# OKINA

# *Okina*「翁」

Conception et mise en scène, Maxime Kurvers
デザイン・演出：マキシム・キュルヴェルス

Avec Yuri Itabashi
女優：板橋優里

Costumes, Kyoko Fujitani
コスチューム：藤谷京子

Lumière, Manon Lauriol
照明：マノン・ローリオル

Collaboratrice artistique, Camille Duquesne
アーティスティックコラボレーター：カミーユ・デュケイン

Traducteur-interprète, Akihito Hirano
通訳・翻訳者：平野暁人

Écriture et dramaturgie, Maxime Kurvers et l'équipe
脚本・ドラマツルグ：マキシム・キュルヴェルスとそのチーム

Coordination Japon, Takafumi Sakiyama
コーディネーション・ジャパン：崎山隆文

Conseiller à la diffusion, Jérôme Pique
ツアーアドバイザー: ジェローム・ピケ

Production MDCCCLXXI (Paris)
プロダクション MDCCCLXXI（パリ）

*Coproduction en cours*
共同制作進行中

**Depuis 2018, Maxime Kurvers aborde une partie de son travail comme une enquête sur l'art de l'acteur·rice. De *La naissance de la tragédie* à *Théories et pratiques du jeu d'acteur·rice (1428-2021)*, il s'intéresse à l'histoire des formes théâtrales et de leurs modes de jeux et la confronte à la subjectivité des interprètes avec lesquel·le·s il travaille.**

Dans le cadre de ce travail d'anthropologie théâtrale, Maxime a rencontré des acteurs et actrices de Nō, un genre de théâtre-dansé traditionnel japonais, lors d'un mois de résidence à Tokyo.
Ensemble ils et elles ont discuté du répertoire du Nō, du métier d'interprète de Nō, de sa formation, évoquant aussi parfois l'organisation et la pression sociale présente au sein d'un répertoire joué en grande partie par des hommes.
Sur ce dernier point, un élément a suscité l'intérêt du metteur en scène : *Okina,* un genre de pièce de Nō, que les femmes n'ont pas le droit de jouer.
D'avantage qu'une pièce, il s'agit en fait d'un rituel shintoïste, fortement codifié, et théâtralisé au sein d'un spectacle de Nō. La représentation se structure autour de trois personnages (un jeune homme, Senzai, et deux vieillards, Okina et Sanbaso) et d'un chœur, situé à l'arrière de la scène. Et c'est peut-être la liaison de cette représentation avec la question du rituel religieux (strictement pris en charge par des hommes) qui a produit culturellement l'interdiction pour les femmes de la représenter.

Hors, pour Maxime Kurvers, cet interdit de représentation constitue en soi un enjeu théâtral. Par le récit subjectif qu'une actrice en fera, une question sera posée : comment une actrice peut-elle aujourd'hui contourner cet interdit et dépasser l'impossibilité culturelle d'incorporer la pièce ?
Et plus largement : comment, par l'imagination, rendre à soi-même quelque chose (ici un spectacle) qui nous est refusé ?

Et c'est à Yuri Itabashi, actrice qu'on a pu voir récemment dans les projets *Eraser Mountain* et *Eraser Forest* de Toshiki Okada, que Maxime Kurvers a posé ces questions.

Durée estimée : 1h20

**Contacts production :**
**Association MDCCCLXXI**
Maxime Kurvers, metteur en scène
06 03 78 09 01 I maxime.kurvers@hotmail.fr

# Nōgaku

Au début du 14ème siècle, des troupes d'acteurs dans une variété de traditions théâtrales vieilles de plusieurs siècles visitaient les temples, les sanctuaires, les festivals, et y donnaient des représentations, souvent sous les auspices de la noblesse. Le genre de spectacle qui portait le nom de sarugaku était l'une de ces traditions. Les brillants dramaturges et acteurs, Kan'ami (1333– 1384) et son fils Zeami (1363–1443), transformèrent le sarugaku en Nō, dans la forme dans laquelle il est toujours au fond interprété de nos jours. Kan'ami introduisit dans le sarugaku les éléments musicaux et chorégraphiques du divertissement populaire du kuse-mai, et il attira l'attention et le patronage du shogun de Muromachi, Ashikaga Yoshimitsu (1358–1408).
Après la mort de Kan'ami, Zeami prit la direction de la troupe Kanze. Le patronage de Yoshimitsu lui donna la possibilité de raffiner davantage les principes esthétiques du Nō, connus sous le nom de monomane (l'imitation des choses) et de yugen, un idéal esthétique influencé par le Zen qui met l'accent sur la suggestion du mystère et la profondeur. Outre le fait qu'il écrivit certaines des pièces les plus connues du répertoire de Nō, Zeami est l'auteur d'une série d'essais qui définirent les standards pour les représentations du Nō dans les siècles à venir.
Depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale, le Nō dépend entièrement du public pour sa survie. Le Nō bénéficie toujours aujourd'hui du soutien d'un petit, mais fervent, groupe d'adeptes qui fréquentent les théâtres, et d'un nombre considérable d'amateurs qui s'offrent des leçons pour découvrir les techniques de chant et de danse du Nō.

Illustrations :
- Détail d'*Okina* par Tsukioka Kogyo (1869 - 1927), page 1
- Kano Kazunobu (1816-1863),triptyque représentant respectivement les rôles de Senzai, Okina et Sanbasō, milieu du 19ème siècle, pages 3 à 5

# Okina

L’acteur et théoricien du Nō Zeami (1363-1443), considérait *Okina* comme la plus sacrée de toutes les pièces et qu’elle était à l’origine du théâtre Nō.
Créé au milieu du XIV siècle, *Okina* est une pièce à part : elle n'appartient à aucune catégorie, ne se fonde pas à proprement parler sur un livret et n'a pas réellement d’intrigue.
Il s’agit plutôt d’un rite sacré, au sein duquel le chant est une prière pour que la concorde règne dans le pays et que la paix soit dans le monde.
Les acteurs se transforment en figures divines et exécutent des danses du bonheur. Cette pièce, qui relevait autrefois d’une pratique à caractère religieux, tient de nos jours encore une place très importante dans le répertoire. Elle diffère des autres pièces de Nō par sa formation instrumentale ainsi que par son rythme et son style particuliers.
La représentation d'*Okina* commence avant même qu'elle ne démarre sur scène : L’interprète d’Okina doit se purifier pendant un certain temps avant de pouvoir jouer la pièce. Ce faisant, il prépare son corps et son esprit pour la représentation.

Le jour de la représentation, un shimenawa (une corde sacrée faite de pailles de riz) est parfois placée au-dessus de la scène pour purifier le lieu.
Le plateau est purifié depuis le rideau du pont de scène par les étincelles d’une pierre à briquet.
Un autel est installé dans le kagami-no-ma ( la «salle des miroirs» ou antichambre évoquant les loges de nos théâtres occidentaux) et des offrandes y sont faites.
Derrière le rideau, devant l’autel dédié aux masques sacrés d’*Okina*, tous les acteurs boivent ensemble un vin de riz consacré et observent ainsi un rite de purification.
Les spectateurs ne peuvent assister à ces préparatifs.

À l'ouverture de la représentation, les acteurs apparaissent solennellement sur le pont menant au plateau dans un ordre établi. Entre d’abord en scène le coffret abritant les deux masques d’Okina – l’un blanc, l’autre noir –, suivi de l’acteur principal, le Tayû (qui va représenter le personnage d’Okina), les personnages de Senzai et de Sanbasō, puis les musiciens et les aides, et enfin le chœur qui ferme la marche.
Cette procession donne un caractère cérémoniel à la représentation. Le masque, vecteur divin, nécessite d’être manipulé avec le plus grand respect.
Sur scène, le Tayû prend place après avoir salué en s’inclinant profondément.
Puis, sur la musique de trois petits tambours à main et d'une flûte japonaise, il se met à chanter des prières, accompagné de récitants, pour que

règnent la paix et la concorde.
Puis, le personnage de Senzai danse pour que les récoltes soient bonnes, alors que le Tayû revêt le masque d'Okina, et accède au rang de figure sacrée.
En ouverture, la danse de Senzai est à la fois vaillante et alerte. Puis, le Tayû – qui porte le masque blanc d'Okina –, danse une prière d'abord paisible puis plus fluide.
Après la danse, l'acteur ôte son masque et s'inclinant à nouveau profondément sur la scène, l'Okina et le Senzai quittent la scène par le pont de la passerelle : cette scène s'appelle okina-gaeri (le départ d'Okina).
Lorsque ces deux acteurs quittent la scène, le personnage de Sanbasō entame alors une danse non-masquée et sautillante appelée *momi-no dan*, qui suscite l'allégresse. Il revêt ensuite un masque noir et finit par *suzu-no dan*, une danse des grelots réalisée en s'accompagnant d'un cistre musical à la main et exécutée pour que les moissons soient bonnes.

Cette pièce mystique est d'ordinaire jouée exclusivement pour le Nouvel An ou pour des cérémonies d'inauguration (et de commencement). De par son aspect rituel, elle n'a été que très peu représentée en Europe. Traditionnellement, *Okina* n'est exécuté que par des hommes, et les femmes sont exclues de ce rituel : il leur est même parfois interdit de participer à des tâches mineures dans les coulisses lorsque l'*Okina* est en cours.

## Actrice

extraits de « *Women in Nō* », article d'Eric Prideaux paru dans le quotidien Japan Times, 11 avril 2004

Aujourd'hui, il y a environ 250 actrices de Nō professionnelles dans tout le pays. Et bien que cela ne représente qu'un sixième du total des 1540 interprètes, les actrices ont maintenant le sentiment d'être suffisamment nombreuses pour dénoncer les pratiques d'un Nō à prédominance masculine qu'elles considèrent comme injustes.
« On nous a accordé l'entrée, mais cela ne veut pas dire que nous sommes autorisés à faire n'importe quoi », a déclaré Noriko Tomiyama, 77 ans, qui a consacré près de six décennies de sa vie au Nō, et qui est membre de l'école Komparu. Parmi les cinq principales écoles de Nō, celle-ci est selon les initiés la plus réceptive aux femmes.
Malgré les progrès qui ont été faits, les femmes se plaignent que les problématiques liées au genre continuent de les empêcher d'obtenir une pleine reconnaissance. À la racine du problème semble se trouver le concept séculaire de

*kegare* (souillure). Cela signifie que les femmes sont rendues impures par les saignements associés aux menstruations et à l'accouchement. Avec la passion shintoïste du Nō pour la pureté physique et spirituelle, cette croyance présente un obstacle majeur pour les femmes - tout comme au sumo, où il leur est interdit de toucher la plateforme de lutte.
Noriko Tomiyama déclare : « Tout le monde sait que si un homme est disponible, la femme est laissé sur le côté - même si elle est une professionnelle. Peu importe à quel point un homme manque de talent, il est toujours considéré comme meilleur que n'importe quelle femme. »

Dans ce monde fermé, à côté de cette discrimination pure et simple, les tabous préjudiciables aux femmes abondent également. Michiko Kageyama, 55 ans, une actrice chevronnée de l'école Hosho de Nō, se plaint d'avoir été interdite de toucher une cloche qui sert d'accessoire central dans la pièce *Dojo-ji* parce qu'elle est une femme.
Et puis il y a Reiko Adachi, 79 ans, de l'école de Kanze, qui décrit des établissements qui ne permettent pas aux femmes de toucher ou de porter certains costumes, donc, dans les faits, les empêchent de jouer.
L'actrice Tomiyama Komparu, pour sa part, semblait la plus insultée par l'interdiction des femmes vis-à-vis d'*Okina,* une pièce rituelle de Nō conduite comme une prière pour la paix et la longévité. Traditionnellement, *Okina* n'est exécuté que par des hommes, et les femmes sont exclues de ce rituel : il leur est même parfois interdit de participer à des tâches mineures dans les coulisses lorsque l'*Okina* est en cours.
« Nous ne disons pas que nous devons absolument exécuter l'*Okina* », a déclaré Tomiyama. « Mais nous bloquer de la loge ? Parce que nous sommes impurs ? C'est un peu trop. »
Sans surprise, les membres masculins de l'élite Nō minimisent de telles accusations. Un responsable de l'association japonaise « Nō Plays », une organisation de régulation de premier plan, a déclaré qu'il ne croyait pas que l'association empêche consciemment la participation des femmes à l'*Okina*. Il a ajouté que l'appartenance des femmes à ses rangs prouvait l'absence de discrimination fondée sur le sexe.
Néanmoins, les étudiant·es du théâtre japonais pourraient être excusé·es de regarder en arrière avec nostalgie le Moyen-Âge du Japon, juste avant que les dramaturges et interprètes du 14-ème siècle Kanami et son fils Zeami aient tissé ensemble des éléments de divertissement existants pour créer le Nō - et avant que l'establishment artistique ait dit aux femmes que leurs services n'étaient plus nécessaires.
Par exemple, l'historienne des femmes Haruko Wakita de l'Université de Shiga pointe du doigt Hyakuman, une artiste qui a probablement vécu pendant la fin de la période Kamakura (1192-1333) et qui était célèbre pour son *kusemai*, une danse avec des thèmes bouddhistes et shintoïstes.
Selon l'historienne, Kanami a appris le *kusemai* d'un dévot de Hyakuman, également une femme, et a fait de la danse une composante intégrale de son Nō. En effet, son fils Zeami s'est assuré de louer Hyakuman dans ses écrits. Hélas, cet âge d'or précoce de l'inclusion prit fin.
Mizue Mori, professeur d'université sur la religion japonaise et actrice amatrice de longue date, explique que pendant la période Edo (1603-1867), les femmes interprètes se sont progressivement évanouies dans l'obscurité alors que l'élite politique du shogunat Tokugawa a resserré le contrôle des hommes sur le *ie* (les ménages) et autour duquel toute la société, le théâtre Nō inclus, a été ordonné.
Cependant, l'exclusion des femmes de la scène n'a pas empêché les dramaturges de créer certaines des pièces les plus importantes du répertoire centrées sur des personnages féminins.
L'une des formes de théâtre Nō, appelée Kazuramono — « jeux de perruques », d'après les éléments de coiffure portés par les interprètes, met l'accent sur les protagonistes féminines, et les experts masculins et féminins disent qu'il s'agit de la variété Nō la plus fascinante.
En fait, la relation entre les facettes masculines et féminines du caractère humain est un élément clé du Nō mystique. Les interprètes alternent librement entre les sexes, par exemple, pour jouer une femme dans le premier acte et se transformer en homme plus tard — ou, comme le fantôme de la femme habillée dans les vêtements de son mari dans la pièce *Izutsu (Le Berceau du puits)*, un personnage suggérant l'androgynie.

Tout cela amène à se poser la question suivante : si la représentation du genre est si fluide dans le Nō, les femmes ne devraient-elles pas avoir un avantage sur les hommes pour jouer des rôles féminins ?
À la prestigieuse Université des Arts de Tokyo (Tōkyō Geijutsu Daigaku), près de la moitié des 29 étudiant·es de cette année sont des femmes.
Pourtant, les occasions pour les actrices principales d'être accompagnées de chœurs entièrement féminines sont rares, même à l'école de Komparu de Tomiyama. Et donc les femmes doivent continuer, pour l'instant, à s'accorder avec les voix masculines.

« Tant que nous n'aurons pas de femmes dans les rôles principaux, remplissant le chœur, assistant sur scène ou avec la garde-robe, nous n'aurons pas de femmes dans le Nō », déclare Noriko Tomiyama.

# Processus

En janvier 2020, j'ai eu l'opportunité d'être résident à The Saison Fondation et aux Studios Morishita à Tokyo, afin de mener un projet de recherche sur les pratiques d'acteur·ice dans le Nō, le Kagura et le Dengaku. Mon objectif était de documenter un spectacle à venir [*Théories et pratiques du jeu d'acteur·ice (1428-2022)*], à la fois théoriquement et performativement.
Cependant, je me suis rapidement rendu compte que les pratiques auxquelles j'avais assisté (une soirée Dengaku à Misakubo, des pratiques vernaculaires régionales de Kagura, etc.) étaient trop singulières et irréductible pour être utilisées dans mon spectacle. J'ai donc poursuivi ma résidence sans objectif artistique défini, en restant ouvert aux rencontres et à ces pratiques qui m'étaient inconnues. J'ai ensuite rencontré des acteurs et actrices du Nō. Ensemble, nous avons discuté du répertoire du Nō, du métier d'interprète de Nō et de sa formation. Et certains acteurs m'ont montré leur métier directement sur scène.
C'est ainsi que j'ai rencontré une jeune actrice de 36 ans, discutant avec elle de son parcours, mais aussi de l'organisation de son travail au sein d'un répertoire interprété en grande partie par des hommes. Au cours de la discussion, elle a mentionné quelque chose qui a immédiatement piqué mon intérêt : *Okina*, une sorte de pièce Nō, que les femmes ne sont pas autorisées à jouer. Elle a expliqué que c'était peut-être le lien de cette performance avec la question du rituel religieux (strictement géré par les hommes) et du *kegare* (qui définit littéralement la *« souillure »* envisagée par le shintoïsme dès lors qu'un être humain est mis en contact avec la mort, l'accouchement, la maladie, les menstruations) qui produisait culturellement l'interdiction faite aux femmes de la jouer.
A l'époque, je venais de mettre en scène une pièce sur la tragédie antique (*La naissance de la tragédie*), dans laquelle rien n'était représenté : seuls les mots et la voix de l'interprète nous faisaient imaginer (d'ailleurs à la manière d'un acteur de Rakugo) ce que pouvait être la tragédie antique. Lorsque j'ai pris conscience de l'impossibilité de faire jouer et incarner *Okina* par des femmes, j'ai tout de suite pensé qu'il s'agissait d'une question théâtrale, et qu'il pourrait s'agir d'un solo pour une actrice, sur le même principe que *La naissance de la tragédie*. Ainsi, à travers la parole, l'actrice aurait accès à la pièce Okina sans avoir à l'incarner directement.
C'est donc le projet que j'ai proposé à cette jeune actrice de Nô. Mais quelques mois plus tard, j'ai appris par son maître qu'elle avait abandonné sa carrière. J'ai alors essayé de contacter plusieurs actrices de Nô pour leur proposer mon idée. Mais à chaque fois, j'ai reçu la même réponse : « Aucune actrice ne peut vous parler d'*Okina* ».
En décembre 2021, je suis à Paris, et je n'ai aucune solution pour mon projet, n'ayant rencontré aucune actrice de Nô avec qui y travailler. Par hasard, je vois *Eraser Mountain* de Toshiki Okada. Je revois Yuri Itabashi sur scène. Je l'avais déjà vue lors d'une performance à Kanazawa et dans laquelle elle m'avait déjà impressionné. J'aime sa physicalité, et particulièrement le fait qu'elle bouge très peu. Cela me rappelle le Nô. Je sais immédiatement que je dois lui parler de mon idée. J'ai l'intuition qu'en tant qu'actrice de théâtre contemporain, elle ne se sentira pas concernée par cette interdiction. Je la rencontre le lendemain du spectacle et lui fais part de mon projet. Elle me dit qu'elle ne connaît pas cette pièce, *Okina*. Elle trouve ça fou qu'une pièce puisse être interdite aux femmes. Elle me dit qu'elle est intéressée mais qu'elle ne connaît pas bien le Nô. Je suis content, parce que moi aussi je n'y connais pas grand-chose : ainsi, nous pourrons avancer ensemble, apprendre ensemble sur le sujet.
Depuis que Yuri est revenue au Japon, à la fin de sa tournée européenne avec Okada, nous nous voyons régulièrement sur Zoom. Nous parlons de cette future pièce. Et on imagine les répétitions à venir. Avec nous, il y a toujours Takafumi Sakiyama, qui nous aide à réfléchir à la production et à la traduction de l'anglais. Parfois, Akihito Hirano se joint à nous pour la traduction du français.
Jusqu'à ce que nous puissions nous rencontrer dans un studio de répétition, nous continuerons à répéter et à nous voir à distance, en vidéoconférence. Après les répétitions au Japon, toute l'équipe se retrouvera en Europe, pour créer la pièce, avec des surtitres français. Nous serons à l'automne 2024.

Maxime Kurvers

# プロセス

2020 1 、私は能・神楽・ 楽における演技の実践に関する研究プロジェクトを うため、セゾン 化財団と森下ス タジオにレジデンスする機会を得ました。私の 的は、近々上演される「演技の 論と実践(1428-2022)」を、 論 的かつパフォーマンス的に記録することでした。

しかし、私が参加した稽古( 窪での 楽の夜、地 での神楽の練習など)は、私のショーで使 するにはあまりにも 特 であることにすぐに気がつきました。そこで、私は芸術的な 標を定めず、未知との遭遇とその実践に を開いて、 レジデンスを続けました。その後、男性能楽師と 性能楽師に会いました。能のレパートリー、能楽師という職業、そ の訓練について、 緒に話し合いました。そして何 かの能楽師は、舞台で直接、その芸を せてくれました。

36歳の若い 性能楽師と出会い、彼 の経歴について、また、主に男性によって演じられるレパートリーの中での組織 について、議論したのです。そのとき、彼 が った 葉が、私の興味を引きました。「能の『翁(おきな)』は、 性が演じることを許されていない。その禁 令は、(厳格に男性が担当する)宗教儀礼やケガレの問題と結びついて、

化的に み出されているのだろう」と彼 は説明しました。
当時、私は古代の悲劇を扱った『悲劇の誕 』を演出したところでしたが、そこでは何も表現されず、通訳の 葉と声
だけが、古代の悲劇を(落語家の 法で)想像させるものだったのです。翁を 性が演じ、体現することが可能であ
ることを知ったとき、これは演劇の問題であり、『悲劇の誕 』と同じ原 で、 優のソロになるのではないかとすぐ
に思いついたのです。そうすれば、 優が直接体現しなくても、話し 葉を通して、翁という演 にアクセスすること
ができる。フランスでは、そのような禁 令は聞いたことがありません。しかし、私は、他では ることのできないも

のを せることが、劇場の可能な機能であると確信しています。ですので、この物語をフランスの観客に届けるという

ことには、特に興味があります。
そこで、若い 性能楽師にこの企画を持ちかけました。しかし、数ヵ 後、彼 の師匠から、彼 がその道を断念したことを知らされました。その後、何 かの能楽師と連絡を取り、この企画を提案しようとしました。しかし、その都度、 同じ答えが返ってきました。「翁のことを語れる優はいない」と。

2021 12 、パリにいる私は、能楽師が もいない状況で、このプロジェクトの解決策を いだせずにいました。偶 然にも、岡 規の『消しゴム 』を にします。 沢で観た作品で印象に残っていた板橋優 の姿を、再び にした のです。私は彼 の身体性と、ほとんど動かないところが好きです。能を連想させます。私はすぐに、 分のアイデア を彼に伝えなければならないと思いました。現代演劇の 優である彼 なら、この禁 令を気にすることはないだろ うという直感がありました。公演の翌 、彼 に会って、私の企画について話しました。彼 は、「翁」という戯曲を 知らないと いました。 禁制の演劇なんておかしいと思う、興味はあるけれど、能のことはよくわからないとも

いました。私もよく知らないので、 緒に 強しながら、前に進んでいくことができるのを嬉しく思います。
岡 とのヨーロッパ・ツアーが終わって帰国してからも、Zoomで定期的にミーティングを なっています。これから 創作する作品について話し、これから うリハーサルを想像します。そこには常に、我々と共にプロジェクトについて 検討したり、英語での通訳を 伝う﨑 貴 も参加しています。時には平野暁 も加わり、フランス語での通訳を担当

します。

リハーサルスタジオで会えるようになるまでは、遠く離れた場所からリハーサルを続けることになります。 本でのリ ハーサルの後、ヨーロッパで再びチーム全員が集まり、フランス語の字幕を付けて芝居を創り上げます。上演は2024 の秋を予定しています。

マキシム・キュルヴェルス

# Biographies

**Yuri Itabashi** est née en 1993 dans la préfecture de Miyagi, au Japon. Diplômée de l'Université de Shobi, elle est actrice indépendante et a travaillé avec les compagnies Ungeziefer, Analog Switch, Oda Naotoshi no engeki, chelfitsch et d'autres.
On a pu la voir récemment dans *Beyond Good and Evil*, écrit par Oda Naotoshi pour Bijutsu techo & VOLVO ART PROJECT (2019), et en Europe dans les spectacles de Toshiki Okada, pour la re-création de *Five Days in March* (2017-2019) et les projets *Eraser Mountain, Eraser Forest* et *Eraser Field* (2020-2021).

**Maxime Kurvers**, né en 1987 à Sarrebourg en Moselle, vit actuellement à Paris. 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 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·rice (1428-2021)*, 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.

## Calendrier prévisionnel

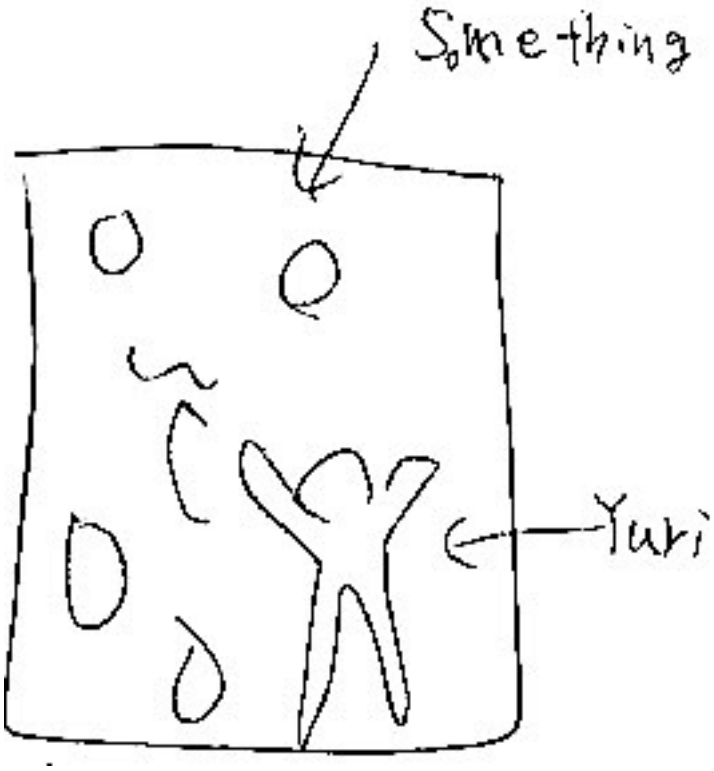
**2023** *1er février 2023 - 28 juin 2023 :*
Répétitions à distance afin d'écrire sur le scénario en fonction des discussions de Yuri et Maxime (20 jours au total).

*1er mai 2023 - 20 juillet 2023* :
Répétitions à distance, avec Yuri dans un studio de répétition à Miyagi, afin d'essayer les premières idées d'espacement (10 jours au total).

**2024** *Période à définir entre le 23 décembre 2023 et le 24 janvier 2024 :*
Répétitions live (tous ensemble), à Tokyo - Morishita Studio
(durée : 3 semaines).

Création européenne et tournée automne-hiver 2024

Tournée japonaise après la création européenne : partenaires et calendrier à confirmer.

## Éco-responsabilité

Le calendrier de travail du spectacle sera construit selon trois temporalités : la première, qui a déjà commencé, est une série de répétitions à distance, organisées entre le Japon et la France par visioconférence. Ces répétitions nous permettront d'établir le script du spectacle et seront organisées régulièrement jusqu'à l'été 2023.
Un deuxième mois de répétitions aura lieu au Japon, où Maxime rejoindra Yuri.
La création est prévue en France, à l'automne 2024 ; puis la tournée se ferait par train uniquement.
Pour ce faire, afin que le voyage de Yuri ait un sens, et pour ne pas multiplier les déplacements, nous cherchons à augmenter le nombre de partenaires en Europe que ce solo et de telles conditions pourraient intéresser durant cette période uniquement.