

La Manufacture – Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande

**La compagnie Motus et son esthétique de la résistance :
*Alexis. Une tragédie grecque***



Travail de Bachelor – Mémoire écrit

Mai 2013

Océane COURT – PROMOTION F

Illustration de Valentina Bianchi *Alexis. Une tragédie grecque.*

Résumé

Le 6 décembre 2008, Alexis Grigoropoulos est assassiné par la police dans le quartier Exarchia à Athènes. Cette bavure va déclencher une vague insurrectionnelle dans une Grèce en pleine crise économique et sociale. Quasiment au même moment, la compagnie italienne Motus prépare une variation sur le thème d'Antigone, symbole s'il en est de la résistance à l'injustice.

Ce mémoire est une enquête sur une enquête : celle de comédiens qui se sont jetés, corps et âmes, à travers un long voyage pour sillonner la Grèce antique et la Grèce moderne, pour relayer, transmettre une Parole authentique.

Ce mémoire est avant toute chose une réflexion sur la responsabilité et l'engagement des acteurs de faire « vrombir » sur les planches les bruissements du monde qui ne lui échappent pas.

Remerciements

A Rita Freda pour son écoute, sa présence, sa détermination et son aide plus que précieuse,

A Christian Geffroy Schlittler pour ses précieux conseils et ses attentives lectures,

A ma mère, mon père et ma petite sœur,

A Baptiste Morisod,

A Julien Jacquérior,

A Jérôme Denis,

A tous mes autres camarades de promotion,

A la compagnie Motus,

A Alexis Grigoropoulos.

*Où sont nos parents ? Où sont les artistes ?
Pourquoi ne se manifestent-ils pas ?
Nous ne sommes pas des terroristes, « des
cagoulés », des sans visages...
Nous sommes vos enfants.
Ceux que vous connaissez bien...
Aidez nous.
PS : Arrêtez vos gaz lacrymogènes, nous sommes
déjà entrain de pleurer.*

Extrait de la lettre des amis d'Alexis Grigoropoulos

Sommaire

| | |
|---|-------------|
| Introduction | p. 7 |
| A. Détour par la Grèce antique pour la Grèce moderne | p.13 |
| 1- Par le théâtre documentaire | p.13 |
| 2- Par un projet : <i>Syrmà Antigones</i> | p.14 |
| 3- Détour par un mythe antique | p.16 |
| • <i>Sophocle ou les excès du pouvoir de Créon</i> | p.18 |
| • <i>Bertolt Brecht ou la résistance d'Antigone</i> | p.21 |
| • <i>Le Living Theater ou le combat de Polynice</i> | p.23 |
| 4- <i>Antigone</i> : un mythe à l'épreuve de l'actualité | p.24 |
| B. Au carrefour de la fiction et de la réalité | p.25 |
| 1- Quand le document est une preuve objective ou l'acteur porte-parole | p.26 |
| • <i>Avant la révolte de 2008</i> | p.26 |
| • <i>Pendant la révolte de 2008</i> | p.27 |
| • <i>Après la révolte de 2008</i> | p.28 |
| 2- Quand le témoignage est un acte ou Alexia, le témoin du réel | p.29 |
| 3- Un dispositif Brechtien | p.31 |
| C. L'Acte de résistance | p.35 |
| 1- L'engagement des comédiens | p.35 |
| 2- La responsabilité du spectateur | p.37 |
| Conclusion | p.38 |
| Bibliographie | p.41 |
| Annexes | p.44 |

Introduction

Août 2012, au Théâtre du Grütli, lors du Festival de la Bâtie, je découvre Motus, une compagnie de théâtre italienne, fondée en 1991 à Rimini par Enrico Casagrande et Daniela Nicolo, à travers leur création *Alexis. Une tragédie grecque*, celle à laquelle j'assiste.

L'entrée en matière est puissante : seuls des néons rouges éclairent la scène où la jeune et brillante comédienne Silvia Calderoni se prête à un exercice particulièrement physique : mains sur les oreilles, elle emprisonne sa tête, et balance son torse vers ses genoux avant de se redresser à la verticale. Le mouvement se répète une quarantaine de fois, inlassablement, dans un rythme extraordinairement rapide et vif, sans aucune interruption ou baisse de tension. Il me semble que c'est dangereux, même si la comédienne ne manifeste aucun signe de fragilité. Le souffle de la comédienne est sonorisé. Sa respiration s'accélère, s'intensifie et la mienne aussi. Je me cramponne à mon fauteuil, mon souffle est déjà coupé. Je me demande combien de temps cela va durer, si elle pourra résister. J'admire la performance physique de l'actrice, qui met son corps à l'épreuve de la résistance. Elle tombe, soudain.

Les dés sont jetés. Je sais, à ce moment précis, que ce spectacle va m'engouffrer dans son abîme. Une invitation me semble être lancée. Je ne connais pas le travail de la compagnie. J'ai seulement pris connaissance du synopsis du spectacle : le 6 décembre 2008, Alexis Grigoropoulos est abattu d'une balle en pleine poitrine par des policiers à Exarchia, quartier central d'Athènes rendu célèbre pour avoir été le bastion de résistance contre la dictature des Colonels¹ dans les années 1970. Cet accident survient alors qu'en Grèce le contexte social déjà très tendu et met le feu aux poudres : des émeutes éclatent un peu partout dans le pays. En 2010, Motus décide de « s'immerger dans la dimension tragique de ce pays si proche de l'Italie »² et de

¹ En novembre 1973, des chars militaires pénètrent dans ce bastion de résistance afin de mater les étudiants insoumis. Une trentaine d'entre eux trouvent la mort. Le quartier d'Exarchia est devenu le fief historique du mouvement anarchiste en Grèce.

² FESTIVAL TRANSAMERIQUE, *Alexis. Une tragédie grecque*, dossier de presse, juin 2012.

recueillir les traces de cet évènement, alors que celui-ci a été totalement oublié par les médias.

En ce mois d'août 2012, moi, jeune Française, j'ai voté quelques mois auparavant pour un nouveau président de la République française. François Hollande a été élu le 6 mai 2012. Il est socialiste et suscite beaucoup d'espoirs. Il succède à dix sept années durant lesquelles la Droite a été au pouvoir (sous les présidences de Jacques Chirac et de Nicolas Sarkozy). Il arrive dans un climat de crise mondiale, fragilisant l'Union Européenne. L'Espagne, le Portugal, l'Italie et la Grèce, sont les premiers pays à être lourdement touchés par cette crise économique et sociale : phénoménales hausses du chômage, suppression du droit à la santé, endettements nationaux vertigineux. La France est un pays également très ébranlé. La situation est grave. L'indignation, l'incompréhension et la colère retentissent dans la rue et sont relayées, dans une plus ou moins juste mesure, par les médias. Je suis très touchée par ce contexte, attristée, sensible. J'ai même peur. Je vois, au travers l'image véhiculée par les médias, une jeunesse (celle des pays voisins au mien) en perte, pour laquelle l'avenir n'existe pas ou plus ; une jeunesse qui n'a donc plus d'espoir. Je me reconnais en elle. Je ne comprends pas, je ne sais pas quoi faire, ni quoi dire. Je suis seulement indignée.

« Comment transformer l'indignation en action ? » Telle est la question que Danielà Nicolo et Enrico Casagrande se posent et qui est devenue le leitmotiv de la compagnie Motus. Cette interrogation est aussi la mienne. Elle me taraude par dessus tout. Depuis toujours, je suis profondément convaincue que le théâtre n'échappe pas au bruissement du monde, en tout cas qu'il ne peut pas y être indifférent. Je considère que le rôle de l'artiste-comédien -qui est le mien- doit être appréhendé avec un haut degré d'implication et de responsabilité. Au quotidien, je ne peux pas dire que je sois une militante. Je ne participe pas activement à des manifestations, des débats ou à d'autres actions militantes ou engagées. Néanmoins je ne reste pas moins sensible aux agitations et « aux oscillations de la réalité quotidienne »³; je n'éprouve pas seulement une envie mais aussi un besoin de m'exprimer. Choisir d'être

^{3 3} FESTIVAL DE LA BATIE, Alexis. *Une tragédie grecque*, dossier de presse, Août 2012.

comédienne, c'est avoir la possibilité de m'engager, de travailler, d'exister dans un espace/temps infini d'expression. Avoir l'envie de parler au cœur et à la tête des spectateurs est un fait, mais encore faut-il savoir comment.

A l'occasion d'un cours donné, lorsque j'étais en première année de formation à la Manufacture - Haute Ecole de Théâtre de Suisse Romande par Anne-Catherine Sutermeister et Vincent Brayer⁴, j'ai découvert la notion de théâtre politique. Les deux intervenants ont tenté d'éclaircir les zones d'ombre en choisissant de présenter des captations d'artistes travaillant autour des différentes problématiques inspirées par le théâtre politique (la place du metteur en scène, le travail en collectif...) A cette occasion, j'ai surtout été désolée de voir des artistes débiter des logorrhées interminables sur un ton « ultra-engagé » et beaucoup trop volontariste : des artistes tenant des discours auxquels j'ai été hermétique au lieu d'y être sensible. Les exemples qui m'ont été présentés sont certes loin d'être représentatifs de ce que peut être le théâtre politique, mais tel est bien ou reste bien le sentiment subjectif qu'ils m'ont inspiré. Quand je rencontre le travail de Motus qui invite à réfléchir à certains enjeux sociopolitiques, à prendre conscience de leur portée ; je suis extrêmement touchée. La force et la hargne des artistes me confrontent à une autre facette du théâtre politique : j'entends pour la première fois un point de vue singulier, je vois des images auxquelles je n'ai pas eu accès jusqu'alors et je découvre un monde qui met mal à l'aise. Pour Daniela Nicolo, le cœur du travail de la compagnie est de réussir à mettre sur scène « l'extérieur qui fuit le temps et l'espace théâtral tel un animal sauvage, exhibant sur scène son indomptabilité, chargée de stupeur et de rage »⁵.

C'est donc, dans *Alexis. Une tragédie grecque*, la stupeur et la rage qui sont des thèmes très fortement présents ; grâce notamment à la référence des personnages d'Antigone et de Créon de la pièce antique *Antigone* de Sophocle. Une pièce que la compagnie a choisit comme étant le point de départ de son travail. Une pièce qui ne cesse d'être réécrite et redécouverte, réinterprétée, par

⁴ Anne-Catherine Sutermeister a été responsable de la recherche à la Haute Ecole de Suisse Romande-La Manufacture, jusqu'en 2012. Vincent Brayer a suivi une formation bachelor à la HETSR- La Manufacture, dans la promotion D. Puis il a travaillé au sein du service Recherche de la Manufacture en 2011.

⁵ FESTIVAL DE LA BATIE, *Alexis. Une tragédie grecque*, dossier de presse, Août 2012.

un grand nombre d'auteurs contemporains comme Jean Anouilh, Friedrich Hölderlin, Bertolt Brecht... La pièce de ce dernier va être utilisée comme matière fictionnelle dans *Alexis. Une tragédie grecque*. Des extraits de scènes sont régulièrement introduits et interprétés.

Chez Sophocle, Antigone, fille de Jocaste et Œdipe, a une sœur Ismène et deux frères : Étéocle et Polynice. Ces derniers se battent, se font la guerre : l'un et l'autre se disputant le trône de Thèbes, une place impériale laissée vide par leur parents. Étéocle siège à la Cité de Thèbes et empêche Polynice de franchir les Sept Portes de Thèbes. Une guerre longue, sanglante et tragique au cours de laquelle les deux perdront la vie. Créon, leur oncle qui devient le nouveau maître de Thèbes, décide d'enterrer Étéocle selon les rites et lois de la Cité, mais prive Polynice, au nom de la trahison faite à la Cité, de sépulture et l'empêchant ainsi de connaître une vie après la mort. Le cadavre de Polynice doit être livré aux vautours et aux chiens errants. Antigone s'oppose à cette décision. Elle n'accepte pas que son frère ne soit pas enterré. Elle décide malgré les injonctions de sa sœur Ismène, de procéder à des funérailles symboliques en recouvrant le cadavre de Polynice de terre. Un nouveau combat est né : celui d'Antigone contre Créon. Au nom des lois du Ciel, elle brave l'interdiction de son oncle et est pour cela condamnée à mort comme Créon l'avait annoncé pour celui qui braverait l'interdiction. Bertolt Brecht, fait du mythe d'Antigone une histoire humaine. Dans sa réécriture de la tragédie, il ne mentionne ni la guerre contre Thèbes, ni le fait que les frères se sont entretués. Il fait de Polynice le déserteur d'une guerre qu'il juge injuste : celle menée par l'armée de Créon contre Argos. C'est pour cette raison qu'il est exécuté.

La compagnie Motus met dans ce spectacle l'accent sur deux figures considérées surtout dans leur interaction : Antigone et Créon. Motus semble pointer les excès commis par une figure du pouvoir (Créon) et la nécessité engrangée de s'opposer à cet excès par un acte de résistance (Antigone), lui même pouvant être considéré comme un excès. En aucune façon les metteurs en scène veulent présenter une vision manichéenne et mettre le spectateur dans la position de choisir le point de vue et l'action, de l'un ou de l'autre. Mais

cette dualité permet et sert la question suivante, qui est, par ailleurs, la problématique initiale du travail de la compagnie : « Quelles sont les Antigone d'aujourd'hui ? » Cette question va amener Enrico, Daniela et leurs comédiens à mener un projet de longue haleine : ensemble ils partent à la recherche de traces, de témoignages, d'images, qui appartiennent à la Grèce antique pour mieux parler d'aujourd'hui. Ce travail d'investigation devient partie intégrante du spectacle.

Comment la Compagnie Motus témoigne de la Résistance des Antigone d'aujourd'hui ?

A travers une esthétique de la Résistance, la démarche de Motus s'inscrit, dans un premier temps, à travers une variation constante entre la réalité et la fiction. Se mettre sur les traces de la Colère et de la Résistance de la Grèce Antique pour appréhender l'histoire de la Grèce moderne. Je tenterai ici de montrer que le choix de la compagnie de faire appel à un contexte réinventé permet de mettre en exergue le contexte réel.

Motus se met à la recherche d'une vérité plus que d'une réalité. Le voyage, la recherche, les traces restituées sont des documents, dont les formes sont diverses (court-films, photos) et des témoignages. Mon analyse portera sur les moyens qui nous amènent à parler de Résistance.

La troisième partie sera centrée sur l'étude de l'acte de Résistance. Où se situe le passage à l'acte, pour la compagnie elle-même, ses comédiens et les spectateurs ?

A. Détour par la Grèce antique pour la Grèce moderne

1- Par le théâtre documentaire

Des critiques ont présenté *Alexis. Une tragédie grecque* comme étant un « cocktail entre dimension mystique et théâtre documentaire »⁶ La notion de théâtre documentaire renvoie, alors, à une forme narrative complexe.

L'invention de la photographie à la fin du 19^e siècle et par la suite l'invention de procédés cinématographiques enclenchent les premières formes du *théâtre documentaire*. Aux prémices, c'est le metteur en scène allemand, Erwin Piscator qui s'y intéresse: très inspiré par le cinéma russe, il créera des œuvres scéniques à partir de scènes jouées et d'images documentaires projetées comme arrière fond choquant et explicatif. Dans ce sens, Piscator tente donc de réduire le « faire semblant » du spectacle. Mais, jusqu'à ce jour, seul Peter Weiss a rédigé le document théorique le plus complet consacré aux procédés et à la finalité du théâtre documentaire, quand il compose sa pièce *L'instruction* dans les années 60. Peter Weiss se heurte à la surinformation-désinformation de la masse média, qui laisse finalement intact un mode de pensée dominant. Le théâtre documentaire, aussi bien dans sa version « piscatorienne » que « weissienne », vise à apporter sur un dossier brûlant le maximum de « transparence ». Jean-Pierre Piemme, dans sa préface dans une revue théâtrale autour de la question des usages du « document », explique que ce que l'on nomme « documents » sont : « tous les éléments de nature diverses (références à des personnages existants, citations textuelles, sonores ou iconiques) qui figurent dans un texte, sur une scène, dans un lieu théâtral et qui par ailleurs ont une existence à l'extérieur du théâtre et indépendamment de

⁶ DARGE Fabienne, *Les émeutes grecques de 2008 à la lumière du mythe d'Antigone*, lemonde.fr, février 2011.

lui. »⁷

L'écriture référentielle s'inscrit dans de nombreuses et diverses formes théâtrales. L'esthétique théâtrale, dite « documentaire » présente un grand paradoxe comme l'explique Kathrin-Julie Zenker⁸ :

En son nom s'inscrit sa fondamentale ambigüité : il se veut documentaire, c'est-à-dire médiateur d'empreintes du réel, de faits documentés, mais il reste théâtre, c'est-à-dire forme artistique réalisée au présent dans une boîte noire qui expose toute intervention comme feinte. En son centre se tient l'acteur.

En somme, la démarche du théâtre documentaire se distingue des autres formes par le désir et l'envie d'avoir un contact direct avec les réalités du monde ; et induit ainsi que le document –vieux précepte scientifique- a un rôle de garant du réel, de preuve irréfutable. Dès qu'une œuvre porte l'enseigne « documentaire », la documentation est reçue comme si elle était valable objectivement. C'est en ce sens que se pose une des limites de cette forme : elle peut pousser tant l'artiste que le spectateur à recevoir ses « réalités » avec une forme de passivité, oubliant alors que le donner à voir c'est toujours inquiéter le voir, dans son sujet, dans son objet.

2- Par un projet: *SYRMA ANTIGONES*

Daniela Nicolò et Enrico Casagrande, ce couple d'artistes-chercheurs décide de s'emparer des questions les plus brûlantes de leur époque. Des grands thèmes sont récurrents dans leurs créations : la jeunesse, le travail, la révolte, le voyage. Ils tordent et bousculent toutes les questions liées à ces thématiques. Si ces sujets traités sont récurrents, c'est aussi parce que chaque projet de Motus naît du spectacle précédent. Pour traiter de ces sujets et nourrir leur réflexion, ils reviennent à l'œuvre de Pier Paolo Pasolini, à celle de Rainer Werner Fassbinder. Quels que soient les thèmes choisis, la force des créations

⁷ PIEMME Jean-Pierre, *Introduction, Usages du document*, Etudes théâtrales, n°50, Louvain-la-Neuve, 2011, p.9.

⁸ ZENKER Kathrin-Julie, *Transmettre du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire*, 2006.

artistiques est des les appréhender non pas comme des formes figées mais comme des étapes de recherche.

La compagnie fonde son travail sur l'enquête, l'investigation. Le projet *Syrma Antigones*, dont le chantier de recherche a été mis en route en 2008, s'inscrit pleinement dans cette démarche. « Une mise en route » est une expression à prendre ici au pied de la lettre car les membres de la compagnie Motus sont sur la route, à l'instar d'une certaine Antigone et d'un certain Œdipe. Un long parcours en quête de traces, d'empreintes, de fragments laissés (abandonnés ?); ceux d'Antigone d'hier, et ceux d'Antigone d'aujourd'hui. Bruno Tackels écrira: « Car les textes anciens n'ont de sens qu'à resurgir dans les mots d'aujourd'hui⁹ ».

Pour tenter de savoir « quelles sont les Antigone d'aujourd'hui ? ». Motus et ses comédiens créeront quatre « contests ».

- Dans *Let the Sunshine In*, première performance/contest créée en juin 2009 au Festival delle Colline de Turin, les artistes tentent de représenter des « frères-personnages », en travaillant sur les rapports fraternels ou fratricides, d'Antigone-Polynice, d'Étéocle-Polynice, d'Ismène-Antigone. Chaque couple est uni par une relation puissante et auto destructrice
- Dans *Toolate !(antigone)*, deuxième performance, octobre 2009, au Festival Prospettiva, Théâtre Stabile de Turin, sont mis en lumière les jeux de pouvoirs entre pères et fils à travers la mise en scène de la relation d'Hémon (fils) et de Créon (père). Les relations de pouvoir sont au centre de la confrontation. L'une des questions traitée -mise en exergue dans le titre- concerne le temps: est- il trop tard ? Trop tard pour agir quand le mal est fait ? Agir après, pour ne plus jamais recommencer ? Cette interrogation triture le présent et interroge

⁹ TACKELS Bruno, « Manifeste rouge », *Mouvement*, n°57, Paris, 2010, pp.54

clairement ce que signifie le verbe « agir » et amène à se poser des questions essentielles : où, quand, comment, pourquoi, peut-on agir, se mettre en action ?

- Dans *Iovadovia (antigone)*, troisième performance, en mai 2010 au *Festival Théâtre en Mai* au Théâtre Dijon Bourgogne (France), Antigone cherche Tirésias qui a été privé de sa vie car il « avait trop vu » et les comédiens se demandent s'il est possible de ne pas faire mourir Antigone. C'est Silvia Calderoni, qui prête sa voix et son corps à Antigone, mais cela semble être impossible, la mort est bien le destin d'Antigone. Un *contest* qui met l'accent sur le voyage vers la mort.
- *Alexis. Une tragédie grecque* est le dernier volet. Pour les deux metteurs en scène : « *Alexis* s'inscrit à la fin d'un projet tout en anticipant le commencement ». En août 2010, ils décident de se tourner sur le meurtre d'un jeune homme de 15 ans, Alexis. G, assassiné par balle par un agent de la police. Devenu l'icône de la jeunesse dont la mort est devenue une matière de réflexion pour la compagnie. Un voyage à Athènes va entraîner l'équipe, deux ans après le drame oublié par les médias, à poursuivre le travail de recherche, pour injecter dans ce dernier *contest*, de l'humanité dans l'inhumanité en mettant dans le champ de la conscience ce qui est le hors-champs du médiatique. Des grands thèmes sont mis en évidence et en dualité dans cette création : le travail sur le présent et le passé, la place de la réalité et de la fiction, les deux figures hybrides Antigone et Créon; pour servir, peut-être, la quête d'une vérité absolue grâce à une recherche directe et quasi documentaire, appuyée par la présence de témoins réels, dans la mise en abîme du processus de création théâtrale.

3- Détour par le mythe antique

Selon Roland Barthes dans la partie théorique de *Mythologies* : « Le mythe est une parole¹⁰ » : une parole portée par des « figures ». Dans le dictionnaire du théâtre, Pavis donne cette définition : « La figure est une forme imprécise qui signifie par sa position structurale plus que par sa nature interne ».

Antigone, Créon et Polynice sont des figures antiques et tragiques. Dans *La Poétique*, Aristote utilise le terme « tragique » dans lequel, il met en exergue le rôle principal de la terreur et de la pitié. Ce serait un raccourci sans grand intérêt de dire qu'Antigone incarne l'un et Créon l'autre. Au contraire, ces figures sont complexes à définir. A la figure d'Antigone peut-être associée la figure de la Résistance, de la liberté, du courage, de la pureté, la gardienne de la loi divine, la voix du peuple, qui se dresse contre un tyran, un pouvoir abusif, Créon. Comme il est possible de penser qu'Antigone est contre Créon ou que Créon est contre Antigone.

Ce qui intéressant c'est d'étudier le fait qu'une même figure est à la fois terrifiante et pitoyable. Sophie Klimis l'explique en parlant d'une « répartition dualiste des rôles ». Elle rajoute que :

*Antigone est avant tout digne de pitié et donc terrifiante, de par le poids du malheur qui l'accable... Ou en symétrie inversé : Créon est un tyran terrifiant, mais le malheur qui fond sur lui le rend finalement digne de pitié.*¹¹

Sophie Klimis, dans son étude¹² note que les figures, au sens large du terme, existent souvent face, grâce/contre une autre figure. En tout cas en excluant ce que les héros de la tragédie ont d'humain et de profondément individuel, l'œuvre de Sophocle est ramenée à ses composantes fondamentales et à ses données idéologiques. Cependant, si on réduit Antigone et Créon à des « Idées », pourquoi auraient-ils besoin d'Hémon et de Ismène ? C'est ce que la compagnie Motus fait exister dans son spectacle, avec Créon et Antigone.

Bertolt Brecht redéfinit, la figure mythologique comme un model social : Antigone n'est plus une femme extraordinaire qui brave les pouvoirs et les

¹⁰ ROLAND BARTHES, *Mythologies Œuvres Complètes*, 1957, p. 823.

¹¹ KLIMIS Sophie, *Antigone et Créon, à la lumière du « terrifiant/extraordinaire » (Deinotès) de l'humanité tragique*, p.64, Editions de Minuit, Paris, 1999.

¹² *Ibidem*, pp.63-65

interdictions de la Cité mais une femme ordinaire que les circonstances et le milieu vont pousser à résister. Motus met surtout l'accent sur la dynamique qui existe entre la figure d'Antigone et celle de Créon. Le propos de la compagnie n'est pas celui de faire en sorte que le spectateur est un choix à faire : Antigone est-elle « mieux » ou moins bien que Créon ? Un choix qui somme toute me paraît superficiel car il ne fait pas avancer la réflexion, et il questionne peu de choses. Motus confronte les deux figures sans réellement les opposer. Des figures qui se heurtent sans que la victoire de l'un ou de l'autre ne soit évidente. Le travail s'inscrit autour d'un point de friction, l'endroit où les deux figures « se touchent », s'entrechoquent. Je parlerai ici d'*un point de contact*, qui fait exister tous les enjeux de la pièce : entre les hommes et les femmes, entre les générations, entre les morts et les vivants, entre les Hommes et les Dieux...

Chaque auteur tente mettre au centre de son travail une figure qui semble être le point départ du bouleversement, celui qui engendre la tragédie : Sophocle met la figure de Créon, Brecht celle d'Antigone et Judith Malina, Polynice.

- *Sophocle ou les excès de pouvoir de Créon :*

Pour Sophocle, c'est la volonté hybris de Créon qui bouleverse l'ordre des choses et qui est à l'origine de la tragédie. L'arbitraire et le despotisme s'incarnent en Créon, figure essentielle que Sophocle dessinera avec un soin particulier : son Créon ne sera pas LE tyran mais UN tyran, non pas la tyrannie mais un fou de pouvoir. La figure politique est affirmée par Créon: *Kreittôn*, le plus fort. Il est chef de guerre puisqu'il émerge suite à la guerre contre Argos. Son statut lui donne le droit de punir Polynice, traître de sa patrie. Pour Sophocle, Créon est un tyran aveugle, devenu fou et le criminel de sa famille. Il effraie son peuple : le garde, par exemple, n'ose lui avouer qu'on a transgressé son édit. Il est coincé entre ce que le peuple pense de lui (il fait souvent intervenir la parole du Choeur pour être éclairé) et de la façon dont il fait régner l'ordre. Créon ne pourra pas échapper à son destin. Créon ne fait que pousser

à l'extrême la conception du devoir des souverains et la sauvegarde des ordres Sophocle ne va pas se contenter de faire de Créon une théorie du pouvoir mais va en faire un exemple vivant.

Comme l'explique le professeur Raymond Trousson, dans « La Philosophie du pouvoir dans l'Antigone de Sophocle », en soignant le réalisme et l'authenticité de son personnage, on peut le croire, Sophocle n'obéissait pas seulement à des impératifs d'ordre esthétique et dramatique:

Il tenait à incarner une tyrannie, à la faire toucher du doigt, à la représenter dans un homme susceptible de la matérialiser, à montrer des faits, les conséquences pratiques de l'exercice d'un pouvoir absolu. Pour faire comprendre la tyrannie, il a renoncé aux discussions stériles sur les principes de l'autorité: il l'a fait voir en action et, pour ce faire, il lui fallait insister sur la psychologie du tyran.¹³

Ce pouvoir absolu que Créon détient est mis à mal quand le comédien de Motus, Vlada qui représente Créon, se demande si « en réalité, Créon est-il jamais sorti de scène ? Je l'imagine plutôt entraîné d'attendre et de retourner sa veste, en observant les rues agitées où l'on court au désordre ». Comme si Créon finissait de soumettre, lui aussi à sa propre tyrannie. Créon a besoin du peuple, pour avoir un ennemi et continuer à « mener la politique de la terre brûlée ». Chez Sophocle, il est le personnage qui évolue le plus tout au long de la pièce et le dénouement de la tragédie est à elle seule une véritable conversion de Créon l'aveugle qui rappelle alors le personnage d'Œdipe à la fin d'Œdipe Roi lorsque celui-ci enfin « voit ».

Antigone, quant à elle, est une figure multiple et complexe. Chez Sophocle, bien qu'Antigone soit sans cesse au premier plan et que ce soit elle dont le sort passionne avant tout, il n'est pas exclu dans une certaine optique de considérer qu'elle n'est pas forcément le personnage principal. Elle a un rôle simple : être dans l'opposition irréductible, spontanée et irréversible dans l'arbitraire extrême de Créon. Antigone n'exècre pas Créon mais la tyrannie qu'il représente. La tyrannie qui attise un climat de crainte et de soumission. Dans cette situation, Antigone est une âme libre, mais elle se sent seule à oser vouloir sa liberté,

¹³TROUSSON Raymond, *Tragédie grecque. Défi de la scène contemporaine, Etudes théâtrales*, n°21, Louvain-la-Neuve, 2001.

contrairement aux autres qui sont d'accord avec elle mais qui ne l'osent pas et qui sont à ses yeux des lâches :

*Et c'est bien ce à quoi tous ceux que tu vois là applaudiraient si la peur ne devait pas leur fermer la bouche. Mais c'est — entre beaucoup d'autres — l'avantage de la tyrannie, qu'elle a le droit de dire et de faire absolument ce qu'elle veut.*¹⁴

Antigone est active ce qui contraste avec la figure de Créon. Elle veut être un exemple et désire aller jusqu'au bout de ses principes, vers la mort, notamment parce qu'elle aime : « Mon frère, aimé plus que tout autre, tombé pour vivre mieux, par ta mort tu m'auras tué moi aussi ».¹⁵

Antigone marche, erre, se perd, ce que longtemps elle fera aux côtés de son père Œdipe, aveugle sur les sentiers arides de la Grèce Antique. Antigone avance toujours, même si elle ne sait pas où elle est menée. Avoir un but, une direction ne semble pas être important pour elle. Elle marche avec son cœur. A-t-elle, elle aussi, perdu ses yeux pour mieux voir ? En tout cas c'est ce qui semble être mis en exergue dans son parcours. Et elle en devient autant coupable que Créon en étant une figure *hybris*. Les deux vont jusqu'au bout des choses. Pour Sophie Klimis, « *l'hybris* dénoncée par la Tragédie empêche de prendre en considération le point de vue contradictoire de l'autre et de se laisser réciproquement transformer par cette personne ». L'extrait suivant semble très révélateur du rapport extrême des deux protagonistes :

Créon : Dis moi donc pourquoi tu t'obstines ?

Antigone : Seulement pour donner un exemple.

Créon : Pour toi c'est un exemple que d'être dans ma main ?

Antigone : Que peux tu faire de plus que d'être dans ma main ?

Créon : Rien de plus. Mais si j'ai ça, j'ai tout.

Polynice appartient à la triangulation des personnages mise en place dans la pièce de Sophocle. Un personnage extrêmement important mais mort, au moment de l'action de la pièce. Il existe seulement parce qu'il est cité par les

¹⁴ SOPHOCLE, *Antigone*, (v. 504-507), Paris, Livre de Poche, 1991

¹⁵ *Ibidem*

autres personnages existants et qu'il est l'enjeu de tout. Polynice est un soldat, tant chez Sophocle que Brecht. C'est un soldat en résistance. C'est un homme de la guerre. Il est né pour faire la guerre chez Sophocle. Toujours chez le même auteur, il est issu d'une histoire incestueuse et parricide, il devient, malgré lui, bourreau et victime dans un acte fratricide contre son frère Étéocle. Les deux frères s'affronteront aux Sept Portes de Thèbes pour occuper la place au Royaume, qui a été celle de Œdipe et de Jocaste. Les deux frères trouveront la mort. Polynice incarne ici l'opposition de l'idéalisme au réalisme politique.

- *Bertolt Brecht ou la résistance d'Antigone :*

Pour Brecht, Antigone incarne une vraie interrogation politique. Antigone est le personnage mythologique que Brecht tend à effacer pour faire apparaître des modèles sociaux. Antigone n'est pas une héroïne mais une femme ordinaire. Il modélise la réalité pour que les spectateurs puissent trouver en Antigone pour percevoir et critiquer leurs comportements et leurs contradictions. C'est dans le spectacle que le spectateur entend qu'Antigone, pour Alexia, la comédienne grecque de la compagnie, « est en dehors...parce qu'elle n'est pas réelle ». C'est Brecht, Antigone ne cherche pas à avoir raison... Antigone reste une figure qui se bat car elle n'accepte pas « l'inhumain ». Motus chercherait donc à réinjecter de l'humain dans ce qui est inhumain. C'est donc bien tout l'enjeu de définir une figure aussi complexe que de poser la question centrale du travail de Motus : « Quelles sont les Antigone d'Aujourd'hui ? »

Chez Brecht, Polynice s'enfuit et déserte les troupes guerrières de Thèbes, pendant la guerre engagée contre Argos. Dans les deux versions, la dépouille de Polynice incarne tout le conflit de Créon et Antigone. Il en est en tout cas le point départ. Le corps de Polynice est selon Jean Jacquot « l'image charnelle du devoir assumé ou refusé »¹⁶. Polynice ne vit plus, mais le cadavre encore chaud, attise à la fois le cœur, l'amour de celui d'une sœur pour son frère, la

¹⁶ VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne: Une utopie théâtrale*, Editions Perspectives Septentrion, France, 2004, pp. 182-184.

protection d'une Cité, les ordres qui maintiennent la paix, dans une cité, pour que les citoyens soient heureux et sereins. Il met en exergue tout ce qui semble composé un Homme : comment un homme se débat avec son cœur, ses tripes, sa colère, sa souffrance dans des sociétés régies par des lois et des règles dans lesquelles il est obligé de se soumettre pour pouvoir vivre avec les autres. Ces règles diminuent et endorment les forces obscures, bestiales des Hommes. Antigone ne se révolte pas pour tenir tête à un pouvoir mais parce qu'elle ne peut pas accepter que l'âme de son frère erre durant la nuit des temps dans les lymbes. Une situation humaine qui met en lumière le rapport entre les lois écrites et les lois morales.

Quant à Brecht, il radicalise le personnage de Créon en durcissant ses traits. Le contexte dans lequel s'inscrit *Antigone* de Brecht est déjà particulier car c'est celui de l'Allemagne Nazie, celle d'Adolf Hitler. Créon est un capitaliste qui n'a qu'une chose en tête : se procurer du fer, à Argos. C'est un tyran, un dictateur pire encore que le Créon de Sophocle, qui n'était finalement que victime de son orgueil et du destin. Le Créon de Brecht est un fou qui n'écoute personne à la différence du Créon de Sophocle qui demande souvent l'avis du chœur. Créon chez Brecht est le symbole de la tyrannie, de tout pouvoirs autoritaires, de la négation des droits de l'homme et de l'humanité. Brecht met en évidence le profil absolument hybride¹⁷ de Créon, qui est confronté à celui d'Antigone : Créon dit : « C'est donc ce même destin, que j'ai décidé pour lui, cet ennemi, le mien, celui de la Cité. »(p. 3) Cette phrase résonne comme un écho à la question de Giorgio Agamben : « Quelle vie vaut d'être vécue? »¹⁸. La démesure ici réside dans le « penser seul. » Lui seul semble détenir le droit de mort sur quiconque : « Je conseille à qui tient à sa vie de ne rien dire, ni de l'encourager. » ; «à présent Thèbes doit mourir. Elle doit mourir avec moi aux vautours ». Chez Brecht, la fin sera fatale, et Thèbes sera condamnée, à mourir, avec Créon.

¹⁷ Chez les Grecs, tout ce qui, dans la conduite de l'homme, est considéré par les dieux comme démesure, orgueil, et devant appeler leur vengeance.

¹⁸ AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer. III, Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, traduit par Pierre Alfieri, Paris, Payot & Rivages, 1999.

- *Le Living Theater ou le combat de Polynice :*

Judith Malina et Julian Beck, fondateurs de la compagnie artistique Living Theater vont explorer à partir des années 50, la tragédie, mais jamais à partir des œuvres originales mais toujours d'adaptions récentes (conformément à la volonté des fondateurs de monter des textes poétiques neufs). C'est donc le texte de Brecht que Judith Malina traduit fidèlement en anglais, tout en s'efforçant d'en retenir les rythmes et la musicalité. La troupe fait le choix alors de placer Thèbes sur la scène et Argos dans la salle. Dans la version de Brecht, Thèbes est en guerre contre Argos pour la maîtrise des mines de fers. Autre spécificité, c'est que dans le texte de Brecht, Polynice est un résistant au régime totalitaire, Brecht ne le fait donc pas apparaître. Le Living le mettra au contraire sur scène, durant toute la durée du spectacle : il joue sa propre mort. La présence de ce corps n'a de cesse de rappeler le témoignage des erreurs et des abus de Créon : il est le générateur de la Révolte d'Antigone. Celle-ci est d'ailleurs peinte chez Brecht comme une femme refusant la notion de destin, elle y voit la conséquence des actions des hommes. Brecht montre que Antigone ne peut pas passer pour la porte parole du peuple. Encore une fois, le Living traite différemment le personnage : Antigone pense surtout à la sainteté, alliée à sa volonté de résister. Elle agit de façon exemplaire mais trop tardive. Le traitement du tragique par le Living passe par un retour au sacré, au religieux contre la Barbarie. Une volonté claire chez le Living de ne pas laisser le spectateur « s'endormir » dans son confort et sa passivité, il doit être atteint. Il doit donc percevoir la distance entre le mythe antique et l'époque présente.

Motus semble donner une nouvelle voix au Living, et semble faire de cette compagnie une référence. A son tour, Motus fait exister Polynice. Il est incarné, interprété par le comédien Benno. Benno donne une voix à la mort. Le comédien exprime ses interrogations sur le plateau et explique comment il cherche à trouver comment il pourrait être Polynice : « Chez Sophocle, il

attaque. Chez Brecht, il s'enfuit et déserte. Mais à la fin, il ne reste de toutes façons qu'un cadavre au sol». Un cadavre, un corps sans vie, mais « une mort qui sert à empêcher une autre mort » semble dire Motus. Ici la compagnie Motus fait résonner la voix de la figure d'Antigone ainsi que celle d'Alexis, relayée par la voix de Polynice. Tous les deux sont « morts deux fois » : la première fois, abattus puis la seconde quand leur cadavre est laissé à terre, dans la rue, sans sépulture. Polynice a mille visages pour la Compagnie Motus, il est Alexis par exemple, mais surtout une personnification de la mort qui sert à dire que le plus important c'est ce que le mort suscite, et les réactions qu'elles engendrent après coup. Polynice est le point de friction concret, le point de contact des deux dualités : Antigone et Créon. Polynice fait vaciller la symétrie d'affrontement. Il étincelle au milieu et reprend vie car Créon et Antigone le maintiennent en vie. Dans le spectacle, le comédien Benno pense que les « morts font peur car ils ont encore des choses à dire »

4- *Antigone* : un mythe à l'épreuve de l'actualité

Motus met ici, aussi, la Grèce antique et contemporaine en dualité. Non pas pour les confronter et les comparer mais pour observer où peuvent se situer les traces du temps et leurs empreintes aujourd'hui. Enrico et Daniela arrivent sur la terre grecque en 2008. Ils cherchent à retrouver les paysages, les lieux tant décrits dans les œuvres antiques et mythologiques. Au début du spectacle, un petit film tourné et commenté par Silvia est présenté au public. L'audience se retrouve face à un terrain aride, poussiéreux; seule une chèvre rappelle aux spectateurs qu'il y a encore un peu de la vie. L'actrice décrit le paysage avec ses mots « des petits arbustes couverts d'épines ». Une entrée en matière qui plonge le spectateur dans des paysages rêvés, imaginés, et peints dans les grands œuvres antiques. Dans un plan, tout au loin, Athènes, resplendissante, rappelle que le temps est passé et qu'elle est devenue ville du 21^e siècle. Elle est considérée comme le berceau de la civilisation occidentale et de la démocratie.

Une Grèce moderne alors pointée du doigt car devenue la mauvaise élève de l'union Européenne, à la suite d'une crise économique et sociale cruciale. Depuis quelques années, Athènes est redevenue une Cité d'affrontements pour la police et la jeunesse. Une jeune génération, qui comme les générations précédentes se sert des rues d'Athènes pour exprimer sa colère. En 2008, Alexis Grigoropoulos devient l'icône de cette nouvelle génération. En choisissant le jeune Alexis pour faire « revivre » un nouveau Polynice, Motus semble vraiment attaché à créer un répercuSSION de la fiction dans la réalité et vice versa. Motus travaille autour de la réalité (au sens de la représentation du réel). Tout l'objet théâtral montre que les deux notions sont totalement imbriquées. Elles se renforcent l'une et l'autre. La fiction dans la réalité est intéressante car elle permet de créer, pour le spectateur, un processus d'identification à la fois qu'un processus de distanciation. La réalité montrée semble, quand à elle, être garante de la vérité ou d'une vérité.

« Aujourd'hui le seul lien entre Thèbes et la Tragédie, c'est que beaucoup d'enfant s'appellent Antigone et Polynice. Et le reste n'est que misère» dit la comédienne Silvia qui relaie et retranscrit la parole du Père Spiridon, homme religieux rencontré pendant le périple. Cette phrase arrive à la quasi fin du spectacle. Elle sonne gravement dans ma tête, car elle annule tout et semble donner raison à cet adage : « L'Histoire répète l'Histoire ». Les Hommes semblent être destinés à refaire les mêmes erreurs, à refaire les mêmes guerres bien que les ennemis ne soient plus vraiment les mêmes. Alors comment agir différemment, qu'est ce qui peut nous aider? Comment peut-on, à l'instar des Danaées, arrêter de remplir d'eau des jarres sans fond ?

B. Au carrefour de la réalité et de la fiction

En introduisant les documents dans la création scénique, Motus tente de réduire le *faire semblant* de l'art théâtral, et introduire par l'authenticité de son matériau un *aspect sérieux*. Faire une mise en spectacle du monde réel alors que nous sommes abreuvés par la télévision, la circulation d'images sur internet, cela active le fait que Motus est animé par un désir de vérité. Le document est un outil puissant qui déplace les conventions et les règles du théâtre pour placer le regard du spectateur, à la fois dans "l'en-dedans" et "l'en-dehors" du théâtre. Par le biais des mots de Silvia dans le spectacle, Motus se positionne pour dire que "l'art est petit, les faits sont grands". Motus tente de documenter autant le mythe que la résurgence grecque.

Alexis. Une tragédie grecque est avant tout un objet qui raconte la construction d'un objet. Il y a une réelle mise en abyme du processus de travail de la compagnie Motus. Motus livre au travers de ce spectacle tout son travail d'investigation. Ils rapportent aux spectateurs des matériaux uniques, qui interrogent la révolte en Grèce de 2008 et qui reflètent les interrogations des comédiens. Une position forte s'exprime alors : comment faire de la réalité une source théâtrale ? Les matériaux de l'investigation mis en scène sont divers et n'ont pas tout à fait les mêmes valeurs. Motus est animé par un enjeu fort : proposer d'autres points de vue que l'approche proposée par les médias. Dans ce spectacle, Motus met en tension constamment les différents matériaux récoltés, il est difficile de les distinguer.

Ce chapitre tentera de mettre en lumière comment le document est une puissance et le témoignage devient un acte et devoir. Il est important de montrer l'un et l'autre dialoguent constamment.

1- Quand le document est une preuve objective

Dans *Alexis. Une tragédie grecque*, Motus mélange les formes documentaires, *pour montrer les faits*. Il y a ceux qui ont été créés par eux-mêmes, au grès de leurs rencontres, leurs trouvailles, ainsi que des matériaux et des documents déjà existants. Ces documents, pendant les représentations, sont majoritairement retransmis sous forme vidéo. En questionnant les *Antigone d'aujourd'hui*, Motus pointe du doigt la Révolte en Grèce, réaction d'un peuple qui sombre avec son pays mis à mal par un système capitaliste. Motus le montre et le démontre en rapportant des traces. Pour parler de cette Révolte, Motus décide de la mettre en avant en parlant de la Grèce d'avant, bien connue à travers les mythes antiques, la Grèce sous le joug de la colère d'un peuple en 2008 et la Grèce de 2010, qui revit après l'insurrection.

- Avant la Révolte :

Un petit film est transmis quasiment au début de la représentation. C'est un film amateur car il a été tourné par la comédienne Silvia Calderoni. Le plan filmé en plongée montre un paysage sec, aride, parsemé de gravier, d'herbes sèches. Le spectateur devine que la comédienne porte sa petite caméra au poing ; seule trace d'elle : apparaissent à l'image ses pieds marchant tranquillement sur un chemin désert. Aucun commentaire n'est fait, le spectateur n'entend que les bruits, le son de ce paysage... La vidéo n'est pas de bonne qualité, le cadre bouge parfois, ce qui donne au plan un aspect brut, original : sûrement pour laisser intacte ce petit bout de paysage venu d'une Grèce ancienne, qui semble être dépeuplé de toute civilisation. Il renvoie un imaginaire très fort, peut-être même cliché de l'image que les spectateurs se font de la Grèce Antique et Mythologique. J'imagine que sur cette même terre, que foulent les pieds de Silvia, des corps sont tombés au nom d'une des guerres les plus glorieuses de l'histoire de la Grèce Antique. Ce document filmé ne dit rien. Il se contente de montrer. Il est simple et permet subtilement aux spectateurs de se glisser avec les comédiens dans leur investigation. C'est une première trace rapportée et

elle semble être proposée comme une véritable invitation à suivre les comédiens. La vidéo est projetée par Silvia elle-même, à l'aide d'un vidéoprojecteur, contre le mur, au fond de l'espace scénique.

- Pendant la révolte 2008 :

Quasiment sans transition, un second document vidéo est projeté sur les murs. « Les Murs de la Colère » est le titre que je me suis permis de choisir car il semble être assez parlant pour décrire cette nouvelle vidéo. Contrairement, à la première vidéo où aucun commentaire est émis en simultané, Silvia explique pour cette seconde vidéo qu'elle a voulu tourner des petits films de 5 secondes autour des murs d'Athènes sur lesquels sont tapissés des inscriptions révolutionnaires, des pochoirs et des affichettes de propagande : « *pendant les révoltes, les murs sont devenus les journaux de la ville. Plus personne ne croyait les journaux officiels* », selon la comédienne. La colère de la population s'exprime fortement sur les murs. Ces traces de la colère qui a éclaté dans les rues d'Athènes en 2008 ne se sont pas effacées avec le temps : elles sont être devenues indélébiles...*pour ne jamais oublier ?* Pendant la diffusion du film, Silvia manipule un vidéo projecteur et l'image bouge sans cesse d'un mur à l'autre du plateau en sortant même de l'espace scénique. Chaque captation de mur est commentée en direct. Silvia est marquée : elle devient à son tour témoin de la Révolte devant ces murs qu'elle a pu toucher. Elle retransmet alors, aux spectateurs, ses émotions, ses questions que lui ont suscité « les Murs de la Colère » : « chaque fois que je vois le A de anarchie, je pense au A de Antigone », « c'est une expérience étrange », « c'est comme si Antigone était déjà présente à Exarchia »¹⁹. Arrive, à un moment, une jeune femme, Alexia qui intervient auprès de Silvia pour traduire certaines inscriptions et alimente les questions de Silvia « découvrant » ces murs. La discussion qu'elles entretiennent fait elle aussi partie d'une source documentaire car c'est une discussion qui a eu lieu dans la réalité, qu'elles ont alors retransmis et qu'elles relatent devant le public.

¹⁹ Support textuel de travail pour *Antigone. Une tragédie grecque*.

Motus revient sur la nuit du 6 décembre 2008, où tout a basculé dans l'extrême révolte, car le jeune Alexis vient d'être abattu par un policier dans le quartier d'Exarchia. Vers le milieu de la représentation, le comédien Benno décide de projeter une vidéo. Ce n'est pas un document que lui-même à créer pour conserver les traces de son investigation en Grèce. Comme il l'annonce au public : « Pendant les répétitions, j'ai cherché des images de cette nuit là... J'en ai trouvées beaucoup. Quand je les aies vues, j'ai pensé que j'aurais voulu y être moi aussi ». Dans ce cas, Benno utilise un film tourné au cœur des affrontements de cette nuit-là : des policiers, des manifestants se font front. Il y a beaucoup de cris, quasi inaudibles, de la fumée très opaque, une couleur orange vive. Une vidéo qui a certainement été maintes fois relayée par les médias grecs et internationaux. Cette projection de vidéo est le fruit de la recherche de Benno. Une documentation qui cherche à nourrir d'abord l'individu et ensuite le comédien. Benno poursuit sa réflexion autour du rôle qui l'incombe, qu'il a décidé *de prendre en charge* : Polynice. Il expose humblement, son besoin de comprendre et de voir ce qu'il ne voit plus. Cette vidéo est longtemps projetée sur les murs et pendant ce même temps, l'espace scénique est quasiment vide, se trouvent seulement un caddie de supermarché, une chaise renversée sur le sol. Cependant, au fur et à mesure que les images défilent, diverses objets sont apportées au centre du plateau : un flight case fumant (rempli de fumigènes), des chaises renversées se multiplient sur la plateau, des casques de protection pour les pompiers jonchent le sol. Et toujours sur l'espace mural, les vidéos des manifestations. Motus semble vouloir combiner réalité et fiction, en reproduisant l'atmosphère de la révolte dans les manifestations avec des moyens théâtraux ainsi que de la vidéo documentaire. En superposant ces deux éléments, ils prennent un sens à deux.

- Après la Révolte de 2008 :

Motus intervient deux ans après la révolte, avec une question : « Quelles sont les Antigone d'aujourd'hui ? » Après les restes visibles de l'explosion, il y a ceux qui ont vu. Pour cela Enrico, Daniela et leurs comédiens vont interroger, rechercher des musiciens, des anarchistes, des activistes pour qu'ils puissent

raconter *autrement*, toujours dans un souci de ne pas se contenter de l'écho proposé/assuré par les médias. Dans la vidéo, on entend la voix d'Enrico interrogé un artiste-musicien, Nikos. Celui-ci est alors interrogé non pas sur ce qu'il a vécu mais les raisons pour lesquelles la société grecque a éclaté. Le choix d'interroger un artiste n'est pas anodin pour la compagnie car il se réfère directement à la position artistique de la troupe. Nikos est interviewé sur la révolte de 2008 et sur ce qu'elle dénote sourdement chez les Grecs, à savoir un malaise qui préexistait largement avant l'assassinat d'Alexis au sein d'une société en mal de réflexion existentielle qui ne sait pas où aller, qui perd la perspective d'une sécurité de vie, qu'elle que ce soit la catégorie sociale et qui ne sait plus quoi faire... Il est pour finir interrogé sur sa position d'artiste, Silvia révèle au public ce que le musicien finira par affirmer: « L'art ne suffit pas, ça ne suffit... Il faut faire plus ! ». Une phrase avec laquelle la comédienne interpelle Benno, l'autre comédien et le public par la même occasion. Benno lui propose de retourner sur le plateau, et Silvia de lui rétorquer : « C'est ce que nous pouvons faire maintenant ». A ce moment, Motus se sert subtilement du *document* pour le vérifier en appelant à un acte direct et concret de la part des comédiens : ils s'exécutent alors et reviennent sur le plateau en proférant une scène de face entre Créon et Antigone mise en corrélation directe avec le document. C'est un nouveau face à face de Créon et d'Antigone. La première phrase de Créon fait absolument écho à ce qui vient d'être dit : « Quand on découvre des fissures, que le gouvernement semble divisé et devient incertain, alors la pierre provoquera la chute de la Cité ».

2- Quand le témoignage est un acte

Alexia est une jeune femme qui a une position toute particulière. Elle est placée à la même enseigne que les autres comédiens (Silvia, Benno et Vlada) mais sa position diffère car elle n'est pas comédienne. Elle représente une rencontre, celle de Motus et des témoins de l'insurrection grecque. Alexia intervient pendant la quasi-intégralité du spectacle. La place d'Alexia est importante car elle a été témoin oculaire, elle est considérée comme une

personne qui a vu ou entendu un événement. En effet, Alexia est une jeune femme de vingt neuf ans, habitante d'Exarchia, le quartier d'Athènes où tout a pris feu : dans ses rues, Alexis a été abattu. Alexia raconte que le soir du meurtre, elle dinait loin du centre ville, dans un endroit paisible. Elle a été alertée dans la soirée par un SMS qui l'informe qu'un jeune garçon a été tué à Exarchia. Très vite, elle s'est rendue sur les lieux mais la situation était dangereuse et la police lui a bloqué l'accès. Dans le périmètre déjà les gaz lacrymogènes lui piquaient les yeux. Ce même gaz et sûrement la peur au ventre, la feront vomir toute la nuit. De chez elle, elle a entendu les coups des matraques de la police sur les manifestants, et aussi « les gens hurler et vomir ». Elle n'a pas été au cœur de l'émeute et n'y a pas participé directement mais l'onde de choc est si forte, qu'elle vient en témoigner. Son corps et son âme sont occupés par cette bataille. Alexia vient raconter ce qu'elle a vécu dans le hors de la scène de l'endroit où se sont déroulés l'émeute et les premiers affrontements. Elle vient sur l'espace scénique offert par Motus pour décrire les ondes sismiques et avoir la liberté de s'exprimer.

En invitant Alexia à prendre la parole sur scène, Motus souhaite apporter des nouveaux éléments, des éléments autres que les médias ont apportés; il s'agit de tenter ainsi de montrer pourquoi et comment il y a eu Résistance. Alexia est interrogée constamment par les comédiens. Parfois, elle intervient pour traduire le Grec en italien pour les comédiens et le public. Alexia, en tant que témoin, est une trace vivante de la réalité sert à questionner la position artistique. Elle permet à nouveau de confronter la réalité et la fiction. Elle s'interroge, sur le plateau, en demandant aux autres comédiens si « il y a des choses avec lesquelles on ne peut pas faire semblant... Toute la réalité ne peut pas devenir de l'art ». Alexia n'est pas directement /concrètement associée à la figure d'Antigone, mais Alexia représente l'Action, la réaction qu'une mort a suscitée. Elle est l'image universelle du lanceur de pavé d'une *guerilla*. Alexia est une jeune femme à qui tout le monde pourrait ressembler. Alexia a agi, car elle est allée manifester contre la Police en 2008 et continue à se faire porte-parole d'un peuple qui a souffert et qui continue de souffrir. Par ailleurs, dans le spectacle,

Motus donne le dernier mot à Alexia : « Faire... ». Elle appartient à une jeunesse qui s'est réveillée. Quatre ans après les émeutes, Alexia est toujours sur scène pour véhiculer l'expérience de la révolte et de la résistance qu'elle a vécue, comme tant d'autres jeunes grecs. Alexia permet aussi aux spectateurs de réactiver ses souvenirs sur ce qu'il a vu, entendu de ces émeutes, pour ne pas oublier que cela a existé et que la crise est encore bien présente en Grèce, en 2013 bien que les médias ne soient, moins voir plus du tout, bavards sur ce sujet. Selon Jean-Pierre Sarrazac ²⁰ : « il y a deux grands types de témoignages. L'un pourrait être dit politique, l'autre de l'intime ». En effet, Alexia relève alors de ces deux types de témoignage : à un pôle, elle est le personnage brechtien, qui se présente comme le témoin oculaire, d'un événement d'une « scène de la rue ». A l'autre pôle, elle est une femme témoin d'elle même. De sa propre souffrance, de sa propre passion. *Témoigner* est un acte qui rompt avec la passivité car c'est un geste fort qui engage complètement celui qui l'exécute. Cet acte est intéressant car il appelle à faire vivre devant les yeux de l'esprit de l'audience un objet invisible qui *a priori* est hors d'atteinte. Le témoin réintroduit et renoue avec, dans certains dispositifs théâtraux, la place du narrateur, la place du conteur, la place du Rhapsode, dans l'ère contemporaine.

Brecht et Weiss ne cessent de formuler des critiques inlassables contre les mensonges : pour eux, l'acte de témoigner tant à obtenir une valeur rare : la véracité, qui est l'état subjectif de la vérité. Et cela n'annule pas le fait qu'il existe de *faux témoins* qui sont, parfois, exploités et convoqués par les médias et c'est ainsi que leurs récits de vie (authentiques ou faux) sont scrupuleusement soumis à des scénarisations qui tendent à les stéréotyper.

3- Un dispositif Brechtien

²⁰ SARRAZAC Jean-Pierre, Introduction, *Le Geste de témoigner, Etudes théâtrales*, n°51-52, Louvain-la-Neuve, 2011, pp. 9-10.

Le théâtre de Brecht, quand on le réduit à sa plus simple expression, se présente comme un *appel à témoins*. Le geste de témoigner de « la scène de la rue » est un acte brechtien. Inscrire le spectacle dans un dispositif brechtien participe à rendre le propos de la compagnie politique, dans le sens où on interroge un dysfonctionnement qui est révélé par des émeutes qui explosent un peu partout en Grèce. En effet, parler de *dispositif brechtien* amène à parler du théâtre épique, un genre théâtral dont Brecht préférera reformuler la caractérisation : « théâtre didactique ». En somme, le théâtre épique est une forme narrative (qui ne s'oppose pas fondamentalement au « théâtre dramatique ») qui tente, entre autre, grâce à une réflexion constante des acteurs d'illustrer le rôle et les actions de leur personnage tout en les évaluant constamment et grâce la fameuse notion de *distanciation* (le déroulement du spectacle est interrompu par des chansons, des commentaires narrés, etc...) afin de provoquer une activité chez le spectateur, le conduire à se former des opinions, et à les confronter au spectacle présenté.

Le dispositif scénique de Motus fait appel à des références dominantes: celles de Brecht, bien évidemment, mais aussi à *Antigone* de Brecht, que le Living Theater a créée en Allemagne en 1967; même si par ailleurs les concepts esthétiques de Judith Malina et Julian²¹ Beck sont assez éloignés de ceux de Brecht. Travailler à l'aide d'un dispositif brechtien offre à Motus la possibilité d'inscrire la réalité (les documents et les témoignages) et la fiction (le mythe d'Antigone) dans un espace théâtral qui permet de rendre le spectateur sensible, apte à réfléchir, à amener son esprit à s'emparer d'une situation, en faisant usage de son esprit critique. Le spectateur est invité, alors, à prendre une distance face aux événements présentés. Motus utilise très clairement des codes scéniques pour mettre le spectateur dans ces conditions :

- Tout comme au Living Theater, la scène est nue, il n'a ni décor ni rideaux : une simplicité plus radicale que Brecht qui emploie par exemple des paravents.

²¹ Judith Malina et Julian Beck fondateurs du *Living Theater* en 1951.

- Un carré rouge est dessiné au centre de la scène qui utilisé comme un espace de narration: on se parle, on joue des extraits de Brecht. Motus s'en sert aussi pour figurer le quartier d'Exarchia et pointé les zones de tensions, les lieux névralgiques de la Révolte ; en utilisant des objets qui se trouvent sur scène (pierres...)
- Les murs du lieu/théâtre servent à inscrire l'écriture référentielle : on y projette les films documentaires
- la « machinerie » est mise à nue : la machine à fumer, le comédien Benno porte des genouillères pour ne pas se blesser...
- Les comédiens portent leurs vêtements civils, ce qui leur permet non seulement de jouer leur personnage.
- Les comédiens restent tout le temps sur le plateau : ils sont constamment à vue. Ils jouent avec le champs et le hors champs.
- Les acteurs sont mobilisés pour employer toutes leurs ressources vocales et corporelles. L'exemple le plus probant est le moment de la mise en tension du corps frêle mais vigoureux de l'actrice Silvia qui ouvre le spectacle.
- Les comédiens n'incarnent pas leur personnage et montrent parfois leur technique de comédien. C'est le cas dans un des passages dans lequel Silvia explique que lorsqu'elle est appelée sur scène à pleurer sur le corps d'un autre et qu'elle est équipée d'un micro :

*Tu rapproches ta joue de la poitrine de l'autre acteur, une caisse de résonance se crée entre les deux corps... Ca fonctionne un peu comme un piano....et puis je raidis les jambes et les bras pour faire venir les larmes.*²²

- Souvent la poétique du geste va bien au delà d'une représentation réaliste de l'action : comme une des images de fin où un des comédiens caché sous une capuche brandit un pavé en s'avançant droit sur le public, puis s'immobilise le bras toujours levé et finit après quelques longues secondes par lâcher le pavé au sol.

²² *Op.cit.*

Le dispositif brechtien permet aux comédiens de Motus d'exposer son travail d'investigation, ses questions d'hommes/femmes et d'artistes. Il permet aussi de ne montrer à aucun moment autre chose que le présent de l'action. Brecht au travers de sa réécriture apportera de nombreux changements à l'œuvre de Sophocle pour rendre plus manifestes les liens entre le récit du passé et le présent de l'époque : les spectateurs doivent percevoir la distance entre le mythe antique et l'histoire contemporaine tout en utilisant le mythe comme moyen détourné pour comprendre l'Histoire.

Chez Brecht, le mythe d'Antigone est avant tout une histoire humaine, mis à l'épreuve de l'actualité. La conception de l'héroïsme chez Brecht c'est: être un héros c'est souvent savoir rester en vie.

C. L'Acte de résistance

Motus suggère effectivement différents degrés de responsabilités dans l'implication de l'artiste et celui du spectateur. Ces différents degrés de responsabilité se vérifient et sont soutenus par les différents moyens utilisés : la documentation et le témoignage. Motus a un leitmotiv: trouver une vérité qui n'est pas celle des médias.

1- L'engagement des comédiens

La place du comédien est très importante dans le dispositif, et elle est même commentée par les comédiens eux-mêmes durant toute la représentation. Ils cherchent constamment à interroger leur position d'individus dans la société et ensuite d'artistes. Daniela, Enrico, Silvia, Vlada et Benno sont italiens. La situation en Grèce est, alors, quasi identique à celle de l'Italie. Les comédiens s'identifient clairement et soutiennent un pays voisins au leur.

L'acteur chez Motus est absolument investi, il part comme un reporter pour découvrir comment, pourquoi et ce qu'a été cette révolte, soulevée dans un premier temps par une jeunesse, celle d'étudiants, et suivie par le peuple grec. Par exemple, Benno cherche des images de cette fameuse nuit du 6 décembre, « quand je les ai vues, j'ai pensé que j'aurai voulu y être aussi » A ce moment, Benno explique qu'en les regardant, il sent une rage mais surtout une indignation gronder à l'intérieur de lui ; et il conclut, devant les spectateurs: « le problème c'est que moi ici je ne sais pas quoi faire ». Cette problématique individuelle est le point de départ, d'une démarche artistique. Comment agir, comment utiliser la figure de Polynice pour devenir un attaquant ? « Je ne peux pas oublier...Je ne veux pas oublier » fait remarquer le comédien Benno

Dans le *Nouveau Prologue d'Antigone* de Brecht, Tirésias l'annonce :

*Et maintenant, vous allez nous voir, nous les acteurs, entrer l'un après l'autre là, dans l'aire de jeu où autrefois, sous les crânes des bêtes sacrifiées aux cultes barbares, l'humanité dans la nuit des temps s'est levée, droite et grande.*²³

Ils partent chercher Antigone, celle d'aujourd'hui, « celle qui n'accepte pas l'inhumanité et qui sera anéantie »²⁴, celle qui réussit à réintroduire de l'humanité dans l'inhumanité. Pour Silvia, Antigone est partout. Tout lui rappelle à Athènes Antigone ; le A du mot Anarchie; sur une des affichettes agrafées sur un mur, elle y voit « Benno, le comédien qui joue Polynice, les bras ouverts. »... A l'intérieur du spectacle, le public tente de savoir ce qui est réel ou non. Silvia pose la question concrètement. Elle explique que ce qu'elle croyait être centrale dans la tragédie c'était la mort. Mais après les rencontres, les traces retrouvées ou redécouvertes, elle arrive à donner son propre point de vue en affirmant que le plus important c'est que la mort (d'Alexis) a suscité cette émeute, a permis cet acte de résistance. Les comédiens posent eux-mêmes un acte de résistance. Résister c'est se poser des questions, accepter de regarder à la loupe un dysfonctionnement, la souffrance de ceux qui le vivent directement ou indirectement. Les comédiens ne cessent de se demander ce qu'ils peuvent faire, et se répètent souvent qu'ils ne savent pas quoi ou comment faire. Ils utilisent le plateau pour s'exprimer : telle est leur liberté. Ils ne veulent pas rester indifférents à ce qui arrive pour les autres, alors ceux qui peuvent parler, parlent... Les comédiens sont des porte-paroles qui s'expriment grâce à des figures : pour Silvia, Antigone est une femme qui parle avec des « vous » pour se définir et s'affirmer ; pour Vlada, Créon est un homme qui n'arrive pas à sortir de scène, qui regarde par sa fenêtre le peuple s'indigner ; une distraction pour avoir un ennemi. Et pour Benno, Polynice est un mort qui a la bouche ouverte car il a encore des choses à dire. Les comédiens trouvent, grâce au plateau, une force. Silvia le dit :

prête à y aller car en pensant à ce qui est entrain de se passer dans de nombreuses villes, dans le monde entier, je sens le vacarme de la multitude...je tremble de joie. Je sens que je dois transporter cette émotion. Oui ! J'abandonne la scène et je vais là, dehors.

La responsabilité personnelle et individuelle du comédien influence celle de son travail artistique et vice et versa. En somme, l'individu réagit sur le plateau

²³ BRECHT Bertolt, *Nouveau prologue pour Antigone*, Paris, L'Arche, 2007

²⁴ *Op.cit* p. 71

et ensuite le comédien entraîne l'individu à réagir, à continuer de faire dans l'en dehors de la scène, muté parce qu'il a vécu sur le plateau. La question de la responsabilité artistique prend donc tout son sens : «Nous qui sommes des artistes comment nous positionner par rapport à tout ça ?» Se positionner devant et pour un public. Le comédien de Motus est un porte-parole, un passeur de flambeau de témoignages. Vers la fin du spectacle sont projetées des photos via *PhotoBooth* (une application sur les ordinateurs Apple) du public prises pendant la représentation et pendant les représentations suivantes. On peut alors considérer cet objet comme un document à part entière. J'y vois de la part de Motus une symbolique forte. En inscrivant les spectateurs dans le présent, témoins d'un témoignage, Motus crée une chaîne. Celle de témoins de témoins qui se passent le flambeau et qui continuent de s'allonger après 2008. C'est l'art du document vivant.

2- La responsabilité du spectateur

Les spectateurs ont vu la Grèce prendre feu au travers des médias et revisitent cet événement à travers les yeux de Motus, six années après les faits. Le spectateur se sent privilégié, car il a accès à des informations qui proviennent d'autres sources, des données personnelles (celles des témoignages). De plus les comédiens posent des questions aux témoins que eux-mêmes auraient aimé poser. Tout au long du spectacle, Motus fédère le public bien que les comédiens ne s'adressent pas directement à lui. Les commentaires, la distanciation des comédiens laissent le champ libre aux interprétations des spectateurs.

Partir de soi pour se retrouver à plusieurs, utiliser la force des actions solitaires et autonomes pour les allier à celles des uns et des autres. Très symboliquement, Silvia invite les spectateurs, qui le souhaitent, à venir la rejoindre, un par un, sur le plateau. Une façon concrète d'intervenir et de permettre aux spectateurs de réagir de façon autonome. Une autre symbolique forte signe la fin du spectacle, Vlada viendra, durant le spectacle, accrocher au

poignet de Benno, qui figure à terre le corps mort de Polynice, un long scotch rouge qu'il tapissera sur les murs du plateau pour finir par sortir totalement du lieu. En sortant, les spectateurs découvriront que le comédien a continué son œuvre sur les murs du théâtre du Grutli, mais aussi à l'extérieur du théâtre jusqu'aux premiers trottoirs hors du périmètre du théâtre. Le spectateur curieux le suivra sans doute jusqu'au bout, mais au delà, cela représente le départ du lieu de fiction pour la réalité. Motus rend responsable le spectateur de ce qu'il a vu et entendu, à lui à présent de raconter, témoigner. Résister par la fiction pour mieux résister à la réalité.

Conclusion

A la question « quelles sont les Antigone d'aujourd'hui ? », il y a eu des réponses : « une femme en Burqua », « ma musique », « le quartier Exarchia » (le quartier continue de résister), « elle est dehors parce qu'elle n'est pas réelle », « un nom de rue » ... Un nombre de réponses possibles ont été évoquées pendant le spectacle. Mais ce mémoire m'a permis de mieux comprendre qu'il ne faut pas chercher, à tout prix, à trouver des réponses ; et accepter qu'il puisse y en avoir plusieurs ou aucune. *Choisir* c'est déjà être amené à trouver une réponse confortable, voir s'enfermer dans des idées. Une réponse s'associe, quelque part, à une vérité. Le plus important serait de trouver toutes les vérités pour trouver sa vérité. Une réponse telle qu'elle soit ne tarde jamais à se révéler illusoire. Les grandes questions qui nous occupent sont sans réponse sinon on ne se les reposerait pas sans arrêt.

Le pari de Motus est réussi (à mon sens) car le spectacle, avec une certaine fulgurance expérimentale, s'attelle à la représentation d'une question politique contemporaine avec justesse : la compagnie parvient à refléter le chaos d'une manifestation qui tourne au chaos, son embrasement. Une atmosphère souvent oppressante. Et elle nous montre les dérives perpétrées par un pouvoir aux abois, un pouvoir qui perd la jeunesse en ne lui offrant plus aucune perspective. *Alexis. Une tragédie grecque* souligne par la mise en abyme d'*Antigone* que l'art comme le scarabée peut créer de la beauté à partir de choses dégoûtantes. Seulement pour Motus, l'art ne suffit pas.

Interroger un passé très présent est pour moi la signature de progrès. Le théâtre offre à ceux qui le pratiquent la possibilité de donner rendez-vous au passé et au présent dans un espace temps donné : le choc de ces deux espaces temporels pouvant offrir, alors, aux spectateurs une réflexion active engendrée par cette rencontre inconfortable. C'est en cela, aussi, que le théâtre représentationnel est un théâtre d'illusion, c'est à dire un monde possible.

L'artiste doit chercher constamment à travailler à partir de dualités, non pas pour les opposer ni pour les rassembler, mais pour se placer, lui-même et les

spectateurs, dans une *zone* de friction, de contact. Un zone de tous les possibles. Motus n'a cessé de faire des aller-retours entre le présent et le passé, la réalité et la fiction, la Grèce du mythe antique et la Grèce moderne de la *mass media*...

Ce mémoire a permis d'étudier dans les moindres détails un engagement d'artistes : celui de Motus. A travers les recherches effectuées, je me suis rendue compte à quel point nous avons besoin d'entendre la parole, les voix des Autres. Besoin de connaître l'Autre. C'est peut-être bien tout cela qui nous manque malgré la « sur-communication » de notre ère : écouter des témoignages, des histoires authentiques qui ne sont pas détruits par certains médias et autres transmetteurs. Besoin d'une parole directe, d'un rapport direct avec l'autre. Le théâtre offre cet espace et ce serait, de nouveau, aux artistes à qui devraient être incombée la mission de transmettre des histoires, en rendant scrupuleusement intact ses matériaux. D'ailleurs Motus, en invitant les spectateurs à monter sur scène, vers la fin de représentation, indique que c'est par force du nombre que des changements peuvent émerger. Un message qui semble dire que Motus passe le relai aux spectateurs, qui devront, à leur tour, faire entendre, raconter à leur manière, témoigner de ce qu'ils ont vu et entendu...pour ne pas oublier, pour toujours raviver et pour toujours questionner. Pour créer l'action, il faut sentir en soi la notion de responsabilité. Il faudrait avant tout passer par soi, par son autonomie, son individualité, pour pouvoir se joindre aux autres.

Quelles que soient les histoires racontées par le biais de l'Art et particulièrement celui de la scène, elles doivent invectiver chez le spectateur une envie, celle d'agir et regarder son monde différemment, car il ne devrait jamais être figé. Gageons pour cela que ce n'est pas un hasard que le dernier mot de la pièce est *fare* (do, doen, faire).

Bibliographie

Ouvrages

AGAMBEN Giorgio, *Homo sacer. III, Ce qui reste d'Auschwitz : l'archive et le témoin*, traduit par Pierre Alfieri, Paris, Payot & Rivages, 1999.

ROLAND BARTHES, *Mythologies Œuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1957, p. 823.

KLIMIS Sophie, *Antigone et Créon, à la lumière du « terrifiant/extraordinaire » (Deinotès) de l'humanité tragique*, Editions de Minuit, Paris, 1999, p.64.

PISCATOR Erwin, *Le Théâtre politique*, Paris, L'Arche, 1972.

VASSEUR-LEGANGNEUX Patricia, *Les tragédies grecques sur la scène moderne: Une utopie théâtrale*, Editions Perspectives Septentrion, France, 2004, pp. 182-184.

WEISS Peter, « Discours sur la genèse et déroulement de la très longue de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs », traduction de l'allemand par Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.

Périodiques

BOND Edward, « La création de la réalité », propos recueillis par Jean-Marc Adolphe, Gwénola David et Bruno Tackels, *Mouvement #11*, Paris, 2001, pp.38-49.

FAIVRE Bernard, « Le comédien porte-parole », *Le Geste de témoigner, Etudes théâtrales*, n°51-52, Louvain-la-Neuve, 2011, pp. 87-93.

IVERNEL Philippe, « Pour une esthétique de la résistance », *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide, Alternatives théâtrales*, n°67-68, Bruxelles, 2001, pp.12-16.

KUNTZ Hélène, « Témoins réels en scène », *Le Geste de témoigner, Etudes théâtrales*, n°51-52, Louvain-la-Neuve, 2011, pp. 26-31.

RUFFIN Claire, « Lettre au Groupov », *Rwanda 94. Le théâtre face au génocide, Alternatives théâtrales*, n°67-68, Bruxelles, 2001, pp. 8-11.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Le témoin et le Rhapsode ou le retour du conteur », *Le Geste de témoigner, Etudes théâtrales*, n°51-52, Louvain-la-Neuve, 2011, pp. 13-24.

SARRAZAC Jean-Pierre, « Introduction », *Le geste de témoigner, Etudes théâtrales*, n°51-52, Louvain-la-Neuve, 2011, pp. 9-10.

TACKELS Bruno, « Manifeste rouge », *Mouvement*, n°57, Paris, 2010, pp. 52-55.

TROUSSON Raymond, *Tragédie grecque. Défi de la scène contemporaine, Etudes THEATRALES*, n°21, Louvain-la-Neuve, 2001.

WELDMAN Sabrina, « Claque de réalité », *Mouvement # 11*, Paris, 2001, pp.60-63.

PIEMME Jean-Pierre, Introduction, Usages du document, *Etudes théâtrales*, n°50, Louvain-la-Neuve, 2011, p.9.

Livres

BAUCHAU Henry, *Antigone*, Paris, Acte Sud, Collection Babel, Paris, 2006.

BRECHT Bertolt, *Antigone*, traduction de l'allemand par Maurice Régnaut, Paris L'Arche, 1948.

BRECHT Bertolt, *Nouveau prologue pour Antigone*, Paris, L'Arche, 1948.

SOPHOCLE, *Antigone*, Paris, Livre de Poche, 1991.

Vidéos

Alexis. Una tragedia greca, de Motus, dans une mise en scène de Motus, captation réalisée par Motus, 2011.

Carnet de notes pour Orestie africaine, réalisation Pier Paolo Pasolini, productions Gian Vittorio Baldi, IDI Cinematografica, Italie, 1970.

Les cannibales, réalisation de Liliana Cavani, productions Les Maîtres italiens SNC, Italie, 1970.

Œdipe roi, réalisation Pier Paolo Pasolini, productions Arco Film et Somafis, Italie, 1967.

Sites Internet

DARGE Fabienne, *Les émeutes grecques de 2008 à la lumière du mythe d'Antigone*, février 2011.

http://mutualise.artishoc.com/carcol/media/5/revue_de_presse_alexis.pdf

ZENKER Kathrin-Julie, *Transmettre du réel, une approche du jeu d'acteur dans le théâtre documentaire*, 2006.

http://www.lignes-de-fuite.net/article.php3?id_article=113

Annexes

Annexe A : Illustrations

Photos les plus emblématiques de *Antigone. Une tragédie grecque*

© Valentina Bianchi



Alexia témoigne de ses sentiments et de sa peur au lendemain de l'assassinat d'Alexis Grigoropoulos, à la comédienne Silvia.

© Valentina Bianchi



Silvia devant les « Murs de la Colère ».



Alexia.

© Valentina Bianchi

© Valentina Bianchi



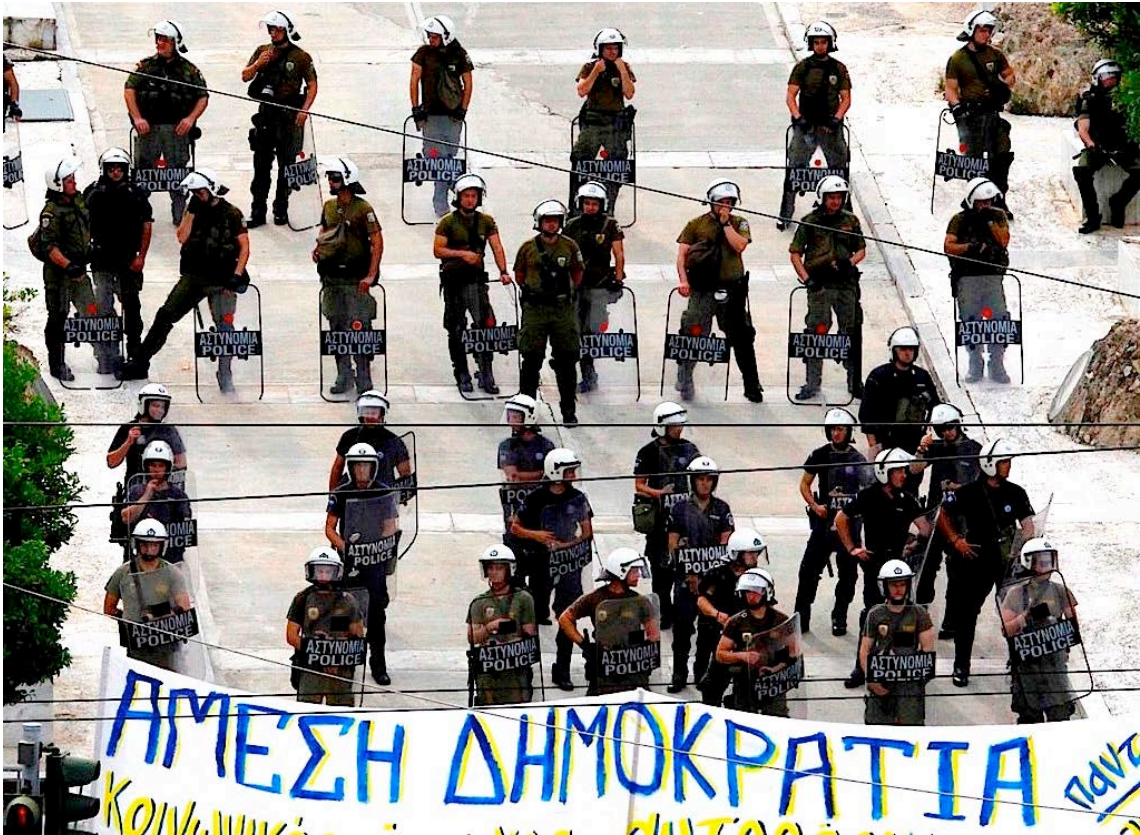
Le comédien Vlada face aux images d'insurrection diffusées par les médias.

© Valentina Bianchi



Vlada et l'image de la *guerilla* de la rue : le lanceur de pavé.

La révolte du peuple grec dans les rues d'Athènes







La compagnie Motus



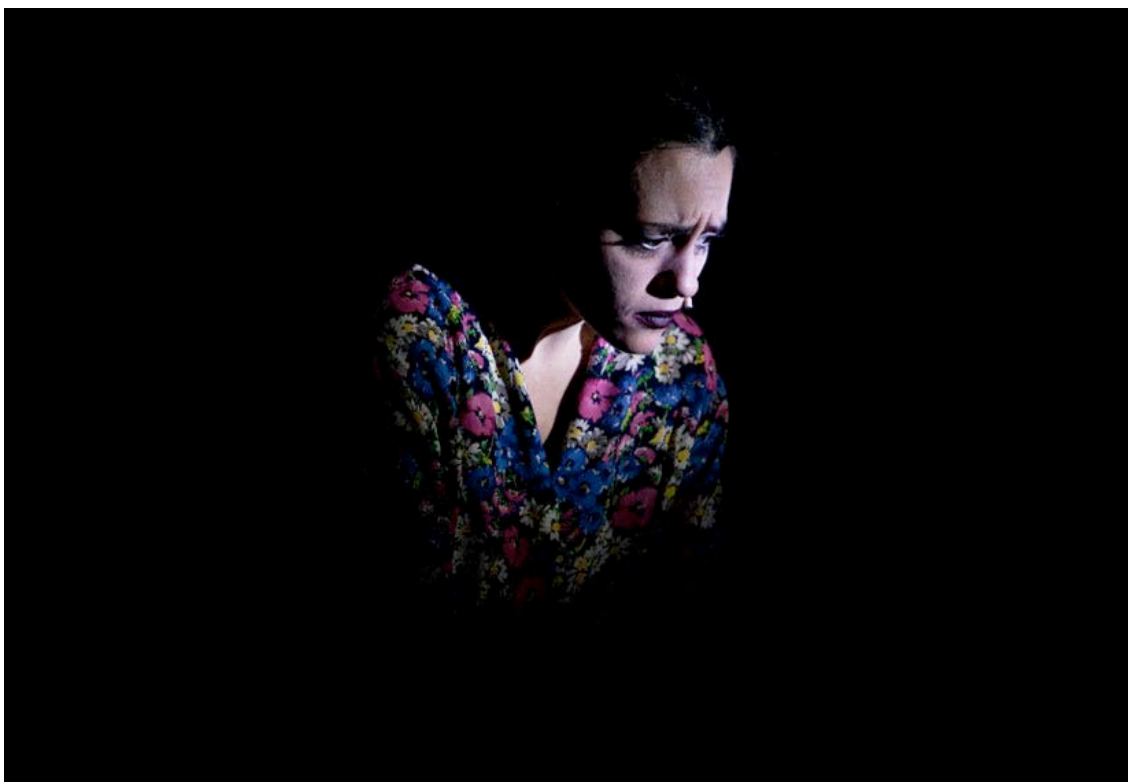
Enrico Casagrande et Daniela Nicolò.

© Valentina Bianchi



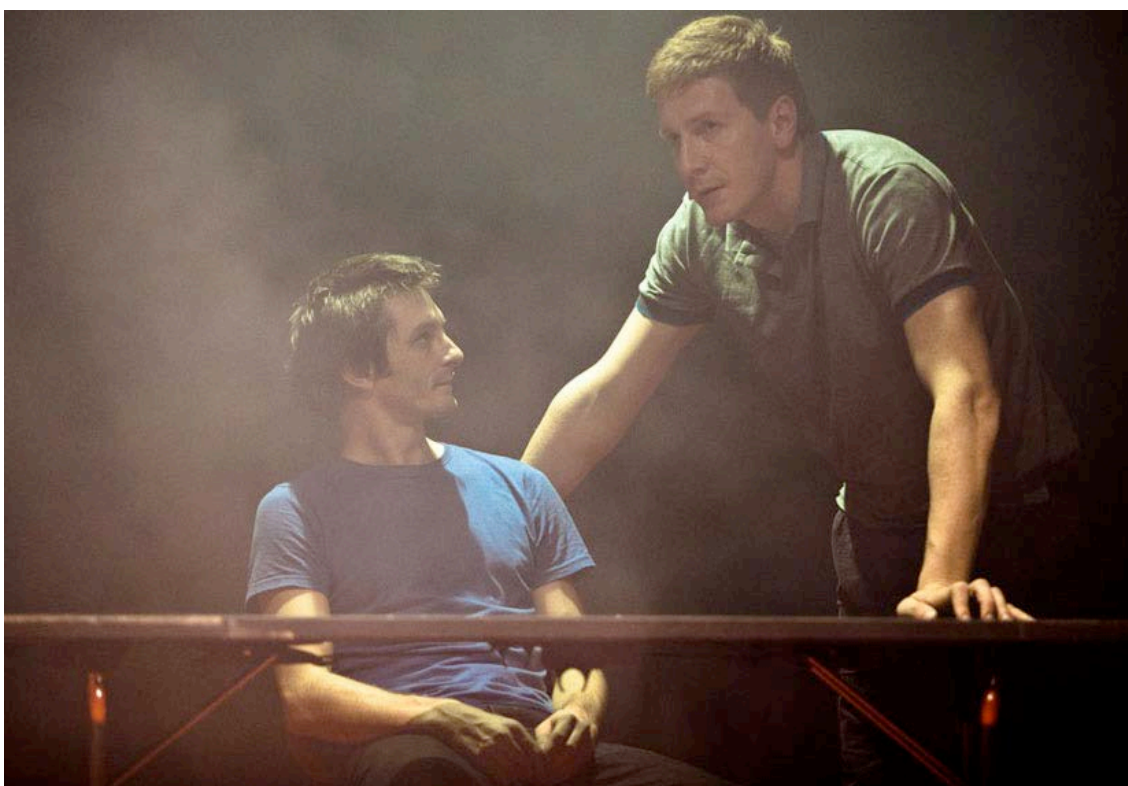
Silvia Calderoni (Antigone)

Alexis. Une tragédie grecque



Alexia

Alexis. Une tragédie grecque



Benno Steinegger (Polyncice) et Vlada Aleksic (Créon) *Alexis. Une tragédie grecque*



Alexis Grigoropoulos

Annexe B : Extraits de scène

VLADA :

Voilà comment ça s'est passé : On a enlevé la poussière répandue sur le mort qui se décomposait, on s'est assis sur une butte, au grand air, tellement l'odeur était forte. On décide : pour celui qui s'endort, des coups de coudes dans les côtes.

12

Soudain, on écarquille les yeux, un vent chaud fait tourbillonner le brouillard qui cache la vallée, arrache les feuilles des arbres et obscurcit le ciel.

Alors on s'est frotté les yeux et on voit : Antigone poussait des cris aigus, comme un oiseau à la vue du nid vide, sans ses petits.

Elle se lamentait devant le cadavre découvert, et remet de la poussière sur le mort.

On se précipite, on l'empoigne, elle n'a pas l'air effrayé. On l'a accusé de cela et de ce qui avait été fait avant. Elle n'a pas nié, elle était là, devant moi, aimable et triste en même temps. Aimable et triste en même temps.

V : Reconnais-tu l'avoir fait ou le nies-tu ?

S : Je reconnais l'avoir fait et ne le nie pas.

V : Alors dis-moi : sais-tu ce qui a été proclamé, dans la cité, au sujet de ce mort ?

(1) S : « Ce mort »... Lorsque nous avons demandé aux jeunes de Nosotros... comment s'est passé le procès du policier qui a tué Alexis, nous nous sommes rendus compte que nous étions plus informés qu'eux. Ils nous disaient que ces affaires judiciaires ne les intéressent pas, qu'ils ne croient pas en la justice telle qu'elle est appliquée, et que, de toute manière, l'Etat ne défend que ses chiens.

V : Le verdict du procès est tombé le 10 octobre : prison à perpétuité.

Pourtant le policier affirme encore qu'il a tiré en l'air, pour l'effrayer...

S : Oui, c'est toujours la même histoire ! D'ailleurs, j'ai vu un pochoir... où un policier tire en l'air et une soucoupe volante dévie la balle. Pour la mère d'Alexis, son fils a été tué deux fois : une fois, lorsqu'ils lui ont tiré dessus. La seconde fois, lorsqu'ils l'ont abandonné dans la rue, comme une souris écrasée.

8. SILVIA :

13

Si ce carré rouge était le quartier d'Exarchia... Où Alexis a-t-il été tué ?

ALEXIA : Si l'école polytechnique est ici, et, là, la place... La rue où Alexis a été tué, la rue Messologhiu, est ici. Mais quelqu'un a mis une nouvelle plaque qui ressemble à l'originale : rue Alexandros Grigoropoulos. Si je ne me trompe pas Alexis portait un sweat à capuche... Tu sais comment on appelle ceux qui portent une capuche ?

BENNO : Oui, je m'en souviens : koukouloforoi... en grec.

A : Après les révoltes, une loi a été votée interdisant le port des capuches !

7

Extrait du texte du spectacle : la mort de Polynice et d'Alexis Grigoropoulos.



L'ennemi qui maintenant vient nous exterminer.
Car le temps est court et tout est destin,
Nul jamais ne peut vivre assez
Pour connaître des jours insoucieux, des jours légers,
Pour accepter même le crime et joindre
À l'âge la sagesse.

NOUVEAU PROLOGUE POUR *ANTIGONE*

*Entrent en scène les interprètes de Créon, d'Antigone
[et du devin Tirésias. Ce dernier, debout entre les deux
[autres, se tourne vers les spectateurs :*

Amis, peut-être
Serez-vous surpris par le noble langage
De ce poème vieux de milliers d'années
Que nous avons appris par cœur. Le sujet,
Si familier, si cher aux auditeurs d'autrefois,
Le sujet vous en est inconnu. Aussi permettez-nous
De vous le présenter. Voici Antigone,
Fille d'Édipe et princesse. Ici, Créon,
Son oncle, tyran de la cité de Thèbes.
Je suis Tirésias, le devin. Celui-là
Mène une guerre de rapines contre la lointaine Argos.
Celle-ci n'accepte pas ce qui est inhumain,
Elle est anéantie. Mais sa guerre à lui,
Qui mérite bien d'être appelée inhumaine,
Sa guerre tourne au désastre. L'indomptable, la juste,
Sans égard pour les sacrifices de son propre peuple,
De son peuple réduit en servitude, c'est grâce à elle
Que la guerre a pris fin. Nous vous prions
De vous souvenir d'actes semblables,
Accomplis dans un passé plus proche, ou de l'absence
D'actes semblables. Et maintenant,
Vous allez nous voir, nous les acteurs,
Entrer l'un après l'autre là, dans l'aire de jeu
Où autrefois, sous les crânes des bêtes
Sacrifiées aux cultes barbares, l'humanité
Dans la nuit des temps s'est levée,
Droite et grande.

*Tous trois se dirigent vers l'arrière et les autres inter-
prètes entrent également en scène.*

71

Nouveau Prologue pour Antigone de Bertolt Brecht.