
ODÉON

THÉÂTRE

direction
Stéphane Braunschweig

DE L'EUROPE

Dans la mesure de l'impossible

texte et mise en scène **Tiago Rodrigues**

en français, anglais et portugais, surtitré en anglais et en français

20 septembre – 14 octobre

Berthier 17^e

Location

www.theatre-odeon.eu
+33 1 44 85 40 40

Tarifs

de 7€ à 36€

Horaires

du mardi au samedi à 20h, le dimanche à 15h

Ateliers Berthier

1, rue André Suarès
Paris 17^e

Service de presse

Lydie Debièvre, Valentine Bacher
+33 1 44 85 40 73
presse@theatre-odeon.fr

Festival d'Automne à Paris

Rémi Fort, Yoann Doto

+33 1 53 45 17 13

r.fort@festival-automne.com / y.doto@festival-automne.com

Dossiers de presse et photos également disponibles
sur www.theatre-odeon.eu
mot de passe : podeon82



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Dans la mesure de l'impossible

texte et mise en scène **Tiago Rodrigues**

en français, anglais et portugais, surtitré en anglais et en français

20 septembre — 14 octobre 2022
Berthier 17^e

durée 2h

avec

Adrien Barazzone

Beatriz Brás

Baptiste Coustenoble

Natacha Koutchoumov

et **Gabriel Ferrandini** (musicien)

Beatriz Brás chante *Medo* d'Alain Oulman
d'après un poème de Reinaldo Ferreira

Dans la mesure de l'impossible, de Tiago Rodrigues, traduit du portugais par Thomas Resendes, est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs, 2022

traduction

Thomas Resendes

scénographie

Laurent Junod

Wendy Tokuoka

Laura Fleury

composition musicale

Gabriel Ferrandini

lumière

Rui Monteiro

son

Pedro Costa

collaboration artistique, costumes

Magda Bizarro

créé le 1^{er} février 2022 à la Comédie de Genève

production Comédie de Genève

coproduction Odéon-Théâtre de l'Europe, Piccolo Teatro – Milan, Teatro Nacional D. Maria II – Lisbonne, Équinoxe – scène nationale de Châteauroux, CSS Teatro stabile di innovazione del FVG – Udine, Festival d'Automne à Paris, Théâtre national de Bretagne – Rennes, Maillon – Théâtre de Strasbourg scène européenne, CDN Orléans / Centre-Val de Loire, La Coursive – scène nationale de La Rochelle

avec la collaboration du CICR – Comité international de la Croix-Rouge et de MSF – Médecins sans frontières

en coréalisation avec le Festival d'Automne à Paris



dans le cadre de la Saison France-Portugal 2022



Tournée 2022-2023

19 au 22 octobre – Célestins, Théâtre de Lyon
15 et 16 novembre – Malraux, scène nationale Chambéry Savoie
26 et 27 novembre – Teatros del Canal, Madrid, dans le cadre du Festival de Otoño
6 au 9 décembre – Théâtre Dijon Bourgogne, centre dramatique national
14 et 15 décembre – Espace Pluriels, Pau
24 et 25 janvier – Bonlieu scène nationale, Annecy
1^{er} et 2 février – Scène nationale du Sud-Aquitain, Bayonne
9 février – Le Préau, centre dramatique de Normandie, Vire
16 février – Théâtre du Jura, Delémont
17 au 19 mars – National Theater & Concert Hall, Taiwan
25 et 26 mai – Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale
31 mai au 3 juin – TnBA, Théâtre national Bordeaux-Aquitaine
15 juin – La Filature, scène nationale de Mulhouse

Extrait

Baptiste. – 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. Vous pouvez peut-être raconter l'histoire au public, mais vous ne pourrez pas montrer ce qui s'est réellement passé. Il vous faudrait une ville entière complètement détruite. Ça ne peut pas être un décor en carton avec un ou deux bâtiments en ruines. Il vous faudrait une ville entière en ruines, dans une des régions les plus impossibles de tout l'impossible. Il vous faudrait des explosions, des fusillades en plein cœur d'une bataille, dans une ville décimée. Il vous faudrait cinq cent mille personnes – cinq cent mille personnes prises en otage dans la bataille, parce que les deux puissances en guerre forcent les gens à rester, personne ne peut dire qui est avec qui. Cinq cent mille personnes prises au piège dans une ville détruite au cours d'une bataille sanglante, vous n'avez pas le budget pour montrer ça. Vous pouvez peut-être demander au public de l'imaginer, mais... on ne peut pas l'imaginer. C'est impossible à imaginer. Impossible.

Tiago Rodrigues, *Dans la mesure de l'impossible*,
Les Solitaires intempestifs, 2022, p. 34

Avec la riche simplicité qui le caractérise, l'auteur et metteur en scène portugais Tiago Rodrigues tisse ensemble des histoires de vies impossibles. Écrit à partir d'entretiens avec une trentaine de collaborateurs du Comité international de la Croix-Rouge et de Médecins sans frontières, le spectacle, créé à la Comédie de Genève en février 2022, restitue l'expérience des travailleurs de l'humanitaire. Quatre comédiens s'adressent à nous comme s'ils répondaient à nos questions : comment diriger un camp de réfugiés ? Comment faire face à un choix de vie ou de mort ? Comment continuer quand on sait que l'on ne va pas changer le monde ? Loin de notre univers où les choses sont possibles, les personnages évoluent dans celui de l'impossible, où la guerre, la famine et la violence détruisent l'avenir et font basculer les existences dans une autre réalité.

Aucune indication géographique ni historique ne situe ce qui nous est raconté ; sans tomber dans le sentiment ni la morale, c'est le vécu quotidien et intime de ceux qui refusent le titre de « héros » qui est au centre de ce théâtre de la parole. Au plateau, un immense tissu est déployé pour devenir tour à tour tente, hôpital, montagne...

Convoquant plusieurs langues et porté par quatre comédiens et un musicien, le récit ouvre des images sans jamais les imposer, touche à l'insoutenable sans jamais le montrer. Et, lorsque les mots ne suffisent plus, la batterie prend le relais, comme pour approcher l'indicible.

Autour du spectacle

Bord de plateau

jeudi 29 septembre à l'issue de la représentation

Rencontre en présence de l'équipe artistique

Lectures de textes portugais

lundi 10 octobre à 18h30 / Odéon 6^e

Lectures d'extraits de trois pièces contemporaines :

– *Trois doigts au-dessous du genou* de Tiago Rodrigues, traduction Thomas Resendes

– *Le Silencieux* de Jacinto Lucas Pires, traduction Marie-Amélie Robilliard

– *Le Collier de Sophia* de Mello Breyner, traduction Marie-Amélie Robilliard

en collaboration avec la Maison Antoine Vitez et dans le cadre de la saison France-Portugal

entrée libre sur réservation

« Faire appel à l'imagination du spectateur »

Entretien avec Tiago Rodrigues

Dans la mesure de l'impossible a été construit à partir d'entretiens avec des personnes travaillant dans l'humanitaire. Comment avez-vous abordé la question du rapport entre réel et fiction ?

Le spectacle porte moins sur les histoires vécues par les humanitaires que sur la façon dont ils racontent ces histoires. Par leur expérience, par ce qu'ils vivent en mission, la proximité avec la souffrance, le conflit, la violence, le danger et la catastrophe naturelle, est-ce que les humanitaires ont un regard sur le monde qui est différent du nôtre, ou du moins de la majorité d'entre nous, et qui pourrait nous enrichir ? Le spectacle porte sur la mise en récit, le narratif, l'emploi des mots, la pensée, la mémoire. En entretien, la personne en face de nous sait que nous cherchons du matériau pour une pièce de théâtre, et elle décide de nous le raconter de telle et telle manière. Une grande partie de la recherche a consisté à observer et analyser la façon dont les humanitaires se perçoivent eux-mêmes et souhaitent être perçus par la société. Pour faire du théâtre à partir de ces histoires tellement brutales, délicates, dangereuses à traiter sur une scène, parce qu'elles défient nos conceptions de dignité, de souffrance et de résilience, notre clef dramaturgique était le fait qu'on faisait une pièce sur des gens qui racontent des histoires, leur vie et le monde. C'est pour cette raison que je dis que ce n'est pas du théâtre documentaire, mais du théâtre documenté.

Comment le partage entre « possible » et « impossible » est-il né ?

Dans la pièce, il n'y a aucun nom de personne ni de lieu. C'est un choix poétique qui permet d'éliminer la charge parfois très lourde des préjugés qui sont associés aux noms, d'éviter les portes qui se ferment dans la perception du public quand on place une histoire dans une géographie. On voulait dire : cette histoire s'est passée. On voulait dire : « montagne », « forêt » ou « désert », et non « Rwanda », « Afghanistan » ou « Ukraine ». La pièce a été créée avant le début de la guerre, mais un certain nombre de récits se déroulent dans cette région du monde. Ensuite, même si ça ne nous a jamais été demandé, il s'agissait de créer une atmosphère de confiance lors des interviews en respectant

une certaine confidentialité. Néanmoins, le besoin s'est rapidement fait sentir de parler de distance et de proximité, de voyages et de déplacements ; « chez nous », « ailleurs » ou « dans l'autre pays » ne me semblaient pas suffisants. Au moment de la transcription des premières interviews, j'ai pris la liberté de commencer à rajouter des choses, et c'est là que j'ai remplacé chaque nom de pays, de ville et de région par « possible » ou « impossible ». Le possible, c'est là où il y a la paix, l'accès aux droits humains basiques et aux soins essentiels, et l'impossible c'est là où l'on manque de tout et où le danger rôde. Mais ces catégories ne sont pas figées géographiquement, elles changent tout le temps. Aujourd'hui, en France, nous sommes dans le possible, mais ce n'était pas le cas il y a 80 ans. Il n'y a pas de garantie que dans dix ans nous ne retombions pas dans l'impossible. Il est malheureusement beaucoup plus facile de passer du possible à l'impossible que l'inverse. Ce partage entre « possible » et « impossible » exprime finalement l'idée que le monde se divise en deux mondes qui bougent très vite, comme des nuages poussés par le vent de la politique, l'économie, l'exploitation, l'oppression, la guerre, les aspirations, l'espoir... et par les aventures de l'avenir.

Vous avez évoqué ce que les récits des humanitaires pouvaient nous apporter. À l'inverse, qu'est-ce que le théâtre peut apporter à l'humanitaire ?

Avec l'équipe artistique, nous avons posé cette question à chaque personne interrogée. À un moment donné, l'une d'entre elles nous a dit : « Vous pouvez utiliser tout ce que je vous ai raconté, je vous fais confiance, mais s'il vous plaît, partagez ces histoires avec complexité. Parce que c'est ça qui nous manque. » Sur le moment, je ne me suis pas aperçu à quel point cette demande allait devenir le manifeste poétique et politique du spectacle. Il y a quelque chose chez les humanitaires que je trouve d'une très grande humanité, c'est le fait de ne jamais être complètement sûr d'avoir tort ou raison. Ils font ce qu'il faut, même imparfaitement. Ils agissent dans l'urgence, mais s'inscrivent dans une certaine pérennité. On pense toujours que l'humanitaire, c'est arriver et sauver quelqu'un, mais l'Afghanistan par exemple accueille de l'aide humanitaire depuis plus de 30 ans. L'humanitaire fait partie intégrante de la réalité de cette région du monde, comme d'autres.

/...

L'un des enjeux centraux de la pièce est : comment représenter l'irreprésentable ? Pour y répondre, vous avez choisi de passer par le récit...

Face à une multiplicité d'histoires extrêmes, de situations de vie ou de mort, de récits d'oppression et de violence, on se disait qu'on n'avait pas le droit de jouer à la première personne. D'un point de vue déontologique, il était presque inacceptable de donner à voir des choses obscènes, c'est-à-dire « hors scène » au sens étymologique du mot. Dans la tragédie grecque, il y a toujours un messager pour prévenir qu'Antigone s'est pendue, mais on ne voit jamais Antigone pendue. On s'est rendu compte que, lors des entretiens, on avait finalement échangé avec une trentaine de messagers, qui nous racontaient les histoires de ces Antigone, de ces Électre, de ces Hécube. Cette mise en récit fait appel à l'imagination du spectateur, et à notre capacité de convoquer toutes les images qui existent déjà dans nos esprits de situations de guerre, qu'elles soient réelles, comme à la télévision, ou fictionnelles, comme au cinéma. Pour moi, il était très important de ne pas imposer au public d'images choquantes, mais de le laisser libre de créer sa propre représentation à partir de ce que la scène lui suggère. Le dispositif, assez dépouillé, génère beaucoup d'images avec peu d'effets. Si le sujet n'était pas l'humanitaire mais, par exemple, la guerre civile en Espagne dans les années 1930, on n'aurait pas fait un reportage photographique à la Robert Capa, mais plutôt, et je dis cela avec beaucoup d'humilité, une peinture à la Picasso. Si aujourd'hui le bombardement de Guernica est un événement aussi réel, c'est notamment parce que Picasso en a offert une version abstraite et poétique. Même si le spectacle ressemble parfois énormément à du Capa, il y a une liberté d'édition créative : agglomérer plusieurs histoires en une, transformer une histoire en lettre, interpellation ou longue question... Sans briser l'effet de transmission, le travail sur la forme est là pour complexifier le sens. Il permet que le public accède aux témoignages d'une façon indirecte, mais intéressante et riche, comme dans un jeu de miroir. En même temps, il permet que les humanitaires y reconnaissent à la fois eux-mêmes et quelque chose d'autre — un traitement qui nous appartient, une pensée ajoutée.

Malgré l'absence de représentation directe, l'accumulation en deux heures d'histoires qui ont en réalité été vécues sur plusieurs décennies peut avoir quelque chose d'insoutenable... Avez-vous cherché à provoquer une expérience limite chez le spectateur ?

On ne cherche pas à la provoquer, mais on la permet. Ce sont des actions différentes. En commençant le spectacle par des attitudes quotidiennes et informelles, en créant de

la complicité grâce à un sourire ou un rire, on établit une atmosphère de confiance qui, comme dans une interview, permet ensuite d'aller plus loin. Mais ce n'est pas un spectacle qui apaise. Même s'il y a une grande réserve d'espoir chez tous ces humanitaires, ces histoires peuvent être très difficiles à gérer, parce qu'elles montrent les limites de ce que même des grandes organisations peuvent faire pour améliorer le monde. C'est une source de frustration terrible, pour le public comme pour nous. Le spectacle n'est ni une représentation exacte du monde ni l'essai définitif sur le phénomène de l'humanitaire, il est très incomplet. Je crois toujours que, si on veut parler de la forêt, il ne faut pas faire une pièce sur la forêt mais sur plusieurs arbres, en creusant leur portrait au maximum. À partir de là, c'est au public d'imaginer la forêt. Nous, on a interviewé une trentaine d'arbres, qu'on vous présente avec quatre acteurs et un batteur, et c'est vrai que le tableau de la forêt que peut en tirer le spectateur est susceptible d'être très troublant, voire insoutenable. La musique joue un grand rôle dans ce processus. En plus de soutenir l'ensemble de la pièce par une partition poétique, le batteur, Gabriel Ferrandini, prend le relais du langage quand celui-ci ne peut plus continuer. La musique entre alors pour parler de l'invisible, de ce qui est insupportable. C'est pour cela qu'elle va loin, étire, prolonge, trouble, y compris physiquement, par les vibrations de la batterie.

Est-ce que, comme les humanitaires, on fait du théâtre parce qu'on a envie de changer le monde ?

Ma réponse est très personnelle, mais je ne pense pas qu'il soit très important de se demander pourquoi on fait du théâtre. On fait du théâtre, c'est un fait. C'est une partie de la nature humaine, de notre présence en tant qu'espèce sur la planète. Se demander pourquoi un individu fait du théâtre est une question intéressante, mais il est dangereux de généraliser car cela signifie que l'on cherche une fonction à l'art. Le théâtre peut avoir des conséquences, il peut transformer la vie des gens qui y participent en tant que spectateurs, artistes ou techniciens, et qui plus est par un événement collectif, donc comprenant une puissance politique. Mais ça n'est pas sa fonction. L'art n'a pas de fonction, il est.

Propos recueillis par Raphaëlle Tchamitchian, juin 2022

(Vouloir) faire le bien

Il est indéniable que l'assimilation de l'humanitaire à une action hautement louable constitue l'une des raisons de l'engouement dont il jouit de nos jours. N'est-il pas gratifiant de vouloir et de penser contribuer au bonheur des (autres) hommes ? Et dans la mesure où cette aide se veut générale, elle peut également toucher à l'universel, et partant, au sublime. Si les manières de remplir ce but élevé sont souvent critiquées, l'objectif lui-même reste au-dessus de tout soupçon, du moins dans les sociétés occidentales. [...] La certitude de (vouloir) faire le bien de l'humanité tout entière continue de captiver, en dépit des sacrifices qu'elle implique. Si les États les plus avancés du point de vue technologique renoncent progressivement à « civiliser » le monde qui les entoure, ils prétendent insensiblement réparer les erreurs commises au nom de cette intention initiale. [...] Cela ne signifie pas, toutefois, que la fonction sécurisante du phénomène ne soit plus appréciée. Tout porte même à croire que l'engouement actuel dont bénéficie le secours aux victimes soit alimenté par une sensation de perte de repères, par une crainte face au risque de déclassement. Dans ce cadre, l'attrait aujourd'hui si massif pour l'humanitaire ne serait que la facette positive d'une impression de peur et de désarroi. Ou plutôt, il serait l'envers d'une combinaison étrange mais efficace,

mêlant sentiment de culpabilité et d'affaiblissement. Si cette conclusion peut sembler dérangeante, elle ne doit pourtant ni surprendre ni décevoir. Sans doute un acte de dévouement semble-t-il moins généreux lorsqu'il est intéressé. Mais peut-il en être autrement ?

Et le bénéfice individuel qu'on peut en tirer rend-t-il l'acte moins efficace ? Pas forcément. Tout au long de son histoire, le Comité international a été mu et dirigé par des motivations qui dépassaient l'aide aux victimes. Et si ces objectifs contingents ont souvent conduit à des situations de concurrence institutionnelle, c'est bien grâce à elles que ses membres ont pu reculer les limites de leur entreprise, et de fait, améliorer l'aide apportée aux populations fragiles. Il n'y a donc pas de contradiction rédhibitoire mais une complémentarité nécessaire entre humanitaire et égoïsme. La seule contradiction rédhibitoire proviendrait du succès ultime de l'humanitaire, puisque l'atteinte de ses objectifs suprêmes signifierait sa fin. Ce paradoxe n'est toutefois pas près de se réaliser...

Irène Herrmann, *L'humanitaire en questions, Réflexions autour de l'histoire du Comité International de la Croix-Rouge*, éditions du Cerf, 2018, pp. 149-151

Nous ne pouvons ni comprendre ni imaginer

Dans la série des images antiguerre isolées, l'immense photographie faite par Jeff Wall en 1992 – *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol, near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)* – me paraît témoigner d'une profondeur de pensée et d'une puissance exemplaires. Antithèse même du document, cette photographie montre des personnages disposés à l'intérieur d'un paysage, un coteau désolé, qui a été fabriqué dans le studio de l'artiste. Wall, qui est canadien, n'est jamais allé en Afghanistan. L'embuscade est un événement de pure invention, intervenant dans une guerre sauvage dont les médias avaient beaucoup parlé. [...]

Treize soldats russes vêtus de leur épais uniforme d'hiver et chaussés de bottes montantes sont dispersés dans un cratère défoncé, inondé de sang, que bordent des cailloux et tout le fatras de la guerre : étuis de cartouche, débris de tôle, botte contenant encore les restes d'une jambe.... [...] Quelques-uns portent encore leur casque. La tête d'un soldat agenouillé, lancé dans une conversation animée, est toute rouge de matière cérébrale écumante. L'atmosphère est chaude, conviviale, fraternelle. Plusieurs soldats sont affalés sur un coude ou bien assis et bavardent, laissant voir leur crâne défoncé et leurs mains déchiquetées. [...] Plus bas, deux autres soldats pour qui la résurrection ne semble pas prochaine gisent sur le dos, leurs têtes ensanglantées renversées le long de la pente rocheuse.

Engloutis que nous sommes par cette image si accusatrice, nous en viendrons presque à imaginer que les soldats vont se tourner vers nous et nous parler. Mais non, personne ne dirige son regard en dehors de l'image. Il n'y a aucune menace de protestation. Les soldats ne vont pas hurler à nos oreilles qu'il faut mettre un terme à cette abomination qu'est la guerre. Ils n'ont pas ressuscité pour venir, tout chancelants, dénoncer les faiseurs de guerre qui les ont envoyés tuer et se faire tuer. [...] Ces morts sont suprêmement indifférents aux vivants : à ceux qui leur ont pris leur vie, aux témoins – à nous-mêmes. Pourquoi chercheraient-ils notre regard ? Qu'auraient-ils à nous dire ? « Nous » – ce « nous » qui englobe quiconque n'a jamais vécu une telle expérience – ne comprenons pas. Nous ne saisissons pas la chose. Nous ne pouvons pas nous représenter ce que c'était. Nous ne pouvons pas imaginer à quel point la guerre est horrible, terrifiante – ni à quel point elle peut devenir normale. Nous ne pouvons ni comprendre, ni imaginer. C'est ce que chaque soldat, chaque journaliste, chaque travailleur humanitaire, chaque observateur indépendant ayant connu le feu de la guerre et eu la chance d'échapper à la mort qui frappait les autres, tout près, éprouve, obstinément. Et ils ont raison.

Susan Sontag, *Devant la douleur des autres*, 2003, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Christian Bourgois éditeur, 2005, pp. 131-134

Combien faut-il d'arbres pour faire une forêt ?

Ni Brecht ni Artaud ne donnent de réponse définitive. Chacun représente un certain aspect de cette réponse, une certaine tendance. À notre époque, il est possible que leurs points de vue soient diamétralement opposés. Essayer de découvrir où, comment et à quel niveau cette opposition cesse d'être vraie m'a beaucoup intéressé. [...]

Lors de ma première rencontre avec Brecht [...], nous discutâmes ensemble des problèmes du théâtre, et je vis que je n'étais pas réellement d'accord avec sa façon de considérer la différence entre l'illusion et la non-illusion. Dans sa version de *Mère Courage* par le Berliner Ensemble, je trouvai que plus il essayait de briser toute croyance en la réalité de ce qui se passait sur scène, plus l'illusion me possédait.

Je pense qu'il existe un lien très surprenant et très intéressant entre Craig et Brecht. Craig, en posant la question : « Qu'est-ce qu'il est essentiel de mettre en scène pour donner l'impression d'une forêt ? », a tout d'un coup fait exploser le mythe selon lequel il était nécessaire de montrer une forêt toute entière, arbres, feuilles, branches, etc. Dès que la question fut posée, il devint possible d'envisager une scène nue, avec un simple bâton pour suggérer tout ce dont on pourrait avoir besoin.

Et il me semble qu'un des points de vue de Brecht suit la même ligne de pensée, mais en la rapportant au jeu. Les acteurs qui décrochent ce que l'on appelle un vrai personnage pensent généralement que pour faire correctement leur métier, ils doivent dépendre un bout de chaque aspect de ce personnage, par-ci par-là. L'acteur se retrouve en répétition, voulant bien faire, lisant dans le texte des descriptions qui se rapportent au personnage, et il sent qu'il doit faire tout son possible. Or, avec une pièce

naturaliste, vous pouvez vous abuser, penser qu'on peut y arriver avec un peu de maquillage, des épaules voutées, un faux nez et la bonne voie inspirée de la réalité. Mais s'il s'agit d'un texte plus riche [...], la réalité des personnages est plus dense. Au même moment, l'auteur nous montre physiquement le personnage, nous fait entendre sa voix, nous indique comment il pense, quels sentiments le traversent. Ici, tout est plus complexe – plus vrai –, il y a davantage de données.

Pour obtenir tout ça en même temps [...] vous, l'acteur, devez en faire plus à chaque instant. Par conséquent, votre meilleur outil est la simplification. Si vous pouvez ensuite réfléchir à votre jeu, ce que Brecht rend possible – par exemple, vous êtes un vieil homme, faut-il vous composer une voix chevrotante, et trembloter, et frissonner ? – si vous réussissez à réduire cet aspect physique à une simple ébauche, pas pour la beauté du geste, mais parce que cela vous permet d'accentuer davantage un autre aspect, contenu dans cette réalité, vous avez alors plus de moyens à votre disposition. Je crois que c'est dans ce domaine que la révolution visuelle de Craig est liée à une révolution du jeu due à Brecht.

[...]

Pour Artaud, le théâtre est un feu ; pour Brecht, le théâtre est une clarté révélée ; pour Stanislavski, le théâtre c'est l'humanité. Pourquoi devrions-nous choisir l'un ou l'autre ?

Peter Brook, *Points de suspension, Rencontres sur le chemin 1946-1965*, traduit de l'anglais par Jean-Claude Carrière et Sophie Reboud, Seuil, 1992, pp. 67-69

Repères biographiques

Tiago Rodrigues

Depuis ses débuts à vingt ans comme auteur, Tiago Rodrigues envisage le théâtre comme une assemblée humaine. Étudiant, il rencontre en 1997 la compagnie tgSTAN qui confirme son choix d'un travail collaboratif sans hiérarchie et qui influence tous ses travaux ultérieurs. Depuis 2003, il a créé près de trente spectacles dans plus de vingt pays, et collaboré avec de nombreux artistes portugais et internationaux.

En 2014, il est nommé directeur du Théâtre national Dona Maria II à Lisbonne qu'il dirigera pendant sept ans. La même année, il se fait connaître en France avec *By Heart* au Théâtre de la Bastille à Paris, où le public découvre aussi entre 2015 et 2019 *António e Cleópatra* (présenté au Festival d'Avignon 2015), *Bovary* et *The Way She Dies*, pièce d'après Anna Karenine réalisée avec le tgSTAN. *Sopro* est présenté au Festival d'Avignon 2017. En janvier 2022, les spectateurs de l'Odéon ont pu voir sa *Cerisaie*, créée au Festival d'Avignon – dont il prend la direction en septembre 2022.

Son œuvre théâtrale est publiée aux éditions Les Solitaires Intempestifs.