

Le geste... · Daniela Sacco · Le geste entre répétition et révolution...

ISBN : 979-10-231-3920-4



Le geste
sur les scènes
des XX^e et XXI^e siècles



Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

En tant qu'objet d'étude, le geste théâtral demeure insaisissable et ambigu : il peut soutenir ou contredire la parole, il peut transposer un mouvement de l'âme ou être libéré de tout référentiel psychologique. Il est la composante la plus éphémère de la performance du comédien, qui charrie en lui une tradition gestuelle à laquelle il peut faire référence. Il est aussi un lieu de dépôt : chaque spectateur, de l'extérieur, l'investit de son propre imaginaire et de sa propre culture, car le geste est un signe que l'on peut à la fois décoder collectivement et encoder individuellement.

Ce volume propose une étude du geste et de sa plasticité en s'intéressant au dialogue entre invention et tradition sur les scènes européennes. S'orientant principalement vers la pratique scénique, les auteurs de cet ouvrage interrogent la fonction poétique et esthétique du geste aussi bien dans la mise en scène actuelle de textes anciens que dans les créations contemporaines.

L'ensemble témoigne d'une volonté d'ouvrir la recherche sur le geste à un champ d'exploration en constante résonance avec la dimension temporelle : des mémoires incarnées dans l'acte gestuel à la transmission pédagogique d'une certaine pratique ; du potentiel esthétique de l'éternelle présentification du geste à la temporalité qui est propre à la relation entre le texte et sa mise en scène.

As an object of study, the theatrical gesture remains elusive and ambiguous: it can support or contradict speech, it can transpose a movement of the soul or be devoid of any psychological reference. It is the most ephemeral component of the actor's performance, carrying with it a tradition it can refer to. It is also a repository: each spectator, from the outside, invests it with their own imagination and culture, because the gesture is a sign that can be decoded collectively and codified individually.

This volume proposes a study of gesture and its plasticity, focusing on the dialogue between invention and tradition on European stages. Focusing primarily on stage practice, the authors question the poetic and aesthetic function of gesture in both current productions of ancient texts and contemporary creations.

Overall, this volume reflects a desire to open up research on gesture to a field of exploration that is constantly in resonance with the temporal dimension: from memories embodied in a gesture to the teaching of some acting techniques; from the aesthetic potential of the eternal presentification of gesture to the temporality specific to the relationship between the text and its staging.

Aida Copra, Agathe Giraud, Silvia De Min
& Clément Scotto di Clemente (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Ouvrage publié avec le concours de Sorbonne Université

Les SUP sont un service général de la faculté des lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER

Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS (Issigeac) / 3 d2s (Paris)

SUP

Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

LE GESTE ENTRE RÉPÉTITION ET RÉVOLUTION. D'ANTIGONE DE SOPHOCLE À MOTUS, EN PASSANT PAR BERTOLT BRECHT ET LE LIVING THEATRE

Daniela Sacco
Università Iuav di Venezia

S'il est un personnage de théâtre que l'on peut identifier avec le geste qu'il accomplit, c'est bien Antigone. Cet aspect est particulièrement évident sur les scènes qui, au cours des XIX^e et XX^e siècles, nous ont restitué le personnage issu de la tragédie grecque. Le principal objet de cette enquête est le spectacle *Alexis. Una tragedia greca*, mis en scène en 2010 par le groupe italien Motus, et observé dans le cadre général du projet *Syrma Antigones* dont il fait partie ; à partir de là, nous pourrons remonter dans le temps pour cerner les étapes cruciales qui ont sous-tendu la relation entre tradition et innovation au cours du XX^e siècle et pendant les années 2000, par rapport au geste d'Antigone.

Il convient de poser tout d'abord les prémisses qui nous mènent directement au V^e siècle avant J.-C., vu que le XX^e siècle semble s'être attaché à expliciter l'identité gestuelle d'Antigone inhérente à la tragédie de Sophocle. En effet, le langage gestuel d'Antigone a été fréquemment négligé par les érudits de la tragédie qui se sont souvent concentrés sur la rhétorique de son personnage, dont ils ont saisi le caractère héroïque, surtout à l'époque de la modernité. Mais la gestualité d'Antigone est constamment soulignée dans le texte grec par des références fréquentes à son action, aux mains qui l'ont accomplie, à la posture qui la mène souvent à garder la tête baissée. En outre, la gestualité d'Antigone a trait à sa nature essentiellement théâtrale : Antigone est un personnage qui est né au théâtre et n'a pas d'origine mythique au sein de la tradition épique dans laquelle ont puisé les tragédiens pour re-tisser le mythe sous une forme dramatique. Elle apparaît pour la première fois dans la fin des *Sept contre Thèbes* d'Eschyle, mais elle n'est pas présente dans l'épopée du cycle thébain qui raconte l'histoire de la malheureuse dynastie des Labdacides¹. L'ajout théâtral d'Eschyle constitue une nouvelle variante du mythe et le précédent de la tragédie de Sophocle.

1 Beaucoup a été écrit sur le problème de l'authenticité du final de la dernière scène de *Sept contre Thèbes* à partir de Henri Weil (1881), jusqu'à aujourd'hui, sans que l'opposition soit tranchée.

Dans la dramaturgie de Sophocle, Antigone est un personnage silencieux, qui s'obstine à rester muette pendant plus de 65 vers, en ne réagissant ni aux paroles du Chœur, ni aux paroles du Gardien qui l'accuse d'avoir commis le crime². Antigone s'exprime par la gestualité, car elle n'est pas un représentant du *logos* : elle n'articule pas son opposition par des mots, par la dialectique verbale. Entre les deux protagonistes, Créon et Antigone, s'instaure une opposition née de raisons qui ne peuvent pas trouver de médiation par le langage et qui mènent à la catastrophe. Même dans leur *agôn* principal (v. 441-525), à travers les gestes – l'inclinaison du visage et la *deixis* –, on observe qu'il est toujours question de verticalité du corps. Créon, en se tournant vers Antigone, lui dit : « Et toi qui courbes la tête contre terre, je te parle : avoues-tu ou nies-tu avoir fait cela³ ? ». Si Créon lève la tête vers le haut, conformément au geste de vénération des dieux de l'Olympe, garants de la loi de la *polis* dont il est le garant,

92

Antigone baisse son regard et le dirige vers les divinités des Enfers, du monde souterrain, qu'elle vénère comme garantes de la loi du *genos*.
L'identification de cette gestualité d'Antigone nous permet de reconstituer sa complexité, en la soustrayant aux interprétations réductrices qui ne voyaient en elle que l'acte héroïque de désobéissance et non celui autodestructeur à travers lequel elle se donne la mort. Il s'agit de deux moments opposés, mais complémentaires, indissociables, qui font toute l'ambiguïté de son geste que nous pouvons observer dans la transmission théâtrale de Brecht à Motus.

LE PROJET SYRMA ANTIGONES

Syrma Antigones, élaboré par Motus avec l'actrice-performatrice Silvia Calderoni, est conçu comme un projet de recherche mené sous forme d'enquêtes sur la figure d'Antigone. Ces enquêtes ont donné lieu à la création de trois formes performatives brèves, ou *contests* : *Let the Sunshine In contest #1*, *Too late ! contest #2*, de 2009 ; *Iovadovia contest #3* de 2010 ; puis, en cette même année, la performance : *Alexis. Una tragedia greca*, à laquelle nous pouvons ajouter le spectacle final, *The Plot is the Revolution* de 2011. Né de la rencontre entre Silvia Calderoni et Judith Malina, ce dernier a été conçu par la compagnie comme le début d'un autre projet (2011 > 2068 *Animale Politico*) à ce

2 Sur la gestuelle d'Antigone de Sophocle, voir : Melissa Mueller, « The Politics of Gesture in Sophocle's Antigone », *Classical Quarterly*, 61, 2011, p. 412-25. Sur la reconstitution de la présence scénique et gestuelle de l'*Antigone* de Sophocle en général, voir : Eros Reale, *Spazio e gesto nell'Antigone di Sofocle*, thèse sous la dir. de Maria Fernanda Ferrini, université de Macerata, 2013-2014.

3 Sophocle, *Antigone*, trad. R. Davreu, Arles, Actes sud, 2011, v. 441-2.

jour encore non concrétisé et peut être considéré comme le dernier acte, l'épilogue qui clôt la recherche sur Antigone.

Le terme de « *contest* » a été choisi par Motus pour indiquer les « confrontations/affrontements/dialogues » entre deux acteurs autour de noyaux thématiques cruciaux pour chaque spectacle⁴. Ce mot, emprunté à la culture hip hop où il désigne le duel entre rappers, recèle la signification de tout le projet, le conflit comme élément central de la forme dramatique et de la tragédie en particulier, mais aussi l'idée de la recherche sous forme d'enquêtes entre dialogue et querelle, l'idée du champ de force où la tension sur scène peut déboucher à chaque fois sur quelque chose de différent.

Cette recherche sur le personnage d'Antigone, qui procède à une relecture et à une relocalisation, en donnant vie à *Alexis. Una tragedia greca* et, plus généralement, à l'ensemble du projet *Syrma Antigones*, nous intéresse car elle repose sur une comparaison constante avec les Antigone qui l'ont précédée, notamment à partir de la tragédie grecque et à travers le filtre des grands réformateurs du théâtre du xx^e siècle, tels que Brecht, qui a mis en scène *Die Antigone des Sophokles* en 1948, et le Living Theatre, plus proche de Motus, qui a créé son *Antigone* en 1967 sur le modèle de Brecht. Dans le projet de Motus, comme dans l'idée du *contest*, la relation établie avec ces prédécesseurs est multiple : elle implique l'étude, l'imitation, l'émulation, la comparaison, la remise en question, la confrontation et surtout la citation.

La compagnie a commencé à travailler sur le personnage d'Antigone à partir de certains ateliers effectués entre 2008 et 2009 en Italie et en France, sur le sujet de la jeunesse dans les zones périphériques délaissées et sur la relation ou le conflit entre les générations. Ces *workshops* ont abouti en particulier à une réflexion sur la question suivante : « *Come trasformare l'indignazione in azione ?* » (Comment transformer l'indignation en action ?). Les prémisses de ce projet sont donc des interrogations sur la possibilité d'accomplir un geste politique, de passer de la réflexion à l'action et de la puissance à l'acte ; des prémisses qui se concrétisent dans la recherche d'un geste révolutionnaire incarné par Antigone. Le but est donc de trouver le geste dont Motus dénonce l'absence dans notre société et chez les jeunes générations.

Il est significatif que dans ce projet dédié à un thème mythique, l'idée de la performance en tant que *contest* basé sur le principe de l'affrontement, est conforme à la signification d'*agôn* à l'origine du théâtre grec. L'*agôn* était le principe conflictuel de base, servant à façonner le *drama*, autant dans la tragédie que dans la comédie. Le théâtre,

4 Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, « Syрма Antigones », www.motusonline.com/syrma-antigones/, mis en ligne en 2011, consulté le 8 juillet 2020. Toutes les traductions de l'italien sont les miennes.

depuis ses origines, avant d'être récit était action ; *drama* vient de l'étymologie grecque *drao* qui veut dire agir, jouer, et s'incarne sur scène dans la dispute, le conflit entre les personnages. Motus n'a donc pas l'intention de créer sur scène un récit, mais d'agir, d'arriver à effectuer des gestes et de proposer des conflits sur lesquels réfléchir et il y procède à travers un jeu métathéâtral permanent. La tension de tout le projet consiste dans la transformation de la pensée en action.

Le titre *Syrma Antigónes* contient déjà l'écho d'un geste ; en fait, *syrma*, selon l'étymologie grecque, signifie ce que l'on traîne derrière soi et *Syrma Antigónes* était le site sacré, situé près de Thèbes et nommé par Pausanias pour indiquer la partie de terre limitée par la trace du cadavre de Polynice, traîné par Antigone dans l'intention de l'enterrer.

94 Le dialogue et la confrontation avec le texte *Die Antigone des Sophokles* de Brecht sont présents tout au long du projet, ainsi que le texte de Sophocle et les images du spectacle du Living Theatre, restées imprimées dans l'imaginaire collectif. La version de Sophocle ne sert que de trace pour le jeu métathéâtral ; et de nombreuses lignes de la partition dramaturgique empruntées à Brecht sont mêlées aux improvisations des acteurs. Ce sont toutes des sources utilisées pour le tissage dramaturgique, en cohérence avec la poétique performative du groupe qui tend à « désintégrer le spectacle théâtral⁵ » tel qu'il est traditionnellement conçu et qui favorise la forme expressive métathéâtrale. Les sources réactivées sur scène, en tant que mémoires, traces, citations, fragmentent la structure linéaire de l'histoire qui s'ouvre plutôt à la multiplication des temps et des lieux. Ainsi, la mise en scène a pour caractéristique d'être désarticulée et décomposée.

Par exemple, dans le deuxième *contest*, *Too late!*, dont le titre « trop tard » s'inspire évidemment à la fois de Brecht, qui a interprété l'*Antigone* comme la tragédie du « trop tard⁶ », et du Living qui a accueilli cette interprétation, les acteurs essaient d'ausculter les rapports de pouvoir entre les personnages d'Hémon et Créon ainsi que d'Antigone et Créon : Silvia Calderoni s'interrompt et s'adresse au public pour déclarer son opposition au recours systématique au terme « patrie » dans le texte de Brecht. Elle dit :

5 Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, « Sulla natura dinamica della composizione scenica », dans *id.*, *Motus 99_011*, Cerasolo AUSA di Coriano (Rimini), NdA press, 2010, p. 13.

6 Voir aussi Pierre Biner, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, Lausanne, L'Âge d'Homme/La Cité, 1968.

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'elle⁷ !

Nous retrouvons le même procédé dans *Alexis. Una tragedia greca* où le texte de Brecht est mentionné à plusieurs reprises. Cette quatrième étape du projet, qui suit les précédents *contests* où la recherche sur Antigone est abordée en tant qu'exercices préliminaires, constitue le spectacle le plus achevé, qui marque chez Motus un intérêt pour un théâtre documentaire. En fait, la compagnie suit les traces d'Antigone jusqu'en Grèce, dans le chaos tumultueux de la crise de cette nation et les émeutes qui se sont déroulées dans les rues d'Athènes à partir de 2008. Dans la capitale grecque, le groupe choisit d'explorer les raisons de la mort du jeune anarchiste Alexis Grigoropoulos, âgé de 15 ans, provoquée par un policier le 6 décembre 2008 dans le quartier d'Exarchia. Les membres de Motus rassemblent et montent des images, des vidéos, des témoignages, des voix qu'ils ont recueillis lors de leur voyage, jusqu'à la création d'un vrai spectacle. Et la question qui les anime est : « Est-ce qu'Alexis Grigoropoulos est un nouveau Polynice⁸ ? ». Il s'agit donc d'une identification d'Alexis avec Polynice, mais aussi avec Antigone, car finalement le geste recherché semble avoir été trouvé dans l'acte de soulèvement des révoltes grecques, mais aussi, comme on le verra, des révoltes de jeunes dans le monde entier.

L'ANTIGONE DE BRECHT

Remontons les pistes de ce geste dans la tradition, donc à partir de Brecht, qui a également été le modèle pour le Living Theatre. *Die Antigone des Sophokles*, mis en scène le 15 février du 1948 au théâtre municipal de Chur en Suisse, est le premier spectacle qu'il monte, en collaboration avec Caspar Neher, à son retour des États-Unis, après quinze ans d'exil et d'errance, avant de s'installer à Berlin et de fonder le Berliner Ensemble. Antigone, qui représente selon Brecht « la signification du recours

7 « 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!». Il est possible de visionner la vidéo du *contest* en consultant le lien suivant : www.motusonline.com/syrma-antigones/too-late/, consulté le 25 novembre 2024.

8 Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, « Syrma Antigónes », art. cit.

à la force quand l'État tombe en décadence⁹ », se situe dans l'Allemagne nazie, victime d'une guerre voulue par Créon pour des objectifs économiques et expansionnistes. Contrairement à la trame de Sophocle, ce n'est pas une guerre fratricide pour la conquête du pouvoir, et Polynice n'est plus un traître envers son pays. Antigone, championne de la désobéissance civile, antithèse de toutes les formes d'injustice et de violence, n'accomplit pas le geste de la rébellion pour la première fois, mais réitère symboliquement l'acte de son frère Polynice, qui est devenu un déserteur.

96 C'est la première fois que Brecht met en scène une tragédie grecque. Évidemment la guerre et l'exil ont changé son attitude envers les classiques et le font passer du rejet au défi : le rejet de l'imitation des classiques et le défi de recueillir les ruines léguées par la destruction de la guerre pour les recomposer. Il s'agit pour Brecht de retrouver la vitalité des classiques, leur énergie vivante et créative ; son intention n'était aucunement philologique : « Et d'ailleurs, même si on se sentait obligé de faire quelque chose pour une œuvre comme *Antigone*, le seul moyen d'y parvenir serait encore de lui faire faire quelque chose pour nous¹⁰ ».

Mais il s'agit aussi d'un nouveau rapport à l'idée du modèle qui doit être, selon Brecht, à la fois « imitable et inimitable¹¹ ». Il est extrêmement significatif que Brecht recoure, pour ce spectacle, au *Modellbuch* : c'est le cahier de travail utilisé pour la mise en scène, constitué de maquettes réalisées par le scénographe et assistant réalisateur Caspar Neher, et de photos de scène prises par Ruth Berlau pendant les répétitions, selon la méthode du montage des textes et des images déjà utilisée pour d'autres formes semblables aux *Modellbücher*, comme la *Kriegsfiabel* ou l'*Arbeitsjournal*¹².

L'un des principaux objectifs du *Modellbuch* était d'analyser efficacement la mise en scène, en particulier les mouvements scéniques, les changements de position des acteurs et leurs interactions fixées par les photographies : en un mot, de trouver le *Gestus*¹³.

9 Bertolt Brecht, « De la libre utilisation d'un modèle. Préface au Modèle d'Antigone 1948 », dans *id.*, *Théâtre complet*, t. X, *Adaptations. Antigone d'après Sophocle, Le Précepteur d'après Lenz, Coriolan d'après Shakespeare*, trad. Gérald Eudeline et Jean Tailleur, Paris, L'Arche, 1962, p. 66.

10 *Ibid.*, p. 67.

11 *Ibid.*, p. 68.

12 Bertolt Brecht, Caspar Neher, Ruth Berlau, « Antigonemodell 1948 », Berlin, Gebr. Weiss, 1949 ; Bertolt Brecht, *Journal de travail. 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976 ; Bertolt Brecht, *ABC de la guerre*, Paris/Grenoble, PUG, 1985. Sur les *Modellbücher* voir : Massimo Agus, « Bertolt Brecht et les Modellbücher. Genèse d'un paradigme représentatif », *Focales*, n° 3, « Photographie & Arts de la scène », 2019.

13 Günter Heeg, « Reenacting Brecht! Rendere produttivo il fantasma della fotografia nel lavoro teatrale di Brecht », dans Francesco Fiorentino, Valentina Valentini (dir.), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 13-27.

Ce terme allemand d'origine latine est un lexème complexe que Brecht utilise peu et dans différents contextes indiquant principalement une attitude (*Haltung*) sociale plutôt que simplement un acte¹⁴ et les rapports entre les personnes impliquées dans l'action. Ainsi, le *Gestus* ne se réduit pas à l'acte accompli : identifié et reproduit sur scène, il a une valeur exemplaire. À propos de l'*Antigonemodell*, Ruth Berlau affirme :

À partir des photographies des postures, des gestes, des façons de se mouvoir, de se grouper, nous engrangeons le nécessaire pour archiver la vérité de la scène, les mauvaises postures comme les bonnes : les mauvaises pour les changer, les bonnes pour les rendre dignes d'être imitées¹⁵.

Il est significatif que pour Brecht, l'utilisation des photographies qui façonneront les *Modellbücher* commence dès la période d'exil, dans un contexte d'émigration, lorsque les représentations des spectacles ont été inévitablement réduites et par conséquent le public aussi. Il s'agissait non seulement de documenter une œuvre qui, autrement, n'aurait pas été vue, mais aussi de la communiquer à un public de cultures et de langues différentes, en la traduisant dans le langage universel des images, et des images qui capturent des gestes¹⁶.

Mais considérons en particulier le geste qui caractérise Antigone, dont nous avons des témoignages par les photos publiées dans le *Modellbuch*¹⁷. Pour mieux rendre son attitude, Helene Weigel, qui joue Antigone, a le dos attaché à une planche de bois qui fait office de pilori : elle est donc forcée de prendre une pose non naturelle. Elle est courbée devant Créon et vacille sous le poids de la planche, comme dans l'image donnée par Sophocle, où elle tient la tête baissée face au pouvoir du roi. Cependant,

- 14 Bertolt Brecht, « Sur le "gestus" », dans *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 964. Sur le *Gestus* voir : Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1980 ; Patrice Pavis, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral*, 25, 1999, p. 95-115 ; Patrice Pavis, « Mise au point sur le *Gestus* » [1978], dans *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 83-92 ; Brigid Doherty, « Test and Gestus in Brecht and Benjamin », *MLN*, vol. 115, n° 3, 2000, p. 442-481.
- 15 Ruth Berlau citée dans Massimo Agus, « Bertolt Brecht et les *Modellbücher*. Genèse d'un paradigme représentatif », art. cit.
- 16 Sur le geste en tant que moyen de citation et de traduction chez Brecht, je me permets de me référer à mon article « Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro », *Arabeschi*, n° 11, gennaio-giugno 2018, <http://www.arabeschi.it/gesti-come-perle-sulla-natura-traduttiva-e-citazionale-del-teatro-a-partire-da-bertolt-brecht-walter-benjamin/>, consulté le 25 novembre 2024.
- 17 Bertolt Brecht, Caspar Neher, *Antigonemodell 1948*, Berlin, Henschelrerlag Kunst und Gesellschaft, 1955.

ce geste signifie aussi autre chose, il indique à la fois la fermeté et la détermination, car cet instrument de torture augmente la grandeur et l'obstination de la protagoniste¹⁸. Cette duplicité est indicative de l'ambiguïté de son geste.

La photographie utilisée dans le *Modellbuch* a la capacité de fixer, par ce geste, le moment d'interruption du jeu si fondamental dans le théâtre épique brechtien¹⁹ : l'opération épique qui réside dans le *Verfremdungseffekt*, c'est-à-dire l'effet de distanciation, créé par l'interruption du déroulement du récit pour mettre en crise l'identification-illusion du public avec la fiction représentée.

Le philosophe Walter Benjamin, le meilleur interprète de Brecht, a bien compris que le théâtre épique est un théâtre gestuel et il a reconnu la relation entre interruption (*Unterbrechung*), geste et mise en forme. Le geste est obtenu en interrompant l'action : « Plus nous interrompons un individu en train d'agir, plus nous obtenons des gestes²⁰ ». Benjamin a vu, dans l'acte d'interrompre, le mécanisme élémentaire du montage, dispositif fondamental de la mise en forme, et l'équivalent d'un geste dramaturgique essentiel, qui revêt dans le théâtre de Brecht une fonction subversive. « Ce théâtre – écrit Walter Benjamin – est comparable en cela aux images de la bande cinématographique, avance par à-coups. Sa forme foncière est celle du choc²¹ ». Ce sont les *songs*, les légendes qui interrompent le déroulement du récit et façonnent le geste exemplaire.

Benjamin a aussi compris que l'interruption est à la base de la citation et que le théâtre épique, orienté vers cette interruption, rend les gestes citables : « Rendre les gestes citables, voilà une des prestations capitales du théâtre épique. Il faut que l'acteur sache espacer ses gestes comme un typographe espace les mots²² ». La citation n'est donc jamais utilisée pour réitérer une signification, mais pour la force transgressive qu'elle peut receler. Ainsi le geste indique la rupture, le changement et l'ouverture à un autre sens.

Le geste pour Benjamin s'écarte à la fois de l'action et de la parole. C'est pourquoi les gestes ne sont pas équivalents à des signes, mais ils rompent le *continuum* de l'action et de la signification, de façon telle qu'ils ne peuvent pas servir la communication.

18 Eva Marinai, « Antigone di Sofocle di Brecht : un modello possibile di resistenza », *Turin D@ms Review*, 2010.

19 Sur l'utilisation de la photographie par Brecht et en particulier dans le *Modellbuch* voir : Francesco Fiorentino, Valentina Valentini (dir.), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015.

20 Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique? », dans *Essais sur Brecht*, Paris, Fabrique, 2003, p. 43.

21 *Ibid.*, p. 45.

22 *Ibid.*, p. 43.

En ce sens, le geste a un rôle subversif par rapport à l'ordre de la parole : il renouvelle la vision que l'on a du monde. Benjamin réfléchit également à cette valeur du geste au théâtre dans son texte *Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien* (1929)²³. La force subversive est notamment associée à l'enfance, à la spontanéité du geste de l'enfant qui a lieu dans l'instant, qui est pure improvisation et ne se réfère à aucune phrase déjà codifiée, pas plus qu'il ne cherche dans la correspondance à la phrase son interprétation et sa signification²⁴. La vitalité du geste enfantin joué au théâtre, et notamment dans le cadre du programme de Benjamin conçu avec Asja Lacin pour la réforme du théâtre bourgeois, a ainsi une valeur politique

L'ANTIGONE DU LIVING THEATRE

L'*Antigone* de Brecht a été le modèle cité par le Living Theatre qui découvre le *Modellbuch* à Athènes, en 1961 pendant sa première tournée européenne, et le mettra en scène six ans plus tard, le 16 février du 1967 à Krefeld en Allemagne. L'histoire est connue : entre ces deux moments, Judith Malina fait l'expérience de la prison et, s'identifiant à la figure d'Antigone – également en raison de ses origines allemandes – décide de traduire la pièce de Brecht.

En cette période historique, le geste de révolte est associé surtout aux mouvements d'étudiants qui, aux États-Unis, accompagnaient les manifestations contre la guerre au Vietnam. Antigone pour le Living Theatre est donc une rebelle qui se bat contre les abus du pouvoir et qui incarne le pacifisme.

Mais le plus intéressant est de constater que, dans ce spectacle, le Living montre la complémentarité entre la poétique de Brecht et celle d'Artaud, ce qui rend possible l'utilisation du geste. Pour Julian Beck et Judith Malina, qui en ces années ont découvert *Le théâtre et son double*, il s'agit en fait d'« une production artaudienne d'un texte brechtien, qui respectait grandement le texte de Brecht et tentait de l'exprimer par l'action d'Artaud²⁵ ». La volonté de garder la forte intention politique du théâtre brechtien est véhiculée sur la scène par une expression physique tout aussi puissante, qui vient de la forme de théâtre préconisée par Artaud.

23 Walter Benjamin, « Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien », dans Asja Lacin, *Walter Benjamin et le théâtre pour enfants prolétarien*, trad. P. Ivernel, Strasbourg, Le Portique, 2007.

24 Sur ce texte de Benjamin, voir aussi : Dario Gentili, « A scuola dai bambini. Il teatro proletario dell'infanzia di Walter Benjamin », *Zapruder*, 27, 2012, p. 70-76.

25 Cristina Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (PI), Titivillus, 2008, p. 146.

Comme l'a remarqué Rainer Nägele, Artaud et Brecht ont tous deux cherché des modèles alternatifs au théâtre européen dans le théâtre oriental, cérémoniel et rituel, défini par les gestes plutôt que par les dialogues. Si le théâtre épique de Brecht est « gestuel » (*gestisch*) et si Benjamin a pu parler du geste comme de la « matière » de ce théâtre (*die Geste ist sein Material*), presque au même moment, Artaud écrivait dans *Le théâtre et son double* à propos du langage théâtral : « De ce nouveau langage, la grammaire est encore à trouver. Le geste en est la matière et la tête²⁶ ». De manière significative, ces deux auteurs, qui semblent si différents, sont d'accord sur l'importance réformatrice du geste, comme s'il avait la capacité de synthétiser deux instances opposées : le principe abstrait, rationnel, fonctionnel pour la prise de distance affirmée par Brecht et l'élément passionné, vital, et l'implication émotionnelle auxquels aspirait Artaud pour revitaliser le théâtre. De manière évidente, pour les deux penseurs, le geste condense la force du changement, la puissance révolutionnaire capable de dépasser le langage et de proposer un sens nouveau.

Le Living, dans sa mise en scène d'*Antigone*, parvient à respecter à la fois l'effet de distance et l'implication. Le travail physique de tous les acteurs sur scène fonctionne à l'unisson, comme s'il s'agissait d'un seul corps ; les gestes sont répartis dans l'espace, interrompus et répétés ; les acteurs utilisent le mime pour imiter les actions décrites dans le texte, mais leur présence est authentique et vitale²⁷.

Le geste d'*Antigone* joué par Judith Malina a un rôle symbolique central dans l'économie de l'ensemble du spectacle²⁸. Il représente le « geste exemplaire », tel qu'il a été défini par Brecht, et il est joué plusieurs fois pendant le spectacle, répété même peu avant l'acte de suicide d'*Antigone*, et il se développe en deux temps. Dans un premier temps, *Antigone*, agenouillée, mime, en étirant alternativement ses bras sur le sol, le geste de ramasser de la poussière pour la mettre dans sa bouche, en l'accompagnant d'un sanglot. C'est un son sourd qui semble rappeler les voyelles « a » et « i » et il est produit par l'inhalation, en accompagnant la transformation symbolique de la poussière en souffle, puis en paroles. Ce geste est accompli pendant son dialogue avec *Ismène*. Dans un second temps, *Antigone* fait le geste de verser avec ses mains, sur le corps de *Polynice*, la poussière accumulée dans sa bouche. Cela correspond au

26 Rainer Nägele, « L'autre scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, 310/2, 2004, p. 147-157.

27 Sur la composition scénique du spectacle voir : Jean Jacquot, « The Living Theatre », dans *Les voies de la création théâtrale*, vol. 1, Paris, Éditions du CNRS, 1970, p. 217-244.

28 On étudie ici le geste d'*Antigone* visible dans la vidéo réalisée par Gigi Spedicato pendant la mise en scène du spectacle en Italie au théâtre Petruzzelli de Bari (8-10 février 1980) : <https://www.youtube.com/watch?v=v91pfmkvK4Q>, consulté le 25 novembre 2024

moment où Créon demande au conseil des anciens d'approuver son décret. L'image sur laquelle se construit ce geste est celle de l'oiseau qui remplit son bec de nourriture pour la redistribuer à ses petits : cette image provient de Sophocle qui décrit la vision du gardien lorsqu'il découvre Antigone en train d'essayer d'enterrer son frère. Le gardien raconte à Créon qu'elle se « lamentait d'une voix aiguë, tel l'oiseau désolé qui trouve le nid vide de ses petits » et qu'« elle apporte de la poussière sèche et, à l'aide d'un vase d'airain forgé au marteau, elle honore le mort d'une triple libation²⁹ ». La même image a également été utilisée par Brecht ; on lit en effet dans son texte : « Elle poussait des cris aigus, comme un oiseau / À la vue de son nid vide, de son nid sans ses petits. Oui, elle se lamentait devant le cadavre découvert, / Et la voilà qui remet la poussière sur le mort, / Avec une cruche de fer, trois fois elle en verse³⁰ ».

Par rapport au texte, dans le spectacle du Living, comme pour Sophocle et pour Brecht, l'image de la mère nourricière est liée à celle de la sépulture. Comme l'oiseau, Antigone enlève la terre de sa bouche pour couvrir le mort. Il y a une signification maternelle dans ce geste d'enterrement-alimentation ; la terre est la nourriture pour le corps de Polynice, la terre nourrit les morts. Le geste accompli par Helene Weigel visible dans le *Modellbuch* est le modèle principal pour Malina. Dans les images des répétitions du spectacle de Brecht, on voit Antigone, avant d'être capturée par Créon et liée à la planche, accroupie sur le sol sous un poteau avec un crâne au-dessus et en train de ramasser la poussière avec une cruche de fer, pour ensuite en couvrir le corps de Polynice. Le Living se débarrasse des accessoires, l'idée de s'en passer est prise après le travail d'improvisation qui suit l'étude du texte³¹. Les corps des acteurs, en tant que matériau plastique, occupent totalement la scène, avec le *continuum* des mouvements entrecoupés de gestes.

On sait que plusieurs modèles iconographiques anciens et modernes ont pu accompagner l'inspiration de la création du geste par Malina. On y trouve par exemple – comme Eva Marinai l'a reconstitué – les statuettes funéraires égyptiennes de femmes se penchant pour moudre le grain, ou la photographie du journaliste John Paul Filo, lauréat du prix Pulitzer en 1970, qui capture l'image d'une jeune femme à genoux devant le corps sans vie d'un étudiant tué par la Garde nationale lors d'une manifestation contre l'invasion américaine du Cambodge³². Bien qu'inspiré aussi par le texte de Sophocle et par les images du *Modellbuch*, le geste exemplaire de Malina est

29 Sophocle, *Antigone*, *op. cit.*, v. 480-490.

30 Bertolt Brecht, « Antigone, d'après la transposition par Hölderlin de l'*Antigone* de Sophocle », trad. Maurice Regnaut, Paris, L'Arche, 2000, p. 28-29.

31 Eva Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014, p. 106.

32 *Ibid.*, p. 123.

fortement détaché du texte, comme Fernando Mastropasqua l'a bien vu³³ ; le geste n'est pas une traduction, une interprétation du texte, mais une forme en soi, un élément rythmique du mouvement, un fait et, en même temps, une métaphore du thème de la désobéissance, de la vie et de la mort. De plus, le geste n'est pas lié au personnage par une fonction narrative ; ce n'est pas un geste de caractérisation, ni une expression de l'âme, mais un geste qui dépasse le corps de l'actrice, qui émane du personnage pour investir l'action globale de la scène.

D'autre part, tous les gestes par lesquels le spectacle prend forme transcendent la signification pure du mot : la présence de l'acteur et ses actions sont plus importantes que le texte. Lors de la préparation du spectacle, au printemps 1966, Malina a écrit dans le journal de la tournée italienne :

102

Non trovo la parola giusta.
Tuono tra i versi.
Ha poco a che fare
con quanto viene detto.
Creonte parla.
Antigone risponde.
Cosa importa
Quello che dicono³⁴ ?

Il est clair pour les deux artistes qu'ils ne possèdent pas, et ne veulent pas posséder, le bagage théorique mais uniquement le bagage cinétique [*kinetic work*] pour faire face à la mise en scène du spectacle³⁵. *Antigone* en effet a été pour le Living un spectacle fondamental pour sa maturité artistique et pour opposer définitivement sur scène la présence concrète du geste à la parole.

Il est significatif que de nombreux auteurs du XX^e siècle, issus de différents horizons artistiques, soient en accord sur l'idée de ne jamais réduire le geste à la parole et à la signification de l'action dont il est le véhicule, ou à une signification bien codée dans d'autres périodes historiques. Le geste n'est pas une pose qui implique une signification

33 Fernando Mastropasqua, « Il gesto di Antigone: sullo spettacolo del Living theatre », dans *Il meglio di ateatro, 2001-2003*, Oliviero Ponte di Pino e Anna Maria Monteverdi (dir.), Pozzuolo del Friuli, Il principe costante, 2004, p. 41-43.

34 « Je ne trouve pas le bon mot. / Je tonne entre les versets. / A peu à voir / avec ce qui est dit. / Créon parle. / Antigone répond. / qu'importe ce qu'ils disent ? », Julian Beck, Judith Malina, « Il lavoro del Living Theatre: materiali 1952-1969 », Franco Quadri (dir.), Milano, Ubulibri, 1982, p. 207, en italien dans le texte.

35 E. Marinai, *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, op. cit. p. 79.

précise, il est plutôt moyen, *medium* ou relation, et en tant que tel, il est le véhicule d'une virtualité. Le geste est expressif, non représentatif; on en cherche la force et la valeur vitale. Artaud, Brecht et la manière dont Benjamin l'interprète, en sont déjà un exemple, mais il faut également rappeler le geste efficace d'Eisenstein, observé dans sa dimension cinématique et considéré, dans sa réflexion sur la « mise en geste », comme la première graine dramatique à partir de laquelle se développe la théorie du montage et du cinéma³⁶; tout comme l'idée de *Pathosformel* – la formule du *pathos* – conçue par Aby Warburg, en tant que moyen de transmission de significations différentes à travers les âges³⁷. Mais on pourrait aussi mentionner Susanne Langer à propos du geste observé dans la danse, en qualité de geste virtuel, qui n'a pas de contenu ou de message à communiquer, mais bien une orientation : il ouvre à une puissance virtuelle et il est le geste symbolique par excellence³⁸. Giorgio Agamben, lui aussi, parle du geste comme *medium*, comme pure médialité, non pas une communication, mais la communication d'une communicabilité³⁹. De manière évidente, pour tous ces auteurs, le geste n'est pas l'équivalent de la langue, mais une réponse (révolutionnaire) à une crise du langage, et du monde que ce langage représente : la crise du langage et de l'expression humaine en tant que question fondamentale qui a marqué la culture entre le XIX^e et le XX^e siècles, et le geste en tant que moyen souvent identifié par de nombreux théoriciens et artistes comme un instrument de réforme possible.

LE GESTE D'ANTIGONE ENTRE ABAISSEMENT ET SOULÈVEMENT

Nous pouvons maintenant revenir au geste d'Antigone de Motus pour souligner que la compagnie, par rapport à la tradition qui la précède, travaille par citation et montage. Mais il y a un mot d'ordre qui est constamment réaffirmé à toutes les étapes du projet *Syrma Antigones*, c'est-à-dire « l'ici et le maintenant », l'urgence de penser Antigone au présent. C'est pourquoi la compagnie est partie en Grèce à la recherche

36 Sergei Eisenstein, « Question de la mise en scène : mise en jeu et mise en geste » (1933-1946), dans François Albera et Naoum Kleiman, *Le mouvement de l'art*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 179-243.

37 Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012. À propos du geste par rapport au concept de *Pathosformel* voir : Jessica Murano, « Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di *Pathosformel*, dans *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi e Saperi dell'estetico*, 9 (1), 2016, p. 153-175.

38 Susanne Langer, *Feeling and Form. A theory of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953, p. 174-175; p. 180.

39 Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, p. 45-53.

des traces de l'Antigone contemporaine. Motus cherche le court-circuit entre le passé et le présent. Les fragments de textes, les images recueillies du passé, tirés de Brecht ou du Living, ne sont pas simplement répétés, mais entrent en dialogue avec le présent. La citation va de pair avec le montage dans un nouveau contexte. C'est la temporalité du présent, propre au théâtre, qui l'exige. Pour Motus, Antigone est une « représentation impossible à faire », car « elle se brise dans l'impact avec l'ici et le maintenant⁴⁰ ». La représentation, au sens traditionnel du terme, à laquelle Artaud et toutes les avant-gardes historiques se sont opposés, est niée parce que catapultée dans le présent historique. Motus cherche un geste efficace, vivifié par le présent ; c'est pourquoi on peut dire, avec Artaud, que « le théâtre est le seul endroit du monde où un geste ne se recommence pas deux fois⁴¹ ». Dans le geste théâtral, on peut donc reconnaître la continuité, mais en même temps l'écart ; la révolution réside dans la possibilité de cette variation. Le geste lui-même est l'emblème de l'acte révolutionnaire incarné par Antigone, un geste exemplaire et, en tant que tel, politique.

104

Voilà pourquoi le spectacle *Alexis. Una tragedia greca* commence par un geste que Silvia Calderoni répète continuellement pendant une longue séquence : elle se penche en pliant son torse vers ses genoux. C'est un geste qui reviendra encore plus tard dans le spectacle. Motus a appelé « mouvement du jonc » l'action sur laquelle ce geste est construit : un mouvement ample, frénétique – ou plutôt hystérique, tel qu'il est décrit dans le scénario – au rythme de la musique⁴². L'actrice semble éreintée par le geste épuisant qu'elle accomplit ; elle fait un mouvement oscillatoire du torse qui l'entraîne vers le bas, comme si elle était frappée par quelqu'un en hauteur, pour ensuite se lever. Son geste est interprétable comme la combinaison de deux mouvements opposés, mais complémentaires : d'une part, la *catabase*, ou la descente, qui correspond à l'acte de l'enterrement accompli par Antigone. C'est un geste qui mène au fond, vers une descente dans la terre, dans le royaume des Enfers ; d'autre part, le geste de soulèvement, de révolte, qui exige un saut, une position debout, les mains levées ; c'est l'acte de la désobéissance contre le pouvoir. Il y a une dialectique polaire dans le geste de l'enterrement et dans celui de la révolte⁴³. Quand Antigone décide d'enterrer le

40 Enrico Casagrande, Daniela Nicolò, « Let the Sunshine In », <https://www.motusonline.com/%20syrma-antigones/let-the-sunshine-in/>, consulté le 8 juillet 2020.

41 Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1983, p. 81.

42 Pour les références au scénario et une description détaillée des performances de tout le projet, voir Diana Del Monte, *Momenti di teatro performativo tra Italia e Stati Uniti*, thèse sous la direction de C. S. Bearzot, università Cattolica di Milano, 2016-2017.

43 Sur le geste de soulèvement, voir Georges Didi-Huberman, *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016.

corps de son frère, elle accomplit un acte révolutionnaire, mais en même temps, elle se condamne à mort. La tension vers la terre est un signe de l'appartenance d'Antigone au culte de la *religio mortis*, qui se traduit par une tension, un désir de mort qui provoque un court-circuit avec l'acte vital de rédemption, avec l'acte de révolte. Il existe une relation indissoluble entre ces deux moments de danger maximal ; c'est la même énergie qui descend et qui monte, une énergie qui fait que la vie touche la mort dans l'instant immortalisé par le geste. L'ambiguïté de la figure tragique est bien exprimée par Antigone/Silvia Calderoni qui, dans le troisième *contest Iovadovia*, affirme : « Ces deux voix à l'intérieur de moi sont vraiment là : l'une attirée par le noir, par la mort, et l'autre qui veut réagir ... à la recherche de la lumière⁴⁴ ».

L'historien et critique littéraire Furio Jesi a écrit des pages très intéressantes sur cette relation et sur le lien entre la *religio mortis* et le geste de révolte qui appartient au destin des héros tragiques. Selon Jesi, le geste de révolte est différent de l'acte de révolution : si ce dernier est bien calculé, stratégique, inséré dans le temps historique et linéaire, et orienté vers la prise de pouvoir, le geste de révolte est toujours dépassé, il représente dans la sphère politique « l'intersection du temps mythique et du temps historique⁴⁵ ». Le geste de révolte est souvent insensé ; il a des motivations intimes et privées qui opèrent une rupture dans le temps historique pour ouvrir une dimension mythique. Il est voué à l'échec, avec pour résultat le sacrifice du héros, son inévitable mort, mais avec un fort impact sur l'avenir. Dans le moment extatique d'affirmation de soi et de plénitude qui s'accomplit avec le geste de révolte, correspondant en même temps à la mort, la vie manifeste son plus haut niveau de signification et on assiste à une épiphanie du mythe.

Tout *Alexis. Una tragedia greca* est emprunté au présent, et cela rend le spectacle métadocumentaire, au sens où le document est à la fois, comme l'a affirmé Erica Magris, une matière et un produit du jeu⁴⁶. La protagoniste Silvia Calderoni dirige un jeu toujours métathéâtral en pilotant, sur une scène presque vide, un chariot avec un ordinateur et un vidéoprojecteur. Comme si elle était la metteuse en scène du spectacle, elle montre le processus créatif qui l'a façonné et elle guide le public dans l'enquête sur Antigone entre projections de vidéos, rencontres avec d'autres personnages, autoportraits et échanges avec les spectateurs. Ces projections, dirigées par l'actrice protagoniste sur scène, sont montées et entrecoupées de scènes où les autres acteurs se

44 Antigone / Calderoni, citée dans Stefania Rimini, « Il mito in rivolta: Motus e il progetto Syrma Antigónes », dans *Dioniso*, 2, 2012, p. 358.

45 Furio Jesi, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino Bollati Boringhieri, 2000, p. 56.

46 Erica Magris, « Un court-circuit autoréflexif technologique entre mythe et document: *Alexis. Una tragedia greca* de Motus », dans Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 200.

confrontent sur le plateau ; ce sont les différents *contests* où les personnages interprètent et en même temps questionnent la tragédie grecque, le texte de Brecht et la mise en scène du Living Theatre. En outre, pendant toute la représentation, il y a des moments où Silvia Calderoni, avec son chariot, documente ce qui se passe sur le plateau.

Dans ce mélange entre aspect métathéâtral et aspect métadocumentaire, le spectacle énonce la remise en question du rapport entre l'art et la vie. Après la reconstitution sur scène de la mort d'Alexis, Alexandra, un témoin que Motus a filmé à Athènes, puis invité sur scène pendant le spectacle, affirme, inconsolable, que « toute la réalité ne peut pas devenir de l'art ». Plus tard, Silvia Calderoni sort de scène, se mêle au public dans la salle et lui parle directement en lui demandant quelle est la responsabilité des artistes : « Que pouvons-nous faire en tant qu'artistes ? », « On retourne sur scène ? », demande-t-elle. Et sa réponse est : « On retourne sur scène parce que c'est tout ce que nous pouvons faire maintenant ».

106

Il est évident que la question cruciale qui se situe au centre du projet, « Comment transformer l'indignation en action ? » se superpose à celle concernant le rôle de l'artiste, la possibilité, le devoir de changer le monde, à savoir celle, enfin, de la potentialité que la création artistique soit un acte révolutionnaire. Le geste d'Antigone condense l'idée non seulement de la révolution en tant qu'acte politique, mais aussi de la révolution de l'innovation par rapport à la tradition du théâtre précédent. On reconnaît donc dans le geste de Silvia Calderoni la même importance que dans le geste réitéré par Judith Malina dans l'*Antigone* de 1967. Nous pouvons alors voir dans le spectacle de Motus une citation du geste du Living Theatre et en même temps une variante qui représente la révolution artistique accomplie par la compagnie italienne. C'est le contact avec le présent historique, le moment unique où le spectacle a lieu, qui donne la possibilité d'accomplir la variante révolutionnaire.

La relation de ce spectacle avec le présent a atteint son apogée à l'occasion de sa reprise en juin 2012, à Montréal, dans le cadre du festival TransAmériques⁴⁷. Dans la ville québécoise, les représentations ont fait écho aux manifestations qui se déroulaient dans la rue et à la grève étudiante la plus longue et la plus imposante de l'histoire du Québec et du Canada, menée contre les décisions prises par le gouvernement sur la question de la hausse des droits d'inscription à l'université. Cette grève s'inscrivait dans la tradition des révolutions sociales au Québec nées au tournant des années 1960,

47 Pour une lecture spécifique de ce spectacle mis en scène à Montréal, je me permets de me référer à mon article : « Antigone à Montréal : Alexis. Una tragedia greca de Motus », *Percées – Explorations en arts vivants*, 1-2, 2019, <https://percees.uqam.ca/fr/article/antigone-montreal-alexis-una-tragedia-greca-de-motus>.

dans le sillage de la Révolution tranquille, qui représente dans l'imaginaire collectif des jeunes manifestants le modèle fondateur de la révolte. Il s'agit ainsi, plus généralement, d'un acte constitutif très important pour l'identité québécoise. À Montréal, lieu où a été présenté le spectacle de *Motus*, la question par laquelle commençait le projet, à savoir : « Comment transformer l'indignation en action ? » est devenue, grâce à l'accueil du public, le véritable pivot du spectacle.

Benjamin explique que c'est toujours l'urgence du présent qui détermine l'appropriation du passé ; c'est bien le besoin présent – et surtout, nous avertit le philosophe, le danger – qui dictent le sens de son appropriation. De la même façon, le théâtre s'approprie un texte, une image, un geste du passé pour répondre à l'urgence du présent. Ainsi ce sentiment de danger et d'urgence du présent fait résonner le spectacle à Montréal pendant l'été 2012. La figure révolutionnaire d'Antigone, présentée par *Motus*, est en parfaite harmonie avec l'esprit de révolte qui règne parmi les jeunes étudiants québécois. De cette manière, une alchimie particulière s'était créée avec le public, surtout vers la fin du spectacle, au moment où, comme prévu, les spectateurs étaient invités un par un par Silvia Calderoni à monter sur scène et à occuper le plateau.

Anticipé par le moment dans lequel la performeuse fait le geste de soulever une pierre pour la lancer, en l'accompagnant d'une réflexion sur la violence des révolutions, ce moment, qui représente un point culminant du spectacle, n'est pas le dernier, comme on pourrait s'y attendre. En effet, *Motus* avait décidé de terminer le spectacle avec d'autres scènes dans lesquelles l'actrice redimensionne son geste de soulèvement, car conclure le spectacle par la présence du public sur scène, après le geste de lancer la pierre, aurait pu donner lieu à des malentendus sur l'idée de soutenir ou de justifier des actes de violence⁴⁸. Le spectacle se termine alors par le récit d'Alexandra, qui raconte comment, un jour, elle a renoncé à jeter une pierre, et par la projection des photos et des coupures de presse de révoltes dans le monde. Mais la dernière image est celle d'un *selfie* pris par Silvia Calderoni avec le public sur le plateau et projeté instantanément sur scène.

Peut-être aussi à cause de cet élément, ce spectacle laisse un sentiment d'inachèvement, bien que la poétique du groupe soit depuis toujours caractérisée par un processus créatif qui refuse d'atteindre une complétude ou des formes définitives, mais donne libre cours à une ouverture continue.

48 D. Del Monte, « Momenti di teatro performativo tra Italia e Stati Uniti », art. cit., p. 33.

L'ÉPILOGUE : *THE PLOT IS THE REVOLUTION*

108 La recherche du geste, de l'acte révolutionnaire commencée au début du projet semble se terminer en 2011 avec la performance *The plot is the revolution*⁴⁹. Le titre est un hommage à un autre spectacle historique du Living Theatre, *Paradise Now* de 1968, car il cite la phrase qui accompagnait la carte sous forme de diagramme représentant le parcours ascensionnel du spectacle vers la « révolution permanente ». La performance est axée sur la rencontre et le dialogue entre Silvia Calderoni et Judith Malina, les deux Antigone, et il est constitué encore une fois d'un montage de citations et de fragments de mémoires tirés des mises en scène du Living, tels que *The Brig*, *Mysteries and smaller pieces*, ou encore *Antigone*. La composition du spectacle est en grande partie définie, mais elle est ouverte au niveau de la partition textuelle, et se termine sur des gestes. Ce sont des actions qu'Antigone/Silvia Calderoni effectue en agissant et en réagissant aux côtés d'Antigone/Judith Malina. Silvia Calderoni pose des questions à Judith Malina qui répond en racontant des moments de vie et de théâtre qu'elle a vécus, traduits par Silvia elle-même, dans un déroulement scénique dans l'espace. Les citations, sous forme de « petites pièces théâtrales », ne sont pas interprétées, « mais vécues comme une expérience authentique par l'actrice qui les prend en charge⁵⁰ ». « *Now* » est le mot choisi au début du dialogue, donc encore une fois, « l'ici et le maintenant » qui est au centre du projet tout entier.

Le geste, comme la citation dont parle Benjamin, n'est pas créé seulement par imitation, mais il est le fruit de la rencontre explosive entre le passé et le présent, où se produit un échange vital. Dans cette rencontre, une trace mémorielle incarnée dans le corps trouve une nouvelle forme d'expression, comme pour le concept d'« engramme » – la trace mnésique – impliqué dans la *Pathosformel* warburgienne, qui s'exprime formellement par des gestes. La mémoire est réactivée par le stimulus du présent et cette réactivation se produit par l'expression du contenu émotionnel qu'elle recèle ; c'est l'émotion qui façonne le geste, qui est la nouvelle forme et qui peut avoir une signification différente selon le contexte dans lequel il se produit.

Nous pourrions terminer cette réflexion par une dernière citation d'Artaud, sur le geste qui détruit des formes et en crée de nouvelles en s'appuyant sur une source d'énergie vitale :

49 La vidéo de la performance est accessible depuis le lien suivant : www.motusonline.com/2011-2068-animale-politico-project/the-plot-is-the-revolution/, consulté le 29 novembre 2024.

50 Cristina Valenti, « The Plot is the Revolution: un progetto di Motus », *Acting Archives Review*, vol. 1, n° 2, 2011, p. 173.

Le vrai théâtre, parce qu'il bouge et parce qu'il se sert d'instruments vivants, continue à agiter des ombres où n'a cessé de trébucher la vie. L'acteur qui ne refait pas deux fois le même geste, mais qui fait des gestes, bouge, et certes il brutalise des formes, mais derrière ces formes et, par leur destruction, il rejoint ce qui survit aux formes et produit leur continuation⁵¹.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996.
- AGUS, Massimo, « Bertolt Brecht et les Modellbücher. Genèse d'un paradigme représentatif », *Focales* n° 3 : *Photographie & Arts de la scène*, 2019.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1983.
- BECK, Julian, MALINA, Judith, *Il lavoro del Living Theatre : materiali 1952-1969*, Franco Quadri (dir.), Milano, Ubulibri, 1982.
- BENJAMIN, Walter, « Programme pour un théâtre d'enfants prolétarien », dans A. Lacis, *Walter Benjamin et le théâtre pour enfants prolétarien*, trad. Ph. Ivernel, Strasbourg, Le Portique, 2007, p. 50-56.
- , « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (2^{ème} version) », dans *id.*, *Essais sur Brecht*, Paris, Fabrique, 2003, p. 38-47.
- BINER, Pierre, *Le Living Theatre, histoire sans légende*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme-La Cité, 1968.
- BRECHT, Bertolt, « Sur le "gestus" », dans *id.*, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, 2000, p. 964-965.
- , *Antigone, d'après la transposition par Hölderlin de l'Antigone de Sophocle*, Paris, L'Arche, 2000.
- , *ABC de la guerre*, Paris/Grenoble, PUG, 1985.
- , *Journal de travail. 1938-1955*, Paris, L'Arche, 1976.
- , « De la libre utilisation d'un modèle. Préface au *Modèle d'Antigone 1948* », dans *Théâtre complet*, t. X, *Adaptations. Antigone d'après Sophocle, Le Précepteur d'après Lenz, Coriolan d'après Shakespeare*, Paris, L'Arche, 1962, p. 62-70.
- BRECHT, Bertolt et NEHER, Caspar, « Antigonemodell 1948 », Berlin, Gebr. Weiss, 1949.
- CASAGRANDE, Enrico, NICOLÒ, Daniela, « Sulla natura dinamica della composizione scenica », dans *Motus 991_011*, Cerasolo Ausa di Coriano (Rimini), NdA press, 2010.
- , « Syrma Antigones », www.motusonline.com/syrma-antigones/, mis en ligne en 2011, consulté le 8 juillet 2020.

51 A. Artaud, *Le théâtre et son double*, op. cit., p. 13.

- DEL MONTE, Diana, *Momenti di teatro performativo tra Italia e Stati Uniti*, thèse sous la dir. de C. S. Bearzot, université Cattolica de Milano, 2016-2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Soulèvements*, Paris, Gallimard, 2016
- DOHERTY, Brigid, « Test and Gestus in Brecht and Benjamin », *MLN*, vol. 115, n° 3, 2000, p. 442-481.
- EISENSTEIN, Sergei, *Question de la mise en scène. « Mise en jeu » et « mise en geste »* (1933-1946), dans François Albera et Naoum Kleiman (dir.) *Le Mouvement de l'art*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1986, p. 179-243.
- ESCHYLE, *Morceaux choisis*, éd. Henri Weil, Paris, Hachette, 1881.
- FIORENTINO, Francesco, VALENTINI, Valentina (dir.), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015.
- GENTILI, Dario, « A scuola dai bambini. Il teatro proletario dell'infanzia di Walter Benjamin », *Zapruder*, 27, 2012, p. 70-76.
- HEEG, Günter, « Reenacting Brecht ! Rendre produttivo il fantasma della fotografia nel lavoro teatrale di Brecht », dans Francesco Fiorentino, Valentina Valentini (dir.), *Brecht e la fotografia*, Roma, Bulzoni, 2015, p. 13-27.
- JACQOT, Jean, « The Living Theatre », dans *Les voies de la création théâtrale*, t. 1, Paris, Éditions du CNRS, 1970, p. 217-244.
- JESI, Furio, *Spartakus. Simbologia della rivolta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- LANGER, Susanne, *Feeling and Form. A theory of Art*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953.
- MAGRIS, Erica, « Un court-circuit autoréflexif technologique entre mythe et document : Alexis. Una tragedia greca de Motus », dans Erica Magris et Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les théâtres documentaires*, Montpellier, Deuxième époque, 2019, p. 200-202.
- MARINAI, Eva, « Antigone di Sofocle di Brecht: un modello possibile di resistenza », *Turin D@ms Review*, 2010.
- , *Antigone di Sofocle-Brecht per il Living Theatre*, Pisa, ETS, 2014.
- MASTROPASQUA, Fernando, « Il gesto di Antigone : sullo spettacolo del Living theatre », dans Oliviero Ponte di Pino et Anna Maria Monteverdi (dir.), *Il meglio di ateatro, 2001-2003*, Pozzuolo del Friuli, Il principe costante, 2004, p. 41-43.
- MUELLER, Melissa, « The Politics of Gesture in Sophocle's Antigone », *Classical Quarterly*, 61, 2011, p. 412-25.
- MURANO, Jessica, « Fisiologia del gesto. Fonti warburghiane del concetto di *Pathosformel* », *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico*, 9/1, 2016, p. 153-175.
- NÄGELE, Rainer, « L'autre scène : entre(nt) Brecht et Artaud », *Revue de littérature comparée*, 310/2, 2004, p. 147-157.
- PAVIS, Patrice, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral*, 25, 1999, p. 95-115.
- , « Mise au point sur le *Gestus* » [1978], *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la scène*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 83-92.

- REALE, Eros, *Spazio e gesto nell'Antigone di Sofocle*, thèse sous la dir. de Maria Fernanda Ferrini, université de Macerata 2013-2014.
- RIMINI, Stefania, « Il mito in rivolta : Motus e il progetto Syrma Antigónes », *Dioniso*, 2, 2012, p. 341-365.
- SACCO, Daniela, « Gesti come perle. Sulla natura traduttiva e citazionale del teatro », *Arabeschi*, n° 11, 2018, <http://www.arabeschi.it/gesti-come-perle-sulla-natura-traduttiva-e-citazionale-del-teatro-a-partire-da-bertolt-brecht-walter-benjamin-/>, consulté le 25 novembre 2024.
- , « Antigone à Montréal: Alexis. Una tragedia greca », *Percées – Explorations en arts vivants*, n° 1-2, 2019, <https://percees.uqam.ca/fr/article/antigone-montreal-alexis-una-tragedia-greca-de-motus>, consulté le 25 novembre 2024.
- SOPHOCLE, *Antigone*, trad. R. Davreu, Arles, Actes sud, 2011.
- VALENTI, Cristina, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (PI), Titivillus, 2008.
- , « The Plot is the Revolution : un progetto di Motus », *Acting Archives Review*, vol. 1, n° 2, 2011, p. 169-187.
- WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnemosyne*, Paris, L'Écarquillé, 2012.

NOTICE

Daniela Sacco est chercheuse en disciplines des arts du spectacle à l'université Iuav de Venise. Elle a été en postdoctorat à l'université de Milan avec le programme Marie Curie, puis chercheuse à l'université du Québec à Montréal. Elle a donné des cours dans plusieurs universités italiennes et a enseigné à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM (2018-2019 ; 2021-2022). Elle a travaillé comme dramaturge pour diverses institutions culturelles. Elle a notamment publié : *Pensiero in azione. Bertolt Brecht, Robert Wilson, Peter Sellars: tre protagonisti del teatro contemporaneo* (2012); *Mito e teatro il principio drammaturgico del montaggio* (2013); *Goethe in Italia. Formazione estetica e teoria morfologica* (2016), *Tragico contemporaneo. Forme della tragedia e del mito nel teatro italiano (1995-2015)* (2018).

RESUMÉ

Cet article propose une réflexion sur le geste d'Antigone à travers les étapes cruciales qui ont sous-tendu la relation entre tradition et innovation théâtrale au cours du XX^e siècle et pendant les années 2000, à partir de l'origine tragique (Sophocle), en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre, pour arriver au groupe italien Motus et à son projet *Syrma Antigónes* (en particulier le spectacle *Alexis. Una tragedia greca*).

Le geste d'Antigone révèle son ambiguïté entre la descente et le soulèvement au centre d'un réseau dense de citations, imitations, répétitions, variations qui font la qualité métathéâtrale du travail de Motus.

MOTS-CLÉS

Antigone, Sophocle, Bertolt Brecht, Living Theatre, Motus, *Syrma Antigónes*, *Alexis. Una tragedia greca*, tragédie, geste, citation, montage.

ABSTRACT

112 This article proposes a reflection on the gesture of Antigone through the crucial stages which have underpinned the relationship between tradition and innovation during the 20th century and the 2000s: from the tragic origin (Sophocles), passing through Bertolt Brecht and the Living Theatre to arrive at the Italian group Motus with his project *Syrma Antigónes* and especially the show *Alexis. Una tragedia greca*. Antigone's gesture reveals its ambiguity between descent and revolt in a dense network of quotations, imitations, repetitions, variations that make up the metatheatrical quality of Motus' work.

KEYWORDS

Antigone, Sophocles, Bertolt Brecht, Living Theatre, Motus, *Syrma Antigónes*, *Alexis. Una tragedia greca*, tragedy, gesture, quotation, montage.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Silvia De Min & Aida Copra	
L'usage du geste expressif dans l' <i>acting training</i> de Michel Saint-Denis : le London Theatre Studio (1935-1939)	31
Cecilia Carponi	
Vevold Meyerhold et Eugenio Barba : une exploration au cœur des secrets de l'acteur-danseur	49
Emily Lombi	
Le geste acrobatique : espace de rencontre entre cirque et théâtre	65
Léa de Truchis de Varennes	
Geste primitif et corps allégorique chez Romeo Castellucci	77
Kenza Jernite	
Le geste entre répétition et révolution. D' <i>Antigone</i> de Sophocle à Motus, en passant par Bertolt Brecht et le Living Theatre	91
Daniela Sacco	
Le geste et la parole dans le théâtre stanislavskien	113
Henrique Buarque de Gusmão	
L'évidence du geste dans les mises en scène du Nouveau Théâtre. Du geste d'encodage au geste de rupture	127
Mathilde Dumontet	
Le geste théâtral, entre présence et évanescence : étude d'un cas-limite avec le beau geste cyranesque	141
Clémence Caritté	
Du texte à la scène ou de la violence verbale au geste dansé	157
Marine Dregoncourt	
Masques et <i>playback</i> : traditions du geste et devenirs de l'acteur dans le théâtre de Susanne Kennedy	171
Corentin Jan	
Beckett ventriloque	183
Catherine Naugrette	
Carlo Boso et la pédagogie de l'Académie internationale des art du spectacle (AIDAS)	197
Aida Copra	

