

La Commune

Pièces courtes 1-9

**conception et mise en scène
de Maxime Kurvers**

**avec Julien Geffroy, Claire Rappin,
Charles Zévaco**

À LA COMMUNE

8 ET 9 DÉCEMBRE 2015

5 ET 6 FÉVRIER 2016

15 ET 16 AVRIL 2016

3 ET 4 JUIN 2016

tournée 2016-2017

disponible à partir du 12 décembre 2016 et sur
toute la fin de saison.

Contacts diffusion

Anne Pollock +33 (0)1 48 33 35 41
a.pollock@lacomune-aubervilliers.fr

Maxime Kurvers +33 (0)6 03 78 09 01
maxime.kurvers@hotmail.fr

DURÉE 1H40

visuels téléchargeables sur lacomune-aubervilliers.fr/presse

Aubervilliers

Pièces courtes 1-9

conception et mise en scène de **Maxime Kurvers**

avec **Julien Geffroy, Claire Rappin, Charles Zévaco**

et des musiciens invités - en alternance **Jérémie Arcache, Romain Bertheau, Jeanne Jourquin, Yoann Moulin, Martial Pauliat**

lumière **Manon Lauriol**
son **Thomas Laigle**

production ©18.03/71, La Commune CDN
Aubervilliers

coproduction Ménagerie de verre Paris
avec le soutien du Vivarium Studio (Paris), de la Nef (Saint-Dié-des-Vosges) et de l'Institut Français d'Égypte (Le Caire)

remerciements à Jérôme Bel, Xavier Brossard, Olivier Coulon-Jablonka, Philippe Quesne

Spectacle créé le 9 avril 2015 à la Ménagerie de verre dans le cadre du Festival *Étrange Cargo*

Tournée 2016-2017

LA COMMUNE
CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL
D'AUBERVILLIERS
disponible à partir du 12 décembre 2016 et sur toute la fin de saison.

contacts diffusion

Anne Pollock +33 (0)1 48 33 35 41
a.pollock@lacommune-aubervilliers.fr

Maxime Kurvers +33 (0)6 03 78 09 01
maxime.kurvers@hotmail.fr

nota bene

La compagnie proposera en tournée sa prochaine production **dictionnaire de la musique** pensée dans une continuité aux **Pièces courtes 1-9**.

Créée en novembre-décembre 2016 à La Commune centre dramatique national d'Aubervilliers avec le Festival d'Automne à Paris, cette pièce comportera la même équipe, et un planning de montage cumulable aux *Pièces courtes 1-9*. Il sera donc tout à fait envisageable de présenter les deux travaux sur le même plateau.

Voici ce que Maxime Kurvers demande au théâtre : qu'il soit le lieu, réel, de la transformation de la vie. Celle qu'on vit vraiment. Audace du jeune artiste qui redemande au théâtre tout ce que les avant-gardes lui demandaient.

Quels choix changeront nos vies ?

La représentation théâtrale peut-elle accueillir, activer, travailler ces décisions ?

La proposition est simple mais audacieuse : en neuf courtes pièces, les interprètes devront saisir l'occasion et/ou trouver un chemin d'apprentissage pour ouvrir des perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne. La recherche des points de rupture s'opère ici et maintenant, soutenue par un désir vif de transformation. Mais l'ardeur n'est pas ici synonyme d'inflation : ce sont des tâches simples, bien que peu ordinaires, qui donnent lieu à la pensée.

De la contemplation (« j'essaie d'avoir une idée » ; « je décide de voir quelques arbres »), en passant par l'introspection (« j'essaie d'accepter mes émotions »), à la convocation d'une humanité enfin libre (« je me laisse dire une utopie communiste »), le plateau sert de prisme révélateur à de nouveaux possibles.

Avant-garde, nouveau style et sûreté du trait d'un très jeune homme, admirateur des grands artistes de la modernité.

9 « bagatelles »

Il est autant nécessaire de plaider en faveur de la brièveté de ces pièces, que d'autre part cette brièveté même plaide en leur faveur. Imaginez quelle sobriété il faut pour être bref. D'un regard on peut faire un poème, d'un soupir un roman. Mais exprimer un roman par un seul geste, un bonheur par une respiration, une telle concentration n'est possible que si l'on exclut, dans une mesure adéquate, la sentimentalité...

Arnold Schönberg, préface aux Bagatelles op.9 d'Anton Webern.

Il y a une préface de Schönberg aux "Bagatelles pour quatuor à cordes" de Webern où il dit :

Chaque regard se laisse étendre à un poème, chaque soupir à un roman, mais exprimer un roman par un seul geste, un bonheur par une seule respiration, telle concentration se trouve seulement où la sentimentalité manque dans une mesure correspondante». Voilà qui pourrait servir de définition à un [art]¹ politique : éviter absolument ce qui fait que le capitalisme continue à vivre, l'inflation. Si en esthétique on pratique la même inflation qui fait vivre la société capitaliste, le monde dans lequel on vit, c'est pas la peine, on apporte de l'eau à ce moulin-là.

Jean-Marie Straub et Danièle Huillet, Cinéma [et] politique in Leucothéa n°1, avril 2009, pp.149-150.

Quoi ! ne faut-il donc aucun spectacle dans une République ? Au contraire, il en faut beaucoup. C'est dans les Républiques qu'ils sont nés, c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un véritable air de fête. Mais quels seront enfin les objets de ces Spectacles ? Qu'y montrera-t-on ?

Jean-Jacques Rousseau, Lettre à D'Alembert sur les spectacles, 1758.

¹ Straub et Huillet écrivaient cinéma, mais je remplace.

Pièces courtes 1-9 a pour titre sa structure même, son contenu : 9 pièces, d'une durée de 3 à 25 minutes et dont l'ordre produit le spectacle. Il s'agit dans chacune de ces pièces d'inventer et d'organiser des situations venant altérer ou modifier l'existence de ses interprètes ; situations envisagées comme un lointain héritage des *tasks performances*, à travers une série de tâches simples à exécuter avec l'aide du théâtre et de sa machinerie artificielle.

Cette recherche qui prend pour contexte de départ le plateau de théâtre en tant que lieu d'innombrables représentations du monde n'a pas pour objet le dépassement de soi à proprement parler, mais plus modestement d'organiser des actions qu'on n'aurait pas pensé entreprendre ici-même, en les posant comme de potentielles perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne (Debord). Perspectives que le théâtre vient activer performativement.

La majorité des actions entreprises renvoie alors à des éléments gestuels du quotidien ou à d'autres formes plus spécifiquement spectaculaires ; gestes a priori non calibrés esthétiquement et comportant ainsi des niveaux de théâtralité variés, pour ne pas dire opposés. Une dramaturgie qui conduit à l'enchaînement des pièces 1 à 9 pourrait donc consister à y entrevoir autant d'hypothèses différentes (et sans doute individuellement insuffisantes) pour le dispositif théâtral.

Manfred Wekwerth qui fut l'assistant de Bertolt Brecht de 1951 à 1956 avait déjà formulé pour une mise en scène « de type brechtienne », donc marxiste, cette théorie qu'une pièce de théâtre peut être décomposée en petites pièces isolées.

Il s'agissait pour lui d'y dégager, dans la tension entre une micro et une macro structure, ce qu'il nommait « point de rupture » ou « point tournant » (Drehpunkte), désignant ce moment précis où une situation se transforme ; où un se divise en deux.

Imaginer de tels dispositifs pour soi-même nécessiterait une méthode, qu'il faudrait tenter, qu'il faudrait montrer... Et le théâtre, si l'on restreint sa mise en scène à la création de situations, peut certainement servir à cela. Voici notre objet d'étude.

Chacune des pièces a été imaginée indépendamment des autres ; comme une réponse autonome à nos questions. Et certaines d'entre elles ne portent en fait de pièce que le nom, car nous les avons voulues les moins « théâtrales » possible, afin que leur efficacité existe non seulement sur le plateau de théâtre, mais aussi (surtout) dans la vie de ses interprètes.

Et si le nom de théâtre trouve ici un enjeu principal dans sa répétitivité, chaque représentation ne délivrera en effet qu'un bref moment d'un processus en cours pour l'acteur.

En ce sens, les 9 pièces sont le plus souvent performatives par nécessité.

La mise en scène est alors pensée a minima, jouant sur la marge de manoeuvre nécessaire aux interprètes dans leurs différents projets : J'essaie d'avoir une idée ; Je décide de voir quelques arbres ; J'essaie d'accepter mes émotions ; Je m'initie à l'amour ; J'apprends à me battre ; Je m'initie à la musique classique ; Je me laisse dire une utopie communiste ; Je laisse faire les autres ; Disparaître.

Une dramaturgie qui conduit l'enchaînement des pièces 1 à 9 pourrait aussi être cette fable où les sujets, lointains souvenirs ou déconstruction du héros romantique, sont en prise avec leur propre désir de créer pour eux-mêmes et dans le cours de leur existence ces points de rupture dont parlait Brecht. L'échec étant cependant permis.

Il s'agira de trouver, dans un espoir amoureux vis-à-vis du médium théâtral, les espaces (minimaux) de contemplation, d'introspection, de présentation de soi possibles ; comme pour tenter à travers quelques gestes de convoquer (ou a minima d'évoquer) l'humanité et plus largement le monde dans son caractère illimité, comme une synecdoque où la partie est issue du tout.

MK.

Entretien avec Maxime Kurvers

Pièces courtes 1-9 est votre première pièce. Pouvez-vous revenir sur la genèse du projet ? Quels ont été vos envies et vos axes de recherches pendant la création ?

J'avais décidé de travailler sur un paradigme explicitement théâtral, et plus précisément sur un point de référence de l'histoire du théâtre moderne tel qu'il fut formulé par Manfred Wekwerth (qui a été l'assistant de Bertolt Brecht dans les années cinquante). Selon lui, une pièce de théâtre - et sa mise en scène - doit être décomposée en petites pièces isolées selon le principe « une chose après l'autre » afin d'y dégager ce qu'il nomme « points tournants » ou « points de rupture » (Drehpunkte) désignant par là ce moment précis où une situation se transforme¹. J'ai été passionné par ce postulat de la transformation comme base du travail théâtral. Cependant cette idée m'a semblé philosophiquement insuffisante puisque trop directement rattachée au domaine de la fiction. J'ai alors pensé que l'on pourrait se servir de l'espace-temps de la représentation théâtrale pour inventer des dispositifs semblables, mais qui viennent nous servir à un certain endroit du réel (ou plutôt à ce « point d'indifférence entre la vie et l'art, où tous les deux subissent en même temps une métamorphose décisive »²) et tenter de répondre aux questions du mode de vie. Il s'est donc agi dans chacune de ces pièces d'inventer et d'organiser à travers une série de tâches simples à exécuter, des situations venant parier qu'elles puissent altérer ou modifier l'existence de ses interprètes. C'était là mon axe de recherche principal.

Comment sont nées et ce sont construites les différentes séquences qui composent le spectacle ?

Des 9 pièces qui composent le spectacle, chacune a été construite en fonction d'un énoncé (comme 9 sous-titres auxquels les spectateurs peuvent se référer en permanence pendant le spectacle) : *J'essaie d'avoir une idée ; Je décide de voir quelques arbres ; J'essaie d'accepter mes émotions ; Je m'initie à l'amour ; J'apprends à me battre ; Je m'initie à la musique classique ; Je me laisse dire une utopie communiste ; Je laisse faire les autres ; Disparaître.*

La méthode a d'abord été de produire très subjectivement ces énoncés, à partir de ce qu'ils pouvaient représenter de potentielles

perspectives de modifications conscientes dans la vie quotidienne. Leur formulation est très simple, voire naïve, mais j'ai considéré que leur sobriété était aussi leur première qualité. Et pour que ces projets ne restent pas du simple domaine de la poésie, du haïku ou du *statement* conceptuel, il aura fallu trouver avec mes collègues (qui sont trois acteurs et deux régisseurs) leur mesure formelle ; mesure abordée dans sa littéralité plus ou moins proche vis-à-vis de l'énoncé proprement dit.

Avec Pièces courtes 1-9, vous évoquez la notion de « Kaïros ». C'était intéressant car en général dans un spectacle, on laisse très peu, voir aucune place au hasard ou à l'accident...

On ne peut pas dire que la notion de « Kaïros » soit évoquée directement. Les jeux de hasard, tout comme la relation au performatif, me sont en revanche nécessaires pour que l'interprète ait la marge de manœuvre suffisante dans la réalisation de ses projets. Le rapport au hasard (plutôt qu'à l'accident) est donc une des conséquences de ma problématique de départ : comment altérer l'interprète, comment agir réellement sur son existence dans un processus théâtral pourtant répété et prévu ? Chacune des 9 pièces aura finalement été une manière de répondre à cette question, de façon à mettre en tension la théâtralité inhérente à la structure spectaculaire (qui comporterait *a minima*, et comme le définissait Aristote, un commencement, un milieu et une fin) et le temps du présent, inachevé, celui du réel, identique pour les interprètes et les spectateurs.

Vous êtes, au départ, scénographe. Je le souligne car, ici, les trois comédiens évoluent sur un plateau entièrement vide...

Oui. J'avais tout d'abord pensé produire une scénographie mais ce fut, je crois, un mauvais réflexe. Puis j'ai formulé en cours de travail ceci que l'espace théâtral dans son ensemble était 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 inventer les points de dérives possibles pour que quelque chose advienne³. J'ai donc laissé tomber toute idée de décor, pour renvoyer ce dispositif à sa physique et

ses caractéristiques propres ; qu'il puisse agir sur ses interprètes autant que l'inverse est possible. Au final ce qui m'intéressait était de poser au plateau de théâtre cette question : que peut-il face à nos désirs de transformation ? Et qu'on se serve de lui comme d'un adjuvant à nos projets. Une dramaturgie qui conduirait une lecture des pièces 1 à 9 pourrait alors être de les définir chacune selon leur rapport à la *machinerie théâtrale*, résumant grossièrement que ce rapport serait principalement actif ou passif, mais surtout formulant que chacune des pièces répond à une facette possible du prisme théâtral et spectaculaire dont l'histoire embrasse pour ce spectacle celles du *bel animal* aristotélicien, du concert de chambre, du Trauerspiel, du son et lumière vendéen, des *tasks performances* ou encore de la fête rousseauiste. Ainsi le plateau ne peut être entièrement vide !

Le concept du spectacle est tel que nous pouvons continuellement imaginer de nouvelles pièces courtes ou envisager de modifier l'ordre de leurs passages... Pourrait-on envisager un spectacle différent à chaque représentation ?

Effectivement le nombre et la formulation de nos énoncés restant tout à fait réduits et n'ayant pas individuellement prétention à servir d'exemple, on pourrait imaginer de nouvelles pièces courtes à l'infini ! Mais bouleverser le spectacle dans sa structure n'est pas réellement envisageable, car c'est cet ordre même qui produit le spectacle, sa progression dramatique et sa dramaturgie. Je parle ici de macrostructure, c'est-à-dire de l'ensemble qui le constitue (ces 9 pièces, toutes mises dans un ordre précis). Cependant, certaines pièces étant ouvertes à l'événement, je vous répondrai que le spectacle change malgré tout à chaque représentation - et je préciserai à un niveau microstructurel, en regard de la souplesse, plus ou moins vaste selon les pièces, qu'ont les interprètes dans l'activation de ces situations. Tout l'enjeu du travail est là : créer des structures théâtrales suffisamment fortes pour que le théâtre ait lieu, suffisamment lâches pour que la vie résiste. L'idéal serait pour cela de restreindre la mise en scène à la création de situations.

Wilson Le Personnic

Publié sur

maculture.fr/entretien/maxime-kurvers-pieces-courtes

¹ cf. Manfred Wekwerth, *La mise en scène dans le théâtre d'amateurs*, L'Arche, 1971

B : Lénine aurait dit : « L'analyse concrète de la situation concrète. » Nous disons : La pièce est décomposée en « petites pièces » selon le principe « une chose après l'autre »

A : Pourquoi ?

B : Pour maintenir une à une les contradictions, ou, ce qui revient au même, pour maintenir la vivacité de l'histoire. Au cours des répétitions surtout, on a tendance à jouer d'emblée « selon les grands arcs », c'est-à-dire à fondre les aspérités des contradictions. Par conséquent, que le metteur en scène ne cesse jamais de provoquer des « ruptures », voire d'interrompre. Il faut pour cela décomposer la pièce en petites pièces isolées.

Mieux encore, on donnera à chacune d'elles un titre qui tout à la fois décrit l'événement principal et indique le style convenant à sa représentation.

A : Et ce que tu appelles « points de rupture », ce sont les pivots ?

B : Pivot, ou noeuds, ou bonds, ou renversements. Une situation se transforme jusqu'à ce qu'une autre « surgisse » tout à coup. La quantité se transforme jusqu'au moment où elle se convertit en qualité (...).

² cf. Giorgio Agamben, *Gloses marginales aux Commentaires sur la société du spectacle*, Futur antérieur n°2, repris in *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Payot Rivages, Paris, 1995.

³ 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. »

Biographies

Maxime KURVERS - conception et mise en scène

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). Il travaille depuis 2008 à réaliser des scénographies de théâtre et assiste régulièrement le chorégraphe Jérôme Bel dans ses projets.

Pièces courtes 1-9 est sa première mise en scène.

Maxime Kurvers est artiste associé à la Ménagerie de verre pour l'année 2016.

Julien GEFFROY - comédien

En 2008, il intègre l'école du TNS (groupe 39). Il travaille avec Julie Brochen, Amélie Enon, le collectif Notre Cairn, Pauline Ringeade, Noël Casale, François Cervantès.

Claire RAPPIN - comédienne

Formée au Conservatoire National de Région de Perpignan et au Conservatoire du 7ème arrondissement de Paris, elle intègre en 2007 l'école du TNS (groupe 38). Elle travaille avec Pauline Ringeade, Stéphane Braunschweig, Richard Brunel, Mathias Mortiz, Catherine Umbdenstock, et au cinéma avec Xavier Giannoli.

Charles ZÉVACO - comédien

Parallèlement à des études universitaires (Histoire – Paris IV- La Sorbonne), il se forme aux conservatoires d'art dramatique des 7e et 5e arrondissements de Paris. Il intègre l'école du TNS en 2008 (groupe 39). Depuis, il travaille avec Amélie Énon, Yves-Noël Genod, Ingrid von Wantoch Rekowski, le collectif Notre Cairn, Grégoire Strecker...

Thomas LAIGLE - son

Il intègre la section régie du TNS (groupe 40) en 2009. Il travaille comme régisseur avec Philippe Quesne / Vivarium Studio, et comme créateur son avec Fanny Sintès, Catherine Umbdenstock...

Manon LAURIOL - lumière

Après une licence d'arts du spectacle à l'université d'Aix en Provence elle intègre en 2008 l'école du TNS 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).