

# D'un fantôme l'autre : La Reprise de Milo Rau



---

*La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I) de Milo Rau se présente comme une étude scénique qui rejoue le meurtre homophobe d'un jeune homme dans la ville de Liège. Plus qu'une simple reconstitution venant satisfaire les pulsions voyeuristes des spectateurs, la création du metteur en scène suisse interroge la puissance politique et affective des images théâtrales et de leur construction.*

---



Un souffle, pour commencer. Celui de Johan Leysen que capte son micro avant qu'il ne prononce ses premiers mots. Se tenant face au public, il énonce les quelques questions

métathéâtrales qui ouvrent l'*Histoire(s) du théâtre (I)* de Milo Rau : « Comment faire son entrée en scène ? À quel moment devient-on le personnage ? Etc. » Le public, déjà, rit d'une complicité aussi aisément construite. Comme s'il suffisait de désigner la représentation pour qu'elle existe.

Un souffle volé, pour finir. Celui de Tom Adjibi que couvre la voix d'un enregistrement de *Cold song* de Purcell. Autour de lui, celui qui quelques minutes plus tôt était son meurtrier fait danser son lève-charge de cariste tandis que les lèvres du jeune acteur formulent silencieusement « let me freeze to death ». Fin d'une représentation placée sous le signe de la reprise, une fin qui sera doublée, voire triplée par une pendaison interrompue et un salut annoncé comme sixième acte de la tragédie, selon les mots de la poète Wisława Szymborska.

Deux hommes, deux fantômes. Le premier a 67 ans, les cheveux blancs et est acteur professionnel avec une longue carrière derrière lui. Le second a la vingtaine, les cheveux noirs crépus et a interprété un docteur dans un film des frères Dardenne. L'un s'amuse au début du spectacle à rejouer pour le public une apparition du spectre d'Hamlet sur un plateau empli à sa demande d'une fumée épaisse que creuse une lumière latérale. Spectre de l'histoire théâtrale que d'aucuns peut reconvoquer à loisir pour savourer les sonorités shakespeariennes. L'autre vient d'être battu à mort par trois hommes d'une banalité monstrueuse et laissé nu au bord de la route, sous une pluie glacée – mort de froid, comme le suppliait le chanteur de Purcell. Spectre d'un fait divers réel que ses proches ne parviennent pas à faire réapparaître tant la mort de ce jeune homme de Liège semble absurde et irréaliste. D'un fantôme à l'autre, c'est l'histoire du théâtre que joue (et l'on se privera, ici, des jeux de mots que le spectacle appelle pourtant de re-présentation/re-prise/re-jouer) le metteur en scène belge que la critique encense, à raison sans doute. Sa dernière création, *La Reprise*, est une histoire du théâtre en six chapitres qui s'appuie sur « quelque

chose d'objectif » : le meurtre d'Ihsane Jarfi à Liège en 2012. On pourrait inverser la formule : une histoire de la réalité qui s'appuie sur « quelque chose d'objectif », la mécanique théâtrale ou la construction de l'illusion.

Sur la structure et le déroulement de *La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)*, d'autres insensés ont déjà écrit avec soin et justesse, tout comme sur les préceptes du théâtre de Milo Rau, metteur en scène suisse qui prend la direction du Théâtre de Gand en Belgique pour la saison 2018-2019. Les quelques lignes qui suivent ne répèteront pas ces mots qui se suffisent à eux seuls et s'attacheront plutôt à dérouler un détail, un motif : celui du spectre, visible et/ou invisible. D'un fantôme l'autre, donc, ou d'une hantise du visuel.



## **Danser avec les fantômes**

Pour qui va régulièrement au théâtre, l'invasion des écrans sur la scène est une réalité qui ne surprend plus. L'enjeu n'est plus de savoir si la vidéo sera ou non présente mais si oui ou non son usage sera justifié ; voire intéressant. Des performances filmiques de Cyril Teste aux tournages en direct de Katie Mitchell, le regard du spectateur est désormais habitué à passer d'un médium à l'autre, quitte à se retrouver parfois avec des douleurs sévères dans la nuque à force de rester les yeux braqués sur l'écran central. Pas de risque d'une telle souffrance avec Milo Rau : l'écran est tout aussi central mais son usage participe à la construction d'une dramaturgie spectrale qui prend soin de toujours interroger ce regard posé sur sa surface, qu'il s'agisse de celui du spectateur ou de l'acteur. Ainsi du casting qui sert de prélude à la reconstitution en cinq actes ou chapitres du meurtre d'Ishane Jarfi : les trois acteurs amateurs, Suzy Cocco, Tom Adjibi et Sébastien Foucault prennent place à tour de rôle sur une chaise placée exactement sous l'écran, face à une caméra posée sur pieds. A cour, assis derrière une table

recouverte de feuilles blanches, les trois acteurs professionnels leur demande de parler de leur parcours théâtral et de l'endroit jusqu'où ils seraient prêts à aller sur un plateau : donner un coup, embrasser, pleurer, se mettre nu(e). Au-delà de la dimension métathéâtrale de cette première séquence, le jeu de regard qu'elle met en place englobe le spectateur et le positionne à un endroit singulier. Le gros plan sur les visages des acteurs auditionnés permet de saisir dans les yeux qu'ils dirigent vers nous le moindre tressaillement, le plus infime changement d'expression, de scruter dans les traits du visages et dans ses déformations la possibilité d'une présence sur le plateau pour le jeu théâtral à venir. Alors que ces auditionnés se soumettent au regard des examinateurs qui leur posent des questions, la présence de la caméra face à eux et dans l'axe du public fait que ce sont finalement les yeux des spectateurs qui les observent le plus attentivement. Façon pour le metteur en scène de dédoubler ce premier regard scrutateur, ce choix premier des éléments susceptibles de construire au mieux la fiction à venir. C'est donc sous ce double regard, de côté et de face, que les trois amateurs font la démonstration de leurs talents et faiblesses. L'une n'arrive pas à pleurer, l'autre joue toujours des méchants et le dernier est polyglotte, ou du moins en donne-t-il l'illusion en imitant les sonorités que notre imaginaire d'occidental attache au danois par exemple. Par ce casting déjà, Milo Rau détourne l'usage de la vidéo et fait de cet écran le lieu où se croisent les regards, fictionnels et réels, fantasmés et fabriqués.



Ce que ce prélude casté laisse aussi entrevoir, c'est le léger décalage entre les mouvements filmés et ceux réalisés sur le plateau. Deux temporalités : celle de l'écran, spectrale, que l'on pourrait répéter à l'envie puisqu'elle est enregistrée et celle des corps en chair et en os, qui reproduisent les gestes filmés sans parvenir à en être la copie parfaite. Ainsi de la

scène d'une scène entre les deux jeunes amoureux au milieu de la boîte de nuit. Sur le plateau, ils sont isolés à jardin, accoudés à un piano. Leurs visages sont près l'un de l'autre, ils se murmurent des choses à l'oreille, le sourire aux lèvres. Scène d'une intimité surprise dont les spectateurs n'entendent pas les secrets. Sur l'écran, la scène est toute autre : l'intimité amoureuse est toujours là, mais elle se déroule au milieu d'une boîte de nuit qu'emplissent des corps qui dansent. Spectacle étrange de voir les acteurs sur le plateau s'entrechoquer avec ces fantômes dansants qui n'apparaissent qu'à l'écran mais qui font quand même dévier leur pas et leurs regards. Milo Rau multiplie les scènes de ce type et l'écart qu'il rend visible entre les images vidéo et les corps sur la scène désigne la mécanique d'une construction de l'illusion. Mais au-delà de ce seul geste de monstration, le décalage entre ces deux régimes d'image déconstruit la logique même de la reprise et révèle, dans l'écart de ces deux scènes, celle qui nous reste invisible : la réalité.



## **L'empathie de la terreur**

Une telle dramaturgie du visuel et de la fabrique de l'image théâtrale (à comprendre non comme la composition de tableaux mais comme celle de corps en jeu) souligne ainsi l'écart irréductible entre la réalité et sa reprise. Et toute la représentation s'efforcera, précisément, de réduire cet écart en allant jusqu'à reconstituer dans les moindres détails la scène du meurtre (chapitre 4, anatomie du crime). Reste qu'en offrant au spectateur la possibilité de saisir le moindre détail, en satisfaisant son désir de tout voir et de tout savoir, Milo Rau rappelle que la réalité se situe ailleurs et échappe toujours à la reprise. Lorsque la Polo grise entre sur le plateau, poussée par les acteurs qui se mettent à rejouer le meurtre, la vidéo s'interrompt. La mise à distance n'a plus besoin de l'écran, ou plutôt elle n'est plus facilitée par l'écran : c'est désormais au spectateur de l'effectuer.

Confronté à la violence de la scène qui se déroule, imperturbablement, devant lui, il est susceptible d'être choqué par une telle attention au détail dans la reproduction des gestes meurtriers : les coups s'enchaînent, le temps est long. C'est qu'il faut d'abord s'éloigner de la ville et rouler avec ce corps meurtri qui murmure des prières en arabe dans le coffre. Et puis sortir ce corps, lui accorder une dernière salve de coups, le déshabiller, lui pisser dessus. Un des meurtriers attend dans la voiture. Une fois le corps nu placé dans la position décrite par les rapports de police, il sort et vomit. La scène est au plus près d'une reconstitution fidèle, insupportable. Et pourtant, le spectateur n'oublie jamais qu'il fait face à une scène théâtrale : le geste d'écartement qu'opérait la vidéo peut être effectué par son seul regard de spectateur. De fait, si la violence devient pour certains insupportable, il suffit de se cacher les yeux. Se priver d'image serait donc aussi simple que cela.

Mais d'autres images sont plus difficiles à effacer, ce sont celles, précisément, que l'on ne peut montrer. Les images qui naissent dans l'esprit de la mère d'Ishane lorsque son fils ne répond pas au téléphone et qu'elle s'inquiète qu'il ne soit pas venu lui souhaiter son anniversaire ou celle d'un torse écrasé qui hante l'amant d'Ishane et dont il n'arrive pas à se débarrasser. Ces images d'horreur, le spectateur ne peut que les deviner et c'est à cet endroit que se situe l'insupportabilité de la violence, dans ce que l'on ne peut partager. L'amant d'Ishane parle d'une empathie de la terreur. Peut-être que c'est cela que désignent les mécaniques de reprise du spectacle de Milo Rau : frôler la douleur de l'autre sans jamais pouvoir la partager, sauf comme un ressouvenir. Dans *La Reprise*, Kierkegaard estime que « le ressouvenir a ce grand avantage de commencer par la perte ; c'est pourquoi il est sûr, n'ayant rien à perdre. »

Le spectateur de *La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)* de Milo Rau fait l'expérience de cette perte première, celle de

spectres qui refusent de revenir le hanter. Reste alors le théâtre, pour convoquer d'autres fantômes plus dociles.

