

Stéphane Hervé

« Suivre la trace d’Antigone » Le projet *Syrma Antigones* de la compagnie Motus

ABSTRACT: The Italian company Motus has developed a project named *Syrma Antigones* for two years. In this project, Motus didn’t intend to offer a new version of the Greek tragedy but aimed to search traces left behind by the rebellious protagonist in the contemporary world, to investigate through experimental performances about her possible survival. This paper analyses the chosen performative modes in this archeological experiment, from the fragmentary structure to the confrontation between theatre and political reality, and exploration of a queer dramaturgy based on fraternity, against State violence and the law of kinship.

Keywords : analogy; trace; fragment; confrontation; fraternity.

Le 13 Août 2008, la compagnie italienne Motus propose dans le théâtre de Cirella (Calabre) une performance intitulée de façon suggestive : *Di quelle vaghe ombre – Prima indagine sulla ribellione d’Antigone*. Dans celle-ci, Motus interroge les significations de la représentation d’Antigone dans le monde contemporain, en préférant au texte tragique un récit épique, dans lequel s’entremêlaient fragments des versions de Sophocle et de Brecht, extraits du roman de Grete Weil *Meine Schwester Antigone* (1980), et commentaires énoncés par les *performers* sur la valeur et les possibles actualisations du mythe dans le monde contemporain. Cette performance inaugure, certes de manière relativement contingente¹, un projet de recherches, d’enquêtes (*indagine*) sur la figure d’Antigone, qui se traduit par la création de trois formes brèves : (*Antigone*) *Contest #1- Let the sunshine in*, (*Antigone*) *Contest #2 – Too late*, (*Antigone*) *Contest #3 -Iovadovia*², et d’un spectacle *Alexis. Una tragedia greca*³.

La performance liminaire *Di quelle vaghe ombre* semble céder aux démons de l’analogie et de l’actualisation. Influencée par le roman de Grete Weil⁴ et par un texte de Rossana Rossanda sur l’actualité d’Antigone⁵, elle met en avant des équivalences, souvent contestées, entre la

¹ Motus ne s’était jamais intéressé à la tragédie grecque auparavant, et il apparaît que c’est le cadre de travail, un théâtre à ciel ouvert (dans le cadre du Magna Grecia Festival) qui a incité, selon Daniela Nicolò, la compagnie à se pencher sur ce répertoire, a priori éloigné des problématiques très contemporaines qui lui importent (Voir D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, Nda Press, Coriano 2010, p. 180). Pour autant, le choix d’Antigone n’est pas totalement fortuit, puisque le projet sur la figure tragique s’inscrit dans le prolongement du projet *X (ics) Racconti crudeli della giovinezza* (2007-2008) dans lequel la compagnie de Rimini explorait les nouvelles formes de socialité de la jeunesse dans les zones périphériques délaissées et les rapports intergénérationnels conflictuels.

² Respectivement créées en juin 2009 (Festival delle Colline Torinesi), novembre 2009 (Festival Prospettiva – Turin) et mai 2010 (Festival Théâtre en Mai – Dijon).

³ Créé le 15 octobre 2010 (Festival Vie Scena Contemporanea – Modène). Il faudrait ajouter à cette liste les deux workshops : *Non siamo una famiglia* (décembre 2008 – Modano) et *Je me révolte, donc nous sommes (antigone) contest #0* (mars 2009 - Villeneuve-lès-Avignon).

⁴ Voir G. Weil, *Meine Schwester Antigone*. Fischer, Francfort 1982, p. 109 : « Le début du terrorisme en Allemagne. Désespoir devant l’inhumanité. Antigone et Grundun Ensslin au même niveau. Les femmes de nature exceptionnelle et la jeune fille qu’on liquide comme une criminelle. Où est la différence ? Seulement dans la distance chronologique ? »

⁵ R. Rossanda, *Antigone ricorrente*, in Sophocle, *Antigone* [traduction de Luisa Biondetti], Feltrinelli, Milano

filles d'Œdipe et les femmes de la RAF, ou entre Créon et différents dictateurs (Hitler, Milošević). De fait, Antigone revient quand persiste le cadavre politique inassimilable, victime de la violence d'État : telle serait la proposition qui expliquerait le retour périodique de la figure antique dans l'histoire récente des arts spectaculaires et dans le projet de Motus. Ainsi, Antigone devient omniprésente sur les scènes allemandes durant la saison suivant l'automne 1977 et les funérailles problématiques des membres de la RAF retrouvés morts dans la prison de Stammheim : la pièce de Sophocle, dans la traduction d'Hölderlin, est ainsi mise en scène par Christoph Nel (Städtische Bühnen Frankfurt/Main), Valentin Jeker (Staatstheater Stuttgart), Rudolph (Schillertheater Berlin), Ernst Wendt (Bremer Theater) durant la saison 1978/1979⁶. Elle apparaît également au sein du film collectif *Deutschland im Herbst* (1978), consacré explicitement au problème des funérailles des terroristes et de l'état d'urgence décrété en République Fédérale, dans la partie réalisée par Volker Schlöndorff. Une adaptation télévisuelle destinée au programme « Classiques pour la jeunesse », y est discutée lors d'une réunion de production et finalement abandonnée, puisque Antigone y est pensée comme une figure menaçante dans le contexte politique, en raison de sa possible identification avec Gundrun Ensslin et Ulrike Meinhoff, ces deux terroristes de la RAF, retrouvées suicidées en prison. En 1991, avant de la filmer dans le théâtre antique de Ségeste, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet dédient leur production scénique de la version brechtienne d'*Antigone* à la Schaubühne « aux 100 000 Irakiens victimes du Nouvel Ordre mondial de Bush » et à « Georg von Rauch, qui a été tué par la police »⁷. Alors quand Silvia Calderoni, dans *Alexis. Una tragedia greca*, s'interroge au sujet d'Alexis Grigoropoulos, ce jeune garçon de 15 ans tué par la police le 6 décembre 2008, dans le quartier athénien Exarchia, « un nouveau Polynice ? », elle semble inscrire le projet de Motus dans la filiation de cette vision postromantique du mythe d'Antigone, marquée par la traduction d'Hölderlin, qui permettrait de dépasser, de transcender la confusion du réel pour en donner une représentation⁸. Mais, le recours incessant à Antigone pour représenter la violence étatique, s'il constitue, dans sa puissance allégorique, une clé de lecture, ne pourrait-il pas participer également d'un « effet de mythologisation stabilisateur »⁹, et ainsi annuler la singularité historique au profit d'une fable dont on célébrerait l'éternel retour ?

Comment éviter alors l'écueil de la tempérance et de la pérennité, alors même qu'il s'agit

1987, pp. 7-58. Rossanda y développe une lecture politique et surtout féministe de la figure d'Antigone, qui expliquerait ses retours multiples sur les scènes européennes de la deuxième moitié du 20^e siècle.

⁶ Voir H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, C.H. Beck, Munich 2009, pp. 243-245. On pourrait ajouter à cette liste la production strasbourgeoise de 1978, signée par Michel Deutsch et Philippe Lacoue-Labarthe.

⁷ B. Byg, *Landscapes of Resistance. The German Films of Danièle Huillet and Jean-Marie Straub*, University of California Press, Berkeley 1995, p. 84. Georg von Rauch est un anarchiste allemand, revendiquant la lutte armée, tué par un policier en décembre 1971.

⁸ Voir H.-J. Ruckhäberle, *Antigone*, in C. David, J.-F. Chevrier, F. Joly (dir.), *Politics-poetics. Das Buch zur documenta X*, Ostfildern Cantz Verlag, 1997, p. 49.

⁹ T. Elsaesser, *Terrorisme, mythes et représentations. La RAF, de Fassbinder aux T-shirts Prada-Meinhof*, Tausend Augen, Paris 2005, p. 26.

de se pencher sur la contestation et le refus ? Les choix terminologiques effectués par Motus nous invitent à penser leur projet en rupture avec les pratiques de l'adaptation ou de l'actualisation. D'une part, le mot enquête (« *indagine* »), présent dans le titre de la première performance mais qui pourrait s'appliquer au projet entier, puisque celui-ci ne cherche pas à fixer une représentation de la figure tragique, mais à « ouvrir des fenêtres sur quelques réflexions, thèmes ou personnages possibles »¹⁰, désigne la disposition expérimentale de la compagnie, portant non seulement sur les formes artistiques mais aussi sur la décision du sens¹¹. De fait, le projet ne portera à terme aucune vision, lecture, signification définitive d'Antigone, laissant paradoxalement la référence de ce nom propre toujours incomplète ou provisoire. À la manière de Brecht, qui réfute la possibilité d'une analogie entre Antigone et les figures contemporaines de la Résistance¹², Motus renonce à l'équivalence : Antigone, dans son éloignement mythique, ne peut valoir comme solution figurale définitive à la révolte contemporaine.

Alors, il s'agit de chercher ses traces, ses empreintes, les souvenirs au sein du monde contemporain, ces signes témoins à la fois de sa disparition et de son héritage. C'est ce que dénote le titre du projet global, *Syrma Antigones*. Puisque *syrma* (συρμα) signifie ce que l'on traîne derrière soi, Pausanias, dans son *Périégèse*, utilisa la locution *Syrma Antigones* pour nommer la partie de la Boétie délimitée par la trace du cadavre de Polynice, traîné par Antigone vers sa tombe¹³. Motus va utiliser cette locution littéralement : Danielà Nicolò et Enrico Casagrande projette dès 2008 de partir à la recherche des traces d'Antigone, c'est-à-dire de réfléchir à sa présence paradoxale dans le monde du 21^e siècle. Absente, puisque le temps du mythe est achevé, elle persisterait à même les gestes, les postures, les mots de la révolte, comme un spectre hantant le présent, le soutenant, l'informant. Dès lors, la méthode n'est pas dans la formulation d'une équivalence, mais dans l'examen de ses présences possibles, des reliques de son action. Pour Walter Benjamin, la trace, s'opposant à l'aura, est « l'apparition d'une proximité, quelque lointain que puisse être ce qui l'a laissée »¹⁴. Motus, il nous semble, travaille à partir de cette relation entre proximité et lointain : il ne s'agit pas de partir à la recherche d'un lointain, de vouloir le retour au mythe et à sa valeur heuristique, mais d'explorer une proximité, d'ausculter la politique comme lieu de persistance du mythe, de dévoiler ses vestiges,

¹⁰ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, cit., p. 181.

¹¹ Selon Avital Ronell, l'expérimentation empêche tout finitude du sens : « l'espace de ce que j'appelle le *test drive* – le besoin, la pulsion, la compulsion de l'épreuve – est circonscrit par un effacement sans fin de ce qui est » (A. Ronell, *Test drive. La passion de l'épreuve*, Stock, Paris 2009, p. 23). En mettant à l'épreuve Antigone, Motus refuse donc l'achèvement d'une signification propre du nom propre.

¹² Voir B. Brecht, *De la libre utilisation d'un modèle*, in *Théâtre complet X*, L'Arche, Paris 1962, p. 66 : « les analogies avec l'époque contemporaine qui s'étaient imposées avec une force étonnante, se sont avérées, il faut l'avouer, plutôt désavantageuses : la grande figure de la Résistance dans le drame antique ne symbolise pas ces combattants de la Résistance allemande ».

¹³ « Tout ce canton est nommé le Syrma d'Antigone, parce qu'ayant entrepris d'abord d'enlever le corps de Polynice, et ne pouvant en venir à bout, elle imagina alors de le traîner ; elle le traîna effectivement jusqu'au bûcher allumé pour Étéocle, et le plaça dessus » (Pausanias, *Périégèse*, livre IX, chapitre 25).

¹⁴ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*, Le Cerf, Paris 2006, p. 464.

vestiges qui ne peuvent accorder un sens aux événements d'aujourd'hui, mais qui peuvent empêcher leur insignifiance totale et les élever à une dignité pleine de promesses.

Traces/Totalité

Comme Hegel, nous avons été fascinés par Antigone, par cet incroyable rapport, cette puissante liaison sans désir, cet immense désir impossible qui ne pouvait pas vivre, capable seulement de renverser, paralyser ou excéder un système et une histoire...¹⁵

En plaçant cette citation de Derrida en exergue de la formulation de son projet, Motus semble penser Antigone comme une puissance excédant le sens et la représentation, et partant la totalité. Antigone ne pourrait donc pas être le support d'une interprétation, puisqu'elle est au-delà du sens, dans son refus de toute négociation avec la loi civile et avec les conditions de possibilité de la représentation¹⁶. Ainsi, en raison de son éloignement déjà évoqué et de sa puissance destituante (du sens, de la loi, de la représentation), le travail théâtral sur Antigone ne peut être que « fragmentaire et lacunaire »¹⁷. De fait, l'adaptation de Brecht, qui, davantage que le texte de Sophocle, va servir de support pour les représentations, est totalement démembré dans les différentes performances du projet, qui, par ailleurs, refusent toute linéarité de la fable. Motus prélève des motifs, des nœuds et situations dramatiques, dans un genre de réduction à l'abstraction, délaissant la question primordiale pour le dramaturge allemand (« la signification du recours à la force quand l'État tombe en décadence »¹⁸) et les scènes chorales impliquant la vie collective de la cité. Ce choix se traduit, dans les trois premiers volets du projet *Syrma Antigones*, dans le recours au modèle du *contest* (le terme apparaît dans leur titre), emprunté à la culture hip-hop, et qui désigne un genre de duel entre rappeurs. D'ailleurs, les modalités de ces duels musicaux ou chorégraphiques apparaissent au début de *Too late* : Silvia Calderoni fait tourner une bouteille de plastique à terre pour désigner celui qui des deux protagonistes ouvre les hostilités. Les *contest* sont de fait des « confrontations/affrontements/dialogues » entre deux acteurs autour de noyaux thématiques prélevés dans la pièce brechtienne. Dans *Let the sunshine in*, Silvia Calderoni et Benno Steinegger essaient de figurer les rapports fraternels entre les personnages de la fable en trois confrontations : Antigone et Polynice, Étéocle et Polynice, Ismene et Antigone. Dans *Too Late*, il s'agit d'ausculter, pour Silvia Calderoni et Vladimir Aleksic, les rapports de pouvoir à travers des extraits des dialogues entre Hémon et Créon, puis, renversant la chronologie de la fable, entre Antigone

¹⁵ J. Derrida, *Glas*, Galilée, Paris 1974, p. 187.

¹⁶ À noter toutefois que les membres ont choisi de couper l'énoncé derridien, qui laisse supposer que l'excès joue tout de même un rôle dans la possibilité du système : « ...d'interrompre la vie du concept, de lui couper le souffle ou bien, ce qui revient au même, de le supporter depuis le dehors ou le dessous d'une crypte ».

¹⁷ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, cit., p. 157.

¹⁸ B. Brecht, *De la libre utilisation d'un modèle*, cit., p. 67.

et Créon. Enfin, dans *Iovadovia*, Silvia Calderoni est accompagnée de Gabriella Valdoca dans la mise en scène de la rencontre fantasmée entre Tirésias et Antigone, au seuil de la mort et de la caverne obscure. Dans les trois cas, le texte brechtien est fortement élagué, débarrassé des informations contextuelles et des figures rhétoriques. Seul importe le rapport de force, le rapport conflictuel, et pour cela un bref extrait est promu comme dépositaire de ce rapport. Pour n'en donner qu'un exemple, dans *Too late*, le passage de l'*Antigone* de Brecht qui semblent décisif, puisqu'il est répété à plusieurs reprises dans la performance, se résume aux demandes d'Antigone, sans les répliques correspondantes de Créon : « Que peux-tu faire de plus que m'envoyer à la mort ? Qu'est-ce que tu attends ? »¹⁹. Le morcellement de la fable en séquences relativement indépendantes contrarie la possibilité d'une totalité signifiante, et procède davantage à un mouvement centrifuge de dispersion du sens.

La fragmentation est de plus renforcée par les nombreuses interruptions opérées par les *performers*, qui interviennent en leur nom propre, pour commenter l'action ou donner leur version des personnages²⁰. Ainsi, toujours dans *Too late*, Silvia Calderoni s'interrompt pour déclarer son opposition au recours systématique du terme de patrie chez Antigone :

*Ecco a questo punto comincio ad avere dei problemi con il testo... Quando viene fuori tutto questo patriottismo di Antigone, tutto questo attaccamento per la terra. Se adesso penso all'Italia un po' mi vergogno ... Per assurdo io mi sento orfana, sono molto più orfana di lei!*²¹

Le commentaire peut se faire davantage délibératif : comment jouer ces figures antiques, objet de tant d'interprétations contradictoires ? Benno Steinegger, dans *Let the sunshine in*, met ainsi en balance le Polynice de Sophocle avec celui de Brecht, le guerrier et le déserteur, et doute : « ecco dentro di me ci sono tutti e due i Polinice ed è come che lottano fra loro... e io non so quale scegliere... »²². Dans *Too late*, Vladimir Aleksic s'interroge sur la forme à donner au tyran Créon :

Cioè che esistono due Creonti, uno pulito, che non si sporca, che è sempre calmo e ha il controllo della situazione... Per me è un po' come Andreotti o Cossiga, o Milosevic, ex presidente del mio paese... Che non uccidono con le proprie mani, però c'è qualcuno che ha ucciso per loro...

Oppure uno più arrogante, con il culto del corpo, presuntuoso... Un po' come Putin...

*O il vostro presidente del consiglio!*²³

¹⁹ Ivi, p. 30.

²⁰ Ces interruptions relèvent, d'une certaine manière, d'une version paroxystique du jeu épique brechtien.

²¹ La compagnie Motus a mis aimablement à notre disposition les textes, non publiés, des performances. Traduction : « À cet endroit précis, je commence à avoir un problème avec le texte... Quand tout ce patriotisme d'Antigone fait irruption, tout cet attachement à la terre. Si je pense à l'Italie, j'ai un peu honte. Bizarrement, je me sens orpheline, je suis bien plus orpheline qu'elle ! »

²² « Il y a en moi les deux Polynice et il y a une telle différence entre eux. Je ne sais lequel choisir ».

²³ « C'est-à-dire qu'il y a deux Créon. L'un est propre, il ne se salit pas, toujours calme, il a le contrôle de la situation. Pour moi, il est comme Andreotti ou Cossiga, ou Milosevic, l'ex-président de mon pays... qui ne tuent pas de leurs mains, mais il y a quelqu'un qui a tué à leur place. Ou alors, l'autre, plus arrogant, avec le culte du

Au travers de ces questionnements, Motus met en évidence l'impossibilité d'une identité des personnages. Comme l'écrit Daniela Nicolò, les acteurs « tentent de représenter » mais en vain, puisque la « représentation [est] impossible »²⁴. Ceux-ci ne peuvent être pleinement incarnés et porteurs d'un sens donné, ils sont réduits à l'état de forme spectrale et plastique, comme le suggèrent également les parenthèses qui encadrent le nom d'Antigone dans le titre des trois premiers volets : celui-ci ne peut s'affirmer totalement, il doit se tenir comme en réserve, derrière ces signes typographiques.

Les *performers* ne s'effacent jamais totalement derrière les personnages à jouer, leur présence précède les personnages, de sorte que le passage au drame est toujours souligné par quelques mots d'encouragement. Mais au-delà des divers commentaires, ils se répandent également en détails biographiques, a priori irréductibles à la tragédie d'Antigone. À cela, deux raisons : d'une part, la revendication d'une certaine égalité dans le processus créatif, auquel les *performers* participent au même titre que les metteurs en scène Nicolò et Casagrande. D'autre part, la mise en valeur de la confrontation dont nous parlions en introduction. *Syrma Antigones* ne prétend au dévoilement d'un équivalent de la tragédie antique, mais à la mise au jour de ses vestiges dans le monde aujourd'hui. Or, si l'on respecte, comme Motus, un certain principe éthique qui exclut de parler à la place d'un autre, à quel endroit peut-on partir en quête de ces traces, si ce n'est dans la biographie des *performers* ?

La trace de la révolte/l'archéologie du présent

Les membres de Motus se sont rendus à Thèbes, à la recherche de traces archéologiques dans la ville nouvelle de Grèce. Mais, nous nous en doutons, l'enquête a été vaine. Antigone n'est plus à Thèbes, si ce n'est le nom d'une rue et la survivance des prénoms mythiques : « oggi a Tebe l'unico legame con la tragedia è che ci sono tanti bambini che si chiamano Antigone e Polinice... »²⁵, comme il est dit dans *Alexis. Una tragedia greca*.

Nous pourrions entamer une enquête qui s'avérerait plus féconde, en observant les traces esthétiques, car au-delà des textes de Brecht et de Sophocle, d'autres références sont convoquées dans l'histoire esthétique d'Antigone. Par exemple, Liliana Cavani, réalisatrice d'un film de 1970, *I Cannibali*, dans lequel figurent Antigone et Tirésias (qui, d'une certaine manière, sert de prétexte au dialogue des deux personnages dans *Iovadovia*, impossible dans les pièces de théâtre) est expressément nommée. Mais, surtout, c'est une mise en scène d'*Antigone* qui hante le spectacle, celle du Living Theatre, créée à Krefeld en 1967²⁶. L'affiche du spectacle mythi-

corps, présomptueux, un peu comme Poutine...ou votre président du conseil ! ».

²⁴ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, cit., pp. 158-159

²⁵ « Aujourd'hui, à Thèbes, le seul lien avec la tragédie, c'est qu'il y a beaucoup d'enfants qui s'appellent Antigone et Polynice ».

²⁶ Par la suite, Motus rendra hommage au Judith Malina et au Living Theatre, dans la performance *The Plot is the revolution* (2011), dans laquelle la femme de théâtre américaine joue son propre rôle, et il est beaucoup question

que est par exemple collée à l'envers de la table dans *Too late !*, et le monologue de Tiresias est donné en anglais, dans la traduction de Judith Malina, une des fondatrices de la compagnie new-yorkaise dans *Iovadovia*. Plus généralement, la mise en scène du Living, qui proposait, sur le texte de la version brechtienne, une incarnation anarchiste et pacifiste d'Antigone aux prises avec l'autorité patriarcale et étatique, durant la guerre du Viêt-Nam, agit comme modèle performatif. Elle reposait en effet sur le principe de « la transposition plastique des images que le texte suggère »²⁷. Ainsi, la fameuse danse des vautours autour du corps de Polynice est récurrente dans le spectacle de 1967. Dans *Syrma Antigones*, la transposition plastique découle de l'image des chiens errant dans les ruines des cités anéanties : le motif du chien est ainsi omniprésent dans la confrontation entre Hémon et Créon, qui se conclut sur un concours (*contest*) d'aboiements entre les deux *performers*, pour figurer l'animalité du conflit²⁸.

Mais c'est surtout sur le plan des situations, des mots, des gestes, des images, des objets que s'effectue la recherche archéologique. Une archéologie du présent, car ces différents éléments scéniques proviennent de scènes quotidiennes ou politiques récentes. La tragédie d'Antigone, par exemple, soulève des images de révolte, comme ce drapeau en feu brandi et agité par Benno Steinegger (Polynice), la fronde qu'il manie, ou ces fumigènes lancés par Silvia Calderoni (Antigone) dans *Let the Sunshine in*, dans lesquelles la rébellion d'Antigone serait perceptible. Ces images, détachées de leur contexte d'apparition, surgissant et disparaissant prestement, fonctionnent comme des renvois à une actualité politique (la révolte grecque, et plus généralement, les différents mouvements contestataires du début du 21^e siècle), mais aussi, dans leur prélèvement, comme des survivances paradoxales, sur la surface desquelles présent, passé historique, et temps mythique entrent en coalescence. Nous pourrions affirmer la même chose des rares accessoires qui parsèment l'espace de jeu (leur rareté les élève au rang d'emblèmes) : le casque de moto et le fauteuil d'une voiture qui jonchent le sol dans *Let the sunshine in*, emblème de l'émeute ; la table comme cristallisation du pouvoir patriarcal (le repas de famille) et du pouvoir bureaucratique (la convocation administrative) dans *Too late* ; la tente, figurant la caverne de la mort d'Antigone, qui renvoie à la fois aux mouvements de migration et aux stratégies d'occupation de l'espace public dans *Iovadovia*. Enfin, la mise en place de situations conflictuelles, sans rapport de proximité avec la tragédie, participe également de cette archéologie du présent. Le présent y est lu, non pas comme l'incarnation rendue possible par l'analogie du mythe d'Antigone, mais plutôt depuis celui-ci, au sens où il induit à voir dans la situation présente à la fois la trace (la proximité) mais aussi l'absence (le lointain). Le combat d'Étéocle et Polynice dans le premier volet n'est pas analogue à celui représenté entre un manifestant et un policier (encore une fois, l'analogie participerait d'u-

d'Antigone également.

²⁷ J. Jacquot, *Le Living Theatre*, in *Les Voies de la création théâtrale*, n°1, CNRS, 1970, p. 241.

²⁸ Nous pourrions également évoquer la présence d'un chien réel errant dans le monde intermédiaire entre la vie et la mort de *Iovadovia*.

ne clôture du sens), mais il invite à considérer ce dernier comme une lutte fraternelle. Plus explicitement encore, la confrontation entre Antigone et Créon est jouée trois fois dans *Too Late*, à chaque fois selon des modalités de jeu différentes. La première donne à voir la furie physique d'Antigone opposée à l'impassibilité solennelle de Créon, la deuxième se situe dans un univers bureaucratique, dans lequel Créon se montre davantage bienveillant, la dernière, grotesque, fait s'affronter un oncle sympathique à sa nièce rebelle. Il ne s'agit pas, par ces variations, de trouver la bonne figuration, comme ce pourrait être le cas dans un travail préliminaire, ni même d'offrir aux spectateurs des possibilités de mises en scène et donc de significations (le conflit entre les personnages, c'est la jeunesse contre le pouvoir autoritaire ou bien contre le pouvoir administratif ou bien contre le pouvoir familial), mais de considérer ces différents conflits depuis le point de vue de la tragédie, de les envisager comme des rapports impossibles entre des positions incommensurables, dont la différence ne doit pas être réduite par un biais dialectique ou narratif). Dans le même temps, il apparaît qu'Antigone n'est pas tant un personnage, aussi incomplet soit-il, qu'une disposition, c'est-à-dire une puissance, dont l'archéologie du présent peut déceler les traces de ces manifestations.

Trace/Présent historique

Seulement, comprendre Antigone comme une disposition présente deux risques. D'une part, cela renverrait une nouvelle fois à une certaine intemporalité : Antigone apparaîtrait dès le moindre signe de révolte contre la violence étatique, en oblitérant donc le contexte historique, et deviendrait une disposition éthique davantage que politique. D'autre part, l'archéologie théâtrale, bien qu'elle soit soutenue par un discours autobiographique promettant une origine authentique de ce qui est montré, peut être perçue comme un discours détaché du monde, traitant des signes théâtraux et non des signes de la réalité. De plus, la concentration sur quelques emblèmes gestuels ou reliques/fétiches de la révolte, à travers une certaine pauvreté des moyens de la représentation, va à l'encontre de l'esthétique suivie par Motus depuis le début des années 2000, à savoir la volonté de sortir de l'édifice théâtral, d'accorder plus d'importance au « dehors » du théâtre, dont la figuration problématique ressortit au cinéma, « qui incarne si bien ce désir d'ailleurs »²⁹.

Cette confrontation du théâtre avec son dehors, Motus l'accomplit dans le dernier volet du projet *Syrma Antigones*. Le spectacle se développe, en effet, selon une oscillation entre deux réalités : d'une part, des fragments de la fable mythique (les mêmes que dans les spectacles précédents) et la réalité politique de la Grèce contemporaine (le fameux meurtre du jeune Alexis Grigoropoulos en 2008), à partir de vidéos documentaires réalisés sur place (images du quartier anarchiste d'Exarchia, visite de l'École polytechnique, haut lieu de la contestation estudiantine grecque, et du centre alternatif Nostros, entretien avec un des rédacteurs de la

²⁹ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, cit., p. 138.

revue militante *Babylonia*) et de la présence sur scène d'Alexandra Sarantopoulou, une jeune grecque qui témoigne de la réalité des révoltes et de la crise économique grecque.

L'oscillation entre deux niveaux de réalités empêchent l'équivalence, puisque ceux-ci se distinguent dans leur mode d'apparition scénique : à l'histoire, la vidéo et le témoignage, aux fragments mythiques, la performance physique et le dialogue dramatique. Leur rapport sont davantage complexes. En un sens, Motus propose d'analyser le meurtre du jeune anarchiste depuis le point de vue du mythe. La compagnie s'attèle à déceler les traces de la disposition-Antigone sur les murs de la ville³⁰, dans les images d'actualité. Devant une image d'archive, un des *performers* pourra ainsi dire : « è così che immagino il Polinice che attacca »³¹. Plus tard, Silvia Calderoni fait le compte-rendu de son enquête dans le quartier à la recherche d'Antigone : « A Exarchia, Stavros, il cantante del gruppo Deux ex Machina mi ha detto che per lui, Antigone è la sua musica, che condivide con il suo gruppo, da quasi 20 anni... Nikos a Nostros, invece, mi ha detto che forse Antigone è il quartiere di Exarchia, perché continua a resistere »³². Or, il ne s'agit pas tant d'expliquer la situation grecque à travers le prisme d'Antigone que d'élever provisoirement la résistance au rang du mythe (il ne s'agit pas non plus de faire de l'histoire monumentale) pour éviter la résignation et l'indifférence du cours historique. La trace relèverait là aussi de la puissance, au sens où elle transforme le temps de son dévoilement l'objet profane en signe emblématique, où elle est appel à un lointain pour reprendre les termes de Benjamin. En ce sens, le travail de Motus dans *Alexis* est proche de celui que Pasolini propose dans ses *Appunti per un'Orestide africana* (1968-1969) quand il cherche à faire émerger le mythe du circonstanciel, du temps historique. Seulement, chez Pasolini, c'est la voix off qui permet la mise au jour, alors qu'ici c'est la confrontation entre deux modes de représentation³³.

Cependant, les abondantes remarques métathéâtrales énoncent la possibilité d'un mouvement inverse : la fictionnalisation des processus historiques à travers la confrontation des deux réalités. La jeune Alexia répond une première fois qu'Antigone n'est pas à Exarchia, parce qu'elle « n'est pas réelle », et une seconde, qu'il est étonnant de reconstituer à la fois la mort d'Antigone et celle d'Alexis, car « il y a certaines choses qu'on ne peut pas feindre, tout le réel ne peut devenir art ». De fait, le théâtre semble être en retrait dans la confrontation, au sens où il ne peut qu'offrir que la fiction manifeste de la violence à la réalité de celle-ci dans les images (le lointain mythique procéderait davantage de la parole comme dans les *Appunti*

³⁰ Silvia Calderoni affirme au début du spectacle : « par exemple, sur cette affiche, je vois Max, l'acteur qui joue Polynice, à l'opposé de moi, les bras ouverts, et nous nous regardons comme ça... Toutes les fois que je vois le A de « Anarchie », je pense au A d'Antigone.

³¹ « C'est ainsi que j'imaginais Polynice dans son assaut ».

³² « À Exarchia, Stavros, le chanteur du groupe Deux ex Machina m'a dit que pour lui Antigone, c'est sa musique qu'il partage avec son groupe, depuis presque 20 ans... Au contraire, Nikos, à Nostros, m'a dit que, peut-être, Antigone est le quartier d'Exarchia, parce qu'il continue à résister ».

³³ La comparaison pourrait être élargie. En effet, le projet de Motus pourrait être qualifié d'essai théâtral, de la même manière que le film pasolinien relève de l'essai cinématographique. Dans les deux cas, la disposition expérimentale (la mise à l'épreuve d'hypothèses) est revendiquée, ainsi que la dimension subjective de l'œuvre.

pasoliniens). D'où la nécessité sans doute ressentie de dramatiser, d'intensifier sa présence par la répétition frénétique de certains mouvements ou l'exacerbation d'un risque physique dans les différentes chutes. Il reste que le jeu théâtral se développe paradoxalement dans la dénonciation de son impuissance. Ainsi, le *performer* jouant Polynice peut affirmer qu'il ressemble au jeune contestataire défiant la police, vu sur les vidéos, qu'il déploie une même gestuelle, et qu'il ressent même la même rage en lui, mais « le problème » est qu'il ne sait « comment faire ». Comment faire, c'est-à-dire comment sortir vraiment de la fiction.

Au centre d'*Alexis*, il y a cet entretien avec Nikos, le rédacteur militant, dans lequel celui-ci dénonce l'impuissance de l'art. L'art ne suffit pas, dit-il. Les *performers*, alors situés parmi les spectateurs dans la salle, s'interrogent : que faire alors ? Retourner sur la scène ? Ils décident de le faire, mais pourquoi, si ce n'est pour avouer leur impuissance. Certes, dévoiler la puissance contestatrice d'Antigone à travers ses traces dans le réel est déjà une tâche importante. Mais le théâtre peut-il davantage ? Peut-il proposer autre chose que cette séquence émouvante, durant laquelle les *performers* sont rejoints sur scène par de nombreux spectateurs pour figurer une manifestation ? En effet, cette image reste provisoire, réconfortante certes mais inopérante pratiquement. Ainsi, à travers Antigone, cette figure tragique provenant des origines du théâtre, c'est la puissance même de cet art qui est interrogée.

Traces/Préfigurations

Syrma Antigones n'a pas de fin. Bien sûr, le projet s'est achevé, mais la recherche des traces d'Antigone ne peut avoir de fin. Comme il a été dit en introduction, mettre à l'épreuve la tragédie, c'est refuser son achèvement passé, mais c'est aussi nier la possibilité d'un achèvement futur. Plus spécifiquement, la mise à l'épreuve ne peut maintenir la fin de la fable tragique, puisqu'en celle-ci se joue la formulation d'un sens. Dans les trois premiers volets du projet, elle est donc défaite : dans *Let the sunshine in*, Silvia Calderoni entonne la chanson éponyme, provenant de la comédie musicale *Hair*, suggérant qu'elle réclame que la lumière vienne sauver Antigone de son enfouissement définitif dans l'obscurité (elle le fait un livre en flammes à la fin, ce qui peut symboliser à la fois le rejet de ce qui est écrit et la victoire de la lumière sur les ténèbres de la mort). Dans *Too late*, Vladimir Aleksic rêve à la mort possible de Créon, et au-dessus son corps mimant le cadavre du tyran, Silvia/Antigone dessine schématiquement une image de deux jeunes gens dans un paysage sublime (il avait été question de cette image précédemment). Dans *Iovadovia*, Silvia/Antigone veut ne pas mourir. Réécrire la catastrophe d'une tragédie n'est pas chose nouvelle, mais ce qui l'est ici, c'est la volonté de ne pas en proposer une version alternative, de ne pas clore le sens dans une totalité, de célébrer une puissance vitale.

Mais ce que peut surtout le théâtre dans le projet de Motus, c'est proposer un nouvel état de corps pour figurer Antigone. La compagnie italienne n'a eu de cesse de travailler à partir de corps anomaux (« certains corps féminins dans le théâtre de Motus ont cette grâce avec laquelle

les héros de conte défient les lois de la nécessité, et préfigure alors un autre monde »³⁴), et dans *Syrma Antigones*, nous assistons de fait à une nouvelle étape de ce travail de préfiguration : le corps androgyne de Silvia Calderoni, qui porte le projet au même rang que les deux directeurs de la compagnie, donne à voir le « genre oscillant »³⁵ d'Antigone, entre masculinité et féminité. Il serait alors possible, dans une perspective *queer*, d'envisager la révolte d'Antigone comme la remise en cause des codes performatifs du genre, grâce à une variation incessante des formes corporelles. En effet, le corps dans *Syrma Antigones* est pris dans un mouvement continu de redéfinition, à travers les nombreux vêtements endossés provisoirement durant les performances, les moments de nudité, les inscriptions textuelles faites sur lui, les différents postiches qui lui sont apposés (perruques, moustaches, masques...). Le théâtre offre à voir le corps révolté d'Antigone, dans sa soustraction aux codes de la représentation, dans son refus de la norme physique et genrée, dans son retrait de la place symbolique qui lui est destinée³⁶. Il est par ailleurs significatif que le rôle de Tirésias ait été attribué à une femme, Gabriella Rusticali, à la voix très rauque, comme pour montrer l'effacement du genre au seuil de la vérité, entre vie et mort.

L'oscillation du genre va de pair avec une autre puissance du théâtre, celle d'opposer aux conflits intergénérationnels, fondés sur la loi de la parenté (dans la scène de *Too late* opposant un oncle à sa nièce, il s'agit de s'attaquer au modèle familial), une autre socialité, **hétérotopique**, fraternelle. De fait, face au texte tragique, la scène dresse une communauté de *performers*, qui oscillent entre masculin et féminin (les *performers* hommes se transforment également en personnages féminins), qui défait les rapports de pouvoir, et, d'ailleurs, toutes les lectures pointant l'individualisme d'Antigone. Placer le théâtre sous le signe d'Antigone, ce n'est donc pas seulement le penser comme la scène de l'archéologie du présent, c'est aussi le penser comme le lieu d'une résistance au drame, bien plus d'une destitution du drame : quand ce dernier s'interrompt, dans les moments de discussion biographiques, il laisse apparaître des rapports fraternels entre *performers*, des gestes de bienveillance, des paroles de confiance, ce qui le relègue dans une relation d'extériorité aux corps scéniques, comme s'il s'imposait à eux et comme s'ils lui résistaient. Le théâtre devient alors résistant quand il défait le drame, le pouvoir³⁷, quand il préfigure ce qui pourrait être une communauté des frères et des sœurs.

³⁴ S. Bottioli, *Prophecy and prefiguration. The enchantment of bodies on Motus' stage*, in D. Nicolò, E. Casagrande, *Hello Strangers. Motus 1991-2016*, Damiani, 2016, Bologna p. 15.

³⁵ D. Nicolò, E. Casagrande, *Motus 991_011*, cit., pp. 138.

³⁶ Une des lectures essentielles au projet, au-delà de Lacan, Derrida, ou Brecht, a été le petit ouvrage consacré à Antigone par Judith Butler. Voir par exemple J. Butler, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, EPEL, Paris 2003, p. 85 : Antigone « semble destituer l'hétérosexualité en refusant de faire le nécessaire pour rester vivante avec Hémon, refusant de devenir mère et une femme, scandalisant le public avec son genre flottant, embrassant la mort comme chambre nuptiale et identifiant pour finir sa tombe avec le foyer profond ».

³⁷ Dans *Iovadonia*, Tirésias demande à Antigone pour quelle raison elle n'a pas tué Créon : « Tu che volevi la lotta. Tu, la più splendente fra le vergini... - Avevi paura di prendere il potere? Temevi che il potere compromettesse ? » [Toi, qui voulais la lutte, toi, la plus splendide des vierges... Tu avais peur de prendre le pouvoir ? Tu craignais que le pouvoir ne te compromette ? ». Par ces quelques mots, nous comprenons que la lutte d'Antigone n'est pas tournée vers la prise du pouvoir, mais vers sa mise à bas.