Le théâtre et l'expérimentation. Milo Rau et Tiago Rodrigues – réimaginer les arts du spectacle entre document et fiction

DOI : 10.46522/S.2026.01.7

Diana NECHIT PhD
"Lucian Blaga" University of Sibiu
diana.nechit@ulbsibiu.ro

Andrei C. ȘERBAN PhD
"Lucian Blaga" University of Sibiu
diana.nechit@ulbsibiu.ro

Abstract: Theatre and Experimentation. Milo Rau and Tiago Rodrigues – Reimagining the Performing Arts Between Document and Fiction
In contemporary performance, experiment has moved beyond formal innovation to question the ethical and political foundations of representation itself. Directors Milo Rau and Tiago Rodrigues exemplify two complementary approaches to experimental theatre, reconfiguring the relationship between truth, memory, and fiction. In "La Reprise. Histoire(s) du Théâtre (I) and The Seer", Milo Rau constructs a theatre of reenactment and symbolic justice. Blurring the boundaries between documentary and performative truth, he reimagines the stage as a civic space where historical trauma is confronted through aesthetic reconstruction. His experiments extend the theatre into the social and media sphere, transforming performance into a moral inquiry. Tiago Rodrigues, in "No Yogurt for the Dead or Antoine et Cléopâtre", explores the theatre as a living archive of memory and intimacy. His experimental minimalism intertwines poetic text, repetition, and absence, creating a fragile yet profound connection between performer and spectator. Through their work, both Rau and Rodrigues reimagine the performing arts as a dynamic interplay between document and fiction, ethics and aesthetics, history and presence. Their practice invites new critical and pedagogical frameworks within universities and theatre criticism, urging us to rethink theatre as a form of knowledge rather than entertainment.

Key words: *experimental theatre, Milo Rau, Tiago Rodrigues, performativity, memory, document and fiction.*

Cet article explore les modalités par lesquelles Tiago Rodrigues et Milo Rau reconfigurent la scène contemporaine comme espace d'archive performative. À travers *No Yogurt for the Dead* et *The Seer*, ils interrogent la relation entre mémoire, trauma, violence et éthique du regard. En mobilisant des objets intimes ou des images de guerre, les deux artistes transforment le théâtre en dispositif de connaissance plutôt qu'en simple instrument de représentation. Leur démarche

éclaire les tensions contemporaines entre document et fiction, entre esthétique et responsabilité, entre mythe et actualité.

Les études théoriques consacrées au théâtre contemporain s'accordent de plus en plus pour considérer la scène comme un espace d'« archive vivante », où la mémoire, le geste, la présence et le traumatisme remplacent les modes traditionnels de représentation mimétique. La distinction fondatrice proposée par Diana Taylor entre archive matérielle et répertoire incarné a profondément marqué ce champ : selon elle, la mémoire performée par les corps constitue une forme de savoir tout aussi légitime que les documents écrits ou visuels. Cette perspective a été prolongée par Rebecca Schneider, qui voit dans la performance une survivance plutôt qu'une disparition : le geste scénique, loin de s'effacer, « réapparaît » et persiste comme trace active, remettant en question la primauté du document dans la constitution du savoir historique. À cette réflexion sur la mémoire performative s'ajoutent les travaux de Paul Ricœur et d'Aleida Assmann, qui insistent sur la manière dont les individus et les sociétés élaborent et négocient leurs mémoires à travers des processus de sélection, d'oubli et de réactivation (Assmann 2011, 57). Leur pensée permet d'envisager la scène non seulement comme un lieu de restitution du passé, mais comme un espace où s'organisent les conflits mémoriels — qu'il s'agisse d'expériences intimes ou de traumatismes collectifs.

Parallèlement, l'évolution du théâtre documentaire et des formes de reënactment a nourri une réflexion nouvelle sur le rapport entre scène et vérité. Au-delà de la reproduction mimétique, le reënactment est désormais compris comme un outil critique capable de mettre en crise les récits officiels. Schneider, Lepecki, mais aussi Milo Rau lui-même, affirment que la reconstitution n'a pas pour vocation de restituer l'événement, mais de questionner ce qui demeure irrésolu dans la mémoire collective. Le théâtre devient ainsi un espace de « justice symbolique » où les blessures historiques sont réinvesties pour éclairer les responsabilités contemporaines. Cette perspective trouve un écho dans les études sur le théâtre documentaire menées par Carol Martin ou Alison Forsyth, qui décrivent la scène comme un forum civique où s'articulent témoignages, archives et gestes politiques.

La recherche autour du trauma contribue également à ce renouvellement des perspectives. Cathy Caruth et Dominick LaCapra ont montré que le traumatisme n'est jamais intégralement représentable, qu'il travaille par éclats, par répétitions et par ruptures. Elaine Scarry, en étudiant la relation entre corps et douleur, révèle comment la souffrance détruit les cadres habituels du langage tout en générant ses propres formes de signification. Ces travaux éclairent profondément les productions qui exposent la violence contemporaine, en particulier celles qui utilisent l'image filmée ou le témoignage direct. Dans ce domaine, les analyses de Susan Sontag (Sontag 2003) et d'Ariella Azoulay (Azoulay 2008) occupent une place centrale : elles interrogent la responsabilité du regard face aux images de guerre, soulignant que voir la souffrance d'autrui n'est jamais un acte neutre. Judith Butler enrichit ce cadre en montrant que les images produisent des ontologies politiques : elles déterminent quelles vies sont reconnues comme pleurables et lesquelles ne le sont pas.

La réactivation contemporaine du mythe constitue un autre axe majeur de la recherche. Les travaux d'Edith Hall, de Jean-Pierre Vernant et de Pierre Vidal-Naquet ont mis en évidence la dimension transhistorique de la tragédie grecque, capable d'articuler, sous une forme exemplaire, les tensions entre individu et collectif, souffrance et justice, violence et ordre symbolique. « Réactualiser n'est pas moderniser à tout prix, mais comprendre comment une œuvre du passé peut redevenir contemporaine sans cesser d'être elle-même. » (Vidal-Naquet 2002, 18)

Martin Puchner, dans une perspective plus conceptuelle, souligne que le théâtre possède la capacité unique de réactiver d'anciennes structures de pensée pour traiter des questions politiques

et éthiques contemporaines (Puchner 2010). Cette lecture du mythe comme outil critique trouve un écho particulier dans les approches théâtrales qui mobilisent des figures anciennes (comme Philoctète ou Cassandre) pour éclairer la violence actuelle. « Les tragédies grecques ne sont pas des monuments figés ; elles sont des textes vivants qui ne cessent de dialoguer avec le présent, à condition qu'on accepte de les lire et de les jouer à partir des questions d'aujourd'hui. » (Vernant et Vidal-Naquet 1986, 9) Enfin, une part importante des recherches récentes s'intéresse au théâtre comme forme de connaissance. Erika Fischer-Lichte affirme que la performance ne représente pas la réalité : elle la produit, en transformant ceux qui y participent. Shannon Jackson développe cette idée dans une direction sociale, en montrant comment le théâtre et la performance créent des modes de relation qui sont eux-mêmes des formes de pensée. Ces perspectives ont permis de considérer les pratiques scéniques non comme de simples objets esthétiques, mais comme des épistémologies en acte.

En réunissant ces différents axes théoriques — mémoire performative, reënactment critique, esthétique du trauma, réactivation du mythe, cognition scénique — l'état de la recherche met en évidence la pertinence d'un dialogue entre des artistes aussi différents que Tiago Rodrigues et Milo Rau. Le premier explore la fragilité de la mémoire intime et la force des objets affectifs ; le second confronte la scène à la violence géopolitique contemporaine et à la responsabilité du regard. Leur travail illustre, de manière exemplaire, les tendances actuelles du théâtre international : un théâtre qui n'est plus seulement représentation, mais archéologie vivante, laboratoire éthique et lieu de savoir.

1. Le théâtre comme archive vivante

Le théâtre peut être envisagé comme une archive vivante, c'est-à-dire comme un espace où le passé ne se conserve pas sous forme figée, mais se réactive à travers des corps, des voix et des gestes. Contrairement aux archives écrites ou visuelles, la scène ne restitue pas l'événement : elle le reconfigure au présent, en mettant en jeu la mémoire collective dans une relation directe avec le spectateur. Comme l'a montré Rebecca Schneider, le reënactment théâtral ne vise pas à reproduire l'histoire, mais à en éprouver les zones d'ombre et les tensions non résolues (Schneider 2011, 14-33). Dans cette perspective, le théâtre devient un lieu de transmission critique où témoignages, documents et expériences sensibles se croisent pour produire un savoir incarné, ce que Carol Martin décrit comme un véritable « forum civique » de la mémoire (Martin 2010, 12). En faisant dialoguer traces du passé et enjeux contemporains, l'archive vivante transforme la représentation en acte de responsabilité, rejoignant l'idée d'Erika Fischer-Lichte selon laquelle la performance produit une expérience transformatrice plutôt qu'une simple représentation (Fischer-Lichte 2008, 38-45). Ainsi, le théâtre ne conserve pas l'histoire : il la remet en mouvement.

Pour Milo Rau, le reënactment n'est pas une reproduction du réel, mais une méthode d'enquête morale. La scène devient un espace judiciaire et expérimental où les traumatismes historiques peuvent être rejoués pour susciter un geste de responsabilité (Rau 2021). Le reënactment n'interroge pas « ce qui a été », mais « ce qui reste à résoudre ». À l'inverse, Tiago Rodrigues ne se tourne pas vers l'archive documentaire, mais vers une archive intime. Il se situe dans ce que Diana Taylor nomme le « répertoire », une mémoire incarnée qui se transmet par le geste et la voix plutôt que par des traces matérielles (Taylor 2003, 35). Les objets simples — cahier vide, yaourt refusé, stylo inadapté — deviennent les catalyseurs d'une archéologie affective (Schneider 2011, 76).

Ainsi, chez Rodrigues, le corps réactive la présence de l'être perdu, tandis que chez Rau, le corps porte la marque de la violence et devient témoin, voire Cassandre moderne. Les deux esthétiques se rejoignent dans la reconnaissance du corps comme archive vivante, lieu où se déposent et se réactivent les traces de l'histoire, de l'affect ou du trauma. Chez Rodrigues, le corps de l'interprète devient un médium sensible capable de faire affleurer la présence de l'être disparu : gestes ténus, silences respirés ou micro-variations vocales recomposent une mémoire incarnée, qui n'est jamais simple reconstitution, mais réanimation fragile du lien perdu. À l'inverse, chez Rau, le corps s'expose comme surface marquée par la violence collective ; il porte les stigmates du monde et se fait témoin direct de la catastrophe sociale ou politique. En cela, il s'apparente à une figure de Cassandre moderne, condamnée à voir et à dire l'irreprésentable, à rappeler sans relâche ce que la société tend à refouler. Dans les deux cas, le corps ne se contente plus d'incarner un rôle : il devient un espace d'inscription où s'articulent vérité, mémoire et responsabilité.

2. Tiago Rodrigues — La mémoire de l'intime et la performativité de l'absence

Dans *No Yogurt for the Dead*, la mort du père constitue l'origine d'une méditation scénique sur l'absence. Le cahier vide incarnant la dernière trace du défunt devient un symbole poétique de la perte, mais aussi un espace potentiel d'écriture (Ricœur 2000). Dans *No Yogurt for the Dead*, Tiago Rodrigues développe une méditation théâtrale sur l'absence, la mémoire et la manière dont celles-ci peuvent être reconstruites performativement. Le spectacle part d'une rupture intime – la mort de son père, le journaliste portugais Rogério Rodrigues – et d'un objet chargé d'attentes : un cahier destiné à son dernier article, ne contenant que quelques griffonnages énigmatiques qui, dans un premier temps, l'ont profondément déçu. C'est un cahier presque vide, parsemé de signes solitaires et mystérieux, dépourvus de sens apparent. C'est l'histoire d'une pièce qui donne vie à la mort et transforme la déception en émerveillement. Une histoire à la fois vraie et singulière, mais aussi universelle par sa dimension intime : elle nous concerne tous, car elle parle de la mort des parents et des questions laissées en suspens, lorsque le temps a passé et que les récits se sont perdus à jamais.

2.1. Les objets comme déclencheurs de mémoire

Les objets du quotidien deviennent déclencheurs d'une mémoire émotionnelle. Ann Cvetkovich les décrit comme les éléments d'une « archive des affects » (Cvetkovich 2003, 17). Rodrigues les investit comme des repères sensibles qui réactivent la présence dans l'absence. Chaque jour, son père écrivait dans ce cahier un texte sur son expérience de patient en phase terminale. Tous deux savaient qu'il s'agirait de son dernier article. À sa mort, Tiago Rodrigues ouvre le cahier : il n'y trouve que quelques traits, quelques points, de petits dessins abstraits comme ceux d'un enfant. En mêlant souvenirs, chansons et fragments d'écriture paternelle, Rodrigues compose un spectacle qui revendique une petite victoire sur la mort ; chaque scène est une variation nostalgique, ludique ou tragique sur le thème de la séparation. Musique et poésie deviennent la grammaire d'un théâtre qui cherche les raisons de la joie dans les histoires les plus sombres.

Par un langage poétique, des gestes symboliques et des respirations musicales, Rodrigues propose une éthique de la douceur, une forme de réparation affective qui transforme la disparition en acte de présence[8]. La représentation commence par des scènes hospitalières quotidiennes où rien n'est dit, sauf l'essentiel : un stylo bleu, apporté par le fils alors qu'il aurait dû être noir – signe de négligence et d'inattention, selon le père : « Quand m'as-tu déjà vu écrire à l'encre bleue ? Tu sais que je n'écris qu'à l'encre noire. » Rogério s'était promis d'écrire, depuis son lit d'hôpital où il mourait d'un cancer, son dernier reportage, malgré le mauvais stylo et le fils dont il

déplorait les errances professionnelles. Sur le cahier, un titre : *Os mortos já não comem iogurte – « Les morts ne mangent plus de yaourt »*.

2.2. Scénographie : la topographie palliative de la mémoire

La scénographie compose un espace liminal : lits d'hôpital sur différents niveaux, brume, lumières tamisées, immobilités éloquentes. Lehmann appelle de tels espaces « des zones postdramatiques d'intensité » (Lehmann 2006, 38), lieux où le sensible prime sur la narration. Rodrigues utilise le théâtre comme un dispositif d'« archéologie performative », où la mémoire se matérialise par des pratiques scéniques et ritualiques. Les gestes les plus banals (le stylo bleu, le yaourt refusé) deviennent des formes de résistance affective ; la mémoire, un document vivant qui maintient le lien avec les disparus. Le décor – deux lits d'hôpital disposés sur des paliers symboliques – et les corps des acteurs (Beatriz Brás et Hélder Gonçalves) deviennent les supports performatifs d'une mémoire incomplète mais intensément émotionnelle. Voix, gestes, musique en direct, poésie : autant de stratégies d'une performativité de la mémoire où oubli et remémoration coexistent. Le succès de cette partition tient en grande partie à l'expressivité vocale de Manuela Azevedo, du groupe pop portugais Clã. Les trois interprètes passent imperceptiblement du parlé au chanté, sans jamais forcer, révélant d'excellentes qualités vocales.

Sur scène, les corps deviennent des archives vivantes : fragments de danse, zones de regards et de silences rituels, élaborés en relation avec l'espace médical. La scénographie épurée, enveloppée d'une atmosphère brumeuse, révèle deux lits identiques sur deux plans différents : l'un en hauteur, tel un sommet désert ou une mille-feuille de papiers et de cloisons, l'autre dans sa matérialité laide et aride, presque clinique, proche du public. Un troisième lit et une potence à perfusion complètent l'image désolée d'un centre de soins palliatifs, une sorte d'antichambre de la mort. Sur le lit élevé, un homme âgé (le musicien Hélder Gonçalves) joue de la guitare. Sur l'autre lit, une jeune actrice affublée d'une fausse barbe : deux facettes de Rogério Rodrigues. L'image onirique est portée par un homme, la représentation plus réaliste par une femme – tout comme le jeune Tiago est interprété par une actrice (Beatriz Brás). En pleine lumière, une infirmière fume une cigarette : figure à part, passeuse vers l'au-delà, un Charon contemporain. Elle crée un moment tragique lorsqu'elle détourne la potence de perfusion en un phare guidant la grande traversée. Son monologue devient un testament intime et profondément humain, dans lequel l'âme reconnaît une dernière fois ceux qui restent, avant de dire adieu à son enveloppe matérielle et de passer dans un inconnu impossible à imaginer.

2.3. Vers une dramaturgie de la trace : Tiago Rodrigues et la relecture du canon shakespearien

De la même manière, l'*Antoine et Cléopâtre* imaginé par Tiago Rodrigues éclaire une autre facette de cette reconfiguration contemporaine du rapport entre document et fiction. La base de cet univers scénique est le rapport de l'homme au monde, (en dernière instance à la société), la manière dont dans la tragédie, l'unité de l'épreuve et de la ruine, de la perfection humaine et de la brisure s'imposent à la destinée. Lukács écrit, à propos de Shakespeare : « Chez Shakespeare, la tension qui se décharge sur cette question touche au plus profond, elle est plus explosive que jamais auparavant ni plus tard, mais elle est néanmoins imprégnée en même temps par la sérénité interne de la foi en l'indestructibilité immanente, même si elle est tragique, de la substance humaine. » (Lukács 1965, 634)

Chez Shakespeare, les conflits ne relèvent jamais uniquement de la psychologie individuelle. Ils dépassent constamment la sphère privée pour engager des forces beaucoup plus vastes : des passions extrêmes, comme celles qui animent Hamlet, Othello, Lear ou Macbeth, des luttes de

pouvoir qui traversent les structures politiques, des crises morales majeures et, au-delà encore, des interrogations métaphysiques sur le sens de l'existence. La « tension » évoquée par Lukács doit, ainsi, être comprise dans toute sa complexité : elle est à la fois dramatique, historique et existentielle. Cette tension touche « au plus profond » parce qu'elle concerne l'essence même de la condition humaine. Elle met en jeu des questions fondamentales telles que la liberté, la responsabilité, le désir, le mal ou la mort. Les personnages shakespeariens ne sont jamais de simples figures psychologiques ; ils incarnent des contradictions universelles qui engagent le destin de l'homme dans son ensemble. Le drame individuel devient alors le lieu où se cristallisent les grandes forces qui traversent une époque et une société. Selon Lukács, Shakespeare représente, dans l'histoire de la tragédie occidentale, un moment absolument singulier. Ni avant lui, dans la tragédie antique, ni après lui, dans le classicisme ou le romantisme, la conflictualité humaine n'a été représentée avec une intensité comparable.

La réflexion de Lukács sur la « tension explosive » chez Shakespeare permet d'éclairer, de manière particulièrement féconde, le théâtre de Tiago Rodrigues, notamment son travail autour d'*Antoine et Cléopâtre*. Comme chez Shakespeare, les spectacles de Rodrigues ne se limitent jamais à des conflits strictement individuels. Même lorsqu'ils partent d'histoires intimes, ils engagent des questions plus vastes – politiques, historiques et métaphysiques. Dans sa réécriture d'*Antoine et Cléopâtre*, Rodrigues reprend précisément cette articulation entre le privé et le public qui constitue, selon Lukács, l'une des forces essentielles du théâtre shakespearien. Chez Shakespeare, *Antoine et Cléopâtre* est l'exemple même d'une tension à la fois passionnelle et historique : l'amour y est indissociable des enjeux du pouvoir, et le destin des amants se confond avec celui des empires. Rodrigues conserve cette dimension fondamentale, mais il la déplace vers une dramaturgie de la parole et de la mémoire. Là où Shakespeare met en scène une conflictualité spectaculaire – guerres, trahisons, effondrements politiques –, Rodrigues privilégie une tension plus intérieure, plus réflexive. Le drame ne se joue plus seulement dans l'action, mais dans le récit de l'action, dans la manière dont les personnages se souviennent, se racontent et se réinventent. On retrouve pourtant chez Rodrigues ce que Lukács identifie comme le cœur de la tragédie shakespearienne : une tension qui touche « au plus profond » parce qu'elle concerne l'essence même de l'homme – le désir, la liberté, la responsabilité, la finitude.

Dans *Antoine et Cléopâtre*, Shakespeare montre comment l'amour peut devenir une force à la fois créatrice et destructrice, capable d'ébranler l'ordre du monde. Rodrigues reprend cette intuition, mais en l'inscrivant dans une poétique contemporaine de la fragilité. La tension n'est plus explosive au sens spectaculaire du terme ; elle devient une tension de langage, de mémoire et d'émotion. Surtout, à l'image de ce que Lukács observe chez Shakespeare, la réécriture de Rodrigues demeure traversée par une forme de « sérénité interne » (Lukács 1965, 634). Malgré l'échec, la perte et la mort, persiste une confiance dans la dignité irréductible de l'expérience humaine. Dans son *Antoine et Cléopâtre*, il ne s'agit pas de déconstruire le tragique, mais de le reformuler pour notre époque : non plus comme affrontement héroïque de forces historiques, mais comme exploration sensible de ce qui, en l'homme, demeure indestructible.

Ainsi, Rodrigues prolonge l'héritage shakespearien en transformant la tension explosive décrite par Lukács en une tension intime et contemporaine, fidèle à l'esprit du modèle tout en en renouvelant profondément les formes. L'œuvre shakespearienne constitue ainsi un point culminant où la violence des passions, la profondeur des interrogations morales et la complexité des enjeux historiques se rejoignent pour produire une forme de tension dramatique sans équivalent. Ici, ce n'est pas un fait divers ou un matériau documentaire qui nourrit le travail, mais un monument dramatique : Shakespeare lui-même, dont Rodrigues ne conserve que les traces, les spectres,

les rémanences. À partir de ce texte déjà romancé par l'Histoire, il opère une épure radicale qui rejoint pourtant, par un autre biais, le geste de Rau : faire du théâtre non pas un lieu d'illustration, mais un espace de réinvention du récit. Avec Sofia Dias et Vítor Roriz, seuls en scène pour porter ce qui demeure du mythe amoureux, Rodrigues transforme l'héritage shakespearien en un territoire expérimental où le langage, le geste et la mémoire dialoguent. Cette réduction à l'essentiel – deux corps, des mots choisis, quelques objets-symboles – participe d'une démarche qui refuse la monumentalité historique pour privilégier la perception vivante, incarnée, subjective. Là où Rau expose les dispositifs du témoignage, Rodrigues expose les dispositifs de la fiction, mais tous deux partagent une même confiance dans le pouvoir performatif du verbe. Dans *Antoine et Cléopâtre*, la narration au passé, les glissements entre personnages et acteurs, le jeu discret avec la temporalité forgent une forme poétique qui interroge, elle aussi, ce que signifie raconter. Ce n'est plus la fidélité au récit originel qui importe, mais la manière dont il résonne dans un présent scénique, dont il se réactive par la voix et la complicité des interprètes.

Ainsi, l'œuvre de Rodrigues prolonge la question centrale que pose également Rau : qu'est-ce qui, aujourd'hui, fait théâtre ? Dans un cas, le réel brut requiert une mise à distance pour devenir partageable ; dans l'autre, le mythe exige un effacement des signes pour retrouver sa puissance d'évocation. Mais les deux démarches s'accordent sur un point essentiel : la scène est un lieu où se négocient des formes de présence – présence du souvenir, de la fiction, du témoignage, de l'imaginaire. En « cherchant les mots », Rodrigues explore les seuils de cette présence autant que Rau explore les seuils du réel.

À travers cette dramaturgie de l'épure, *Antoine et Cléopâtre* devient alors plus qu'une relecture : il devient l'exemple d'un théâtre contemporain qui assume sa fragilité et sa part de rêve pour réinventer la relation entre passé et présent, entre texte et corps, entre ce qui s'est transmis et ce qui s'invente au plateau. Comme Rau à travers le document, Rodrigues propose une expérimentation de la mémoire, mais une mémoire poétique, modulée par la parole. Les arts du spectacle se trouvent ainsi réimaginés entre deux pôles – le réel et le mythe –, et c'est dans cet entre-deux que leurs œuvres se répondent, se complètent, et enrichissent la réflexion sur les formes possibles du théâtre aujourd'hui.

3. Milo Rau — Violence, mythe et témoin contemporain

The Seer se situe à l'opposé stylistique : l'esthétique y est frontale, géopolitique. Le corps n'est pas le vecteur d'une mémoire intime mais l'objet même de la violence. Dans *The Seer*, le plus récent spectacle de Milo Rau – une coproduction de la Schaubühne de Berlin, du Festival de Vienne et de la Biennale de Venise –, Ursina Lardi (Lion d'Argent 2025) incarne une image vivante de la violence omniprésente dans le monde : une témoin, une prophétesse, un corps exposé qui documente le mal tout en l'absorbant. Le spectacle est une bouleversante dramaturgie narrative qui réunit deux destins. Avec *The Seer*, Rau complète une trilogie idéale autour des mythes grecs, amorcée en 2022, en se concentrant ici sur Cassandre et Philoctète, reconfigurant les mythes en un déterminisme génétique qui reconduit la dualité bien/mal de la condition humaine. En tant qu'espèce, nous avons produit autant de beauté que de brutalité ; la rencontre avec l'Autre, le regard porté sur l'étranger, a souvent généré une haine inépuisable.

3.1. Le mythe comme archive de la violence

Milo Rau réactive la figure de Philoctète, héros blessé et abandonné, pour interroger la douleur contemporaine. Comme le rappelle Edith Hall, la tragédie grecque est « une étude de la souffrance humaine sous le soleil » (Hall 2010, 34). Le mythe devient ainsi outil critique. Le spectacle s'inspire

de Philoctète, héros de Sophocle abandonné en raison d'une blessure incurable. Chez Sophocle, Philoctète incarne l'intersection du mythe et du traumatisme psychopolitique : il est le seul héros de la tragédie grecque transmis jusqu'à nous qui soit blessé, mutilé, loin de l'idéal de perfection physique antique. Ses questions demeurent intemporelles : comment vivre avec un traumatisme individuel dans un contexte de guerre ? L'art peut-il atténuer la souffrance ? Cette figure du corps blessé, isolé pour des raisons stratégiques mais essentielles à la victoire finale, revient chez Rau dans celle de la photojournaliste de guerre incarnée par Ursina Lardi. Interprétant une célèbre photographe violée lors du Printemps arabe, elle traverse les scènes les plus brutales du monde, cherchant l'image absolue de l'horreur. D'apparence invulnérable, défiant la mort à travers son objectif, elle finit par être frappée directement par la violence qu'elle cherchait à capturer.

Ursina Lardi incarne une photojournaliste violée en zone de guerre. Elaine Scarry note que la douleur « détruit le langage, tout en produisant sa propre forme de signification » (Scarry 1985, 21). L'automutilation filmée, le sang réel, les images de Mossoul transforment la scène en archive vivante du traumatisme. La narration filmée d'Azad, un Irakien amputé par l'État islamique, croise celle d'Ursina. Photographe obsédée par les images de violence, elle devient une « voyante » parce qu'elle peut « voir » l'image avant même de la prendre : « comme si l'image naissait d'abord dans ma tête, avant de surgir dans la photo ». Les premières minutes du spectacle renvoient directement à la blessure de Philoctète : l'actrice filme son automutilation en se créant une plaie à la jambe ; l'écran amplifie le geste, le sang rougissant le sable répandu sur scène. L'écran nous plonge en direct dans une zone de guerre : Mossoul, avant et après l'occupation islamiste. Le témoignage d'Azad Hassan résonne avec la trajectoire de l'héroïne. Il ne s'agit pas seulement de guerre, mais de tout le spectre de la déshumanisation et de la résistance par le mot et l'image. Pour le spectateur européen, l'expérience ouvre un accès rare à une réalité presque interdite, permettant de réfléchir à la banalisation du mal, à la trivialisation des images de souffrance diffusées massivement sur les réseaux sociaux.

3.2. L'impossibilité du salut par l'image

Dans la lignée de Susan Sontag, Milo Rau interroge la violence du regard et la responsabilité éthique qu'implique toute représentation de la souffrance. Dans *Regarding the Pain of Others,* Sontag rappelle que l'image de guerre ne se contente jamais d'informer : elle place le spectateur dans une position moralement instable, oscillant entre compassion, curiosité et voyeurisme (Sontag 2003). Rau reprend cette intuition fondamentale et la transpose dans le champ théâtral. Dans *The Seer,* l'image ne délivre plus aucune promesse de vérité rédemptrice : elle expose, elle implique, elle compromet. Elle rend visible ce qu'on peut nommer, en s'appuyant sur les études de Judith Butler (Butler 2009), responsabilité du regard, c'est-à-dire la manière dont l'acte de voir nous engage politiquement face à la souffrance d'autrui. Cette perspective s'inscrit également dans une réflexion sur la saturation visuelle propre à notre époque. Comme l'a montré Georges Didi-Huberman, l'image contemporaine est prise dans un double mouvement de surabondance et d'aveuglement (Didi-Huberman 2003) : plus nous voyons, moins nous parvenons à réellement regarder. Rau met en scène ce paradoxe en confrontant le flux médiatique des images de guerre à la présence irréductible des corps sur scène. Le théâtre devient alors un espace de friction entre le visible et le sensible, entre le document filmé et l'expérience incarnée, rejoignant ainsi les analyses de Hans-Thies Lehmann sur le théâtre postdramatique, où la représentation cesse d'être mimétique pour devenir un événement critique (Lehmann 2006, 23-28).

Dans *The Seer,* la représentation ne se limite donc pas à deux récits parallèles – l'un incarné sur scène, l'autre projeté à l'écran. Elle formule un diagnostic sur notre époque : un temps où

l'image ne sauve plus, mais atteste seulement. Ursina Lardi devient une Cassandre contemporaine, figure tragique dont la clairvoyance se heurte à l'indifférence collective. Rau rejoint ici la réflexion de Jacques Rancière sur le « spectateur émancipé » (Rancière 2008) : loin d'être un simple récepteur passif, le spectateur est sommé d'assumer sa part de responsabilité dans le dispositif de visibilité qui lui est proposé. Cependant, cette esthétique de la frontalité soulève également des réserves critiques. Certains commentateurs reprochent à Rau de flirter avec une forme de spectaculaire de la souffrance, risquant de reproduire la logique qu'il prétend dénoncer : celle d'une consommation émotionnelle de la douleur d'autrui. Ce danger rejoint les mises en garde formulées par Butler contre une sorte de spectacularisation du deuil (Butler 2004). D'autres analystes, au contraire, voient dans cette radicalité une nécessité politique : seule une exposition sans compromis serait capable de briser l'indifférence contemporaine. Cette tension révèle l'un des dilemmes centraux du théâtre documentaire actuel : comment montrer sans exploiter, comment témoigner sans trahir ?

Conçu comme une immersion dans l'abîme de la guerre et de la mémoire traumatique, *The Seer* fonctionne dès lors comme une archive vivante. Le théâtre y devient un espace de documentation, de reconstitution et de combat intérieur, où le spectateur est contraint de prendre position. Rau ne propose ni catharsis ni réconciliation ; il instaure ce que Erika Fischer-Lichte décrit comme une esthétique de la performativité, fondée sur l'expérience directe et l'instabilité émotionnelle (Fischer-Lichte 2008, 147). En cela, son travail s'oppose aux formes consensuelles de représentation : il ne cherche pas à consoler, mais à inquiéter durablement le regard.

3.3. Poétique du réel et construction du témoignage dans *La Reprise : Histoire(s) du théâtre (I)*

Milo Rau aborde le réalisme qui consiste à construire un récit scénique à travers la déconstruction même des mécanismes de représentation. Cette stratégie est particulièrement visible dans des spectacles tels que *Five Easy Pieces* (2016) et *La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)* (2018), tous deux inspirés d'épisodes de violence criminelle. Le premier prend pour point de départ l'affaire du « Monstre de Marcinelle » – un homme qui a kidnappé, violé et assassiné des adolescentes en Belgique avant d'être arrêté, deux des victimes ayant été sauvées. Le second spectacle met en scène la reconstitution du meurtre d'un jeune homosexuel par un groupe d'agresseurs de son âge. À première vue, ces événements pourraient apparaître comme de simples faits divers, dépourvus de véritable portée historique. Pourtant, la démarche de Rau démontre le contraire. Le metteur en scène les présente au public sous la forme de véritables tragédies contemporaines, motivées historiquement et socialement, issues de préjugés raciaux, moraux et politiques. L'histoire du « Monstre de Marcinelle » est ainsi mise en relation directe avec le processus de décolonisation du Congo – pays où le criminel a grandi – et avec l'assassinat du président congolais Patrice Lumumba, événement qui a profondément marqué l'histoire politique de l'Afrique.

De même, *La Reprise* révèle les monstruosités que peut engendrer un usage irresponsable et violent du langage public, nourri par la haine et la brutalité symbolique. Ces deux spectacles fonctionnent ainsi simultanément comme des récits privés et publics, centrés sur l'Europe et sur la crise de ses valeurs culturelles et humaines. Rau transforme des faits apparemment marginaux en réflexions profondes sur la dégradation morale de la société occidentale, leur conférant le statut de tragédies modernes. Cette vision explique également son intérêt pour un retour aux sources du théâtre tragique, matérialisé dans son projet de réinterprétation de l'*Orestie* d'Eschyle.

Dans *Orestes in Mosul*, l'action est transposée dans la ville irakienne de Mossoul, longtemps occupée par les forces de l'État islamique. Pour Rau, Mossoul devient un espace de tragédie

contemporaine, tout comme Argos l'était pour Eschyle. Par cette transposition, le metteur en scène réaffirme l'idée que la tragédie n'appartient pas exclusivement au passé, mais qu'elle continue de se manifester dans les formes violentes du présent.

Dans *La Reprise : Histoire(s) du théâtre (I)*, Milo Rau transforme un fait divers atroce – l'assassinat d'Ihsane Jarfi à Liège – en matrice d'une réflexion vertigineuse sur les limites de la représentation. Le spectacle ne reconstitue pas le réel : il l'ouvre, le met en tension, en observes les strates. Dès l'entrée fantomatique de Johan Leysen, figure liminale qui rappelle autant le spectre du père d'Hamlet qu'un maître de cérémonie post-dramatique, Rau installe une esthétique du seuil : seuil entre vie et fiction, entre documents et illusions, entre le corps de l'acteur et les images qui le dédoublent. Les critiques soulignent la manière dont la pièce associe, dans un dispositif d'une grande précision, le théâtre et la vidéo : l'écran n'est plus simple « preuve » documentaire, mais un miroir volontairement trompeur, un opérateur de décalage qui perturbe toute hiérarchie entre réalité filmée et scène vivante. Cette dissociation – un chien visible seulement à l'écran, un couple nu projeté alors que les acteurs sont assis, vêtus, sur scène – rappelle que le théâtre agit moins en imitant qu'en dérangeant la perception du spectateur. Rau ne cherche pas l'illusion, mais l'intervalle : c'est dans ces failles que naît le sens. La pièce met ainsi constamment en friction la reconstitution du meurtre et les étapes de sa fabrication : casting, témoignages, essais. Les acteurs jouent à la fois leur rôle et leur propre persona, jusqu'à brouiller volontairement les lignes du vrai et du faux. Cet effet de distanciation n'annule pas l'émotion : il la déplace, l'affine, l'oriente vers ce que le drame comporte de systémique – le déracinement social de Liège, le racisme latent, les mécanismes du deuil. Il est important d'insister sur la justesse du geste éthique : Rau refuse le spectaculaire, contourne tout voyeurisme, ménage une place pour l'humour, pour le souffle, pour l'humanité des interprètes. La violence, bien que représentée, demeure tenue à distance par un cadre méta-théâtral qui rappelle constamment que ce qu'on voit n'est qu'illusion. Paradoxalement, cette mise en garde renforce l'impact émotionnel : le théâtre, en exposant ses artifices, permet au réel de se déposer autrement, plus vivement, dans le regard du spectateur. L'épilogue, construit autour d'un poème de Wislawa Szymborska, élargit encore le champ : il évoque le « sixième acte », celui qui se joue après la scène, lorsque le public et les acteurs quittent l'espace fictionnel pour retourner au monde. Rau y formule la véritable question du spectacle : que garde-t-on du théâtre, qu'emporte-t-on dans la vie ? *La Reprise* répond en exposant le pacte théâtral lui-même – ce fragile contrat entre distance et présence, entre violence et pensée – et en rappelant que le théâtre ne résout jamais l'irreprésentable, mais qu'il nous apprend à l'affronter.

4. Pont comparatif — Deux archives, deux éthiques

4.1. Archive intime vs. archive traumatique

Rodrigues privilégie l'intime ; Rau la violence systémique (Azoulay 2008) : Tiago Rodrigues et Milo Rau travaillent tous les deux avec la notion d'archive, mais leurs démarches divergent radicalement quant à la nature, à la fonction et à l'éthique de cette archive. Chez Rodrigues, l'archive est avant tout intime : elle naît d'un geste fragile, presque domestique, inscrit dans la sphère du familial. Dans *No Yogurt for the Dead*, le cahier déserté de sens du père disparu constitue une archive lacunaire, un support spectral que le metteur en scène tente de réanimer par la mémoire performative. L'archive intime n'est pas un document destiné à prouver, mais un espace de circulation affective. Elle devient un prétexte à reconstituer l'indicible, à combler par l'imaginaire les zones d'ombre laissées par la perte. Rodrigues s'intéresse moins à l'exactitude du témoignage qu'au processus par lequel la scène peut rendre visible ce qui a été vécu

silencieusement : les gestes minuscules, les maladresses, les regrets, les éclats de tendresse. Il fait de la scène un lieu d'hospitalité pour le souvenir, où l'absence est travaillée, sculptée, reconfigurée pour devenir un outil de transmission sensible.

Milo Rau, au contraire, mobilise l'archive dans sa dimension traumatique et systémique. Dans *The Seer*, l'archive n'est plus un foyer affectif, mais un champ de bataille. Elle documente la violence politique, les mécanismes de domination, les ravages de la guerre. Rau s'appuie sur des récits filmés, des témoignages directs, des images préexistantes, c'est-à-dire des archives qui ne peuvent être apprivoisées sans danger. Elles possèdent un poids éthique et historique qui excède le sujet individuel. L'archive traumatique, telle que Rau la manipule, confronte le spectateur à ce qu'il préfère ne pas voir : les blessures, l'effacement des corps, la brutalité répétée. Elle exhibe la matérialité du mal, non pour choquer gratuitement, mais pour rappeler que la représentation ne peut pas — et ne doit pas — rester neutre face à la violence du monde.

Ainsi, l'opposition entre Rodrigues et Rau ne se situe pas dans leur rapport à la vérité, mais dans la source de leur matière mémorielle. L'un reconstruit un passé fragile à partir de fragments affectifs ; l'autre opère une mise à nu du réel à partir de traces de souffrance collective. Rodrigues travaille la mémoire comme une archive du manque, Rau comme une archive de la blessure**.** L'un invite à la réconciliation avec ce qui a été perdu, l'autre oblige à regarder ce qui continue de nous hanter.

4.2. Corps fragile vs. corps blessé

Chez Rodrigues, le corps est poétique ; chez Rau, il est traumatisé, exposé, filmé. Le rapport au corps constitue l'une des lignes de fracture les plus nettes entre les démarches de Tiago Rodrigues et de Milo Rau. Chez Rodrigues, le corps scénique est avant tout un corps fragile, porteur d'une poétique de l'inachèvement. Dans *No Yogurt for the Dead*, les interprètes incarnent des figures traversées par la mémoire, mais jamais écrasées par elle. Le corps ne montre pas la souffrance ; il l'esquive, la détourne, la transforme en geste minimal, en vibration, en souffle. La fragilité devient une écriture : un tremblement de voix, une hésitation, un déplacement à peine perceptible. Ce corps poétique fonctionne comme un palimpseste vivant où l'on ne voit pas la blessure, mais son aura. Contextualisé dans une dramaturgie de l'intime, le corps chez Rodrigues n'exhibe pas la douleur : il la sublime, la rend légère, presque chantée. L'émotion n'est pas imposée, mais suggérée, inscrite dans la délicatesse d'une présence qui accepte de ne pas tout dire.

À l'inverse, chez Milo Rau, le corps est un lieu traumatique, frontalement exposé et souvent médiatisé par la caméra. Dans *The Seer*, Ursina Lardi incarne un corps marqué, filmé, scruté : un corps qui porte les traces de la violence systémique qu'il documente. Rau ne dissimule pas la blessure, il la met en scène, parfois de manière insoutenable, comme dans la séquence d'automutilation où l'image filmée amplifie la réalité du geste. Ce corps blessé devient archive : il enregistre, absorbe et reprofile la violence du monde. L'exposition filmique n'est pas un simple dispositif esthétique ; elle interroge la responsabilité du regard, la complicité du spectateur et la limite entre témoignage et voyeurisme.

Ainsi, Rodrigues façonne un corps fragile, métaphorique, traversé par la mémoire mais protégé de la cruauté du visible, tandis que Rau construit un corps blessé, brut, inscrit dans une matérialité crue et irréductible. Là où Rodrigues invite à la contemplation, Rau convoque la confrontation**.** Chez l'un, le corps devient poème ; chez l'autre, il devient preuve.

4.3. Éthique de la douceur vs. éthique de la confrontation

Rodrigues construit une éthique de la réparation ; Rau, une éthique du choc, de la frontalité. Les démarches de Tiago Rodrigues et de Milo Rau ne se distinguent pas seulement par leurs esthétiques,

mais par les éthiques qu'elles engagent. Chez Rodrigues, l'écriture scénique relève d'une éthique de la réparation : son théâtre cherche à recoudre les fissures du vécu, à offrir des formes de consolation — toujours fragiles, jamais définitives — face à la disparition. Dans *No Yogurt for the Dead*, la scène devient le lieu où une absence insupportable peut être doucement reformulée, apprivoisée, transformée en geste de mémoire. Rodrigues ne prétend pas restaurer le passé, mais rendre possible une rencontre avec ce qui fut perdu. Sa mise en scène, attentive, presque tendre, prend soin du spectateur autant que des figures représentées. Tout son dispositif repose sur une économie de la douceur, de la pudeur, du non-dit : il laisse à chacun l'espace de reconstruire, pour soi, un fragment de sens.

Milo Rau, à l'inverse, déploie une éthique du choc, fondée sur la frontalité, l'irréductibilité de la violence et une responsabilisation radicale du regard. Dans *The Seer*, le spectateur n'est pas invité à se réparer, mais à se confronter : à la brutalité des archives traumatiques, à la répétition du mal, à la faillite de l'humanité. Rau poursuit une visée politique : provoquer une secousse, déranger la passivité perceptive, rendre impossible toute distance confortable. Son théâtre refuse la consolation ; il affirme que certaines réalités ne peuvent être atténuées sans trahir ceux qui les ont vécues. La frontalité devient donc un choix éthique : montrer, pour empêcher l'oubli ; exposer, pour dévoiler les structures qui produisent la souffrance.

En articulant étroitement des matériaux documentaires, des dispositifs performatifs et des jeux de dédoublement médiatique, *La Reprise : Histoire(s) du théâtre (I)* élabore une véritable poétique du réel qui dépasse la simple reconstitution d'un fait divers pour interroger les conditions mêmes du témoignage. Milo Rau ne cherche ni à reproduire fidèlement l'événement ni à en offrir une lecture psychologique ; il en expose au contraire les strates, les opacités, les manques, afin de rappeler que toute mise en récit du réel est déjà une construction. Par la circulation constante entre scène et écran, entre corps présent et image différée, le spectacle institue un espace d'expérience où le spectateur devient le lieu actif de l'élucidation.

Ainsi, *La Reprise* ne donne pas seulement à voir un crime : elle scrute les mécanismes qui permettent – ou empêchent – qu'un acte violent devienne histoire partageable, mémoire transmissible, parole adressée. Le théâtre devient alors un laboratoire éthique où s'expérimentent les formes possibles du dire et du montrer, sans prétention à la vérité ultime. En assumant la part d'artifice inhérente à toute représentation, Rau rétablit paradoxalement une forme de justesse : celle d'un témoignage qui reconnaît ses limites, mais qui, dans cette lucidité même, parvient à faire émerger une vérité sensible et critique sur la violence, sur la communauté, et sur ce que nous acceptons – ou refusons – de regarder.

Dès lors, Rodrigues recoud, Rau déchire. Rodrigues soigne les cicatrices, Rau les révèle. Ensemble, ils dessinent deux pôles essentiels du théâtre contemporain : celui qui apaise et celui qui secoue — deux manières complémentaires d'interroger notre rapport à la mémoire, à la douleur et à la responsabilité collective. Rodrigues et Rau proposent ainsi un théâtre-épistémologie où l'expérience devient connaissance. L'analyse comparée démontre que le théâtre contemporain n'est pas seulement un espace de fiction : il est un dispositif cognitif, un lieu où se négocient la mémoire, la vérité, l'éthique, le politique. Rodrigues transforme l'intime en savoir affectif. Rau transforme le trauma global en savoir critique. Ensemble, ils redéfinissent la scène comme en une archive vivante.

BIBLIOGRAPHIE

ASSMANN, Aleida, 2011. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*. Cambridge: Cambridge University Press.

AZOULAY, Ariella, 2008. *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books.

BUTLER, Judith, 2004. *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London: Verso.

BUTLER, Judith, 2009. *Frames of War: When Is Life Grievable?* London: Verso.

CVETKOVICH, Ann, 2003. *An Archive of Feelings*. Durham: Duke University Press.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2003. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit.

FISCHER-LICHTE, Erika, 2008. *The Transformative Power of Performance*. London: Routledge.

HALL, Edith, 2010. *Greek Tragedy*. Oxford: Oxford University Press.

LEHMANN, Hans-Thies, 2006. *Postdramatic Theatre*. London: Routledge.

LUKÁCS, Georg, 1965. *Werke. Probleme des Realismus III, Band 6*. Neuwied und Berlin: Hermann Luchterhand Verlag GmbH.

MARTIN, Carol (dir.), 2010. *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

PUCHNER, Martin, 2010. *The Drama of Ideas*. Oxford: Oxford University Press.

RANCIÈRE, Jacques, 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.

RAU, Milo, 2021. *Global Realism*. Berlin: Verbrecher Verlag.

RICŒUR, Paul, 2000. *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Seuil.

SCARRY, Elaine, 1985. *The Body in Pain*. Oxford: Oxford University Press.

SCHNEIDER, Rebecca, 2011. *Performing Remains*. London: Routledge.

SONTAG, Susan, 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

TAYLOR, Diana, 2003. *The Archive and the Repertoire*. Durham: Duke University Press.

VERNANT, Jean-Pierre et VIDAL-NAQUET, Pierre, 1986. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne II*. Paris: La Découverte.

VIDAL-NAQUET, Pierre, 2002. *Le Miroir brisé. Tragédie athénienne et politique*. Paris: Les Belles Lettres.

© Diana Nechit et Andrei C. Șerban, 2026. Ce travail est disponible sous la licence Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).