



Cassandre LANGLOIS  
Doctorante  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne / Institut ACTE  
[cassandre-langlois@live.fr](mailto:cassandre-langlois@live.fr)

Cassandre réalise actuellement une thèse sous la direction d'Aline Caillet au sein de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Ses recherches portent sur des formes critiques qui agissent au croisement de pratiques scéniques et curatoriales. Celles-ci s'intéressent à la manière dont il serait possible, au sein des instances institutionnelles, de créer une pratique collective de résistance. Parallèlement, elle participe à la conception de manifestations artistiques et développe sa propre pratique curatoriale, notamment au sein du bureau d'études en performances *Together Until\_\_ \_ What?* qu'elle a créé avec Flora Bouteille.

Interviewé : Milo RAU  
Dramaturge et metteur en scène

Milo Rau, né en 1977 à Berne, est réalisateur, metteur en scène et directeur artistique de NTGent. Il a étudié la sociologie, les langues, la littérature allemande et romane à Paris, Berlin et Zurich avec, entre autres, Pierre Bourdieu et Tzvetan Todorov. Depuis 2002, il a réalisé plus de 50 pièces de théâtre, films, livres et actions. Ses productions théâtrales ont été présentées dans la plupart des grands festivals internationaux tandis que ses films ont reçu de nombreux prix. Milo Rau est également critique, conférencier et écrivain extrêmement prolifique avec, à ce jour, une quinzaine de publications traduites en plusieurs langues.

Date et lieu de l'entretien : 27 janvier 2022 au sein du NTGent (Gand, Belgique).  
Modalité de réalisation : en face à face.



## Cassandra LANGLOIS en dialogue avec Milo RAU Former le cercle, ligne de résistance

### RÉSUMÉ :

Cet entretien mené avec Milo Rau a été élaboré selon deux perspectives. Il revient, dans un premier temps, à la fois sur l'arrivée du metteur en scène et réalisateur à la direction du NTGent (le théâtre national de Gand) et sur les raisons qui l'ont amené à concevoir un projet pour la structure flamande. Cette prise de fonction s'est accompagnée de la mise en place de dispositifs pluriels. L'écriture d'un manifeste en dix points ou encore la création de la *School of Resistance* y sont notamment convoquées. En abordant, entre autres, le concept d'« institutions symboliques », il s'agit ici de penser le rôle des institutions culturelles dans la mise en crise d'un système de moins en moins viable. Basées sur le concept de « réalisme global », plusieurs des oeuvres théâtrales et filmiques de Milo Rau ont suscité des déplacements dans des zones de conflits et des contextes où les droits humains sont bafoués. Il suffit de penser à la pièce *Oreste à Mossoul* (2019) qui a engendré un déplacement dans l'ancienne capitale de l'État islamique ou au film *Le Nouvel Evangile* (2021), réalisé en dialogue avec des camps de réfugiés en Italie. *Antigone en Amazonie*, dont la création interrompue par la pandémie de la Covid-19 reprendra prochainement au Brésil pour convoquer des discours sur l'expropriation et la déforestation, est également évoquée. Cet entretien s'intéresse ainsi, dans un second temps, à la manière dont certaines crises sont appréhendées dans les oeuvres de Milo Rau, notamment à la relecture de mythes anciens, et systématiquement négociées, par l'intermédiaire de pratiques activistes.

Mots clés : Institution symbolique, *pre-enactment*, tragédie, réalisme global, activisme, micro-écologie

### ABSTRACT:

This interview with Milo Rau was elaborated on in two perspectives. First, it returns, both to the arrival of the director at the management of the NTGent (the national theater of Ghent) and to the reasons, which led him to create a project for the Flemish structure. This takeover of the office went along with the introduction of plural systems. The writing of a ten-point manifesto and the founding of the School of Resistance are especially mentioned here. By addressing, among other things, the concept of "symbolic institutions", the aim is to think about the role of the cultural institutions in the crisis of a system, which becomes less and less viable. Based on the concept of "global realism", many theatrical and filmic works of Milo Rau have inspired trips to conflict zones and contexts, where human rights are violated. Just think about the play *Orestes in Mosul* (2019), which led to a trip to the former capital of the Islamic State, or the film *The New Gospel* (2021), which was produced under the collaboration with the refugee camps in Italy. *Antigone in the Amazon*, whose creation was interrupted by the COVID-19 pandemic, will be soon resumed in Brazil to prompt discourses on expropriation and deforestation, is also mentioned in the interview. Thus secondly, this interview focuses on how certain crises in the works of Milo Rau, particularly during the re-reading of ancient myths, are conceived and systematically dealt through activist practices.

Keywords : symbolical institution, *pre-enactment*, tragedy, global realism, activism, micro-ecology.



## **Le NTGent, un format à l'étude pour un nouveau théâtre de ville**

*Cassandra Langlois : Vous avez pris la direction du NTGent en 2018 en imaginant un projet ayant comme objectif celui d'en faire un autre lieu de l'art, à la fois ouvert sur la ville et sur le monde. Pourquoi prendre un poste de direction aujourd'hui ?*

Milo Rau : Le NTGent est l'un des trois principaux théâtres de la ville de Gand. Ici, il n'y a pas de grande concurrence entre les institutions culturelles. Je dirais même qu'il y a un fonctionnement quasi osmotique entre elles. À Berlin, par exemple, travailler dans une institution puis dans une autre, en tant qu'artiste, c'est un scandale. À Gand, c'est l'inverse. Je trouve cela important car nos structures sont dotées de budgets relativement restreints et les publics qu'elles accueillent sont peu nombreux, ceci en raison de la superficie de la ville. Ce fonctionnement permet de mieux penser le territoire et d'offrir des opportunités à tout le monde. Par ailleurs, en Flandres, la délimitation entre les différentes disciplines a été déconstruite il y a au moins trente ou quarante années. Ces paramètres m'ont encouragé à imaginer un projet pour le NTGent et à en prendre la direction. En revanche, cela ne me semble pas très pertinent de diriger un même lieu pendant des années. D'ailleurs, je ne souhaite pas entreprendre une carrière dans ce domaine. Pour moi, il s'agit plutôt d'investir cette maison sur un temps donné, d'essayer de l'utiliser d'une manière différente et de la rendre accessible à d'autres types d'initiatives. En tentant de la déconstruire, je cherche à développer un format institutionnel qui peut être effectif au XXIe siècle et perdurer après mon départ.

*C. L. : Le développement d'un autre format institutionnel, tirant parti d'un certain état d'urgence en cours, s'est accompagné du lancement d'un manifeste en dix points que vous avez rédigé dès votre arrivée dans ce théâtre, rebaptisé « NTGent - the city theatre of the future ».*

M. R. : Le manifeste de Gand, qui est inspiré du *Dogme95* de Lars von Trier et de Thomas Vinterberg, cherche à proposer un nouveau modèle de théâtre de ville. Les dix points qui le constituent sont visibles dès que l'on pénètre dans le hall. C'est une manière d'être transparent avec les personnes qui se rendent au sein de notre lieu. Personnellement, j'apprécie beaucoup lorsque je peux constater qu'une institution agit en fonction des objectifs qu'elle s'est fixés. C'est extrêmement important de politiser une structure qui est normalement invisible. La dimension économique doit évidemment marcher pour que ce modèle puisse rester. Dans notre théâtre, nous fonctionnons avec 51% d'auto-financement alors qu'en France, par exemple, cela se situe plutôt autour de 20% ou 30%. Je suis encore dans l'expérience de tout cela. Je tente d'aller toujours un peu plus loin avec les projets que j'accueille et ceux que je développe moi-même. Prendre la direction d'un théâtre ne signifie pas perdre en liberté de création comme cela semble avoir été vécu par plusieurs de mes collègues artistes. Bien au contraire, depuis que je suis à Gand, j'assiste à un nombre de spectacles plus important qu'avant, j'ai donc appris du travail des autres. Il y a de la beauté dans l'ampleur de ce projet.

*C. L. : Vous souhaitez également faire du NTGent un lieu de débats. Les débuts de la pandémie sont intervenus deux années après votre prise de fonction. C'est dans ce contexte que vous avez mis en place une plateforme - la « School of Resistance » - en réponse à différentes crises mondiales. Cette école tente « d'imaginer des manières de façonner l'avenir de notre planète, sans retomber dans les récits capitalistes préjudiciables du passé ». Réunissant à la fois des artistes, des activistes, des*



*politiciens et des philosophes, elle cherche ainsi à « poser un modèle pour une politique de résistance<sup>1</sup> ». Un modèle praticable a-t-il commencé à se dessiner ?*

M. R. : Depuis le début de sa création, la *School of Resistance* cherche à lier, sous forme d'échanges *livestream*, des personnes qui ne se seraient jamais rencontrées alors qu'elles mènent des luttes parallèles. Avec des activistes, des paysans, des économistes et des avocats, il est possible de créer des solidarités très fortes. Je dirais donc que ces différentes rencontres nous montrent à quel point nous pouvons allier nos luttes et apprendre les uns des autres. *Antigone en Amazonie*, interrompu par la pandémie, est un projet que je développe depuis 2019 dans le nord du Brésil. C'est dans ce contexte que j'ai pu collaborer avec le Mouvement des sans terre (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra). Il s'agit d'une organisation créée au début des années 1980. En s'affiliant notamment aux mouvements indigènes, elle milite pour une redistribution équitable des terres, appropriées lors de la colonisation du pays, aux paysans. Dans la Constitution brésilienne, un article indique que si l'une des parties d'un terrain n'est pas cultivée, il est possible de l'occuper. En regardant la Constitution allemande nous nous sommes aperçus qu'il existait un article similaire mais que personne ne l'utilisait. De plus, le Mouvement des sans terre correspond à un rassemblement de millions de personnes rattachées à un parti néo-léniniste. Il a résolu de façon méthodologique la dichotomie entre la gauche identitaire et la gauche marxiste.

C. L. : *À l'instar de ce que vous avez mis en place au Brésil avec le Mouvement des sans terre, dans le cadre de votre adaptation de la pièce de Sophocle, sur les lieux d'un massacre perpétré par la police étatique contre une manifestation du Mouvement des sans terre dans les années 1990, vos projets font ainsi souvent l'objet de collaborations avec des militant-es. Le monde institutionnel est-il apte, dans sa configuration actuelle, à apprendre des pratiques activistes ?*

M. R. : Les institutions faibles (mais malgré tout assez fortes), comme le NTGent, sont intéressantes car il est encore possible d'agir pleinement à l'intérieur. À cela s'ajoute le fait que nous nous trouvons dans un moment de l'histoire où de nombreuses choses sont remises en question. C'est une période caractérisée par une faiblesse utopique fortement inspirante. Je défends donc toujours les institutions, même si nous sommes face à une conception un peu idiote ; il y a des salles à remplir, des pièces à produire pour répondre à une demande. Nous essayons de faire évoluer les choses, mais il y a encore des failles. Je crois aussi que nos systèmes démocratiques sont très labiles. Il est tout à fait possible de les influencer. En tant qu'artistes, nous prenons du temps pour faire des projets, parfois pendant des années, dans différentes zones géographiques du monde. Au bout de ce processus, nous connaissons mieux que les politiciens - qui ont une information complètement filtrée - telle ou telle situation dans tel ou tel pays. Ils en sont bien conscients.

### **L'institution symbolique comme modèle de *pre-enactment***

C. L. : *Vous êtes l'auteur de ce que vous nommez des « institutions symboliques ». Quels seraient, selon vous, les effets de ces dispositifs qui, de manière temporaire, tentent de déplacer ou d'annuler certains rapports de domination ?*

---

<sup>1</sup> Il s'agit ici d'une traduction réalisée à partir de la présentation du projet détaillée en anglais sur le site du NTGent : <https://www.ntgent.be/en/school-of-resistance>.



M. R. : Nous vivons dans une économie globale avec des institutions nationales. C'est une contradiction, un problème pour la société civile. L'un des projets qui me semblent le mieux correspondre à une institution symbolique, c'est *Le Tribunal sur le Congo*, qui s'est tenu sur trois jours, à Bukavu, en 2017. Celui-ci a également donné lieu à la réalisation d'un film. Il m'a permis de réunir des victimes, des coupables, des témoins et des experts. Trois cas ont été jugés pour la première fois. Si l'institution est ici symbolique, les cas, eux, sont bien réels. La seule chose qui est symbolique dans une institution symbolique, c'est le cadre. Tout ce qui se passe dedans est bien réel. Avec un dispositif comme *Le tribunal sur le Congo*, il est possible de créer une forme d'archive des crimes qui ont été commis. Ces derniers n'étaient pas encore considérés comme tels car aucune autre institution ne les avait déclarés de cette manière.

C. L. : *Apparu récemment dans le domaine académique, le terme de pre-enactment doit encore faire l'objet d'études approfondies. Il désigne l'invention de scénarios hypothétiques, l'expérimentation de temps et d'espaces fictifs, la spéculation sur des futurs possibles. Cherchez-vous à faire de certains de vos projets les espaces d'une anticipation ?*

M. R. : À un certain moment, le *pre-enactment* n'est plus suffisant. Il y a la nécessité d'obtenir quelque chose après. Une institution symbolique peut être considérée comme un *pre-enactment*. Celle-ci doit prouver l'importance de la création de telle ou telle institution. S'il faut toujours recommencer, c'est-à-dire recréer des institutions symboliques, il y a aussi l'espoir qu'un jour elles deviennent vraies. Mon rôle, en tant qu'artiste, s'arrête lorsque le symbolique disparaît. Lors de la Révolution française, le Tiers Etat a déclaré « nous sommes la Nation » et les députés qui le représentent se sont proclamés Assemblée Nationale. Ce qui m'intéresse, c'est ce moment où nous allons oublier que cela a été créé en réponse au besoin d'un groupe de personnes, un groupe de victimes, au cours de l'Histoire.

C. L. : *Pour vous, le théâtre politique doit entreprendre l'inspection du passé et du présent au service de l'avenir. Ceci nous renvoie à la dimension prospective du re-enactment auquel vous avez déjà pu faire appel à plusieurs occasions. Par ailleurs, dans une logique kierkegaardienne, vous comprenez le concept d'événement comme une reprise qui est à la fois « le souvenir d'un événement oublié » et « le pré-éclat d'une réalité future<sup>2</sup> ». Pourriez-vous revenir sur la manière dont vous envisagez le concept d'événement ?*

M. R. : Plutôt que le terme de répétition, je préfère celui de la reprise, qui a une motivation prospective. Dans l'un de mes premiers livres, la fin se terminait, en ce sens, par « le passé n'est pas écrit ». En 2009, j'ai mis en scène *Les derniers jours des Ceausescu* qui fait partie d'une trilogie du *re-enactment*. Il s'agit d'une reconstitution du procès du dictateur roumain Nicolae Ceausescu et de sa femme Elena qui s'était tenu en décembre 1989. Valentin Ceausescu, le dernier enfant encore en vie de ce couple, a lancé un procès contre moi afin d'empêcher que le nom de son père ne soit « déshonoré ». Ceci a engendré l'ouverture des archives de la révolution qui avaient toujours été fermées jusqu'à présent. Nous avons alors pu constater qu'il y avait les mêmes élites au pouvoir, celles qui avaient encouragé l'exécution de leur chef. Il n'y a donc eu aucune rupture. C'est comme cela qu'il est possible de comprendre le présent et de rendre envisageable un autre futur, en regardant

---

<sup>2</sup> Milo Rau, entretien avec Rolf Bossart, « Comment était-ce quand le premier prolétaire est apparu sur scène ? », in Milo Rau (dir.), *Global Réalisme*, Berlin, Verbrecher Verlag, 2018, p.214.



quelque chose qui n'est pas terminé. La méthode réaliste que j'utilise à cet effet n'était plus utilisée car elle était considérée comme non nécessaire. Avec la fin du postmodernisme, je me suis dit qu'il fallait revenir sur cette idée et voir comment cette méthode serait susceptible de fonctionner aujourd'hui.

### **Dialectique entre « réalisme global » et tragédies grecques**

C. L. : *Le réalisme global, qui est un concept sur lequel vous vous appuyez, se détourne donc du théâtre postmoderne afin de favoriser une méthodologie de la participation, au sens entendu par Pierre Bourdieu<sup>3</sup>. Si le réalisme global correspond à une certaine description de l'intérieur du capital mondial, il doit aussi, selon vous, permettre la fabrication de situations.*

M. R. : J'essaie, effectivement, de ne pas créer des pièces mais des situations. Il y a des moments dans la vie, et c'est ce que je recherche dans le théâtre, où il est possible de sentir que c'est l'Histoire, que c'est grand. Lorsqu'il y a eu les attentats en septembre 2001 à New York, nous avons appréhendé cette dimension « auratique ». Je parle ici de « sentiment historique », un concept qui me permet de décrire ces moments parvenant à nous réunir en tant qu'humanité, en tant qu'objet de l'Histoire. Nous pourrions parler de magnétisme ou d'immédiateté hypnotique. Nous sommes ici devant quelque chose qui sort du hasard et du quotidien. Il s'agit d'une allégorie. Ceci peut être effectif dans l'art, dans des grands concerts, des manifestations, des moments médiatiques. Nombreux sont les artistes qui ont tendance à s'orienter vers le formalisme afin d'atteindre cette dimension. De mon côté, je préfère faire semblant de raconter une chose banale, je trouve cela plus efficace. Le geste réaliste n'est pas anti-utopique, il n'est pas conservateur. Il est différent.

C. L. : *La tragédie grecque est régulièrement présente dans votre travail, notamment lorsque vous abordez des conflits internationaux. Pourriez-vous revenir sur la dialectique entre réalisme global et tragédie grecque ?*

M. R. : Pendant la guerre contre les Perses, les Athéniens laissaient détruire leur ville et allaient ailleurs : « Athènes est là où nous sommes ». C'est le début de l'impérialisme avec l'idée du colon qui se rend là où il y a de la civilisation. Parallèlement, le réalisme global renvoie à cette idée que tous les systèmes sont mondialisés. Il s'agit-là d'une approche universaliste en lien avec une géographie globalisée. Il est difficile de décrire cela même si, dans l'histoire de l'art, il y a toujours eu le développement d'outils pour y parvenir. L'un des formats que j'ai déjà pu proposer correspond à celui d'un parlement mondial. En 2017, la Schaubühne de Berlin s'est associé avec l'International Institute of Political Murder (dont je suis le directeur) pour accueillir la *General Assembly*, premier parlement mondial de l'histoire, destiné notamment à donner la voix à un tiers état mondial (travailleurs immigrés, enfants et troisième génération, victimes de guerre, travailleurs du textile et des minerais, petits agriculteurs, réfugiés économiques et écologiques, victimes de l'écocide qui se prépare, mers, atmosphère, animaux et arbres). Le parlement est un outil de représentation qui permet

---

<sup>3</sup> Lors de sa conférence introductive des leçons de poétique dramatique de Sarrebruck, Milo Rau explique cette méthodologie de la manière suivante : « qui veut comprendre la boxe doit apprendre à boxer, qui veut décrire une mine de coltan doit travailler à la mine, parler avec les mineurs et vivre avec eux ».

Milo Rau, « Première conférence : Le sentiment historique », in Milo Rau (dir.), *Vers un réalisme global*, Paris, L'Arche, 2021, p. 20.





le rassemblement de personnes et la réunion, dans un même espace, de choses que l'on ne peut décrire. Par ailleurs, un parlement est une situation, mais aussi une machine destinée à éviter la guerre civile et les coups d'état. Évidemment, ceci est basé sur des faits, des lobbies. Une grande pièce ne doit pas être une copie de cette méthode et la guerre civile doit bien être présente dans cet espace.

C. L. : *Dans Oreste à Mossoul (2018), la trilogie d'Eschyle - dont la première représentation date de 458 av J.-C - est transposée au coeur d'une scène de guerre contemporaine, en collaboration avec des comédiens irakiens et européens. En effet, si la pièce a été programmée au sein de théâtres occidentaux, elle a surtout, en amont, été répétée et jouée à proximité de combats, dans les ruines de la ville de Mossoul, ancienne capitale de l'État Islamique (2014-2017). Comment travaille-t-on en zone de conflits et de quelle manière amène-t-on une pièce de théâtre occidentale ailleurs qu'en Occident ?*

M. R. : La tragédie grecque, qui est née au VI<sup>e</sup> siècle avant J.-C., a été diffusée dans toute la Méditerranée. Dans le cadre des dionysies, les Grecs avaient besoin de trouver des récits qui n'étaient pas issus d'histoires européennes : les tragédies grecques sont des histoires du monde entier de cette époque-là, appropriées par la première civilisation européenne, puis par l'Europe entière. Depuis la Renaissance, tout cela a été exporté globalement et lié avec des histoires qui existaient déjà. Concernant ma méthode de travail, en arrivant au Brésil, les personnes que j'ai rencontrées avaient déjà une lecture d'*Antigone*. En fonction du contexte, nous nous adaptons. Par exemple, le Mouvement des sans terre est un parti marxiste qui ne peut pas accepter le suicide : « les activistes ne se suicident pas ». Nous allons donc travailler sur une autre fin. C'est de cette manière aussi que ces mythes sont ré-appropriés.

### **Vers la création de cercles de dignités**

C. L. : *Plusieurs de vos oeuvres ont donc suscité des déplacements dans des contextes où les droits humains sont bafoués. Le tournage du film The New Gospel (2020) a amené votre équipe dans des camps de réfugiés en Italie. Il s'agit d'un nouvel évangile pour le XXI<sup>e</sup> siècle dans lequel migrant-es, paysan-nes ou travailleur-euses du sexe s'engagent, près de Matera en Italie, dans la « Révolte de la dignité », une campagne politique que vous avez lancée avec le militant camerounais Yvan Sagnet. Ce dernier, qui y incarne la figure de Jésus, défend, dans le sud du pays, les droits des travailleur-euses illégaux exploités par un système agricole tenu par la mafia. L'art et l'engagement peuvent-ils fonctionner en dehors du capital ?*

M. R. : En cette période de transition, nous parlons beaucoup de durabilité et de collectivité. Lors d'une session de la *School of Resistance*, nous avons abordé la question de la durabilité au théâtre et des déplacements en tournée. L'initiative de Jérôme Bel, basé à Paris, a été évoquée. Pour des raisons écologiques, sa compagnie ne prend plus l'avion. En discutant avec des artistes travaillant et vivant à d'autres endroits du monde, nous nous sommes rendus à l'évidence que cela n'était pas envisageable pour tout le monde. Si certain-es artistes ne tournent pas, ils vont mourrir de faim ! C'est quelque chose qui ne marche qu'au centre de l'Empire. C'est une bonne solution, mais pas pour tout le monde. De plus, en étant marxiste, je considère que si nous ne lions pas la durabilité à l'économie, si nous ne répondons pas à la nécessité de quelqu'un ou d'une communauté, si rien ne permet d'apporter un changement à leur vie, alors cela ne pourra jamais être viable. Je me suis donc interrogé plusieurs fois sur les manières dont il serait possible de faire un projet en ce sens. Une pièce de théâtre est une façon



utopique de travailler et elle permet une intensité émotionnelle. Envisager cela sur un plus long terme, c'est la vraie question. J'ai développé l'idée d'une « micro-écologie », c'est-à-dire un système qui part du producteur pour aller jusqu'au consommateur. Il s'agit, plus précisément, de créer un cercle de dignités destiné à libérer les individus qui y pénètrent. Le film *The New Gospel* devient donc un alibi afin de mettre en place ce type de dispositif. Il ne s'agit pas d'un système nouveau, il s'agit de lier des systèmes qui sont détachés. Pour pallier le cercle vicieux du droit d'asile chez nous, en Europe, nous avons cherché, avec Yvan Sagnet, à construire des maisons de dignité qui ont permis la création de citoyennetés. Nous avons trouvé la solution dans la production des tomates, dans le sud de l'Italie, pour créer des emplois et ainsi régulariser les situations de certaines personnes. Dans le film, Pierre, créateur de l'Église, est incarné par un migrant, Hervé, qui revendique le fait qu'il faille créer du travail, des habitations. C'est en procédant ainsi que tout peut devenir durable. Mon approche est très dualiste puisqu'elle consiste à s'interroger sur les manières dont il est possible de financer les choses et dont elles continueraient ensuite, dans un mouvement perpétuel, à fonctionner en ma totale absence.

C. L. : *The New Gospel* a ainsi permis aux migrants d'obtenir des papiers, de meilleurs logements et a abouti à la création d'un label « Fair Trade » pour les tomates. Avec votre pièce *Oreste* à Mossoul, vous avez pu appuyer un projet de département Cinéma au sein de l'école des Beaux-Arts de Mossoul, en partenariat avec le théâtre de Gand, dans le cadre de la reconstruction de la ville irakienne financée par l'Unesco. Quelles pourraient alors être celles attendues dans la cadre d'*Antigone* en Amazonie ?

M. R. : Avec *Oreste* à Mossoul, il s'agissait, en effet, de créer une institution, à savoir une école de cinéma qui a été financée par l'Unesco. Un certain nombre de films réalisés dans ce cadre sont très intéressants et nous allons, d'ailleurs, essayer d'organiser un festival de cinéma à Mossoul, une biennale. Pour *Antigone en Amazonie*, avec le Mouvement des sans terre, nous avons commencé à faire des groupes, l'un pour la production, l'autre pour les décors ou encore la médiation etc. L'idée était de créer un système de départements qui puisse perdurer en étant utilisé par les membres du mouvement. Il s'agit d'employer l'art comme un outil de professionnalisation. Nous concevons bien ici un dispositif qui restera tout en élaborant une forme - une pièce de théâtre - que nous pourrons ensuite faire tourner en Amérique latine, en Europe et ailleurs !