

naissance de la tragédie

conception et mise en scène	Maxime Kurvers
avec	Julien Geffroy, Caroline Menon-Bertheux
costumes	Anne-Catherine Kunz
équipe technique	Manon Lauriol
production	La Commune CDN d'Aubervilliers MDCCCLXXI
coproduction	Festival d'Automne à Paris Festival Actoral, Marseille
avec le soutien	de La Ménagerie de verre dans le cadre de Studiolab (Paris), de Montévidéo, Créations contemporaines (Marseille), du CND, un centre d'art pour la danse (Pantin)

« Ce soir, on ne donne pas au théâtre ce qui lui revient. Ce soir, vous n'en aurez pas pour votre argent. Vous ne pourrez pas satisfaire votre soif de voir. Nous ne ferons pas d'étincelles, nous n'avons pas de quoi vous faire frémir. Il n'y aura pas de suspense. Ces planches ne figurent pas le monde. Elles font partie du monde. Ces planches sont là tout simplement pour nous porter. Ce monde n'est pas différent du vôtre. Vous n'êtes plus des badauds. Vous êtes le sujet du spectacle. Vous êtes au centre de notre vision. Vous êtes l'objet de notre dialogue. »

Peter Handke, *Publikumsbeschimpfung*, 1966.

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 : *naissance de la tragédie*, qui sera mon troisième spectacle. 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 produit le spectacle.

Voici alors la situation, très simple, sur laquelle repose *naissance de la tragédie* : un acteur entre sur le plateau et parle. Ce qu'il dit est le récit de la plus ancienne pièce de théâtre produite en occident (*Les Perses* d'Eschyle), et avec lui le contexte fantasmé de sa première représentation, au théâtre de Dionysos à Athènes, au printemps 472 d'avant notre ère. L'acteur parle, et sa présence

entière, son imaginaire, suffit à incorporer l'idée de tragédie dans le récit qu'il en fait. Il n'y aurait rien de plus ; et rien à jouer / incarner a priori. Mais l'idée de la tragédie est posée là, à la fois comme degré zéro et but indépassable du spectacle vivant ; affirmant avec K. M. Grüber que l'on ne veut « plus jamais pleurer sans cadre »...

Pour ce faire, j'ai demandé aux acteurs avec lesquels je travaille de me donner le récit des tragédies qu'ils avaient lues. Et c'est à partir de leur mémoire subjective de ce patrimoine commun que j'ai souhaité construire le spectacle. Les récits qu'ils m'en ont fait sont très simples, prosaïques, parfois même informatifs, et pourtant il me semble que l'on pouvait déjà y percevoir un je-ne-sais-quoi du théâtre, par le processus d'identification qu'ils mettent en oeuvre face à ces descriptions de tout ce qu'il y a de terreur, de cruauté, de mystère, de néant, de fatalité au fond des choses de la vie : le chagrin et la pitié... Je leur demandais donc de traverser ces récits, et d'en être eux-mêmes « spectateurs », de se laisser submerger par les affects qu'ils y trouvent. Comme une manière en creux de travailler sur les effets du théâtre, ou une stratégie pour essayer de comprendre comment ça arrive, justement, le théâtre. Question qui donnera son titre au spectacle.

Jusqu'à présent, la question du texte de répertoire n'a jamais été centrale dans mon travail, mais elle est toujours apparue de biais et comme un outil pour décrire autre chose que sa fiction elle-même :

- description d'une utopie communiste par les moyens du théâtre et l'incarnation de la figure du philosophe Empédocle via le texte de F. Hölderlin dans *pièces courtes 1-9* ;
- incorporation des vieux usages et affects du théâtre à travers la mise en espace du premier acte de *Pagliacci* de R. Leoncavalla dans *dictionnaire de la musique*.

J'usai alors d'un principe de citations, ayant valeur de représentation pour l'ensemble du répertoire théâtral : textes dits dans leurs langues originales, surtitrages, quelques traits de costumes, quelques éléments de décor...

Pour *naissance de la tragédie* je souhaite opérer une rupture d'avec cette pratique, rupture qui sera multiple :

1. La pièce sera entièrement discursive (là où le discours parlé était plutôt une exception dans les deux spectacles précédents).
2. Ce discours sera entièrement produit par le / les acteurs eux-mêmes, qui en seront en quelque sorte les auteurs en propre.
3. Ce discours sera produit à partir de ses / leurs souvenirs des *Perses*, de la fable à proprement parler, mais plus largement du contexte historique (tel qu'on le

trouve raconté par Hérodote, Diodore, Plutarque ou par l'archéologie moderne). Il pourra changer d'une représentation à l'autre, en fonction du travail des acteurs sur leur propre mémoire. En ce sens, sa production est envisagée comme pleinement performative.

4. Il s'agira donc d'un discours sur un discours : un méta-discours. Paradoxalement, ce méta-discours, pour qu'il demeure un travail théâtral et puisse dépasser le stade de simple citation, requerra un travail d'acteur d'ordre académique, de mémoire sensorielle et de geste psychologique. C'est cette tension entre un registre citationnel (d'ordre post-dramatique donc) et un travail sur l'intériorité des acteurs (résolument dramatique !) qui devra être résolue par la mise en scène.

La tragédie antique, issue pour Aristote des anciens dithyrambes reposait finalement à peu près sur cette intuition décrite plus haut : un être humain prend la parole pour les autres, face aux autres, et grâce à lui, c'est la possibilité du monde tout entier qui nous apparaît... Et c'est peut-être l'intuition la plus démocratique qui soit : cette parole vaut pour lui-même, comme elle vaut pour tous. C'est là pure métonymie qui suffit à elle seule à justifier l'art le plus articulé pour tous.

Si j'affirme que *naissance de la tragédie* sera un spectacle qui n'en sera pas un, ou plutôt sera un spectacle d'avant le spectacle, il me faut peut-être faire référence ici à quelques exemples de cette grande généalogie moderniste et avant-gardiste, qui compose l'histoire de l'art à laquelle je m'identifie.

Avec *Hurléments en faveur de Sade* en 1952, un « antifilm » ne comportant aucun accompagnement ni bruitage, dépourvu d'images, alternant des écrans totalement blancs (et sonores) et des écrans silencieux noirs, Guy Debord ne gardait en fait du cinéma que sa substance pure.

Avec *Outrage au public* en 1966, et ses autres « pièces parlées », Peter Handke prosaisait la scène en affirmant ceci : « *Ces planches ne sont pas un monde. Elles appartiennent au monde. Ces planches sont là pour qu'on s'y tienne. Ce n'est pas un autre monde que le vôtre.* »

Avec sa *Composition suprématiste : Carré blanc sur fond blanc* en 1918, Kasimir Malevitch n'utilise que deux teintes de blanc sur sa toile, l'une froide et très légèrement bleutée, pour le carré, l'autre chaude et un peu ocre, pour le fond. Et je ne détaillerai pas davantage ces autres exemples trouvés chez Anton Webern, Marcel Duchamp, Felix Gonzalez-Torres, Eliane Radigue, John Cage, La Monte Young, Randy Gibson, Erik Satie, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, etc :

on pourrait affirmer que ce sont là toutes ruptures nihilistes d'avec la beauté. Mais je ne le crois pas. Il y a plutôt ici l'espoir, politique comme esthétique, de retourner à son art par l'essentiel, et de rendre aux gens la possibilité de le voir de nouveau, autrement. C'est ce à quoi je crois.

Il faudra alors contredire Antoine Vitez qui pensait qu'il suffisait qu'un acteur entre en scène avec sa chaise et parle, et que tout le théâtre était là : on n'a en réalité besoin ni de chaise, ni de texte écrit ; seulement un corps dans l'espace face à d'autres corps et autant d'imaginaires.

C'était en réalité déjà le but d'un spectacle comme *pièces courtes 1-9* : la réduction du théâtre et de sa mise en scène à quelques situations, l'espace théâtral dans son ensemble étant peut-être à considérer au regard de la psychogéographie, au sens où les situationnistes l'entendaient : c'est-à-dire par l'étude de sa structure unitaire, socialement et géographiquement construite et normée, et dans laquelle il nous faut travailler à inventer les points de dérives possibles.¹



*photographies issues de pièces courtes 1-9
(pièce n°3 « j'essaie d'accepter mes émotions »),
© Anne Beaugé*

¹ cf. « Définitions », in *Internationale Situationniste* n°1, juin 1958. :

« Urbanisme unitaire : Théorie de l'emploi d'ensemble des arts et techniques concourant à la construction intégrale d'un milieu en liaison dynamique avec des expériences de comportement. Psychogéographie : Etude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus.

Dérive : Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine. Technique de passage hâtif à travers des ambiances variées. »

Cette croyance sera à reformuler pour *Naissance de la tragédie*.

Car ce qu'il faudrait que le dispositif final produise, je le répète, ne sera presque pas un spectacle, presque un anti-spectacle, rien qu'un acteur sur scène parlant en son nom propre et n'ayant rien d'autre à performer que sa mémoire.

Un monochrome.

Le dispositif de ce spectacle restera donc le plus rudimentaire possible : pas de décor, pas de costume 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 du 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. »

Une autre piste de scénographie, cependant, serait que la scène soit vide, mais pas les cintres, l'acteur se situant sous une dizaine de toiles peintes suspendues (mais dont on ne voit que le pied) : tout comme son récit fait le pont entre l'Antiquité (472 AEC) et nous (2018), cette présence agirait comme une archéologie (potentiellement activable) de ce qu'il y a pu avoir entre ces deux dates (une histoire du théâtre, de ses registres, et de la machinerie classique, en somme), en renvoyant l'espace à sa fonction même, théâtrale précisément.

Quoi qu'il en soit, il sera nécessaire d'accepter cette (relative) pauvreté car il n'y aura rien à arranger pour rendre le spectacle rythmiquement ou esthétiquement efficace. Rien qu'un acteur, mais avec pourtant son corps, sa mémoire, sa capacité aux affects, son intelligibilité, son émotivité, sa réflexion ; dispositif déjà si complexe et dialectique, qui me renvoie à ces propos du metteur en scène Klaus Michael Grüber :

« Le rêve au théâtre, c'est vraiment l'émotion. Il ne fait pas oublier Brecht car il avait raison. Mais en même temps, arriver à l'émotion. Sinon, le théâtre va mal

tourner. Il faut une simplicité émouvante... Ne plus se contenter de "belles mises en scène"... Il faut que le théâtre passe à travers les larmes... Il faut cet abandon. »²

Je veux moi aussi ces larmes qui donnent raison à Brecht, détachées d'une illusion dramatique ou d'une charge pathétique reposant sur un leurre spectaculaire. Car ce qui donne naissance à la tragédie est très certainement bien autre chose que son propre mensonge, son régime d'effets, ou même son apparence esthétique (« *Schein* »).³

Je crois plutôt à sa naissance par sa propre pauvreté, par la présence et l'intelligence de l'acteur, par la dramaturgie, par la pensée construite du médium, par la méthode : plan de conséquences esthétiques très simple qu'il me paraît juste de réaffirmer aujourd'hui.

Maxime Kurvers, mars 2018

² Klaus Michael Grüber, entretien avec Jean-Pierre Thibaudat, Libération du 6 décembre 1984

³ « Le contenu immanent des œuvres, leurs matériaux, et ses mouvements, sont fondamentalement différents du contenu en tant que détachable de l'intrigue d'une pièce de théâtre ou du sujet d'un tableau, tels que Hegel, en toute innocence, les identifie. [...] Le contenu d'un tableau n'est pas seulement ce qu'il représente, mais tout ce qu'il contient d'éléments de couleur, de structures, de rapports ; le contenu d'une musique, par exemple, est — selon Schönberg — l'histoire d'un thème. L'objet [représenté] peut lui aussi compter comme élément, de même en littérature, l'action ou l'histoire narrée ; mais ne compte pas moins tout ce qui se passe dans l'œuvre, ce par quoi elle s'organise, ce par quoi elle se modifie. »

Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique. Paralipomena, Théories sur l'origine de l'art, Introduction première*, trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholz, nouvelle édition revue et corrigée (Paris : Klincksieck, 1989, 1995), pp. 493-494

extrait de répétition

Julien raconte le sacrifice d'Iphigénie dans *Agamemnon* :

https://www.youtube.com/watch?v=QFi9K8_gNNI

Je vais vous raconter le sacrifice d'Iphigénie par son père Agamemnon.

Agamemnon est sur la mer avec toute son armée. Il se rend à Troie pour aller chercher Hélène, la femme de Ménélas. Toute son armée est sur les navires et toute sa flotte est en mer. Mais Agamemnon a un problème : il n'y a plus de vent.

Le vent ne souffle plus. Le ciel est bleu, le soleil est haut dans le ciel et il n'y a pas un seul nuage en vue. Agamemnon réfléchit à comment il pourrait débloquer la situation. Et le devin d'Agamemnon qui est venu avec lui pour la guerre de Troie lui fait une proposition. Il lui dit : si tu veux que le vent recommence à souffler dans les voiles des navires, il faut que tu fasses un sacrifice humain. Mais pas n'importe quel sacrifice humain. Il faut que tu sacrifies un vierge. Ce qui pose un problème à Agamemnon : la seule vierge qui se trouve sur le bateau, c'est sa fille, Iphigénie.

Agamemnon réfléchit... Il hésite. Il a pas envie de sacrifier sa fille. Et en même temps il ne peut pas rester en mer avec toute son armée, il ne peut pas perdre la face. Il est parti pour faire la guerre. Agamemnon prend une décision. Il décide de sacrifier sa fille pour la déesse Artémis. Il va prier dans sa cabine de capitaine ; il décide de prier pour la déesse Artémis avant de sacrifier sa fille.

Tout le monde attend, sur le bateau. Personne ne sait encore ce qu'a décidé Agamemnon. Agamemnon sort de sa cabine après avoir prié pour la déesse. Et il demande à son équipage de se saisir d'Iphigénie, de la plaquer au sol, de la ligoter comme une chèvre. L'équipage s'exécute, Iphigénie se débat. Elle donne des coups de pied, des coups de poing. L'équipage arrive à ligoter Iphigénie, il la soulève comme un chèvre pour la déposer sur l'autel. Iphigénie hurle. Elle hurle fort. Elle insulte Agamemnon et toute sa maison. Agamemnon va chercher un bâillon et bâillonne Iphigénie qui hurle de plus belle. Agamemnon demande à son équipage de plaquer Iphigénie sur l'autel, de la tenir bien ferme. Il sort un couteau de son fourreau, une longue lame. Agamemnon est tout rouge. Il respire à peine.

Il lève la lame vers le cou d'Iphigénie et il lui tranche la gorge. Il y a du sang.

Il y a du sang qui gicle, par gros jets, qui arrose l'équipage, qui se répand sur sa robe et qui coule le long de l'autel. Agamemnon pose son couteau, récupère du sang dans ses mains, le sang de sa fille, et le balance en pleine mer. Iphigénie continue de se débattre, essaie de parler... Elle regarde l'équipage. On entend plus rien. Silence...

extrait de *L'Enquête* par Herodote

La flotte des Perses fut en grande partie mise en pièces et détruite par les Athéniens et les Éginètes. Les Barbares, combattant avec confusion, sans règle, sans jugement, contre des troupes qui se battaient avec ordre et en gardant leurs rangs, devaient éprouver un pareil sort. Ils se comportèrent cependant beaucoup mieux en cette journée qu'ils ne l'avaient fait près de l'Eubée, et se surpassèrent eux-mêmes, chacun faisant tous ses efforts par la crainte que lui inspirait Xerxès, dont il croyait être aperçu. Parmi tant de combattants, je ne puis assurer de quelle manière se conduisirent en particulier les Barbares ou les Grecs. Mais voici une action d'Artémise qui augmenta l'estime que le roi avait déjà pour elle. Les affaires de ce prince étaient dans un grand désordre, lorsque cette princesse, ne pouvant échapper à la poursuite d'un vaisseau athénien, parce qu'elle avait devant elle plusieurs vaisseaux amis, et que le sien était le plus proche de ceux des ennemis, elle prit sur-le-champ son parti, et se conduisit d'une manière qui lui réussit. Poursuivie par le vaisseau athénien, elle fondit sur un vaisseau ami, monté par des Calyndiens et Damasithyme leur roi. Je ne puis dire si elle avait eu un différend avec ce prince, tandis que les Perses étaient encore dans l'Hellespont, ni si elle en agit ainsi de dessein prémédité, ou si le vaisseau des Calyndiens se trouva par hasard devant le sien. Quoi qu'il en soit, Artémise l'attaque, le coule à fond sur-le-champ, et se procure par cet heureux événement un double avantage; car le commandant de la trirème athénienne voyant qu'elle attaquait un vaisseau barbare, et s'imaginant que ce vaisseau était grec, ou qu'ayant passé du côté des alliés il combattait pour eux, il se détourna pour en combattre d'autres.

D'un autre côté, Artémise évita par ce moyen de périr; et d'un autre, en faisant du mal au roi, elle s'attira encore plus son estime. Car on dit que ce prince, attentif à regarder le combat, aperçut le vaisseau de la princesse qui en attaquait un autre, et que quelqu'un de ceux qui étaient près de sa personne lui dit: « Seigneur, voyez-vous avec quel courage Artémise combat, et comme elle a coulé à fond ce vaisseau ennemi? » Alors Xerxès s'informa si cette action était véritablement d'Artémise : ils l'en assurèrent, sur ce qu'ils connaissaient parfaitement son vaisseau à la figure qui était à la proue, et parce qu'ils ne doutaient pas que le vaisseau coulé à fond n'appartint aux ennemis. Indépendamment des avantages que nous venons de rapporter, elle eut encore le bonheur qu'il ne se sauva personne du vaisseau calyndien qui pût l'accuser. On assure que Xerxès répondit: « Les hommes se sont conduits en femmes, et les femmes en hommes. » Ariabignès, fils de Darius et frère de Xerxès, général de l'armée navale, périt à cette bataille, ainsi qu'un grand nombre de personnes de distinction, tant Perses que Mèdes, et autres alliés. La perte des Grecs ne fut pas considérable. Comme ils savaient nager, ceux qui ne périssaient pas de la main des ennemis, quand leur vaisseau était détruit, gagnaient Salamine à la nage. Mais la plupart des Barbares se noyaient dans la mer, faute de savoir nager. Les vaisseaux qui étaient au premier rang ayant été mis en fuite, les autres furent alors détruits pour la plupart. Car ceux qui étaient derrière le premier rang, s'efforçant de gagner le devant afin de donner aussi au roi des preuves de leur valeur, se brisaient contre les vaisseaux de leur parti qui fuyaient.

équipe

Maxime KURVERS - conception, mise en scène

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 (Groupe 39). Il travaille depuis 2008 à réaliser des scénographies de théâtre. Par ailleurs, il assiste régulièrement le chorégraphe Jérôme Bel dans ses projets depuis 2010.

Il crée en 2015 sa première mise en scène, *Pièces courtes 1-9* (avril 2015 à la Ménagerie de verre, saison 2015-2016 à la Commune d'Aubervilliers). Il est artiste associé à la Ménagerie de verre pour la saison 2016-2017 et à la Commune - CDN d'Aubervilliers depuis septembre 2016. Il y crée son deuxième spectacle, *Dictionnaire de la musique*, dans le cadre du Festival d'Automne à Paris (décembre 2016).

Manon LAURIOL - lumière

Après une licence d'arts du spectacle à l'université d'Aix en Provence elle intègre en 2008 l'école du Théâtre National de Strasbourg en section régie (groupe 39).

En tant qu'éclairagiste et régisseuse lumière, elle travaille avec Amélie Énon (Cie les Irréguliers), Mirabelle Rousseau (Collectif T.O.C).

Julien GEFROY - comédien

En 2008, il intègre l'école du Théâtre National de Strasbourg (groupe 39).

Il travaille avec Julie Brochen, Amélie Enon, le collectif Notre Cairn, Pauline Ringeade, Stéphane Braunschweig, Marie-José Malis.

Caroline MENON BERTHEUX - comédienne

Après une classe préparatoire littéraire, et un passage par le cours Cochet, elle intègre l'école du TNS (Théâtre National de Strasbourg). Elle y travaille avec différents intervenants (Gildas Milin, Catherine Marnas, David Lescot, Le TGStan, Cécile Garcia Fogel, Éric Vignier, Marc Proulx, Robert Schuster...), en création collective (*Étouffons-le dans l'oeuf*, festival KSJR de Hambourg), et sous la direction de Vincent Thépaut (*Jules Césars*, Shakespeare), et Sacha Todorov (*Frédérique le grand*, d'après Heiner Müller, festival dei Due Mondi de Spoleto; *La difficulté de s'exprimer*, Copi), avec qui elle continuera de travailler (*Duo*, de Julie Rossello, TAPS Strasbourg, 2015; *Le Babysitting*, SAacre, CNSAD, 2016). En 2017 elle jouera dans *1984*, mis en scène par Frédérique Mingant.

contact maxime.kurvers@hotmail.fr
06 03 78 09 01