

La Commune NAISSANCE DE LA TRAGÉDIE

Centre dramatique
national

CONÇU ET
MIS EN
SCÈNE

PAR MAXIME
KURVERS

ARTISTE
ASSOCIÉ

DU 23 NOVEMBRE
AU 5 DÉCEMBRE 2018

Aubervilliers

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
47^e édition

photo: Socratis Mavroumatis © Acropolis Museum

2 rue Édouard Poisson
93300 Aubervilliers
+ 33 (0)1 48 33 16 16

lacomune-aubervilliers.fr
M^o Aubervilliers-Pantin
Quatre Chemins

dossier de presse

centre dramatique
national

La Commune

La naissance de la tragédie

conçu et mis en scène par
Maxime Kurvers artiste associé

avec **Julien Geffroy**

DU 23 NOV AU 5 DÉC 2018
DANS LE CADRE DU FESTIVAL
D'AUTOMNE À PARIS

MAR , MER , JEU À 19H30,
VEN À 20H30, SAM À 18H
DIM À 16H

DURÉE ESTIMÉE 1H30



47^e édition

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

visuels téléchargeables sur lacommune-
aubervilliers.fr/presse

Contact presse
FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS
Christine Delterme,
c.delterme@festivalautomne.com
Lucie Beraha, l.beraha@festival-automne.com
+ 33 (0)1 53 45 17 13

Aubervilliers

La naissance de la tragédie

conçu et mis en scène par
Maxime Kurvers

avec **Julien Geffroy**

écriture et dramaturgie **Julien Geffroy, Maxime Kurvers, Caroline Menon-Bertheux**

costumes **Anne-Catherine Kunz**

lumières **Manon Lauriol**

répétiteurs **Claire Rappin et Charles Zévaco**

production **La Commune CDN Aubervilliers ; MDCCCLXXI** (Paris)

coproduction **Festival d'Automne à Paris**

coréalisation **La Commune CDN d'Aubervilliers, Festival d'Automne à Paris**

avec le soutien du **CND Centre national de la danse** (Pantin), de **La Ménagerie de verre** (Paris) dans le cadre du **Studiolab**, de **Montévidéo - Créations contemporaines** (Marseille), du **Théâtre National de Strasbourg**, des **Tréteaux de France** pour la mise à disposition de leurs espaces de répétitions

Maxime Kurvers est artiste associé à **La Commune Centre Dramatique National d'Aubervilliers**.

Spectacle créé le 23 novembre 2018 à **La Commune Centre Dramatique National d'Aubervilliers** avec le **Festival d'Automne à Paris**

résumé

Quelles sont les conditions de possibilité minimales du théâtre ? Non pas son origine perdue ou sa nature authentique, mais, simplement, sa manière d'avoir lieu, de recommencer à être, comme une première fois toujours.

Dans *La naissance de la tragédie*, c'est par la douceur et l'évidence d'une situation réduite à ses coordonnées essentielles que le théâtre se manifeste : un acteur, sur scène, n'ayant rien d'autre à jouer que sa mémoire. Mais ces coordonnées, sans spectaculaire ni ornements, sont bouleversantes. Car de quoi se souvient l'acteur ? Il se souvient des Perses d'Eschyle et se souvient aussi étrangement de sa première représentation : au théâtre de Dionysos à Athènes, en 472 avant notre ère, là où fut donnée la plus ancienne des pièces connues produites en Occident. Mais bien sûr, tout cet intense et fondamental passé ne sert pas ici de retour à un « âge d'or » de l'art dramatique. L'histoire et la fiction, le passé et le présent, l'affect et la rationalité, c'est cela qu'il faut embrasser au théâtre et prendre toujours dans un battement continu. À l'hommage rendu au vestige historique, non comme monument ancien mais comme strate encore agissante dans le contemporain, répond la recherche infatigable de ce qui touche, parfois sans le vouloir, notre être affectif. Une tentative de penser le lieu où, justement, la tragédie advient et lève sa splendeur.

Maxime Kurvers poursuit avec cette troisième pièce sa recherche sur les fondements de l'oeuvre théâtrale. Dans un dispositif radical, où l'espace scénique ne renvoie qu'à sa fonction première, la parole et la présence de l'interprète fondent seules ce récit du genre tragique, épuré de toute référence au spectaculaire.

Maxime Kurvers propose un retour à la genèse de l'art théâtral pour mieux rendre compte des conditions minimales qui le rendent possible. Il s'agit ici de maintenir la pièce dans un en-deçà du spectaculaire, avant que les éléments scénographiques et dramaturgiques ne le soumettent à une logique des effets, qu'ils soient d'ordre narratif, esthétique ou émotionnel. La simplicité de la mise en scène organise la pièce autour d'une seule action résolument discursive : l'adresse directe d'un interprète à la communauté éphémère du public. Le récit de l'acteur suffit à constituer une mémoire incarnée de la littérature tragique et à organiser une histoire de l'art scénique occidental, pensée à partir des Perses d'Eschyle, première tragédie connue. L'interprète y incorpore autant la description prosaïque de sa première représentation, en 472 avant notre ère, que l'appréciation affective du dispositif théâtral, resté inchangé depuis sa création.

Dans le sillage des « pièces parlées » de Peter Handke ou des « anti-films » de Guy Debord, en héritier des théories modernistes et de la danse conceptuelle, Maxime Kurvers pense ce début comme une fin en soi, affirmant que l'origine de la tragédie est à chercher ailleurs que dans l'illusion du spectacle.

Florian Gaité

note d'intention

« 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. »

« 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. »

**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 : *La 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 *La naissance de la tragédie* : une personne (actrice / acteur) entre sur le plateau et parle. Ce qu'elle dit sont les récits cumulés de plusieurs tragédies antiques, repères de notre histoire théâtrale occidentale, tous issus des sept pièces d'Eschyle, les plus anciennes à notre portée. 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 là, posée 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 je souhaite construire le spectacle. Les récits qu'ils m'en font sont très simples, prosaïques, parfois même informatifs, et pourtant il me semble que l'on peut 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 demande donc de traverser ces mythologies (qui retracent essentiellement l'histoire - en partie très connue - de la famille des Atrides), 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.

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, car 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 *La 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 *Hurllements 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 prosaïisait 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 suprématisiste : 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 Weibern, 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 que le dispositif de ce spectacle reste le plus rudimentaire possible : pas de décor, 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.

Un acteur se trouve donc sur le plateau, n'ayant rien d'autre à jouer que sa mémoire. Il donne alors le récit en partie fantasmé des Perses d'Eschyle, la plus ancienne des pièces connues produites en Occident, autant que de sa première représentation au théâtre de Dionysos à Athènes, en 472 avant notre ère.

Il y a ici à 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.

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. »¹

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 »).²

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

¹ Klaus Michael Grüber, *entretien avec Jean-Pierre Thibaudat*, Libération du 6 décembre 1984.

² « Le contenu immanent des oeuvres, 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'oeuvre, 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

entretien avec Maxime Kurvers

La naissance de la tragédie annonce un projet généalogique, un retour aux débuts du théâtre. Néanmoins, vous vous interrogez moins sur son histoire à proprement parler que sur les conditions d'émergence du spectacle en général. Quelle origine cherchez-vous ici à saisir ?

Maxime Kurvers : En effet, le choix d'aborder la plus ancienne pièce de théâtre connue en occident est en réalité un prétexte pour travailler sur autre chose. Ce qu'on entendra sur scène sera certes un récit élaboré à partir des Perses d'Eschyle, et avec lui le contexte fantasmé de la première représentation de cette pièce en 472 avant notre ère, mais concrètement, il s'agit plutôt d'inventer une méthodologie pour tenter de comprendre et de retrouver ce que le théâtre a d'irréductible et d'élémentaire. Après avoir formulé plusieurs hypothèses, et ceci notamment lors de mes deux premiers spectacles, j'en suis finalement arrivé à choisir uniquement cette situation, très simple, sur laquelle repose *Naissance de la tragédie* : un acteur entre sur le plateau et parle. Mais considérer cette posture comme originelle serait trop romantique ! Car si c'est celle du chanteur de dithyrambe, du conteur homérique ou de toute autre figure plus ou moins antique qu'on imagine simplement grimper sur un rocher pour parler à ses camarades, c'est aussi la situation du rhapsode telle qu'elle est envisagée par Goethe et Schiller au tournant du XIXe siècle, puis celle de l'acteur moderne, chez Grotowski, Vitez ou Grüber par exemple. La forme de cette adresse n'a jamais réellement changé, du moins elle n'a jamais cessé d'être. *La naissance de la tragédie* serait donc à observer ailleurs : dans le travail de l'acteur, dans son corps, dans sa mémoire, dans sa capacité aux affects aussi, dans son intelligibilité, son émotivité, sa pudeur et sa réflexion. Ce qu'un individu peut élever d'un imaginaire pour lui-même, cela tient certainement de la naissance annoncée par le titre du spectacle et de sa maïeutique.

Il s'agit donc de ramener le théâtre aux acteurs, mais si je comprends bien, vous les abordez moins du côté du jeu et de l'illusion que de celui de la sincérité, de la façon dont ils vivent intimement l'oeuvre théâtrale. Peut-on dire que vous visez une certaine « authenticité » chez vos interprètes ?

Maxime Kurvers : Pas vraiment, car envisager l'authenticité de l'acteur en lui ôtant la question du jeu me semble être un contresens... Une erreur anti-dialectique en tout cas. Mon projet, je le répète, est de renvoyer l'acteur face à son imaginaire, de le faire naviguer mentalement dans ces différentes eaux, entre le courant de la réalité objective et matérielle et cette vague illusionniste qui, trop puissante, submergerait tout en lui. Il s'agit donc toujours pour l'acteur de se déterminer face à ça, face à ce clivage. C'est un travail mental avant tout, mais qui peut emprunter tous les outils du théâtre. Il faudrait n'en rejeter aucun a priori. Je relègue en revanche la mise en scène toute entière derrière cette expérience intime de l'acteur. Là-dessus vous avez raison. Mais au fond tout est intime, « Alles ist innig » comme dit Hölderlin ! Il n'y a donc en quelque sorte plus rien à mettre concrètement, physiquement en scène, dès lors que cette mise en scène a 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 peut encore changer nos manières d'être au théâtre. Par ailleurs, c'est peut-être bien une façon d'avouer qu'il n'y a pas d'exégèse objective de l'art par l'art ! Et que toute mise en scène qui assurerait l'inverse, par une affirmation du genre « on fait juste entendre le texte », est un danger pour l'art comme pour la pensée.

Cela signifie-t-il pour autant que le dispositif scénique soit secondaire par rapport à l'interprétation ? Quelle place tient-il dans votre pièce ? N'est-il pas lui aussi une condition minimale, nécessaire, même si non suffisante, pour faire théâtre ?

Maxime Kurvers : En réalité, cette pièce n'est rien d'autre qu'un moyen pour travailler sur le dispositif scénique, et faire de ce moyen une fin. Si le récit des Perses qui y est fait est possible, et je veux nommer par-là la possibilité même du théâtre, il l'est uniquement 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 devrait échapper à l'historicité de notre médium. Y compris l'espace. Il faudrait qu'il ne performe alors rien d'autre que sa propre fonction, théâtrale donc. C'est en ce sens que j'envisage un plateau vide au-dessus duquel une dizaine de toiles peintes remplit les cintres : un espace qui serait à la fois une surface de projection et un lieu d'activation potentielle. 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 y a peut-être un second élément objectif sur lequel vous vous appuyez, c'est le texte, qui représente par ailleurs une caractéristique essentielle du théâtre, ce qui le distingue de la danse par exemple. Comment abordez-vous cette dimension discursive, bien plus appuyée que dans vos deux premières pièces ?

Maxime Kurvers : Je ne crois pas vraiment en ces distinctions. Depuis que j'ai commencé

mon travail de mise en scène, j'ai toujours décidé pour moi-même que le théâtre n'était pas le texte. Pas initialement. Je crois plus simplement qu'il y a des situations entre les gens qui font théâtre et d'autres qui détruisent certainement cette possibilité. Alors oui, il y aura du texte, mais il faudrait n'en tirer aucun fétichisme... Il s'agit plutôt de rester sur un rapport très prosaïque, profane, à la parole, de la prendre d'abord comme un outil. Il n'y a pas de poétique du texte autre que son utilité. Le récit est 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 doit 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 repose le spectacle : un corps dans l'espace face à d'autres corps et autant d'imaginaires. Et au-delà des affects qui pourront être levés par les récits tragiques, 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.

Vous vous référez à Peter Handke et à Guy Debord, deux auteurs qui ont clairement affiché une certaine défiance à l'égard des spectateurs. Partagez-vous leur sentiment ? À quelle position est tenu le public dans cette nouvelle création ?

Maxime Kurvers : Le spectacle, s'il est en grande partie mental, ne peut avoir lieu qu'au bon vouloir des spectateurs. Par conséquent, il n'y a pas de défiance possible ! C'est à coup sûr une erreur politique que de penser ça ! Et ça n'est clairement pas ce qui m'intéresse chez Debord ou Handke, qui sont d'ailleurs moins une référence qu'une façon de se rassurer soi, voire les producteurs, voire un partie du public... Car il faut aussi se dire

Alice Zeniter - écriture

Née en 1986 en Normandie, cette Normalienne est également une passionnée de théâtre. Elle fait ses premières armes comme comédienne avec Bertrand Chauvet et Laurence Roy notamment dans *Yvonne Princesse de Bourgogne* monté à l'Institut des Hautes Études de Tunis (2005). Puis dans l'écriture, elle s'intéresse à l'héritage des tragédies antiques et leur répercussion dans le monde moderne et réalise un galop d'essai avec une pièce inspirée de l'*Alceste* d'Euripide, qu'elle met en scène (en 2006 à l'ENS de Paris, de Lyon et aux Beaux-arts à Paris). La jeune femme se forme avec Brigitte Jaques-Wajeman lors des ateliers de mise en scène à l'ENS (2006), poursuit comme assistante stagiaire sur *Jouer avec Nicomède* (La Tempête, 2007) et comme dramaturge avec François Regnault pour un *Tartuffe* (aux Fêtes Nocturnes de Grignan, 2009). Parallèlement elle prépare une thèse sur Martin Crimp, part à Budapest en 2008 où elle enseigne le français et l'histoire du théâtre à l'Eötvös Collegium, participe comme performeuse et plasticienne aux workshops du Krétakör sous la direction d'Árpád Schilling.

Deux moins un égal zéro, son premier livre publié à 16 ans (éditions du petit véhicule), lui a valu le Prix littéraire de la ville de Caen. Son deuxième roman *Jusque dans nos bras*, écrit lors de son séjour en Hongrie, sur le thème de l'immigration et du mélange des cultures, a été récompensé par le Prix littéraire de la Porte dorée, et par le Prix de la Fondation Laurence Trân. *Sombre dimanche* reçoit le Prix Inter et le prix des lecteurs l'Express 2013. En 2015, elle publie *Juste avant l'oubli*.

Elle écrit aussi pour le théâtre. Sa première pièce, *Spécimens humains avec monstres*, parle de la guerre et a été sélectionnée par la commission nationale d'aide à la création de textes dramatiques du CNT. Elle a collaboré à plusieurs mises en scène de la compagnie Pandora et travaille comme dramaturge et auteur pour la compagnie Koba'l't.

Kevin Keiss - écriture et dramaturgie

Auteur, traducteur, dramaturge et metteur en scène, Kevin Keiss est également doctorant en lettres classiques et enseignant, spécialiste des théâtres antiques.

Il a été programmé au Festival d'Avignon 2016 pour *Ceux qui errent ne se trompent pas*, pièce écrite à la Chartreuse en collaboration avec Maëlle Poésy (Éditions Actes Sud-Papiers). À la Chartreuse, il a également été accueilli pour des projets aux côtés de Laëtitia Guédon, Élise Vigier ou en tant que membre du Collectif « Traverse ».

Pour le jeune public, il est l'auteur de deux textes, *Love me tender* (Éditions En Acte(s)) et *Je vous jure que je peux le faire* (à paraître chez Actes Sud), sélectionné par Momix 2018.

qu'on n'invente jamais rien, y compris en matière de simplicité. Pour preuve cet « antifilm » de Guy Debord qui même dépourvu d'images activait toujours les cordonnées les plus essentielles du cinéma : son et lumière. Pour preuve *Outrage au public* ou d'autres « pièces parlées » par lesquelles Peter Handke ramenait la scène à sa dimension la plus prosaïque 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. » Et il avait bien raison ! Alors oui, ce que je cherche est peut-être de cet ordre-là... anté-spectaculaire... presque pas un spectacle, presque un anti-spectacle. Mais avec ça l'espoir, politique comme esthétique, de retourner à notre art en éprouvant sa pauvreté élémentaire et sa douceur. Voilà. L'espoir. Quoi d'autre ?

L'espoir, cela sonne presque comme une contre-proposition à *La Naissance de la tragédie* de Nietzsche, sous-titrée dans sa seconde édition de 1886 « Hellénisme et pessimisme ». Votre pièce entretient-elle un quelconque rapport, même critique, avec l'essai éponyme du philosophe ?

Maxime Kurvers : Il est évident que je n'ai pas voulu effectuer ce travail par rapport à Nietzsche. Mais il y avait ce titre, le sien, que je trouvais assez beau d'instrumentaliser en

quelque sorte, par ce qu'il pouvait décrire d'une séquence dite originelle de l'art, de sa naissance à sa disparition, mais avant tout, par ce qu'il pouvait témoigner de la mise au travail de l'acteur, et, par conséquent, de notre propre mise au travail collective. Ceci dit, pour revenir à l'espoir, on lit aussi chez Nietzsche l'idée de dépasser le pessimisme par l'art, par l'exaltation, par la contemplation, par la joie. C'est donc très combatif comme projet ! Et peut-être est-ce ce dont nous avons besoin, notre période n'étant certainement pas moins pessimiste que celles évoquées par Nietzsche... Quitter la consolation habituelle donc, rejoindre l'affirmation !

Propos recueillis par Florian Gaité

Les Perses d'Eschyle

Les Perses, la plus ancienne tragédie grecque qui nous soit parvenue, fut représentée au théâtre de Dionysos, à Athènes, en 472 av. J.-C., huit ans après la bataille de Salamine.

Eschyle, poète et soldat avait pris part à cette bataille navale en – 480 où se jouait le destin de deux continents. Sa pièce raconte la défaite face aux Héliens, des Perses et de leur roi Xerxès, partis avec cinq millions d'hommes pour conquérir la Grèce.

Huit ans après les faits, la pièce est présentée au concours tragique des Grandes Dionysies et remporte un triomphe. Eschyle a alors pour chorège (riche athénien chargé d'assumer les coûts de la représentation) le jeune Périclès, âgé de 20 ans.

Tout en étant très singulière dans l'histoire de la tragédie - c'est en effet la seule qui ait pour sujet un fait historique et non mythologique - sa représentation en -472 consacre l'importance civique, politique et religieuse du genre tragique dans la démocratie athénienne. En effet, la pièce travaille à la fois à glorifier Athènes et à causer de la compassion pour ses ennemis. Athènes commence à cette époque à être hégémonique dans le monde grec, et la pièce vise à mettre en garde la cité athénienne contre ses propres tentations impérialistes et à lui rappeler le châtiment réservé par les dieux à ceux qui se rendent coupables de démesure. Eschyle s'est proposé de célébrer la victoire des Grecs sur les Perses, mais avec le tour de force de rendre poignante la défaite de l'ennemi. Alors que leur victoire était éclatante et décisive, le poète invite ses concitoyens à se décentrer, à épouser le point de vue, la position affligée de l'ennemi vaincu.

Les personnages sont très peu nombreux : Xerxès, roi des Perses; Atossa, veuve de Darius et mère de Xerxès; l'ombre de Darius; un messager. Le chœur est composé de vieillards perses. La scène se passe à Suse, devant le palais du roi, près du tombeau de Darius.

Eschyle peint d'abord les pressentiments du chœur et l'inquiétude d'Atossa. Arrive un messager, qui annonce la déroute des Perses à Salamine. Dans leur détresse, Atossa et le chœur évoquent l'ombre de Darius, qui voit dans cette défaite l'accomplissement d'anciens oracles. Quand arrive Xerxès, vaincu, désespéré, la pièce finit par un chœur de lamentations, où transparait une involontaire admiration pour Athènes.

Il y a dans *Les Perses*, peu d'action. Il n'y a pas de conflit ou de contradiction tragique, mais la violence de la punition d'un héros pour son hybris, un héros pourtant absent de la presque totalité de la pièce. C'est en effet le sort tragique du peuple perse qui est au coeur de la pièce. C'est avant tout un tableau lyrique, animé par l'enthousiasme patriotique du poète qui célèbre autant qu'il inquiète les certitudes de sa cité et interroge son devenir.

biographies

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 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 - CDN 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).

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).

Julien GEFROY - comédien

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