

La Commune

Théories et pratiques du jeu d'acteur-ric *(1428-2022)*

*Une bibliothèque vivante pour l'art de
l'acteur-ric*

Chapitres 1 à 28

de Maxime Kurvers artiste associé

avec **Évelyne Didi, Camille Duquesne,
Julien Geffroy, Michèle Gurtner,
Mamadou M Boh, Caroline Menon-
Bertheux, Yoshi Oida**

DU 15 AU 17 DECEMBRE 2022

DURÉE 1H45 PAR PARTIE

PARTIE 1 : *MÉTAMORPHOSE INTÉGRALE*

PARTIE 2 : *MODERNITÉ / APPRENTISSAGES*

PARTIE 3 : *ATHLÉTISME AFFECTIF*

PARTIE 4 : *PERFORMER*

AVEC LE FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

Contact presse **OPUS 64**

Aurélie Mongour, a.mongour@opus64.com

Aubervilliers

Théories et pratiques du jeu d'acteur-riche (1428-2022)

conception et mis en scène,
Maxime Kurvers

avec **Évelyne Didi, Camille
Duquesne, Julien Geffroy,
Michèle Gurtner,
Mamadou M Boh, Caroline
Menon-Bertheux, Yoshi Oida**

écriture et dramaturgie
Maxime Kurvers et l'équipe

costumes
Anne-Catherine Kunz

couture **Maria Eva Rodrigues
Matthieu**

lumières **Manon Lauriol**

perruques **Mélanie Gerbeaux**

production **La Commune CDN
d'Aubervilliers, MDCCCLXXI
(Paris)**

coproduction **The Saison
Foundation (Tokyo), Festival
d'Automne à Paris**

coréalisation **La Commune
CDN d'Aubervilliers, Festival
d'Automne à Paris**

avec le soutien de la **DRAC Île-
de-France**, au titre de l'aide à
la création, et celui de l'**agence
pour les Affaires culturelles du
Japon**

avec l'aide de **La Ménagerie
de verre** dans le cadre de
Studiolab, de l'**Odéon – Théâtre
de l'Europe**, des **Tréteaux de
France – centre dramatique
national**, de **Morishita Studio –
Tokyo**, pour la mise à disposition
de leurs espaces de recherches
et de répétitions

remerciements **Sheila Atala
Manuela Beltrán, Mustafa
Benyaya, Virginie Colemyn,
Georges Didi-Huberman,
Atsuko Hisano, Taro Inamura,
Matthias Langhoff, Pascale
Lecoq, Vincent Rouche,
Tadashi Uchino, Taro
Yokoyama et Yoshiji Yokoyama**

Maxime Kurvers est artiste
associé à La Commune
Centre dramatique national
d'Aubervilliers.

résumé

La pratique de l'acteur peut-elle encore être repensée ? Que retenir des théories du jeu élaborées par Zeami, Diderot, Brecht, Meyerhold, Lecoq, Bogart ou Overlie ? Peuvent-elles, par-delà les codes issus d'une tradition figée en stéréotypes, produire quelques outils nouveaux ? Renouveler les conceptions de la création théâtrale ? Dans le sillage de *La Naissance de la tragédie*, où il interrogeait la place de l'imaginaire propre à l'acteur, Maxime Kurvers redonne aux capacités des comédiennes et comédiens leur fonction première : faire théâtre. Mais cet art, si fragile, requiert une relecture attentive des textes qui l'orientent. En s'appropriant sous nos yeux les ouvrages qui explorent, à travers différents âges et pays, la question du jeu, les comédiennes et comédiens retracent les lignes d'une généalogie inédite. Tout en expliquant les postulats des textes théoriques qui leurs sont confiés, les acteurs et les actrices les mobilisent comme autant de machines à jouer et de propositions concrètes pour le plateau. C'est l'idée d'un jeu qui est résolument solidaire des axiomes qui le conduisent, c'est la reconquête d'une économie de moyens qui octroie à l'acteur et à l'actrice sa fonction souveraine et au théâtre sa singulière existence.

Cette pièce est composée de 4 parties qui peuvent se voir séparément :

Jeu 15 à 19h (part.1) & 21h (part.2)

Ven 16 à 19h (part.3) & 21h (part.4)

Sam 17 à 11h (part.1), 14h (part.2), 16H15 (part.3) & 19h (part.4)

Par un retour aux textes fondateurs de la discipline théâtrale, Maxime Kurvers nourrit une lecture critique des outils pédagogiques dont dispose l'acteur. Il invite ses interprètes à performer librement des énoncés théoriques, contribuant à une encyclopédie incarnée de ces propositions, ici réappropriées.

Poursuivant ses recherches sur l'imagination de l'acteur entamées avec *La Naissance de la tragédie*, Maxime Kurvers propose à des comédiens de questionner leurs outils méthodologiques et la distance qui sépare ces discours prescripteurs de la pratique auxquels ils donnent lieu. Il s'agit de revenir aux écrits qui en ont fourni les fondements théoriques, de relire Zeami, Diderot, Brecht, Meyerhold, Lecoq, Bogart ou Overlie dans le texte, pour les ramener à leur littéralité avant d'en proposer des « précipités » théâtraux. Chaque comédien traduit ainsi une proposition intellectuelle dans la pratique de manière à incorporer le savoir théâtral dont il fait simultanément la démonstration. L'ensemble de ces exercices performatifs forme alors une bibliothèque vivante, incarnée à rebours de toute spectacularité. Ramenant le jeu théâtral à la condition d'une situation intellectuelle, Maxime Kurvers le réinscrit dans son historicité pour mieux penser la façon dont l'acteur subjectivise toujours le discours, qui s'adapte en retour à sa plasticité. Déduites de la compréhension individuelle des textes, cette suite de situations d'énonciation retrace ainsi une histoire de la modernité théâtrale ; elles dessinent le profil d'un acteur informé, libre de son interprétation, potentiellement souverain. Raconter aujourd'hui le rôle et la fonction sociale de l'acteur met enfin en évidence la façon dont ces outils constituent des moyens dont chaque époque se dote pour se représenter le monde.

Florian Gaité pour le festival d'Automne à Paris, 2020

entretien avec Maxime Kurvers

Quel constat ou quel questionnement est à l'origine de ce projet ?

Maxime Kurvers : Je crois que l'idée d'un tel projet m'est venue d'un sentiment que j'ai souvent eu, dans mon travail ou face à celui d'autres artistes, de me retrouver en défaut d'historicité quant à nos pratiques théâtrales, à la question du jeu d'acteur en particulier. Je veux nommer par-là mon impression d'agir au sein d'une séquence artistique un peu floue, qui correspond certainement à la fin du théâtre postdramatique des années 70 et des suivantes, et qui dans son aspect hétéroclite actuel ne semble plus, du moins en apparence, proposer de grands mouvements formels ou théoriques. En réponse à ces interrogations, j'ai donc pensé qu'il y avait une histoire des modes de jeu qui devait être reprise et qui nous permette de comprendre le théâtre que nous faisons aujourd'hui. Je crois en effet qu'une généalogie peut être remontée qui nous permette de désopacifier nos pratiques contemporaines du théâtre : il s'agirait alors de construire une pensée de l'acteur d'aujourd'hui (et de sa présence dans l'art et le monde) par son histoire propre.

Pourquoi avoir eu besoin de mettre en scène ce geste généalogique ? Qu'est-ce que la performativité apporte à la recherche historique ?

En effet, cette démonstration aurait pu rester théorique. Cela a d'ailleurs déjà été fait : c'est en ce sens, par exemple, qu'Odette Aslan retraçait dans son ouvrage *L'acteur au XXe siècle* une trajectoire moderniste pour le jeu d'acteur au siècle passé. Pourtant il m'a semblé qu'un tel récit devait vérifier sa validité en se confrontant à la singularité des interprètes, à leurs corps, à leurs désirs, à leurs connaissances, en un mot à leur expertise. C'est là pur matérialisme. Et là réside justement l'enjeu de ma démonstration : de Zeami à Meyerhold, de Diderot à Overlie, une bibliothèque immense pour l'art de l'acteur existe ; mais les premiers concernés en sont en quelque sorte dépossédés, car le travail des comédiens et commédiennes est généralement contextuel (puisque'il s'agit de résoudre des problématiques de mise en scène particulières), n'ayant que très peu prise sur ces discours théoriques et la multiplicité des outils théâtraux qui y sont développés. J'ai donc pensé ce projet comme une manière de donner la possibilité à ses interprètes de se repositionner face à ces questions, de les travailler non plus comme des outils de théâtre mais comme sa matière. Donner à penser la question de l'acteur par les acteurs eux-mêmes. Il s'agirait donc, à travers le jeu et

cette dimension performative que vous nommez, de remonter le fil d'une génétique complexe car hétérogène et qu'en un sens, seuls des acteurs, par la plasticité physique et intellectuelle qui les caractérise, peuvent mettre à jour.

Vous abordez déjà cette singulière plasticité dans une de vos précédentes pièces, *La Naissance de la tragédie*. Cette bibliothèque vivante installe-t-elle la même relation entre les comédiens et le public ?

Ce que j'ai découvert avec *La Naissance de la tragédie* relève de la relation d'empathie panique que le comédien de ce spectacle pouvait, par son imaginaire, entretenir avec toute chose : éléments du récit, spatialité, présence du public... Et en un sens, cette découverte a fondé mon rapport à la question du jeu d'acteur. Ou plutôt, elle m'aide désormais à savoir qu'attendre des interprètes. Mon hypothèse tient en effet dans cette idée qu'un comédien l'est pleinement que dans sa capacité à faire émerger l'altérité en soi. C'est une pensée très simple, qui serait presque un présupposé naïf, si elle ne venait pas nommer la nécessité pour y parvenir de laisser tomber l'idée de mimétisme au théâtre. Et cela demande sans doute d'abandonner toute gesticulation imitative pour laisser place à un principe d'incorporation maximale et à l'empathie, c'est-à-dire à une altération du corps et de l'esprit qui tiendrait certainement d'avantage de la chimie que du théâtre. C'est ainsi que j'aborde les différentes théories de théâtre qui constituent notre bibliothèque vivante : comme des matières à penser et à incorporer toujours différentes qui, au-delà de la question du théâtre, apparaissent dans l'histoire, et pour qui s'y essaierait, comme des configurations de l'être souvent inédites, des hypothèses nouvelles sur la manière d'interagir et d'apparaître socialement au monde.

Ce besoin d'incarner la théorie signifie-t-il pour vous que les termes en sont comme « dévitalisés » ?

Oui, en quelque sorte. C'est une tentative d'échapper à la canonisation de ces idées du pas sé, à leur instrumentalisation folklorique, par la vitalité qu'on vitalité qu'on pourrait naïvement y remettre aujourd'hui.

Est-ce pour montrer ces différences subjectives, inhérentes à l'acte d'incorporation, que vous avez réunis des interprètes aux profils si divers ?

Si j'assume comme je peux la part conceptuelle ou intellectuelle de mes spectacles, il y a en réalité une expertise que je ne peux construire a priori et qui est liée à l'organicité inhérente au travail des interprètes : une manière d'être savant en acte. Et ce projet est aussi l'occasion pour moi de rendre hommage à la singularité de leurs savoirs, constitués le plus souvent empiriquement. Il m'a semblé alors évident qu'il fallait tenter de créer une petite communauté de recherche où les capacités soient multiples, marquée par une hétérogénéité d'âges, de provenances, d'héritages théâtraux... et de positionnements vis-à-vis des questions intellectuelles. C'est aussi une manière de ne pas ériger un modèle univoque, une idée figée de ce que le théâtre permet. Il me semble en effet que c'est en donnant à voir plusieurs manières de faire, à travers l'observation minutieuse de ces différents procédés d'incorporation, que nous pouvons peut-être commencer à cerner un mode fondamental d'apparition du théâtre. Il s'agit toujours pour moi, en fin de compte, de tenter de comprendre comment peut surgir à l'esprit humain l'idée même de représentation, et de considérer que le théâtre relève d'une praxis de l'imaginaire, que c'est avant toute chose une opération de l'esprit. Et cette opération devrait être la plus horizontale possible en ce sens qu'elle concerne aussi bien les interprètes que les spectateurs et spectatrices. Le théâtre apparaîtrait dès lors qu'un imaginaire est partagé, collectivisé, et pour lequel les comédiens et comédiennes ne sont finalement que des vecteurs. C'est en soi une bonne nouvelle : il est donc possible partout et par toutes et tous.

On pourrait pourtant avoir l'impression d'une pièce uniquement destinée aux spécialistes du théâtre et de son histoire. Cette bibliothèque de l'acteur moderne est-elle ouverte aux non-initiés ?

Pourquoi pas ? Avant de commencer ce travail, nous mêmes ne connaissions rien de la plupart des propositions qui constituent notre bibliothèque : il n'y a donc visiblement pas de prérequis pour comprendre ces approches théoriques. De plus, ces hypothèses activent d'après moi une triangulaire théorique, esthétique et éthique qui dépasse la question du théâtre et touche plus largement aux questions de la représentation de soi et des autres. Elles posent en un sens la question suivante : sous

quelles conditions acceptons-nous d'être représentés, par qui et dans quels buts ? Si l'on considère par exemple que les personnes qui prennent les décisions pour nous et qui organisent notre représentation sont trop souvent illégitimes, alors le théâtre, en ce qu'il performe l'idée même du lieu public, doit se déterminer face à cette situation. A lui de proposer de travailler ensemble à quelques outils et exemples formels pour repenser l'idée de communauté, d'équité, ou plus largement les modes de subjectivation qui restent à imaginer... et réinventer ensemble les représentations qui nous manquent.

Comment avez-vous sélectionné les textes et leurs auteurs qui figurent au catalogue de votre bibliothèque ?

Le titre du spectacle annonce une vaste période qui s'étend de 1428 à 2022, c'est-à-dire de l'époque de Zeami, acteur et théoricien du Nō, jusqu'à aujourd'hui. Mais en réalité, nous allons surtout traiter de l'histoire de la modernité théâtrale et de ses modes de jeu. Cette histoire comporte évidemment des propositions célèbres (souvent masculines et européennes : Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht, Antonin Artaud...) qu'il faudra examiner, autant que d'autres méthodes, plus confidentielles pour le profane, car souvent absentes de nos pratiques théâtrales en France, voire invisibilisées au profit des premières (celles-ci étant souvent féminines ou extra-européennes : Anne Bogart, Maria Knebel, Anna Deavare Smith, Tadashi Suzuki...). Du point de vue de son organisation pratique, et puisque nous ne pourrions traiter l'ensemble du corpus chaque soir, le spectacle sera composé en chapitres, répartis sur l'ensemble des représentations. Chaque soirée permettra en quelque sorte de penser ensemble une question spécifique adressée à la pratique théâtrale, au rôle et à la fonction sociale de ses interprètes.

Cet « ensemble » comprend-t-il le public ? Dans quelle mesure peut-il participer à cette pensée commune ?

Sur ce point, je crois qu'il faut prendre nos imaginaires respectifs au sérieux. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles j'ai choisi la théorie théâtrale comme objet de travail, et non en tant qu'outil. Cela nous permet d'aborder le théâtre en dehors de ses possibilités imitatives, et plutôt à partir de ce qu'il nous donne à penser en tant que dispositif relationnel, esthétique ou émotionnel. Il s'agit par-là de réactiver en quelque sorte un projet primitif du théâtre, celui d'un être qui se détache quelques temps de la société humaine pour adresser à son imaginaire et à celui de ses semblables.

J'ai en tout cas beaucoup de joie à penser le théâtre comme l'endroit d'une pensée remise en commun, car cela subvertit cette difficile séparation que le rapport scénique induit habituellement.

Par ailleurs, je n'envisage évidemment pas de faire de la pédagogie au sens strict, car je ne veux en rien alimenter ce fantasme éducatif républicain qu'on a trop souvent brandi

comme condition de la décentralisation théâtrale, sans jamais remettre en question la condescendance de ses rapports. Je crois que cela doit finir : nous avons d'autres modes d'adresse à chercher...

Entretien réalisé par Florian Gaité en mai 2020 pour le Festival d'Automne à Paris

corpus

La version intégrale du spectacle est composée de 28 chapitres, tous autonomes, et qui constituent l'ensemble de la bibliothèque vivante annoncée. Voici le sommaire du spectacle, tel que présenté dans sa version intégrale, en 4 parties d'1h45 chacune.

Métamorphose intégrale

- Chapitre 1 : Claude-Joseph Dorat, *La déclamation théâtrale* (1771)
- Chapitre 2 : Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (1830)
- Chapitre 3 : Konstantin Stanislavski, *La formation de l'acteur* (1936)
- Chapitre 4 : Maria Knebel, *L'analyse-action* (1954)
- Chapitre 5 : Zeami, Shugyoku Tokka : *Amasser les joyaux, atteindre la fleur* (1428)
- Chapitre 6 : Stella Adler, *The technique of acting* (1988)
- Chapitre 7 : Arlequin

Modernité / Apprentissages

- Chapitre 8 : Michael Tchekhov, *Être acteur* (1953)
- Chapitre 9 : Jacques Lecoq, *Le corps poétique* (1997)
- Chapitre 10 : Bertolt Brecht, *Sur le gestus* (1932-1954)
- Chapitre 11 : Yoshi Oida, *L'acteur flottant* (1997)
- Chapitre 12 : Vsevolod Meyerhold, *L'acteur du futur et la bio-mécanique* (1922)
- Chapitre 13 : Anne Bogart & Tina Landau, *The Viewpoints book* (2004)
- Chapitre 14 : Edward Gordon Craig, *L'acteur et la sur-marionnette* (1908)

Athlétisme affectif

- Chapitre 15 : Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938)
- Chapitre 16 : James Steele Mackaye, *The mystery of emotion* (1874)
- Chapitre 17 : Eugenio Barba, *L'énergie qui danse* (2008)
- Chapitre 18 : Mamadou M Boh, *La danse des lutteurs* (2022)
- Chapitre 19 : Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre* (1968)
- Chapitre 20 : Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (1872)
- Chapitre 21 : Julian Beck (Living Theater), *La vie du théâtre* (1978)

Performer

- Chapitre 22 : J. W. Von Goethe & F. Schiller, *Traité sur la poésie épique et sur la poésie dramatique* (1797)
- Chapitre 23 : Allan Kaprow, *Performer la vie* (1979)
- Chapitre 24 : Mamadou M Boh, *Journées de répétitions au Mali* (2022)
- Chapitre 25 : Bertolt Brecht, *Sur la distanciation* (1936)
- Chapitre 26 : Yoshi Oida, *L'acteur rusé* (2008)
- Chapitre 27 : Anna Deveare Smith, *Fires in the mirror* (1992)
- Chapitre 28 : Evelyne Didi, « *Tomate* » (2022)

biographie

En 2015, Maxime Kurvers réalise avec *Pièces courtes 1-9* sa première mise en scène, sous la forme d'un programme théâtral qui interroge les conditions minimales de sa propre réalisation. Créé à l'automne 2016, *Dictionnaire de la musique* prolonge ce questionnement du théâtre et de ses ressources par la présence et l'histoire d'autres médiums. *La Naissance de la tragédie* est un solo pour et par l'acteur Julien Geffroy. *Idées musicales* (2020) est un récital musical expérimental. Depuis 2018, il travaille sur un projet au long cours, *Théories et pratiques du jeu d'acteur-ric* (1428-2022), *une bibliothèque vivante pour l'art de l'acteur en 28 chapitres. 4 questions à Yoshi Oida* (2022) prolonge autrement ces questions d'anthropologie théâtrale. Maxime Kurvers est artiste associé à la Ménagerie de verre pour la saison 2016-2017, artiste résident à la Saison Foundation Tokyo en 2020 et associé à la Commune - CDN d'Aubervilliers depuis septembre 2016.

Le 15 et 16 décembre 2022
De 10h à 18h pour les deux journées

Journées d'études « De la théorie à la pratique du jeu d'acteur-ice : jouer (avec) le document »

Organisées avec la complicité de Maxime Kurvers, par Marion Boudier, Julia Gros de Gasquet et Anne Pellois

Plusieurs temps de réflexion collective et d'expérimentation en atelier seront proposés autour des axes suivants :

- usages du document avant et après la rupture du théâtre documentaire
- s'approprier et restituer le document
- pour une bibliothèque vivante de l'art de l'acteur-ric
- documenter sa pratique

→ entrée libre
→ participation aux ateliers sur inscription : projet.adoc@gmail.com