La scène devient lieu de mémoire et permet au public comme aux acteurs de retraverser collectivement un traumatisme telle une commémoration afin d'effectuer un travail de deuil. L'effet cathartique opère d'une part à travers la compassion ressentie par les spectateurs pour les acteurs-témoins. D'autre part, la mise en scène de la peur de la guerre en Europe exorcise nos craintes et crée un lien de solidarité qui replace le spectacle dans le champ politique. En faisant revivre un événement traumatique au spectateur, Milo Rau ranime les conflits, physiques ou idéologiques, que l'Europe pacifiée avait étouffés. Les *reenactments* doivent réapprendre aux citoyens à dépasser leurs peurs et à prendre à nouveau position. Bien que la dimension morale des spectacles ne soit pas imposée au spectateur, il est possible pour ce dernier de déduire, à partir de la compassion ressentie, des principes humanistes applicables à la politique, tout en restant bien le seul juge de ce qu'il perçoit<sup>45</sup>. Car la priorité reste de ranimer chez le spectateur, par l'art, une certaine fougue ou du moins un sursaut politique.

---

<sup>45</sup> « [...] den Moraldiskurs eher als erhellenden Effekt des Theatergeschehens jeweils individuell in den Rezipientenköpfen zu aktivieren statt ihn explizit — mithin in gewisser Weise autoritär — in der Aufführung selbst zu führen. » Christine Wahl, « Es gibt keinen Ort, der sich schlechter für Moral eignet als das Theater ». Ein Arbeitsporträt von Milo Rau », dans Tobias Brenk, Boris Nikitin et Carena Schlewitt (dir.), *Dokument, Fälschung, Wirklichkeit. Materialband zum zeitgenössischen Dokumentarischen Theater*, Berlin, Theater der Zeit, 2014, p. 202.

## L'art du *reenactment* chez Milo Rau

PRISCILLA WIND, UNIVERSITÉ DE CLERMONT-AUVERGNE

### RÉSUMÉ

En 2007, le metteur en scène suisse Milo Rau crée l'International Institute for Political Murder, qui développe une nouvelle esthétique du théâtre documentaire comme art politique basée sur le *reenactment*. Ces spectacles reproduisent des moments marquants des dernières décennies pouvant susciter une prise de conscience politique, par exemple dans *Les derniers jours des Ceaușescu*, *La déclaration de Breivik* ou encore *Hate Radio*, la reproduction d'une émission de radio de propagande hutue durant le génocide rwandais. L'IIPM propose un travail sur l'intermédialité et sur le témoignage à travers les acteurs qui force le spectateur à réfléchir sur la manipulation des médias, sur la place accordée à la compassion et au conflit dans notre monde contemporain. Ces spectacles soulèvent la question du devoir de mémoire et du travail de deuil : dans quelle mesure le *reenactment* permet-il de repenser l'effet cathartique aujourd'hui ?

### ABSTRACT

922

In 2007, the Swiss stage director Milo Rau created the International Institute for Political Murder (IIPM), a theatre production company that develops a new aesthetics in documentary theatre as a political art based on re-enactments. The IIPM productions re-enact important events in recent history that can lead to political awakening, as in the shows *The Last Days of the Ceausescus*, *Breivik's Statement*, or *Hate Radio*. The IIPM addresses the themes of intermediality and testimony and invites the audience to think about mass media's power of manipulation as well as about the place allocated to compassion and conflict in our contemporary world. These shows raise the questions of how we come to terms with the past and how we mourn it. To what extent can re-enactments help us rethink the cathartic effect today?

### NOTE BIOGRAPHIQUE

**PRISCILLA WIND** est agrégée d'allemand et maître de conférences de littératures et civilisation germanique à l'Université de Clermont-Auvergne. Auteure d'une thèse intitulée « La notion de mise en scène dans les pièces d'Elfriede Jelinek » en cotutelle avec l'Université de Rouen et l'Institut d'études théâtrales de Vienne, ses recherches portent sur les esthétiques théâtrales contemporaines. Elle a publié plusieurs articles

sur le rapport entre les médias de masse et la scène contemporaine, ainsi que sur l'influence des médias sur l'individu postmoderne et sa perception de l'espace-temps. Dans ce cadre, elle s'intéresse au corps scénique et a récemment dirigé un ouvrage collectif sur le corps violenté au théâtre. Elle étudie actuellement l'esthétique du théâtre documentaire contemporain et le rôle de l'intermédialité sur les scènes contemporaines.