Engagement, témoignage et mémoire dans le théâtre de Tiago Rodrigues

Belén TORTOSA

Université de Strasbourg, UR 4376-CHER (Culture et Histoire dans l'Espace Roman)

DOI : https ://doi.org/10.17184/eac.9444

Résumé : Cet article se concentre sur l'un des grands axes qui anime l'œuvre de Tiago Rodrigues : le politique. À partir de l'étude de deux de ses œuvres, *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* (2020) et *Dans la mesure de l'impossible* (2022), nous décrirons ce travail avec le politique dans un théâtre qui fonctionne sur le mode d'un « laboratoire d'une pensée en mouvement » (Plana 2014 : 40), où le politique se construit dans le dialogue entre la scène et le public. En confrontant réalité et fiction, Rodrigues questionne le rôle de l'artiste et du spectateur dans nos sociétés, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives sur l'engagement, le témoignage et la mémoire au théâtre.

Mots-clés : Tiago Rodriques – théâtre – le politique – réception

Abstract: This article focuses on one of the central that drives Tiago Rodrigues'work: the political. Trough the study of two of his works, *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* (2020) and *Dans la mesure de l'impossible* (2022), we will describe his approach to the political in a theater that operates as a "laboratory of thought in motion" (Plana 2014 : 40), where the political is constructed through the dialogue between the stage and the audience. By confronting reality and fiction, Rodrigues questions the role of the artist ant the spectator in contemporary society, thereby opening new perspectives on engagement, testimony, and memory in theater.

Keywords: Tiago Rodriques – theatre – politics-reception

Depuis quelques années, le théâtre du metteur en scène et dramaturge portugais Tiago Rodrigues est l'un des plus représentés sur la scène européenne actuelle. Tradition et expérimentation se rejoignent dans son œuvre, et la tension établie dans cette confluence donne du sens à un théâtre qui explore les possibilités de l'événement théâtral lui-même. Cependant, cet aspect, qui caractérise sans doute une bonne partie de son théâtre et dont nous pourrions extraire un autre article, ne sera pas celui étudié dans les pages suivantes. Je me concentrerai plutôt sur un autre grand axe qui anime son œuvre : le politique.

La notion de théâtre politique est large et englobe toute une série de pratiques et d'écritures théâtrales dans lesquelles l'artiste devient une sorte de défenseur d'idées qui cherchent traditionnellement à créer un changement ou du moins à sensibiliser le tissu social. Les pages consacrées à l'étude de la relation entre art et politique se sont multipliées ces dernières années, générant un débat fructueux au sein de la critique théâtrale[1] et, à son tour, au sein de la philosophie politique contemporaine. Qu'est-ce que le politique dans l'art ? Tout art est-il politique ? Comment penser le politique aujourd'hui ? « Si tout est politique, rien ne l'est » répond Jacques Rancière (1995 : 55). Alors où sont les limites du politique dans l'art aujourd'hui ? Pour le philosophe français, la nature politique de l'art ne réside pas dans les thèmes, les messages ou les sentiments qu'il aborde, ni dans la manière dont il représente « les structures de la société, les conflits ou l'identité des groupes sociaux » (2004 : 36), il est politique « en raison de la distance même qu'il prend par rapport à ces fonctions, à cause du type de temps et d'espace qu'il établit, à cause de la façon dont il coupe ce temps et peuple cet espace » (2004 : 37).

Depuis les Lumières, le moi romantique du XIX^e^ siècle, en passant par les avant-gardes du début du siècle dernier, les mouvements post-avant-gardistes, la crise postmoderne, la désaffection démocratique ou le sentiment de perte engendré par la mondialisation, la figure de l'artiste a parcouru différentes étapes. En effet, parmi les formes de théâtre politique que la scène théâtrale a développées au cours de l'histoire, on pourrait citer : le théâtre de propagande, qui fait de l'art l'objet d'une logique d'appropriation par le pouvoir hégémonique et d'État ; la pédagogie théâtrale qui, des Lumières à la post-avant-garde du milieu du XX^e^ siècle jusqu'à nos jours, voit dans le théâtre une manière de faire communauté ou d'éduquer le peuple ; le théâtre militant, au service d'une cause ou d'une idéologie, qui cherche traditionnellement à légitimer une minorité dans l'espace public (théâtre féministe, théâtre pour les droits des homosexuels, théâtre antiraciste, etc.) ; le théâtre de thèse, qui nous présente un discours normatif, univoque et transparent sur le monde, comme l'art du réalisme socialiste par exemple (Plana 2015 : 35).

De chacune de ces manifestations théâtrales émerge un intérêt pour les questions politiques ou la recherche d'un lien direct au politique. Cependant, ces dernières années, tant le positionnement des artistes que la théorie théâtrale ont subi un changement dans les manières d'appréhender le politique vis-à-vis de la scène. La tâche artistique exclusivement associée à la spécialisation dans le politique, quelle qu'en soit la forme, risque de devenir une discipline qui homogénéise, simplifie et absolutise les idées. Autrement dit, une discipline qui envisagerait l'engagement politique sur le mode réductionniste. Cette utilisation "sectaire" de l'art, intentionnelle ou non, limite ou bloque ses avenirs insoupçonnés et se prive de la liberté d'aborder ouvertement et diversement l'ensemble des aspects liés à la condition humaine lorsqu'ils sont examinés sous différents angles, c'est-à-dire l'empêche de reconnaître les complexités et les nuances de notre nature humaine.

[1] Quelques études emblématiques qui explorent la relation entre théâtre et politique sont *Theatre, Intimacy & Engagement : The Last Human Venue* (2007), de Alan Read ; *Presence and Resistance : Posmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance* (2004), de Philip Auslander ; ou le numéro *Theatre & Politics* (2009) de Joe Kelleher, de la fabuleuse collection de textes *Theatre &* édités par Jen Harvie et Dan Rebellato.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

À cet égard, Muriel Plana (2015) dans *Théâtre et politique. Modèles et concepts* distingue le théâtre politique du théâtre au service d'une idéologie déterminée. Plana élabore une généalogie des divers modèles historiques qu'elle (re)définit à travers les théories de différents philosophes sensibles à l'idée d'une essence politique du théâtre comme Alain Badiou, Denis Guénoun, Jacques Rancière et Bernard Stiegler. Pour la chercheuse française, un théâtre politique « n'est en rien un théâtre mis au service de la politique en générale [...] mais un théâtre qui prend en compte le politique, à son fondement comme à ses fins, qui le pense, l'interroge et le représente de façon radicalement critique et autonome » (Plana 2014 : 12). Le caractère politique de l'art ne résiderait donc pas dans son utilisation comme instrument au service d'une idéologie, mais dans la matérialisation d'un espace de médiation symbolique. L'artiste tenterait de bouleverser les codes esthétiques traditionnels dans le but de générer un éveil des consciences à d'autres manières de penser, de vivre, en somme, de regarder le commun. Nous sommes face à une expérience esthétique qui revendique une transformation de l'état de conscience d'une société par un geste artistique que le spectateur se réapproprie. Dès lors, le politique ne résiderait pas seulement dans l'intentionnalité de l'artiste, mais aussi dans les effets de réception.

Dans cette même ligne de pensée, Olivier Neveux, dans *Politiques du Spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui,* conçoit le politique au théâtre comme « la conception implicite ou explicite, spontanée ou théorisée, que le spectacle porte de son spectateur, le "spectacteur" qu'il construit (ou non) et le rapport qu'il entend nouer avec lui » (2013 : 8). Pour Neveux, la place qu'un spectacle réserve à son spectateur est une place qui contient une dimension fondamentalement politique : « Quelle est la place qu'il m'est proposé (parfois sommé) d'occuper au théâtre ? Comment suis-je envisagé ? Qu'est supposé produire ce spectacle sur moi ou sur nous ? Et comment ? » (2013 : 9).

À partir de l'étude de deux de ses œuvres, *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* (2020) et *Dans la mesure de l'impossible* (2022), j'observerai comment le travail avec le politique dans le théâtre de Rodrigues fonctionne à la manière d'un « laboratoire d'une pensée en mouvement » (Plana 2014 : 40), c'est-à-dire comme la matérialisation d'un espace en dialogue continu avec l'œuvre elle-même, avec ses sens et en même temps avec le spectateur. Bon nombre des questions que nous pose son théâtre (quel rapport existe-t-il entre art et politique dans nos sociétés contemporaines ? Quel est le rôle de l'artiste ? Faut-il sauver le monde ou le fictionnaliser ? Agir directement sur le réel ou le raconter ?), ouvrent des fissures dans les manières traditionnelles de se rapporter au monde et entre nous, créent des brèches dans les connaissances hégémoniques, et construisent d'autres manières de s'engager, de témoigner et de faire mémoire.

1 Engagement ou vers une éthique des vérités dans *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* (2020)

Ils sont nombreux les textes qui, ces dix dernières années, réfléchissent à la crise de la représentation politique que nos sociétés occidentales contemporaines connaissent depuis le krach économique de 2008 (Rancière 2005 ; Jean-Luc Nancy 2008 ; Badiou 2011). Ils s'accordent tous à dire que nous assistons actuellement à un énorme déficit

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

de motivation au cœur de la démocratie occidentale. Les partis politiques ont cessé de servir d'extension et de voix à des mouvements sociaux authentiques pour s'engager dans le jeu technocratique corrompu qui désillusionne de plus en plus les citoyens et, par conséquent, ouvre la voie au populisme, au nationalisme et au racisme. Cette désaffection démocratique a suscité une réponse nihiliste de la part des citoyens. Selon les mots du philosophe britannique Simon Critchley :

> L'expérience de la démotivation et du désabusement politique peut conduire à des réponses qui sont "nihilisme passif" et "nihilisme actif". Ces deux formes de nihilisme s'accordent pour dire que le monde est dépourvu de signification, qu'il est un endroit bien décevant. La différence entre eux réside dans le fait que le nihilisme passif est retiré du monde pour s'absorber dans une quête de la perfection personnelle, alors que le nihilisme actif cherche à détruire ce monde à travers des actes de violence spectaculaires. (Critchley 2013 : 8)

Justement, *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* nous interroge sur l'utilité de la dernière de ces réponses nihilistes (l'"active") et sur ces « violences spectaculaires » : peuvent-elles être légitimes ? Y a-t-il de la place pour la violence dans la lutte pour un monde meilleur ? Le metteur en scène portugais présente l'histoire d'une famille particulière au Portugal dans un avenir pas si lointain (2028) : un membre de la famille doit tuer un fasciste chaque année. Une tradition qui remonte à 70 ans en arrière, initiée par l'arrière-grand-mère de la jeune Sara, lorsqu'elle a tué son mari pour complicité dans la mort de Catarina Eufémia, assassinée par un lieutenant de la dictature de Salazar, à Monte del Olival (Baleizão, Beja) en 1954, à l'âge de 26 ans. En son hommage, tous les membres de la famille s'appelleront Catarina, ce geste devenant également une tradition familiale. L'histoire commence par une fête où se rencontrent la famille de gauche et un otage d'extrême droite, membre du gouvernement qui vient de gagner les élections. Cette année-là, c'est au tour de la jeune Sara de fêter ses 26 ans, c'est-à-dire l'âge auquel Catarina Eufémia a été assassinée. Mais Sara ne trouve aucune beauté dans ces « actes de violence spectaculaires ». Tout au long de la pièce, les discours contradictoires des personnages sur la tolérance envers les opinions qui pourraient ouvrir la voie au fascisme, ainsi que leur débat sur la question de savoir si la démocratie dispose de mécanismes efficaces pour le combattre, prennent une dimension philosophique sur la place que la violence, la tolérance et la démocratie peuvent occuper au sein de notre société.

Rodrigues nous présente différentes manières d'agir et de nous positionner face à ces questions ; il expose deux manières opposées de s'engager : un sujet militant engagé dans la cause (la famille de gauche et l'otage fasciste) et un sujet éthique qui doute (Sara). Le discours antifasciste semble parfois devenir le reflet du fascisme lui-même lorsqu'il considère la violence comme une possibilité : « Si cela est nécessaire, n'hésitez jamais à faire le mal pour pratiquer le bien. » (Rodrigues 2020 : 39) ; « Je t'aime, mais douter maintenant, aujourd'hui plus que jamais, ça revient à se taire. À être complice ou trahir. » (2020 : 47). Sara remet en question ces maximes et d'autres de même nature et propose une autre interprétation de la lettre dans laquelle l'arrière-grand-mère a avoué le premier sacrifice de la famille, lorsqu'elle a tué son mari, également

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

soldat, pour n'avoir pas aidé Catarina Eufémia. L'anti-héroïne de cette pièce met fin à la chaîne des sacrifices et des morts : « Je ne ressens pas la beauté. À cet instant, je ne perçois et ne ressens que le doute. » (2020 : 52).

Tant Critchley dans le domaine de la philosophie que Rodrigues dans le domaine de l'art réfléchissent à une même question : comment faire face au déficit de motivation massive au sein de la démocratie contemporaine sans tomber dans le "nihilisme passif" ou "actif". Sara incarne une réponse alternative : anti-nihiliste. Ainsi s'exprimait à ce propos Rodrigues dans un entretien :

> En 2020, nous assistons à la façon dont une série d'idées antidémocratiques se sont institutionnalisées, sont entrées dans les institutions et nous devons les connaître et approfondir la manière dont un pays peut être gouverné par elles. Nous devons approfondir ces connaissances car nous ne pouvons pas rester sur des préjugés à cet égard ou nous contenter de penser que notre position est supérieure. Ce travail va droit au but pour que nous puissions l'examiner d'un œil critique. *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* ne cherche pas, de la part du public, une position sur la question mais plutôt un questionnement[2].

Dans *L'Éthique : Essai sur la conscience du mal*, Alain Badiou (2004) part d'une critique radicale de l'idéologie éthique : doctrine des droits de l'homme, vision victimiste de l'Homme, ingérence humanitaire, bioéthique, éthique des différences, relativisme culturel, etc. Ce qui provoque cette éthique, selon Badiou, c'est un renoncement à la seule chose qui distingue l'espèce humaine du prédateur vivant qu'elle est aussi : la capacité d'entrer dans la composition et le devenir de certaines vérités concrètes. Face à ces propositions, Badiou propose un retour au Même, non pas compris comme un exercice d'introspection, mais comme un exercice de reconnaissance des différences infinies qui existent dans nos sociétés contemporaines, comme un labyrinthe de différenciations.

Badiou affirme qu'il n'y a qu'une éthique des processus de vérité, c'est-à-dire qu'il n'y a qu'une éthique de la politique, de l'amour, de la science et de l'art. De ces quatre conditions (Badiou 2002), dans son article "Philosophy and Truth", Badiou propose quatre exemples dans lesquels un processus de vérité est traversé par un événement : "the appearance, with Aeschylus, of theatrical Tragedy ; the irruption, with Galileo, of mathematical physics ; an amorous encounter which changes a whole life : the French Revolution of l792." (Badiou 2004a : 62). Le philosophe français souligne qu'un événement est imprévisible, incalculable et soumis au hasard. De telle sorte que, pour reconnaître un événement, il faut toujours chercher sa nouveauté radicale, son indécidabilité, son inexplicabilité dans le cours ordinaire des choses. L'événement n'est pas détectable à l'aide des règles de connaissance établies au sein d'une situation, précisément parce qu'il inaugure son propre régime de vérité. Tout au long de l'histoire de la philosophie, les relations entre vérité et beauté ont été constantes. Face à la vision aristotélicienne classique de la beauté qui imposait la recherche de proportions et de

[2] Entretien avec Tiago Rodrigues, revue *ArtezBlai* ; en ligne : <https://www.artezblai.com/cuestionar-la-violencia-catarina-e-a-beleza-de-matar-fascistas-tiago-rodrigues$>$ (consulté le 28/02/2025).

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

perfection formelle et, d'autre part, à la vision idéaliste platonicienne qui la concevait comme un lien avec le transcendant, la beauté se manifeste ici dans sa condition de révélation, la révélation d'une série de vérités qui se produisent dans l'expérience de l'événement.

Dans *Catarina et la beauté de tuer des fascistes*, l'événement (le doute de Sara et son suicide ultérieur) déstabilise la situation (la tradition du meurtre des fascistes) ; l'événement, supplément aléatoire, imprévisible, dissipé dès son apparition, dépose le savoir établi. La famille ne peut pas suivre un protocole – celui que la tradition familiale a établi – parce qu'elle est confrontée à quelque chose qui échappe à sa connaissance de la situation ; l'événement perce le connu et instaure son propre régime de vérité. L'événement est tel parce qu'il nomme le vide, [c'est-à-dire] il nomme l'inconnu de la situation (Badiou 2004). Pour Badiou, l'événement induit l'apparition d'un sujet qui ne se construit pas à partir d'opinions, d'idéologies ou de grandes idées : « Et j'ai compris que je ne pouvais pas me cacher derrière de grands idéaux comme la justice, l'égalité, la liberté » (Rodrigues 2020 : 79) ; il ne se cache pas derrière le totalitarisme du politiquement correct (Žižek 2004) : « Droit à la parole ? C'est ça la première des erreurs. C'est comme ça que tout a commencé. 'Toute personne a sa liberté d'opinion', c'est ça ? Sa petite opinion. » (Rodrigues 2020 : 85). Alors que l'opinion devient la matière première de toute communication, ce qui détermine un processus de vérité n'est pas communiqué, mais il est vécu (Badiou 2004). Cette thèse nous amène à concevoir l'éthique des vérités comme quelque chose qui s'oppose à une éthique de la communication, et s'apparente à une éthique du réel, comprenant le réel, au sens lacanien, comme ce qui est dans l'ordre de la rencontre. Ainsi, pour Badiou, tout ce qui concerne les vérités nécessite une rencontre, qui elle-même se situe dans une prise de conscience, un questionnement. Dans cette prise de conscience, les chemins de Badiou et de Rodrigues se croisent. Pour Badiou, une prise de conscience révèle une décision qui ne relève pas d'une question de discernement – comme cela se produirait dans une situation hors-événement – mais uniquement d'une prise de conscience sans aucun antécédent pour la soutenir. En ce sens, la décision de Sara se situe dans ce lieu de questionnement sur la légalité, d'incertitude sur la certitude ou de rupture de la continuité.

Durant la dernière demi-heure de représentation, le député d'extrême droite, resté silencieux jusque-là, s'adresse au public et tient un long discours tout à fait crédible, à l'image de celui que l'on peut actuellement entendre de la part des députés d'extrême droite dans une séance parlementaire. Dans plusieurs entretiens, Tiago Rodrigues a commenté les réactions du public à ce discours. Lors de la représentation du 20 septembre 2022, par exemple, certains spectateurs du CCVF, au Portugal, ont crié et hué le personnage pendant certaines parties de son discours, notamment lorsqu'il remettait en question l'existence des violences de genre. Rodrigues lui-même réfléchit dans la note d'intention du spectacle sur la place qu'occupent ces discours dans nos démocraties actuelles :

> Dans quelle mesure le sentiment d'impuissance des démocraties va-t-il s'aggraver face à la présence de ces hôtes indésirables qui déploient leurs rhétoriques xénophobes et autoritaires, en invoquant la valeur fondamen-

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

> tale de la liberté d'expression ? Quels types de violence systémique donneront lieu à de violentes éruptions d'indignation ? À quel point le déchirement jalonnera les mêmes sociétés qui choisissent aujourd'hui la solidarité et le consensus comme moyen de combattre la crise ? À quel point la diversité de convictions qui nourrit la démocratie sera-t-elle menacée par l'unanimisme ou le totalitarisme ? Combien de temps passera-t-il avant que des peuples vivant aujourd'hui démocratiquement ne se rendent disponibles pour envisager d'accepter des dictatures exceptionnelles pour résoudre des problèmes exceptionnels ? (Rodrigues 2020a)

Pour Rodrigues ce type de populisme ne se limite pas à une idéologie particulière ou à un ensemble de politiques spécifiques, mais constitue une stratégie discursive qui cherche à construire un peuple uni contre une élite perçue comme corrompue ou exclusive. Selon Ernesto Laclau (2005), le populisme implique la construction d'une identité politique en articulant diverses revendications et discours autour d'un "leader charismatique" (un hypnotiseur) ou d'un ensemble de significations partagées (2005 : 61). Le populisme apparaît donc lorsque les divisions sociales s'expriment sous la forme d'antagonismes politiques et culturels, créant un "eux" contre un "nous" qui mobilise la population et construisant des signifiants, des termes ou des concepts vides qui peuvent être remplis par un contenu politique selon les besoins de chaque moment. En ce sens, Bertolt Brecht est cité à plusieurs reprises dans le texte et l'un des personnages utilise l'exemple de *Mère Courage* comme appui pour sa réflexion : « Une part de moi est tout à fait prête à te tuer, parce qu'elle pense que le monde se porterait mieux sans toi » (Rodrigues 2020 : 67), dit-il au député d'extrême droite qui rédige les discours du Premier ministre de la République portugaise de 2028, et, poursuit-il : « Mais il y a une autre part de moi qui est tout aussi prête à te proposer de t'associer à mon projet de gîte rural » (2020 : 67). Globalement, *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* nous montre la complexité de notre société contemporaine, où l'ambiguïté politique et la crise des valeurs peuvent interagir de manière à remettre en question les formes traditionnelles d'engagement. Le futur proche que dessine *Catarina…* n'est pas un futur encourageant ni une réalité éloignée de l'esprit de nos jours, mais plutôt une allégorie dystopique qui « s'éloigne de la réalité pour mieux nous approcher d'elle » (Rodrigues 2020a).

2 Témoignage et tournant subjectif dans *Dans la mesure de l'impossible* (2022)

La figure de Tiago Rodrígues comme artiste engagé s'inscrit dans la lignée d'une tradition théâtrale depuis Brecht et Piscator en passant par Peter Weiss, Michel Schweizer ou Jacques Delcuvellerie de Groupov. Cependant, tout au long du XX^{e} siècle, nous avons assisté à une mutation des formes de l'engagement artistique : depuis l'apparition de ces artistes d'avant-garde qui s'enfermaient avec méfiance dans leur tour d'ivoire et qui y proclamaient la célèbre devise "l'art pour l'art", en passant par la post-avant-garde des années soixante et soixante-dix où le réel éclatait de manière transgressive, ébranlant le spectateur et le faisant participer au fait artistique, ou par d'autres formes d'engagement liées à un idéal universaliste qui font du collectif et de

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

la communauté un matériau à partir duquel penser l'art. On assiste actuellement à une individualisation progressive de ces formes d'engagement. Nous sommes confrontés à un type d'engagement qui trouve sa raison d'être à travers l'événement intime, plus intermittent et volatil et moins durable dans le temps ; un engagement que l'on pourrait qualifier d'affectif :

> Le sujet éthique lévinassien est un sujet défini pour l'expérience d'une exigence interne qui ne peut jamais être satisfaite, une exigence qui la dépasse, et que Levinas en appelle à une responsabilité infinie. Pour lui, l'expérience de l'exigence est affective, et l'affect qui constitue le sujet éthique est le traumatisme. (Critchley 2013 : 35)

La représentation de cette "responsabilité infinie", dont l'expérience est affective, est présente dans *Dans la mesure de l'impossible* (2022). Ce travail est le résultat d'une série d'entretiens avec des personnes engagées dans l'action humanitaire et des membres de différentes délégations de la Croix-Rouge. Les entretiens recueillent leurs témoignages à partir de différentes anecdotes vécues dans ces lieux de "l'impossible". À travers ces histoires, Rodrigues s'interroge sur les raisons pour lesquelles quelqu'un décide de risquer sa vie pour aider les autres ; comment aborder la question de l'appartenance et du "chez-soi", ou de quelle manière faire face au passage du monde de "l'impossible" au monde du "possible", c'est-à-dire cette double vie entre zones de crises et retour à un pays en paix :

> Et j'ai pensé à la facilité avec laquelle nous nous habituons à vivre entre deux mondes, le possible et l'impossible, entre l'abondance et le manque absolu de toute chose. Et au fait que, du temps de mes premières missions, quand je revenais de l'impossible où les gens manquaient des choses les plus élémentaires, entrer dans n'importe quel magasin du possible me faisait fondre en larmes, à la vue des centaines de couleurs différentes de vernis à ongles sur les rayonnages, tandis qu'aujourd'hui je porte du vernis presque tous les jours, sautant d'un monde à l'autre avec la plus grande facilité, sans douleur. (Rodrigues 2020 : 43)

Face au héros classique attaché à un idéal et à certaines valeurs de l'époque, Rodrigues démystifie la figure du héros humanitaire par l'humour et la projection d'un regard distancié qui le ridiculise même : « Il y a un truc important que vous devez savoir : nous ne sommes pas des héros. Je sais, je sais. "Je ne suis pas un héros", c'est précisément ce que disent les héros. Ça peut paraître prétentieux dit comme ça, mais c'est vrai : on n'est pas des héros. » (Rodrigues 2022 : 14). L'évolution du héros classique, des épopées anciennes au récit moderne, représente un voyage de transformation d'un archétype à travers l'histoire littéraire. La démystification implique l'incorporation d'éléments de réalité, de parodie, d'ironie et de vie quotidienne ; elle conduit à l'humanisation du héros et laisse une marque de réalisme imprimée sur l'œuvre. En ce sens, l'alternative qu'offre Rodrigues au destin tragique du héros se manifeste aussi à travers l'humour.

Le metteur en scène portugais définit *Dans la mesure de l'impossible* non pas comme une œuvre de théâtre documentaire, mais comme un théâtre documenté : « Nous

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

n'allons pas jouer ou illustrer des événements qui se sont déroulés là-bas [...] nous allons raconter des événements que quelqu'un nous a racontés, et qui se sont déroulés là-bas. Nous ne faisons pas du théâtre documentaire mais un théâtre documenté[3]. » César de Vicente (2016) identifie deux modèles productifs différents dont ce théâtre documentaire est issu : d'une part, le théâtre politique à la manière de Piscator et Peter Weiss, et, d'autre part, le théâtre historique réaliste qui fonctionne à partir d'une recréation historique rigoureuse des événements survenus dont les dialogues, les relations et les situations sont reconstitués. En ce sens, le théâtre documentaire, en tant que forme de théâtre historiciste « a une fonction d'exposition grâce à laquelle on représente quelque chose de la réalité, sans la médiation de la fiction, pour accéder aux événements réels mis en scène au moyen de la connaissance spécifique que produit l'art [...][4] » (De Vicente 2016 : 39). Les objectifs de Rodrigues sont, cependant, très différents de ceux de la tradition du théâtre documentaire, car si celui-ci « ne produit pas une représentation de la réalité, mais produit la réalité même[5] » (De Vicente 2016 : 39), *Dans la mesure de l'impossible* s'éloigne de cette réalité pour la représenter, la raconter, pour suivre un modèle plus proche du théâtre du témoignage, dans la lignée du *théâtre verbatim*[6], que du théâtre documentaire[7]. À l'instar du théâtre documentaire, la pièce de Rodrigues exploite et produit le document dans la mesure où il se matérialise à partir du témoignage des humanitaires. Dans ce cas, le document parle, mais à travers le théâtre, c'est-à-dire à travers l'artifice, à travers la reconstitution des récits des individus qui ont été témoins de l'horreur. Cependant, pour la production du document dans le théâtre documentaire (De Vicente 2013), la création du contexte est essentielle, en d'autres termes, la reconstruction de son cadre historique qui adopte la position de celui qui observe et analyse. Le cadre historique que Rodrigues reconstruit est un "cadre non historique" puisque la pièce se dispense de toute référence géographique ou temporelle (sauf l'utilisation de différentes langues,

[3] Extrait du documentaire *Dans la mesure du possible* (2022) de Romain Girard qui retrace le processus de création de la pièce *Dans la mesure de l'impossible*.

[4] « [...] tiene una función expositiva mediante la cual se representa algo de la realidad sin la mediación de la ficción para acceder a los acontecimientos reales escenificados mediante el conocimiento específico que produce el arte [...] ». Les traductions de l'espagnol sont de nous.

[5] « [...] no produce una representación de la misma [realidad], sino que produce la realidad misma [...] »

[6] Tom Cantrell, dans son étude *Acting in Documentary Theatre*, définit le *théâtre verbatim* de la manière suivante : « Il s'agit d'une forme de théâtre fondée sur l'enregistrement et la transcription d'entretiens avec des personnes "ordinaires", dans le cadre d'une recherche sur une région, un sujet, une question, un événement ou une combinaison de ces éléments. Cette source primaire est ensuite transformée en un texte qui est joué, généralement, par les artistes qui ont recueilli le matériel en premier lieu. » (Robinson, cité dans Paget 1987 : 317). ("It is a form of theatre firmly predicated upon the taping and subsequent transcription of interviews with 'ordinary' people, done in the context of research into a particular region, subject area, issue, event, or combination of these things. This primary source is then transformed into a text which is acted, usually by the performers who collected the material in the first place.")

[7] Pour César de Vicente (2016), la perte de l'objet documentaire au cours de la postmodernité, conséquence du relativisme culturel et de ce labyrinthe de différenciations souligné par Badiou, rend difficile aujourd'hui la différenciation d'un "théâtre documentaire" d'un "théâtre de témoignage". La clé pour distinguer l'un de l'autre, selon de Vicente, serait de reconnaître que : « le témoignage de ce qui m'est arrivé (théâtre de la mémoire), la transparence du récit (en psychologie), est en relation avec le témoignage. [tandis que] Le récit de ce qui m'a été fait (construit) est en relation avec le document. » (2016 : 43)
(« el testimonio de lo que me ha pasado (teatro de la memoria), la transparencia del relato (en psicología), está en relación con lo testimonial. [Mientras que] El relato de lo que me ha hecho (construido) a mí está en relación con el documento »).
De cette façon, le témoignage devient un document lorsqu'il « est traversé par tous les contrôles esthétiques et philosophiques de la sociologie et du matérialisme historique. Aucun matériau ne dit à lui seul la vérité. La vérité naît du travail avec ces matériaux. » (2016 : 44).
(« está atravesado por todos los controles estéticos y filosóficos de la sociología y del materialismo histórico. Ningún material dice solamente por sí mismo la verdad. La verdad sale del trabajo con esos materiales. »)

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

comme l'anglais, le français, le russe, l'espagnol ou le portugais) qui pourrait situer les récits des acteurs : « Plutôt que de s'appuyer sur des références explicites au présent et à la réalité, il nous semble que la meilleure façon de parler de cette époque serait de faire appel à la fiction. » (Rodrigues 2020a). *Dans la mesure de l'impossible* ne s'adresse pas à un spectateur situé ou documenté, mais à un spectateur affectif.

La reconnaissance de la valeur accordée au récit subjectif (Sarlo 2005) par rapport à la simple description objective des événements reconnaît que la plus grande vertu du témoignage réside dans la transmission de la manière dont les individus se souviennent, réinterprètent et reconstruisent narrativement leurs expériences. Cette perspective testimoniale encourage de multiples vérités subjectives face à la difficulté de soutenir une vérité unique, et met en valeur la capacité, peut-être spontanée, de l'individu contemporain à communiquer ses expériences et à leur donner un sens. Si le subalterne ne peut pas parler, comme Spivak (1988) le reconnaît, alors ce médiateur, cette distance entre la vie et sa représentation, est nécessaire. À cet égard, les quatre acteurs qui apparaissent sur scène représentent la voix polyphonique d'un sujet scindé (Pérez-Rasilla 2020). Rodrigues construit un large collage de récits où la mimesis s'inscrit dans une sorte de médiation du discours. Pour cette raison, le spectateur perd constamment le référent du discours : par exemple, à travers les récits d'acteurs masculins qui racontent des histoires dont les protagonistes sont des femmes et vice versa, puisque ce qui intéresse Rodrigues est de montrer ce caractère de médiation et de subjectivité du discours.

L'engagement de Rodrigues repose sur la matérialisation d'un théâtre ancré dans la parole, dans l'oralité, pour tenter d'« obtenir un langage dépourvu de sa contamination médiatique ou une épiphanie du présent, qui nous dévoile enfin son vrai visage[8] » (Abuin 2016 : 285-286). Autrement dit, les récits de ces individus dans la bouche de ces quatre acteurs montrent la révélation d'un récit, d'une vérité et de plusieurs à la fois. L'image de cette tente qui s'élève au fur et à mesure que le spectacle avance révèle l'armature dont le théâtre est fait, et se montre comme la métaphore idéale pour refléter l'artifice du discours dont est constitué tout récit. Un récit dont il est également impossible d'extraire les silences, les vides, les inconnus, car, comme le rappelle Agamben dans *Quel che resta di Auschwitz*, même ceux qui ont vu l'horreur ne peuvent pas le faire : « Mais même le survivant ne peut pas donner un témoignage complet, ni parler de ses propres parties manquantes[9] » (1998 : 36). En ce sens, l'un des acteurs dit :

> Je ne sais même pas pourquoi je raconte cette histoire. Ça ne servira à rien pour votre spectacle. C'est absolument impossible de montrer au public ce qui s'est passé. Je veux dire : comment ça s'est passé. Vous pouvez peut-être reproduire ce qui s'est passé, mais comment ça s'est passé ? Ça c'est invisible… il fallait y être. (Rodrigues 2022 : 34)

[8] « […] alcanzar un lenguaje desprovisto de su contaminación mediática o una epifanía del presente, que desvela por fin su verdadera cara ante nosotros. »

[9] « Ma neanche il soprovvissuto può rendere completamente testimonianza, né può parlare delle proprie parti mancanti. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

À travers la fragmentation du discours de la mémoire qui « opère sur quelque chose qui n'est pas présent, pour le produire comme présence discursive[10] » (Sarlo 2005 : 138) par l'histoire orale, Rodrigues nous demande comment imaginer l'impossible, comment représenter l'irreprésentable tout en interrogeant les formes actuelles d'engagement artistique : faut-il sauver le monde ou le fictionnaliser ? Se lancer dans la bataille ou le dénoncer ? Agir directement sur la réalité ou la raconter ?

3 Réflexions finales : le retour de la fiction comme stratégie pour penser le politique

Si, au cours des années 1970 et 1980, la scène théâtrale a connu ce que Hall Foster (2001), du domaine des arts plastiques, a décrit comme « le retour du réel », aujourd'hui, cependant, le théâtre que nous voyons connaît un retour de la fiction comme un instrument pour penser le politique. Notre époque semble tracer une trajectoire en spirale du travail artistique où les modes de production évoluent et se modifient de manière constante et frénétique. Ces temps annoncent un changement de vision des formes d'engagement politique dans la scène théâtrale, qui implique un retour à la fiction, à cet artifice de la représentation comme mécanisme pour créer un espace de questionnement et de problématisation. Pour Muriel Plana, l'art qui se concentre exclusivement sur la forme, en tant que pur jeu rhétorique sans lien avec la réalité référentielle, manque de caractère politique en évitant de réfléchir sur la réalité et en choisissant de "jouer" dans un espace à part. Mais, toute forme d'expression artistique qui ne s'éloigne pas de la réalité, qu'il s'agisse d'une forme de théâtre naturaliste ou de modèles de théâtre documentaire contemporain, peut difficilement être considérée comme politique, à moins d'avoir une dimension suffisamment expérimentale, c'est-à-dire que ce théâtre se situe à mi-chemin entre le réel et sa représentation.

> Expérimental ne veut pas dire "formaliste" ni "élitiste" ni même "d'avant-garde". Expérimental veut avant tout dire : risqué dans un milieu séparé, protégé, élaboré à cette fin et qu'on appelle un laboratoire. Faire une expérimentation théâtrale consiste par conséquent à se risquer soi-même à du nouveau, à de l'inconnu, mais dans le cadre artificiel, isolant et protecteur de la fiction théâtrale. (Plana 2014 : 30)

La fonction du théâtre pour Rodrigues est de sauvegarder cette distance inévitable et nécessaire qui existe entre la vie et l'art, entre le témoignage et sa représentation, entre l'oralité et l'écriture. Une distance qui devient une exigence essentielle lorsqu'on reconnaît un véritable théâtre politique dans la mesure où il conçoit la scène comme un laboratoire d'une pensée en action, comme un espace de médiation symbolique entre l'œuvre, son sens et le spectateur. La distance au réel qu'éprouvent ses dernières expériences théâtrales nous invite à observer paradoxalement la réalité de plus près, et nous restitue la pensée divergente et ambiguë, les contradictions de notre nature humaine. L'objectif de ce théâtre n'est pas d'abattre ce quatrième mur ni d'élever un mur plus haut et plus résistant que celui que le théâtre des avant-gardes du siècle

[10] « […] opera sobre algo que no está presente, para producirlo como presencia discursiva. »

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793

dernier a tenté de démolir, mais de faire de la fiction théâtrale un lieu sûr et protecteur, un espace par essais et erreurs de nos sociétés contemporaines, un lieu où ces quatre murs nous permettent de nous « livrer à des codes mystérieux, à des moyens de communication chiffrés et même à l'illusion ou à l'aliénation [qui] se révéleront précieux dans les mois et les années à venir » (Rodrigues 2020a).

Bibliographie

Abuin, Anxo (2016), « Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo. El caso del Teatro Verbatim », *Revista Signa*, vol. 25, p. 273-296.

Agamben, Giorgio (1998), *Homo Sacer III Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Bolinghieri.

Badiou, Alain (2002), *Condiciones*, Argentina, Siglo XXI Editores.

Badiou, Alain (2004), *La ética. Ensayo sobre la conciencia del Mal*, México D.F, Herder.

Badiou, Alain (2004a), "Philosophy and Truth", in : *Infinite Thought. Truth and the Return to Philosophy*, London & New York, Continuum, p. 58-68.

Badiou, Alain (2011), *Le Réveil de l'Histoire*, Paris, Éd. Lignes, coll. « Circonstances, 6 ».

Cantrell, Tom (2013), *Acting in Documentary Theatre*. New York, Palgrave MacMillan.

Critchley, Simon (2013), *Une exigence infinie. Éthique de l'engagement, politique de la résistance*, traduction de Frédéric Joly, Paris, François Bourin Éditeur [édition originale : *Infinitely Demanding. Ethics of Commitment, Politics of Resistance*, 2007].

De Vicente Hernando, César (2013), *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*, Madrid, Centro de Documentación Crítica.

De Vicente Hernando, César (2016), « El teatro de la realidad. Once notas sobre el teatro documento », *Revista ArteEscena*, vol. 2, p. 34-45.

Foster, Hall (2001), *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, traduction Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal [édition originale : *The Return of the Real*, 1996].

Laclau, Ernesto (2005), *La razón populista*, Buenos Aires, Fondo de cultura económico.

Nancy, Jean-Luc (2008), *Vérité de la démocratie*, Paris, Galilée.

Neveux, Olivier (2013), *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte.

Plana, Muriel (2014), *Théâtre et Politique. Modèles et concepts*, tome I, Paris, Orizons.

Plana, Muriel (2015), *Théâtre et Politique. Pour un Théâtre politique contemporain*, tome I, Paris, Orizons.

Rancière, Jacques (1995), *La mésentente. Philosophie et politique*, Paris, Galilée.

Rancière, Jacques (2004), *Le malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée.

Rancière, Jacques (2005), *La haine de la démocratie*, Paris, La Fabrique Éditions.

Rodrigues, Tiago (2020), *Catarina et la beauté de tuer des fascistes*, Paris, Les Solitaires Intempestifs.

Rodrigues, Tiago (2020a), « Nota de intención de *Catarina et la beauté de tuer des fascistes* » : <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Catarina-e-a-beleza-de-matar-fascistas/ensavoirplus/idcontent/107450$>$ (consulté le 25/02/2025).

Rodrigues, Tiago (2022), *Dans la mesure de l'impossible*, Paris, Les Solitaires Intempestifs.

Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Pérez-Rasilla, Eduardo (2020), « La voz escindida. El desplazamiento de la palabra en la escena española contemporánea », *Anagnórisis*, vol. 21 (juin), p. 222-246.

Žižek, Slavoj (2004), *Repetir Lenin*, Madrid, Akal.

Published in : FÖLLMI, Beat ; RECK, Isabelle (dir.), *Le(s) sens de l'engagement dans les arts au XXIe siècle. Poésie, théâtre, arts visuels et musique*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813005793, doi : 10.17184/eac.9782813005793