

centre dramatique
national

La Commune

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

Une bibliothèque vivante pour l'art de l'acteur

de **Maxime Kurvers** artiste associé

distribution en cours

CRÉATION À LA COMMUNE

AUTOMNE 2020

AVEC LE FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

contacts diffusion

Léa Dony, chargée de production

l.dony@lacomune-aubervilliers.fr

07 86 44 97 98

Frédéric Sacard, directeur adjoint

fs@lacomune-aubervilliers.fr

06 82 61 83 23

Aubervilliers

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

conçu et mis en scène par
Maxime Kurvers

costumes
Anne-Catherine Kunz

production **La Commune -
Centre dramatique national
d'Aubervilliers**

distribution en cours

lumières **Manon Lauriol**

écriture et dramaturgie
Maxime Kurvers et les acteurs

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

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

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.

C'est en travaillant au CDN d'Aubervilliers avec un groupe d'une quinzaine d'acteurs m'ayant invité à réfléchir avec eux à un laboratoire sur leur propre pratique, leurs impasses dans leur travail d'acteur, leur désir d'une intellectualité plus vive aussi bien, que j'ai eu l'idée de travailler sur un tel corpus. Comme une manière d'affirmer que s'il existe une histoire des modes de jeu, une généalogie peut être remontée qui nous permette de désopacifier nos pratiques contemporaines du théâtre : construire une pensée de l'acteur (et de leur présence dans l'art) d'aujourd'hui par son historicité donc.

Maxime Kurvers

Le corpus (in progress) devra être mondialisé, intégrer 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 :

1. Motokiyo Zeami, Shûgyoku Tokka, *Amasser les joyaux, atteindre la fleur* (1428)
2. Komparu Zenchiku, *Les six cercles en une goutte de rosée : un traité de Nô* (1455)
3. Luigi Riccoboni, *Pensées sur la déclamation* (1738)
4. Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique* (1758)
5. Joseph Dorat, *De la déclamation théâtrale* (1771)
6. J.W. Goethe et F. Schiller, *Traité sur la poésie épique et la poésie dramatique* (1797)
7. H. Von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810)
8. Denis Diderot, *Le paradoxe sur le comédien* (paru à titre posthume en 1830)
9. Maurice Sand, *Masques et bouffons : comédie italienne* (1860)
10. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie* (1872)
11. Emile Zola, *Le naturalisme au théâtre* (1881)
12. Benoît-Constant Coquelin, *L'Art du comédien* (1894)
13. Adolphe Appia, *Comment réformer notre mise en scène* (1904)
14. Edward Gordon Craig, *De l'Art du Théâtre* (1905)
15. Vsevolod Meyerhold, *Projet d'une nouvelle troupe dramatique près le Théâtre d'Art de Moscou* in *Ecrits sur le théâtre* (1905)
16. Léon Brémont, *L'Art de dire et le théâtre* (1908)
17. Edward Gordon Craig, *L'Acteur et la surmarionnette* article paru dans la revue *The Mask* (1908)
18. August Strindberg, « *L'art du comédien* » in *Théâtre cruel et théâtre mystique* (ca.1908)
19. Georges Le Roy, *Le traité pratique de diction française* (1912)
20. Emile Jacques-Dalcroze, *Méthode Jacques-Dalcroze* (1916-1920)
21. Adolphe Appia, *L'OEuvre d'art vivant* (1921)
22. Sarah Bernhardt, *L'Art du théâtre. La Voix. Le Geste. La Prononciation* (1923)
23. Adolphe Appia, *Art vivant ou nature morte ?* (1923)
24. Jacques Copeau, *Préface au Paradoxe sur le comédien* (1929)
25. Erwin Piscator, *Le Théâtre politique* (1929)
26. Bertolt Brecht, *Notes sur le comédien* (1927-1930)
27. Oskar Schlemmer, *Théâtre et abstraction : L'Espace du Bauhaus* (ca. 1930)
28. Richard Boleslavsky, *Acting : The First Six Lessons* (1933)
29. Walter Benjamin, *Essais sur Bertolt Brecht* (1934-1938)
30. Constantin Stanislavski, *La Formation de l'acteur* (1936)
31. Bertolt Brecht, *Le Théâtre épique* (1927-1937)
32. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double* (1938)
33. Bertolt Brecht, *Petit organon pour le théâtre* (1948)
34. Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage* (1948)
35. Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement* (1950)
36. Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné* (1954)
37. Michael Chekhov, *To the Actor. On the Technique of Acting : « Être acteur, technique du comédien »* (1953)
38. Paul Claudel, *L'Illustre théâtre* (1955)
39. Jacques Copeau, *Notes sur le métier de comédien*, in *Journal* (1955)
40. Bertolt Brecht, *L'Art du comédien : écrits sur le théâtre* (1927-1955)
41. Bertolt Brecht, *La Dialectique et le Théâtre* (1929-1956)
42. Roland Barthes, « *critique de la représentation de Phèdre au TNP* » in *Théâtre national populaire* (1958), repris dans *Sur Racine* (1963)
43. Kenneth Tynan, *Curtains* (1961)
44. Erwin Piscator, *Supplément au théâtre politique* (1962)
45. Tadeusz Kantor, *Le théâtre zéro* (1963)
46. Etienne Decroux, *Paroles sur le mime* (1963)
47. Peter Weiss, *Notes sur le théâtre documentaire* (1967)
48. Valeska Gert, *Je suis une sorcière* (1968)
49. Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre* (1968)
50. Lee Strasberg / Robert H. Hethmon, *Le travail à l'Actor's Studio* (1969)
51. Joachim von Mengershausen, *Ende einer Kommune ?*, film documentaire sur les acteurs de l'antitheater de R.W. Fassbinder (1970)
52. Manfred Wekwerth, *La mise en scène dans le théâtre d'amateurs* (1971)
53. Giorgio Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati : Un théâtre pour la vie, Réflexions, entretiens, notes de travail* (1974)
54. Peter Brook, *L'Espace vide. Ecrits sur le théâtre* (1977)
55. Julian Beck, *La Vie du théâtre* (1978)
56. Eugenio Barba, *The Dilated Body* (1985)
57. Valère Novarina, *Le théâtre des paroles* (1986)
58. Georges Banu, *L'acteur qui ne revient pas* (1986)
59. J.C. Milner et F. Regnault, *Dire le vers : court traité à l'usage des acteurs et des amateurs d'alexandrins* (1987)
60. Bernard Dort, *La représentation émanicipée* (1988)
61. Tadeusz Kantor, *Leçons de Milan* (1990)
62. Claude Régy, *Espaces perdus* (1991)
63. Yoshi Oida, *L'acteur flottant* (1992)
64. Klaus Michael Grüber, *Il faut que le théâtre passe à travers les larmes...* (1993)
65. Antoine Vitez, *Ecrits sur le théâtre I* (posthume 1994)
66. Yoshi Oida, *L'acteur invisible* (1998)
67. Eugenio Barba, *Théâtre : solitude, métier, révolte* (1999)
68. Giovanni Lista, *La scène moderne* (1997)
69. Jacques Lecoq, *Le Corps poétique, un enseignement de la création théâtrale* (1997)
70. Declan Donnellan, *L'acteur et la cible* (2002)
71. Julian Boal, *Le spectacle terminé, la lutte commence*, vidéo Youtube (2012)
72. Richard Maxwell, *Theater for beginners* (2015)
73. Paul Fournel, *Faire Guignol* (2019)
74. Collectif, *Le port du masque dans le Talchum coréen* (2020)
75. Collectif, *Danses et jeu du Kagura d'Hayachine dans les campagnes d'Iwate au Japon* (2020)
76. Mamadou M'Bo, *Récit d'une journée de répétition au Mali* (2020)

Etc.

4 chapitres pour une bibliothèque vivante

Je proposerai donc pour ce spectacle, qui aura pour titre *Théories et pratiques du jeu d'acteur HEORIES (1428-2020)*, à un groupe de sept acteurs de travailler à un tel corpus (ou plutôt une sélection d'une trentaine de textes) et d'en devenir la bibliothèque vivante. Chaque acteur deviendrait alors légataire de 3 à 5 de ces textes théoriques et aurait la tâche d'en faire théâtre à travers un précipité qui soit l'énoncé subjectivé de chacun de ces textes. Il faudrait 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 s'inventer des outils nouveaux issus de 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.

Chaque élément du corpus engendrera donc sa mise en forme particulière, et alors nous comprendrons peut-être de quel présupposé théâtral chacun d'entre eux découle, et plus largement, quelle manière de penser ou d'agencer le monde cela invente. C'est cela qu'il faudra mettre en scène.

L'aspect kaléidoscopique du projet (par la pluralité des textes théoriques embrassés et donc le différentiel formel que cela imposera) donnera alors sa forme aux représentations du spectacle, par l'organisation d'un programme de théâtre, réparti en plusieurs chapitres, à la manière d'une thèse vivante, selon des créneaux et amplitudes horaires dépendantes (techniquement et/ou théoriquement) des démonstrations elles-mêmes.

Les chapitrages 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 » (de Diderot à Michael Chekhov, en passant par le port du masque par les acteurs de Talchum coréen et Sarah Bernhardt) ;
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 Meyerhold, Craig, Appia, Brecht, Schlemmer...) ;
3. **Athlétisme affectif** ou comment jouer la tension

entre l'apollinien et le dionysiaque (à partir d'Artaud, Grotowski, Living Theater, Barba, Bergman,...) ;

4. **Performer** ou les nouvelles situations d'énonciation pour l'acteur (avec Brecht, Richard Maxwell, Yvonne Rainer, Mamadou M'Bo, Yoshi Oida,...).

Pour chaque chapitre de ce spectacle au long court, et il en sera de même dans les intégrales, les acteurs se relayeront 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-citée. Chaque « précipité » durera entre 10 et 20 minutes. Et c'est l'ensemble de ces vignettes qui constituera le chapitrage du spectacle.

Il s'agira à chaque fois, sur le mode discursif, d'expliquer en quoi chacune de ces oeuvres aura établi un projet spécifique pour l'acteur, le théâtre et l'art en général.

Ce discours sera par ailleurs systématiquement augmenté d'une résolution performative qui pourra prendre différents aspects : réactivation historique (dans le cadre de théories qui ont été elles-mêmes formalisées), exemplification d'une réflexion théorique par une scène du répertoire théâtral, exercices collectifs, témoignages sonores ou vidéos, etc.

C'est finalement la succession de ces différents « précipités » dans la tension entre éléments discursifs et performatifs qui créera la dramaturgie générale du spectacle.

Avant de décrire ce projet plus avant, j'aimerais d'abord réaffirmer le postulat suivant : quelque chose du théâtre est possible sans cette spectacularité dont on a fini par croire qu'elle lui était propre. C'est certes une idée très petite, mais il me faut la redire ici, car c'est cette pensée qui jusqu'à présent a guidé mon travail et qui le guide une fois encore pour ce nouveau projet. Pour ce faire je considère qu'il faut réduire la mise en scène à ses coordonnées les plus simples, en retenir les effets habituellement escomptés par l'élaboration de situations intellectuelles précises, activées plus ou moins librement par les acteurs et dont la réalisation produira le spectacle.

Depuis mon précédent spectacle *La naissance de la tragédie*, je crois avoir entamé une enquête sur le travail de l'acteur, la place de son imaginaire, sa fonction sociale également. Il s'agit donc désormais, après deux premiers spectacles (*pièces courtes 1-9* et *dictionnaire de la musique*) au sein desquels la figure des acteurs, renvoyée à une idée postmoderne de la task-performance (telle qu'elle fut par exemple développée par Yvonne Rainer et la Judson Church), était en partie - dans mon propre

travail - réifiée, de laisser la place aux acteurs, à leurs capacités d'invention, à leur intellectualité propre, à leur souveraineté.

Et le projet en fin de compte sera de prendre ces propositions théoriques comme des propositions de plateau concrètes, comme des machines à jouer, et par là de renvoyer chaque acteur face à son imaginaire. Je relèguerai la mise en scène toute entière derrière cette expérience intime de l'acteur. Mais au fond tout est intime, « Alles ist innig » comme dit Hölderlin ! Il n'y aura donc en quelque sorte plus rien à mettre concrètement, physiquement en scène, dès lors que cette mise en scène aura lieu à l'esprit de l'interprète et de ceux qui l'écoutent. Je mise tout là-dessus : la mise en commun de nos subjectivités individuelles. Et je pense sincèrement que cette horizontalité là peut encore changer nos manières d'être au théâtre.

En réalité, cette pièce ne sera rien d'autre qu'un moyen pour travailler sur le dispositif scénique, et faire de ce moyen une fin. N'importe quel récit de ou sur le théâtre, et je veux nommer par-là la possibilité même du théâtre, n'est possible qu'à partir d'une certaine idée de l'origine, d'une archéologie qui lui est propre. Alors pour rendre justice à ce geste fondamental, rien de ce sur quoi nous travaillons ne devra échapper à l'historicité de notre médium. Y compris l'espace. Il faudra qu'il ne performe alors rien d'autre que sa propre fonction, théâtrale donc. Ce qui veut dire d'après moi laisser tomber toute idée de décor et plutôt agencer le vide !

C'est aussi une façon d'essayer de ne pas trop faire un théâtre de thèmes, dans le sens où d'une certaine manière je n'ai rien à dire d'autre que le dispositif lui-même n'ait déjà dit. Ce dispositif millénaire me paraît être la seule réalité objective à laquelle je puisse m'adosser. Et le rêve au final serait qu'il se suffise en tant que sujet.

Il faudra donc que le cadre de ce spectacle reste le plus rudimentaire possible : pas de décor, presque pas de costume (ou ce qu'il sera nécessaire plutôt que décoratif) ni de lumière de scène (au sens spectaculaire du terme), pas d'effets sonores.

Les acteurs seront seuls vecteurs du spectacle. Il n'y aura donc rien d'autre que l'acteur dans un espace vide qui s'approche du proscenium : tout comme le rhapsode montait sur son rocher pour parler à ses camarades ; une économie d'effets pour une écologie de moyens ; presque pas de théâtre, et pourtant.

Dans cette optique il peut être utile de relire la didascalie qui ouvre *Outrage au public* de Peter Handke, et dont voici un extrait :

« Le rideau se lève lentement. Lorsque la scène est

ouverte, les acteurs sortent du fond et se dirigent vers la rampe. Ils ne rencontrent pas d'obstacles, la scène étant vide. Leur allure ne trahit rien de particulier, ils portent des vêtements quelconques. Pendant qu'ils se rapprochent des spectateurs, la lumière monte sur la scène et dans la salle. L'éclairage est le même de part et d'autre. La lumière n'est pas éblouissante. C'est l'éclairage normal d'une fin de spectacle. Cet éclairage restera identique tout au long de la pièce, dans la salle comme sur scène. »

Alors oui, il y aura du texte, mais il faudrait n'en tirer aucun fétichisme... Il s'agira plutôt de rester sur un rapport très prosaïque, profane, à la parole, de la prendre d'abord comme un outil. Qu'il n'y ait pas de poétique du texte autre que son utilité. Chaque récit (qu'il soit théorique ou non) sera en quelque sorte un prétexte pour évoquer un imaginaire commun du spectacle vivant, une métaphore qui permette de penser cette situation que nous partageons. L'oralité ne devra être qu'un outil pour que le spectacle ait lieu ailleurs, c'est-à-dire dans nos esprits. Car voilà la situation réelle sur laquelle reposera le spectacle et à chaque intervention ; un corps différent dans l'espace face à d'autres corps et autant d'imaginaires. Et au-delà des affects qui pourront être levés par les expérimentations des acteurs, je dois avouer qu'il n'y a pas d'émotion plus touchante pour moi que de se savoir partie prenante du dispositif théâtral, de sa simplicité archaïque, de sa manière d'avoir lieu toujours neuve, toujours hétérogène.

Maxime Kurvers

formalisation

J'ai d'ores et déjà commencé à travailler avec plusieurs acteurs, sans qu'eux-mêmes ne se voient, et vais continuer pendant plusieurs mois encore afin de définir le répertoire théorique de chacun-e (chaque acteur aura à performer 4 à 5 textes théoriques pour un corpus d'environ 28 éléments), et de rédiger un canevas propre à chacun-e. Ces répétitions peuvent s'organiser en studio ou sur Skype. Puis après quelques mois, au printemps 2020, je commencerai à rassembler l'ensemble de leurs récits, pour un travail de répétition au plateau à proprement parler.

Un mot enfin sur la constitution de la distribution : il faudra qu'elle regroupe des profils d'acteurs très différents.

Julien Geffroy a travaillé avec moi sur tous mes spectacles, et il représentera en quelque sorte avec Caroline Menon-Bertheux, un endroit de travail que je connais, à cheval entre héritage académique (nous avons tous les trois fait l'école du TNS) et un désir de théâtre expérimental.

J'ai rencontré Camille Duquesne dans le cadre du studio des acteurs de La Commune à Aubervilliers : son rapport à la pratique est pour moi d'ordre intellectuel et elle saura rendre justice au projet.

Mamadou M'Bo est un acteur originaire du Mali que j'ai rencontré lors d'un laboratoire à Aubervilliers. Il est porteur d'une toute autre manière de concevoir le travail des acteurs ; et ce travail même agit sur un tout autre paradigme que celui sur lequel nous sommes habitués. Pourtant, il n'a pas encore travaillé en tant qu'acteur depuis son arrivée (récente) en France. C'est un honneur pour moi de l'inviter pour ce projet.

Enfin, je souhaite ouvrir la distribution à des personnes plus « aguerries », dont la présence porte une part de l'histoire du théâtre au 21^e siècle.

Ainsi Virginie Colemyn a étudié chez Jacques Lecoq avant de rejoindre la troupe d'Ariane Mnouchkine, et plus tard Gwenaël Morin... J'ai enfin proposé entre autres pistes à Dominique Reymond et Yoshi Oida de faire partie du projet, ce qu'ils ont accepté.

En définitive, le spectacle pourra être présenté dans les théâtres selon des modes légèrement différents :

- du mardi au vendredi, un chapitre par soir (de 1 à 4), où chaque acteur l'un après l'autre déploierait une pensée théorique et la spectaculariserait ;
- les week-ends, une intégrale des quatre chapitres par l'ensemble des acteurs ;
- en intégrale mais répartie en plusieurs espaces du théâtre (le public y serait ainsi itinérant). Voici un exemple de ce que donnerait l'organisation d'une telle soirée :

Plateau 1	Plateau 2	Hall ou extérieur	Loge
18h Bertolt Brecht, <i>L'Art du comédien : écrits sur le théâtre</i> (1927-1955)	18h Constantin Stanislavski, <i>La Formation de l'acteur</i> (1936)	18h Julian Beck, <i>La Vie du théâtre</i> (1978)	Bibliothèque en accès libre (livres et vidéos)
18h15 Tadeusz Kantor, <i>Le théâtre zéro</i> (1963)	18h15 Etienne Decroux, <i>Paroles sur le mime</i> (1963)	18h15 Vsevolod Meyerhold, <i>Projet d'une nouvelle troupe dramatique près le Théâtre d'Art de Moscou in Ecrits sur le théâtre</i> (1905)	
18h45 Oskar Schlemmer, <i>Théâtre et abstraction : L'Espace du Bauhaus</i> (ca. 1930)	18h30 Edward Gordon Craig, <i>De l'Art du Théâtre</i> (1905) - présentation du projet	18h30 Collectif, « <i>Danses et jeu du Kagura d'Hayachine dans les campagnes d'Iwate au Japon</i> » (2020)	
19h Denis Diderot, <i>Discours sur la poésie dramatique</i> (1758)	18h40 Manfred Wekwerth, <i>La mise en scène dans le théâtre d'amateurs</i> (1971)	19h Mamadou M'Bo, « <i>Récit d'une journée de répétition au Mali</i> » (2020)	
19h10 Constantin Stanislavski, <i>La Construction du personnage</i> (1948)	19h10 Julian Boal, « <i>Le spectacle terminé, la lutte commence</i> », vidéo Youtube (2012)	19h50 Maurice Sand, <i>Masques et bouffons : comédie italienne</i> (1860)	
19h50 Peter Weiss, <i>Notes sur le théâtre documentaire</i> (1967)	19h50 Jerzy Grotowski, <i>Vers un théâtre pauvre</i> (1968)	20h25 H. Von Kleist, <i>Sur le théâtre de marionnettes</i> (1810)	

Plateau 1	Plateau 2	Hall ou extérieur	Loge
20h25 Collectif, « <i>Le port du masque dans le Talchum coréen</i> » (2020)	20h15 Sarah Bernhardt, <i>L'Art du théâtre. La Voix. Le Geste. La Prononciation</i> (1923)	20h45 Paul Fournel, <i>Faire Guignol</i> (2019)	Bibliothèque en accès libre (livres et vidéos)
20h35 Roland Barthes, « <i>critique de la représentation de Phèdre au TNP</i> » in <i>Théâtre national populaire</i> (1958), repris dans <i>Sur Racine</i> (1963)	20h30 Joachim von Mengershausen, <i>Ende einer Kommune ?</i> , film documentaire sur les acteurs de l'antitheater de R.W. Fassbinder (1970)	21h00 Richard Maxwell, <i>Theater for beginners</i> (2015)	
21h Motokiyo Zeami, <i>Shûgyoku tokka</i> : « <i>Amasser les joyaux, atteindre la fleur</i> » (1428)	20h50 Edward Gordon Craig, <i>De l'Art du Théâtre</i> (1905) - rendu du projet	21h10 Denis Diderot, <i>Le paradoxe sur le comédien</i> (paru à titre posthume en 1830)	
21h30 Michael Chekhov, <i>To the Actor. On the Technique of Acting</i> : « <i>Être acteur, technique du comédien</i> » (1953)			

En parallèle du spectacle, il faudra ménager un espace du théâtre (dans le hall d'accueil, une loge ou un coin du gradin) une bibliothèque en accès libre : un ordinateur où se trouveront numérisés l'intégralité des textes abordés, ainsi que d'autres documents iconographiques et vidéos (entretiens, extraits de captations historiques tel *L'Arlecchino* de Strehler joué par Ferruccio Soleri ou les archives de la troupe de l'Antitheater de Fassbinder, etc.). Cette bibliothèque permettra aux spectateurs de continuer par eux-mêmes l'enquête amorcée par notre équipe.

Sur scène, chaque intervention sera portée par un-e performer différent-e et pourra prendre de multiples formes (principalement en solo) : conférence performée, récit, lecture, fragment de spectacle, atelier collectif, intermède théâtral, projection vidéo, etc.

Chaque acteur aura enfin à performer plusieurs pensées, parfois antinomiques, sur l'ensemble du spectacle.

Ce sera peut-être là la démonstration définitive de ce spectacle : mettre à jour la capacité des acteurs à cette plasticité physique et intellectuelle qui devrait les caractériser ; où chacun-e fait émerger l'altérité en soi.

Maxime Kurvers

calendrier prévisionnel

D'octobre 2019 à mars 2020 : répétitions individuelles avec les sept acteurs pour déterminer les textes de chacun et commencer à écrire les différents soli. Les acteurs ne se voient pas afin de conserver chacun une singularité dans leur manière d'approcher le projet.

Janvier et février 2020 : résidence de recherche à Tokyo (The Saison Foundation) et en Corée pour les parties concernant les pratiques de jeu masqué du Nô, du Kagura, du Talchum. Travail en studio avec des acteurs et spécialistes locaux.

Mai et juin 2020 : 10 jours de travail collectif en studio de répétition ; chaque solo est replacé dans une dramaturgie générale. Travail sur les costumes avec Anne-Catherine Kunz et chacun des comédiens.

Août et septembre 2020 : répétitions finales sur le plateau ; finalisation de l'arc dramaturgique.

Fin septembre 2020 : création du spectacle - Festival Actoral, Marseille.

Entre septembre et décembre 2020 : reprise du spectacle au Festival d'Automne à Paris, à la Commune d'Aubervilliers, puis au T2G (sous réserve).

Plus tard dans la saison 20-21 : reprise du spectacle au théâtre Garonne, Toulouse.

extrait de répétition (par Camille Duquesne)

En 1936, Bertolt Brecht dans un écrit qu'il appelle « *Sur la distanciation* » fait la critique de ce qu'il appelle la métamorphose intégrale. C'est-à-dire que, précisément, il fait la critique d'un théâtre qui demande au comédien de se métamorphoser intégralement.

C'est-à-dire d'un théâtre qui demande à l'acteur de devenir totalement le personnage, de devenir complètement autre, et de coller au personnage. Le problème selon Brecht, c'est que la réussite de ce théâtre repose uniquement sur la capacité de l'acteur à faire ça, à accomplir cette métamorphose intégrale. Et c'est un problème, parce que si jamais l'acteur n'a pas cette capacité, si il échoue, parce qu'il est malade ou inattentif par exemple, on va dire que l'illusion que ce théâtre créé est complètement ruinée. Et quand l'illusion est ruinée, c'est justement le moment où le théâtre, son dispositif apparaît. Brecht donne trois éléments de ce qu'est le dispositif du théâtre :

- C'est d'une part le fait que ça n'a pas lieu pour la première fois, que c'est quelque chose qui a été répété ; alors que justement dans le théâtre qui demande la métamorphose intégrale, on voudrait faire croire que c'est la première fois que ça a eu lieu.

- Un autre élément constitutif c'est que celui qui agit sur scène, ce n'est pas celui à qui est arrivée la chose, l'événement, l'histoire.

- Et la troisième caractéristique, c'est que les effets ne sont pas produits naturellement mais qu'ils sont des effets artificiels.

Et donc justement, si l'illusion apparaît le théâtre est ruiné. Et Brecht c'est précisément ce qu'il cherche lui-même dans son théâtre : que le dispositif théâtral ne soit pas caché, qu'il soit toujours présent pour le spectateur comme pour les acteurs.

Brecht veut donc aller contre l'idée d'un théâtre de métamorphose intégrale. Il veut faire apparaître le théâtre. Et après avoir découvert et avoir été fasciné par plusieurs spectacles de l'acteur chinois Mei Lanfang, il pense que le théâtre chinois et ses acteurs sont une ressource pour cela.

Selon lui, théâtre chinois montre deux fois. Il montre le comportement des hommes : par exemple une jeune fille qui est en train de préparer le thé. Et l'acteur montre comment elle prépare le thé. Et ensuite il montre aussi comment le comédien fait pour montrer le comportement de cette jeune femme.

Alors que dans le théâtre classique, occidental, on

voudrait que les deux soient collés, que le comédien soit la jeune fille - on voudrait croire à ça -, pour l'acteur chinois il y a déjà une séparation et il y a donc deux monstrations.

Il y a comment cette jeune fille prépare le thé et il y a comment le comédien montre cette jeune fille qui prépare le thé.

Et ensuite l'acteur chinois, toujours d'après Brecht, sait que quelqu'un, que le public est en train de le regarder. Il sait que les regards sont dirigés vers lui et même il en joue. Parfois il peut se mettre sous son meilleur angle pour être vu de son meilleur profil. Il s'observe donc lui-même en train de faire les choses.

Alors Brecht dit que cela n'est pas du tout gênant pour un acteur chinois d'être en train de se regarder, en train de montrer un geste par exemple, ou être en train de regarder le sol et d'évaluer s'il lui reste de l'espace pour faire son action.

Cela ne rompt pas l'illusion parce que tout cela ne repose pas sur un principe illusionniste.

D'après lui, l'acteur chinois est en fin de compte débarrassé de toutes les scories qui arrivent quand l'acteur veut faire la métamorphose intégrale, ce qui est très difficile. Son art se résume en quelque sorte à citer le personnage.

Alors moi ce que je vous propose de faire par rapport à ça, c'est justement de vous exposer sur ce principe-là de la citation, à partir d'un personnage de théâtre bien connu qui est Antigone.

On va voir ensemble comment on pourrait activer ça, le fait de citer un personnage, et à la fois de savoir qu'on est regardé et de se regarder soi-même en train de faire.

Je vais vous montrer la première scène d'*Antigone* de Brecht, donc la version de Brecht d'*Antigone* je la raconte : L'histoire commence avec les deux frères d'Antigone, Eteocle et Polynice - et il y avait une guerre, de Créon, de Thèbes, contre Argos, et ces deux frères sont morts de façons différentes. Un premier frère est mort à la guerre. Le second, voyant ce désastre, son frère mort, décide de désertir. Et quand Créon, le chef de guerre qui est aussi leur oncle apprend ça, il le tue. Et en plus de le tuer, il ordonne que celui qui est mort pour la patrie soit enterré ; et que l'autre soit laissé à l'air libre et dévoré par les bêtes.

Et après la pièce raconte comment Antigone va s'opposer à cet édit qui empêche les gens de recouvrir le corps de Polynice.

Donc là c'est la première scène, où Antigone vient juste d'apprendre ce que Créon a décrété. Et elle veut parler à Ismène, parce qu'elle est en train de décider pour elle-même de ce qu'elle va faire, de comment elle va agir face à cette décision de Créon. Et elle veut parler à Ismène pour voir si elle peut compter sur Ismène pour s'allier à sa propre décision. Bien sûr elle ne peut pas lui parler dans le palais. Donc elle demande à Ismène de venir à l'extérieur du palais. Elle l'amène un peu plus loin. Et donc elle commence à l'appeler. Donc elle pourrait par exemple, elle pourrait se mettre comme ça... Et lui dire...