

La Commune

Théories et pratiques du jeu d'acteur (1428-2020)

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

CRÉATION À LA COMMUNE
MER 11, SAM 14 ET DIM 15 NOVEMBRE 2020
AVEC LE FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

Contact presse **OPUS 64**
Aurélie Mongour, a.mongour@opus64.com
Arnaud Pain, a.pain@opus64.com
+33 (0)1 40 26 77 94 | www.opus64.com

Aubervilliers

Théories et pratiques du jeu d'acteur (1428-2020)

conçu et mis en scène par
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 les
interprètes**

costumes
Anne-Catherine Kunz

couture
Maria Eva Rodrigues Matthieu

lumières **Manon Lauriol**

production **MDCCCLXXI
(Paris)**

coproduction **La Commune -
Centre dramatique national
d'Aubervilliers, Festival
d'Automne à Paris, The Saison
Foundation (Tokyo)**

coréalisation **La Commune -
Centre dramatique national
d'Aubervilliers ; Festival
d'Automne à Paris**

avec le soutien de la **DRAC Ile-
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 **Virginie
Colemyn, Georges Didi-
Huberman, Atsuko Hisano,
Taro Inamura, Matthias
Langhoff, Pascale Lecoq,
Vincent Rouche, Tadashi
Uchino et Taro 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, toutes présentées les 11, 14 et 15 novembre, qui peuvent se voir séparément.

Métamorphose intégrale - 11h

Modernité / Apprentissages - 14h

Athlétisme affectif - 16h15

Performer - 18h15

Durée estimée de chaque partie : 2h

note d'intention

Il existe une bibliothèque immense pour une théorie mondialisée du jeu de l'acteur. Et pourtant, il faut bien dire qu'il y a majoritairement séparation entre ces discours et la pratique des acteurs eux-mêmes. En effet, si le travail de mise en scène dans lequel l'acteur est pris se doit souvent de résoudre des problèmes circonstanciels (à un texte ou à un dispositif scénique particulier), il a parfois recours, de manière plus ou moins allusive, et souvent comme un sous-entendu folklorique qui serait compris par tous, à un champ lexical issu dudit corpus (on entendra alors des mots comme « brechtien », « stanislavskien », « naturaliste », « voix blanche » etc.), sans pour autant prendre le temps de relire les textes dont ces mots sont issus. Il y aurait donc un enjeu à relire, patiemment, quelques-uns de ces textes, et à les relire de la façon la plus littérale possible : c'est-à-dire, peut-être, en essayant de se détacher de ce qu'on croit déjà en savoir, de leur usage commun, de la façon dont ils ont pu être déjà transmis, canonisés, instrumentalisés, et parfois (c'est peut-être notre plus grande lâcheté) dévitalisés.

Je proposerai donc pour ce spectacle, qui aura pour titre *Théories et pratiques du jeu d'acteur (1428-2020)*, à un groupe de sept acteurs de travailler à un corpus d'une trentaine de textes théoriques et/ou méthodologiques et d'en devenir la bibliothèque vivante.

Chaque acteur deviendra alors légataire de plusieurs de ces textes et aura la tâche d'en faire théâtre à travers un précipité qui en soit l'énoncé subjectivé.

Il faudra ensuite que l'acteur ait un plan vis-à-vis de cet énoncé, qu'il tente de solutionner chaque hypothèse soulevée par lui en inventant les outils performatifs qui lui semblent à propos.

En travaillant ainsi, de la façon la plus littérale, il s'agira de déjouer les représentations habituelles (folklores de Brecht, d'Artaud ou de Stanislavski par exemple) afin que chaque acteur ait la possibilité de démontrer par des outils nouveaux sa propre compréhension de la théorie, le renvoyant face à sa capacité d'invention, donnant ainsi à penser la question de l'acteur par les acteurs eux-mêmes.

Maxime Kurvers

entretien avec Maxime Kurvers

Quel est l'origine de ce projet ?

J'ai souvent le sentiment de me retrouver en défaut d'historicité quant à nos pratiques théâtrales, en particulier sur la question du jeu d'acteur. 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 1970 et des suivantes, et qui, dans son aspect hétéroclite actuel, ne semble plus, du moins en apparence, proposer de grands mouvements formels ou théoriques. J'ai donc pensé qu'il y avait une histoire des modes de jeu qui devait être reprise et qu'une généalogie pouvait être remontée pour nous permettre de désopacifier nos pratiques contemporaines du théâtre.

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 comédien·nes 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 comédien·nes 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·e comédien·ne ne 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.

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 passé, à leur instrumentalisation folklorique, par la 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 réuni 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 spectateur·rice·s. Le théâtre apparaîtrait dès lors qu'un imaginaire est partagé, collectivisé, et pour lequel les comédien·nes ne sont finalement

que des vecteurs. C'est en soi une bonne nouvelle : il est donc possible partout et par tou-te-s.

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 représenté-e-s, 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. À lui de proposer de travailler ensemble à quelques outils et exemples formels pour repenser par exemple 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 2020, c'est-à-dire de l'époque de Zeami, acteur et théoricien du Nō japonais, 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, Mary Overlie, 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 le récit d'un monde idéal. 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.

Enfin, 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...

**Propos recueillis par Florian Gaité,
pour le Festival d'Automne à Paris, avril 2020**

corpus

La pièce est construite autour de 28 chapitres, traitant chacun d'une pensée sur le jeu d'acteur. Le corpus qui s'en dégage est mondialisé, intègre des textes iconiques du théâtre moderne occidental, aussi bien que des contributions a priori plus anecdotiques dans la forme et la durée (propos de répétitions, articles de presse), de grandes pensées de théâtre extra-européen, aussi bien que des réflexions biographiques :

Zeami Motokiyo, *Fushikaden : de la transmission de la fleur de l'interprétation* (1428)
Claude-Joseph Dorat, *La déclamation théâtrale* (1771)
J. W. Von Goethe & F. Schiller, *Traité sur la poésie épique et sur la poésie dramatique* (1797)
Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (1830)
Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (1872)
James Steele Mackaye, *The mystery of emotion* (1874)
Edward Gordon Craig, *L'acteur et la sur-marionnette* (1908)
Vsevolod Meyerhold, *L'acteur du futur et la bio-mécanique* (1922)
Bertolt Brecht, *Sur le gestus* (1932-1954)
Bertolt Brecht, *Sur la distanciation* (1936)
Konstantin Stanislavski, *La formation de l'acteur* (1936)
Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938)
Michael Tchekhov, *Être acteur* (1953)
Maria Knebel, *L'analyse-action* (1954)
Yvonne Rainer, *No manifesto* (1965)
Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre* (1968)
Allan Kaprow, *La performance non théâtrale* (1976) & *Performer la vie* (1979)
Julian Beck (Living Theater), *La vie du théâtre* (1978)
La commedia dell'arte à travers les masques de Amleto et Donato Sartori (1983)
Stella Adler, *The technique of acting* (1988)
Anna Deavere Smith, *Fires in the mirror* (1992)
Yoshi Oida, *L'acteur invisible* (1995)
Jacques Lecoq, *Le corps poétique* (1997)
Anne Bogart & Tina Landau, *The viewpoints book* (2004)
Eugenio Barba, *L'énergie qui danse* (2008)
Yoshi Oida, *L'acteur rusé* (2008)
Mamadou M Boh, *La danse des lutteurs* (2020)
Mamadou M Boh, *Journées de répétitions au Mali* (2020)

4 soirées pour une bibliothèque vivante

L'aspect kaléidoscopique du projet (par la pluralité des textes théoriques embrassés et le différentiel formel que cela imposera) donnera sa forme aux représentations du spectacle, par l'organisation d'un programme de théâtre, réparti en plusieurs soirées qui seront thématiques et poseront successivement des hypothèses différentes sur le rôle et la fonction sociale des interprètes de théâtre. Chaque soirée ayant sa propre dramaturgie elle peut se voir indépendamment des autres.

Les quatre thèmes de cette thèse à performer sont à l'heure actuelle les suivants :

1. **Métamorphose intégrale** où il s'agira de représenter la fonction de l'acteur lorsqu'il s'agit de « faire croire » à l'altérité (de Zeami à Konstantin Stanislavski, en passant par Denis Diderot et Stella Adler) ;
2. **Apprentissages / modernité (ou le corps moderne de l'acteur)** où il sera question de la rupture d'avec le naturalisme et de ses conséquences pour la question du jeu d'acteur, de nouvelles grammaires, de nouveaux vocabulaires pour le théâtre (via Vsevolod Meyerhold, Edward Gordon Craig, Bertolt Brecht, Anne Bogart & Mary Overlie, Jacques Lecoq...);
3. **Athlétisme affectif** ou comment jouer la tension entre l'apollinien et le dionysiaque ; le jeu comme une expérience de la sensibilité extra-quotidienne (à partir d'Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, le Living Theater, Eugenio Barba, James Stelle McKaye, Mamdou M Boh...);
4. **Performer** ou les nouvelles situations d'énonciation pour l'acteur (avec Bertolt Brecht, Allan Kaprow, Yvonne Rainer, Anna Deavere Smith...).

Pour chaque chapitre de ce spectacle au long court, et il en sera de même dans les intégrales, les acteurs se relaieront l'un-e après l'autre, pour (re)présenter au public un « précipité » à la fois théorique et performatif à partir d'une oeuvre du corpus sus-cité. Chaque « précipité » devrait durer entre 10 et 20 minutes. Et c'est l'ensemble de ces vignettes qui constituera le chapitrage du spectacle.

extrait de répétition (par Mamadou M Boh)

Chapitre 3.

Dans *La formation de l'acteur*, publié en 1936, le metteur en scène et pédagogue russe Konstantin Stanislavski nous raconte une histoire. Cette histoire, personnellement, je l'aime beaucoup donc je vais moi-même vous la raconter.

L'histoire c'est un professeur de théâtre qui propose à une de ses élèves un exercice de théâtre. L'élève s'appelle Maria.

Le professeur lui explique l'exercice de cette manière.

Il lui dit d'imaginer un scénario qui la concerne directement.

Il lui dit : imagine que ta maman n'a plus d'argent, car elle n'a plus de travail et que comme c'est elle qui paie tes cours, demain tu dois nous quitter.

Le professeur dit encore à Maria d'imaginer qu'une de ses amies veut l'aider, mais elle n'a pas d'argent. Par contre cette amie a une broche remplie de pierre précieuse, d'or et de diamants.

Et pour aider Maria, pour lui faire la surprise, cette amie décide d'accrocher la broche à un pli d'un rideau de la salle de théâtre.

Le professeur demande alors à Maria d'imaginer tout ça ; et aussi d'imaginer qu'elle retourne dans la salle,

pour récupérer la broche qui peut lui permettre de rester dans le cours de théâtre.

Mais à ce moment-là, c'est la catastrophe, car la broche a disparu.

Le professeur dit alors à Maria, « maintenant monte sur la scène ; tu vas chercher la broche »

Le professeur veut voir comment Maria va jouer qu'elle cherche la broche.

Maria monte sur la scène

Et je vais essayer de vous montrer comment elle a fait.

(...)

Après cette scène, Maria retourne s'asseoir Et elle est plutôt contente de son interprétation Mais le professeur lui demande « Maria.... où est la broche ? ».

Alors là, Maria se rend compte qu'elle a complètement oublié de la chercher Car elle était trop occupée à montrer comment elle

la cherchait

Elle a oublié de la chercher vraiment

Alors le professeur demande à Maria de retourner sur le plateau et de la chercher vraiment Et il lui rappelle la fiction, que si elle ne trouve pas la broche, elle doit quitter l'école.

Maria remonte sur la scène pour chercher la broche une deuxième fois.

Cette fois-ci elle procède lentement. Etape par étape pour chercher la broche, avec un visage rempli de tristesse.

En cherchant étape par étape mais elle n'a pas vu la broche. Elle commence même à paniquer.

Directement le professeur lui dit « voilà, maintenant nous tous nous savons que tu as cherché la broche. La première fois tu faisais semblant, tu cherchais pas la broche. Mais la deuxième fois tu as vraiment essayé de la trouver, et ça s'est vu sur ton visage et tes émotions. »

Alors voilà. J'ai ici, avec moi, une broche.

Et je vais maintenant proposer aux autres acteurs du spectacle de venir la chercher.

Alors, s'il vous plaît les acteurs, fermez bien les yeux.

Ne regardez pas où je vais la cacher !

Le public, bien sûr, vous pouvez regarder.

biographie

Maxime Kurvers, né en 1987 à Sarrebourg en Moselle, vit actuellement à Aubervilliers.

Il poursuit des études théoriques en arts du spectacle à l'université de Strasbourg avant d'intégrer la section scénographie de l'école du Théâtre National de Strasbourg (2008-2011).

En 2015, il 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 au Festival d'Automne en 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, créé en 2018, est un solo pour et par l'acteur Julien Geffroy. *Idées musicales*, créé en 2020, est un récital musical expérimental.

Maxime Kurvers est artiste associé à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers depuis septembre 2016.