

LE THEATRE DE LA PLACE

présente

GENESE N°2



Texte de
Ivan Viripaev et Antonina Velikanova
Mise en scène de
Galina Stoev

CAHIER PEDAGOGIQUE

SOMMAIRE

CE QUI NOUS A SEDUIT	P 3
GENESE N°2 : UNE RENCONTRE.....	P 4
UNE AUTEURE SCHIZOPHRENE	P 5
IVAN VIRIPAEV	P 6
GALIN STOEV	P 7
A PROPOS DE LA PIECE	P 8
A PROPOS DE LA REPRESENTATION	P 10
L'HISTOIRE DE LOT	P 11
IVAN VIRIPAEV ET GALIN STOEV	
UNE SOLUTION THEATRALE CONTRE L'ENDORMISSEMENT ET LE REPLI SUR SOI.....	P 13
INVENTER UNE NOUVELLE ECRITURE	P 17
SOURCES	P 24

CE QUI NOUS A SEDUIT

Par Serge Rangoni – Directeur du Théâtre de la Place

Genèse n°2 : Un monde en expansion

La découverte de « *Oxygène* » d'Ivan Viripaev dans la mise en scène de Galin Stoev au Théâtre Marni, à Bruxelles, fut jubilatoire. Des acteurs formidables : Céline Bolomey, Antoine Oppenheim, Stéphane Oertli – dont j'ai toujours aimé l'engagement à faire entendre des textes percutants * -, menés sur une partition musicale subtile et incandescente de Gilles Collard, le tout orchestré par Galin Stoev.

L'extrême liberté qui surgit de ce travail est frappante. Simultanément la grâce, la virtuosité et l'ironie du texte vous percutent. On connaît l'engouement qui accompagne ce spectacle présenté au *Festival Emulation 2005* : Prix « Max Parfondry », tournée de plus de 120 dates, traduction et création du texte en italien, et surtout enthousiasme du public.

Mais, la lecture de « *Genèse n°2* » m'excita plus encore. Et les propositions de Galin Stoev se révèlent pertinentes. Ce texte nous piège, combine à la fois les styles dramatique, documentaire, épistolaire et poétique ; il s'ancre profondément dans la réalité que nous vivons et dans celle que nous pensons vivre, mais que nous subissons par l'intermédiaire des médias. Il nous fait revisiter les mythes fondateurs de notre culture entrelacés au récit (réel ? imaginaire ?) des échanges entre l'auteur et une jeune femme schizophrène, hors du monde, mais tellement au centre de la vie, le tout combiné aux scènes écrites par elles et aux chansons écrites par lui. Il tisse ainsi les fils de notre histoire, rembobine les éléments passés, accélère vers le futur, télescope le temps du récit et celui de notre présence au théâtre. L'espace conçu par Saskia Louwaard et les compositions de Sacha Carlson prolongent la vision kaléidoscopique offerte par Galin Stoev. Nous respirons avec les acteurs, les auteurs, les personnages, les figures mythiques de l'Ancien Testament... et nous-mêmes !

Qu'existait-il avant le Big Bang ?

La science risque des hypothèses mais démontre que depuis ce moment, notre monde ne cesse son expansion. Ainsi, procède l'écriture polyphonique de Viripaev qui enchâsse les récits d'Antonina Velikanova, leurs échanges épistolaires, les didascalies, les explications, les chansons : ce sont autant de tentatives de sortir de ce néant dont nous venons et vers lequel nous allons.

Notre époque n'est ni joyeuse, ni porteuse d'espoir mais il nous reste notre esprit pour la penser et le Verbe pour le dire et en jouer. C'est peu mais c'est énorme : c'est le jeu auquel nous entraînent Viripaev, Stoev, les musiciens et leurs acteurs.

* En novembre 1996 Stéphane Oertli présentait « Les Possibilités » de Howard Barker au Festival « Théâtre en Compagnies » initié par le Botanique sous la direction de Georges Dumortier

GENESE N°2 – UNE RENCONTRE

Genèse n°2 est né d'une rencontre improbable entre un jeune auteur, acteur et metteur en scène moscovite et Antonina Velikanova, internée dans un hôpital psychiatrique pour schizophrénie aiguë. La rencontre, c'est elle qui l'a provoquée, elle lui a écrit tout simplement.

« Bonjour, Ivan ! Je m'appelle Antonina comme Arkadii Ilyitch vous l'a appris. Je sais que vous n'avez pas le temps et que vous êtes occupé en permanence, mais je me suis tout de même décidée. J'ai lu vos pièces, j'ai aimé votre façon d'écrire. Il y aurait matière à polémique mais à quoi bon polémiquer ? Et quand polémiquer, en avons-nous le temps ? Je vous transmets ma pièce. Pas pour que vous la jugiez. Je ne suis pas dramaturge, j'étais dans le passé professeur de mathématiques (maintenant pour moi tout est dans le passé), mais j'ai décidé sans savoir pourquoi d'écrire précisément pour le théâtre. Peut-être parce que « Le monde est un théâtre et les gens sont des acteurs », comme l'a dit Shakespeare. J'ai compris ce que cela signifie, j'espère que ma compréhension sera entendue par les spectateurs. Bref, j'ai écrit une pièce. Je vous la transmets. Je vous prie, si c'est possible de la mettre en scène. Arkadii Ilyitch m'a dit que dans votre théâtre, vous mettez en scène même les pièces de gens qui sont en prison pour assassinat. Je n'ai tué personne, je n'ai fait de mal à personne, mis à part moi-même et mes proches. Si la mise en scène se réalise, je considérerai que j'ai accompli ma tâche. Si ce n'est pas possible, donnez-moi une réponse. Si vous le jugez nécessaire vous pouvez réduire ou compléter ce texte comme bon vous semble.*

Prenez garde à vous, je ne crois pas en Dieu, je ne vous bénis pas mais je vous souhaite bonne chance. Respectueusement. Antonina Velikanova. »

Ivan Viripaev, a décidé de monter la pièce de Antonina Velikanova.

« J'ai décidé de ne rien changer au texte d'Antonina Velikanova, et je ne me suis autorisé que deux choses. La première est d'introduire dans la pièce de courts couplets comiques intitulés « Chants du prophète Jean ». Ces couplets doivent être chantés entre les scènes afin de divertir le spectateur, comme cela se faisait à l'époque des grandes tragédies, afin que la matière tragique ne le fatigue pas trop. Une partie de ces couplets est composée de textes prosaïques de Velikanova que j'ai adaptés en vue d'une interprétation particulière, et j'ai écrit moi-même l'autre partie. Je me suis alors appuyé sur le fait que, dans sa pièce, Velikanova mentionne à plusieurs reprises le nom d'un certain prophète Jean, il me semble inventé par Antonina elle-même. Le deuxième changement que j'ai opéré dans la pièce est l'ajout de lettres. Avec l'accord de l'auteure, j'ai inséré quelques-unes des lettres privées qu'elle m'a adressées. Pourquoi ? Vous le comprendrez en prenant connaissance du matériau. Tout le reste est inchangé. »

UNE AUTEURE SCHIZOPHRENE

Nous ne savons presque rien sur cette dame, sur le parcours de ce professeur de mathématiques qui a compris un jour ce que Shakespeare voulait dire en affirmant que « Le monde est un théâtre et les gens sont des acteurs ». Son écriture seule, sera le lien entre elle et nous, entre son monde et le nôtre.

La schizophrénie

La schizophrénie est une pathologie qui touche 1% de la population mondiale, soit 600 000 personnes en France. On enregistre, dans cette population, un taux de suicide 20 fois supérieur à celui de la population générale.

La schizophrénie est un syndrome physiopathologique plurifactoriel complexe, débutant souvent à l'adolescence (parfois même avant) ou chez le jeune adulte et évoluant vers une « dissociation ». Cliniciens et chercheurs en ignorent le trouble cognitif principal, mais s'accorde sur la description de ses symptômes psychotiques, classés aujourd'hui en deux catégories :

- Les symptômes dits « positifs » ou « productifs » marqués par des comportements influencés.
- Les symptômes dits « négatifs » ou « déficitaires » marqués par des comportements passifs.

Les symptômes positifs produisent des idées délirantes (par exemple délire de persécution), des hallucinations (souvent des voix qui commandent ou insultent le sujet), des troubles du cours de la pensée (grande confusion dans le discours et l'action), des comportements incompréhensibles. Compte tenu de l'intensité et de la fréquence de ces manifestations, des signes de dépression et d'anxiété les accompagnent souvent.

Les symptômes négatifs sont dominés par des déficits de la communication : retrait, diminution des capacités à entrer en communication avec autrui et à partager le même référentiel rationnel, manque de motivation, dysharmonie affective et motrice conduisant à une perturbation du fonctionnement social pouvant aller jusqu'à l'isolement total.

La maladie se déclare souvent lentement. Une fois déclaré, le syndrome est installé pour la vie et devient chronique, avec récurrence d'épisodes aigus nécessitant une prise en charge d'urgence.

Des traitements médicamenteux, tels des neuroleptiques et des antidépresseurs, associés à une psychothérapie s'avèrent nécessaires afin de faire progresser l'état clinique et la qualité de vie des patients.

D'après « Fondation pour la recherche médicale » www.frn.org

Quelques schizophrènes célèbres

Antonin Artaud, qui fut à la fois, poète, essayiste, acteur, metteur en scène et dramaturge ; Johanne Greensberg qui a écrit sous le nom d'Hannah Green : *Je ne t'ai jamais promis un jardin de roses* dont un film a été réalisé en 1977 ; John Forbes Nash Jr, grand mathématicien, prix Nobel de science économique ; Kurt Gödel, grand logicien du XX^e siècle et ami d'Einstein ; Isaac Newton, grand physicien du XVII^e siècle ; Georg Cantor, grand mathématicien, célèbre pour ses travaux sur l'infini ; Syd Barrett, fondateur du groupe Pink Floyd

. Encyclopédie Wikipédia

IVAN VIRIPAEV

***J'écris pour cette partie de la jeune génération
qui est éduquée mais ne met pas les pieds au théâtre.
Pour ceux qui n'aiment pas le théâtre,
mais s'intéressent à la musique, au cinéma ».***

Auteur, comédien et metteur en scène, Ivan Viripaev est né à Irkoutsk, en Sibérie en 1974. Il termine ses études à l'école de théâtre d'Irkoutsk en 1995. Jusqu'en 1998, il est comédien au Théâtre Dramatique de Magadan, en Sibérie puis dans un théâtre situé en Extrême Orient russe où il rencontre le metteur en scène Viktor Rijakov. De retour à Irkoutsk, il fonde la compagnie indépendante « Espace du jeu » et suit par correspondance les cours de la faculté de mise en scène de l'école de théâtre moscovite Chtchoukine. De 1999 à 2001, il enseigne le jeu d'acteur à l'école de théâtre d'Irkoutsk.

Il apparaît à Moscou pour la première fois en décembre 2000, quand son spectacle *Sny (Les rêves)* est présenté au premier festival du théâtre documentaire à Moscou. Le spectacle est sélectionné pour représenter la Sibérie en 2001, au festival Est-Ouest de Die. Le Théâtre de la Cité Internationale l'accueille en 2002, dans le cadre de « Moscou en scène, Mois du théâtre russe contemporain à Paris » dans le même temps, une version anglaise verra le jour à Londres ainsi qu'une version bulgare créée par Galin Stoev.

Contraint de quitter sa ville natale à la suite de pressions exercées par des institutions théâtrales locales, il emménage à Moscou en 2001, où il fonde, avec d'autres artistes, le Centre de la pièce nouvelle et sociale Teatr.doc. avec lequel il participe en tant qu'acteur à la mise en scène de son texte *Kislrod (Oxygène)*. Très rapidement, *Kislrod* devient un des spectacles les plus fréquentés de Moscou. Le spectacle fait le tour des festivals internationaux, est salué par la critique, reçoit de nombreux prix. Des mises en scène voient le jour dans plusieurs villes de la province russe où le spectacle a beaucoup tourné. La version française, dirigée par Galin Stoev, est créée à Bruxelles en septembre 2004, par la Cie Fractions.

Le dernier travail d'Ivan Viripaev est la pièce *Genèse n°2*. Cette pièce a été produite au début de l'année 2005 à Moscou en coproduction avec le festival de théâtre de Vienne.

Les trois textes *Sny (Les Rêves)*, *Kislrod (Oxygène)* et *Genèse n°2* sont publiés en français chez *Les Solitaires Intempestifs*.

La technique dramaturgique du dialogue, de la discussion est un trait et une qualité essentielle de la dramaturgie de Viripaev. Elle est chargée d'un sens profondément politique.

Galin Stoev est né à Varna, en Bulgarie, en 1969. Diplômé de l'Académie Nationale des Arts du Théâtre et du cinéma de Sofia, il travaille dès 1994 en tant que metteur en scène et comédien à Sofia. Il y collabore étroitement avec le Théâtre national de Sofia où il crée régulièrement. (*Madame de Sade* de Mishima, *Le cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht, et *Arcadia* de Tom Stoppard - Prix de la Meilleure production en 2001).

Il a présenté aussi *Jeux de Massacre* de Ionesco au théâtre de Lubjiana (Slovénie), *Le Jeu de l'Amour et du Hasard* de Marivaux et *Antigone à Technoland* d'après l'œuvre de Sophocle, présenté au « New Génération East » de Berlin en 1999.

Il a bénéficié de plusieurs résidences dans des théâtres prestigieux (Royal national Theatre de Londres, West Yorkshire Playhouse de Leeds, Académie Internationale de Théâtre à Bochum, l'Académie Scholl Solitude de Stuttgart), tout en enseignant, en parallèle au St. Martin's College of Art and design de Londres, à l'Arden School de Manchester, ainsi qu'au Conservatoire National de Lubjiana et de Sofia.

Oxygène est sa deuxième mise en scène d'un texte d'Ivan Viripaev. Il s'était précédemment penché sur sa pièce *Les Rêves*, présentée au Festival international de Varna en juin 2002. C'est d'abord avec des acteurs bulgares qu'il crée *Oxygène* en juin 2003.

Depuis près de quatre ans, alors qu'il avait été invité à Bruxelles par le CIFAS, dans le cadre de « Europalia Bulgarie », Galin Stoev travaille régulièrement en Belgique. Sa rencontre avec les membres de la Compagnie Fraction donne lieu à la version française de *Oxygène* (2004) et, tout récemment, à la création de *Tchékhologie* (2006).

En 2005, il crée sa propre compagnie Fingerprint (Empreinte digitale) avec laquelle il met en scène *Genèse n°2* dont la création se fera en octobre 2006 au Théâtre de la Place.

Un point de vue...

...De mon point de vue, le théâtre se trouve aux antipodes du dogme. Une performance théâtrale est inévitablement liée aux moments de sa conception et de sa fin. Le temps est un terme que l'on utilise pour définir l'infini processus de changement. Je m'intéresse au théâtre en temps que moyen pour manipuler les conventions du temps, un moyen nous permettant de comprendre le sens du chaos, réduisant ainsi la souffrance qu'il engendre.

A mon sens, le théâtre trouve son intérêt s'il crée un espace artificiel entre nous et ce que nous vivons. Un théâtre qui trompe le temps et permet de nous observer à distance, un théâtre qui sépare le « nous » de notre for intérieur et nous force ainsi à nous retourner sur nous-même.

Fingerprint – L'empreinte Digitale

... L'empreinte digitale porte toute l'information sur la personne qui la laisse. L'empreinte digitale est un code immuable, un dessin précis, une preuve du crime. Pourtant, contrairement au crime, l'empreinte peut être effacée de la même manière que le moment de vérité apparu lors d'une performance peut être effacé peu après la fin du spectacle. [...] Le paradoxe de l'empreinte digitale est le paradoxe du théâtre : les deux comportent l'information ainsi que la possibilité de sa disparition.

Le théâtre ne prêche ni ne sermonne. Le théâtre laisse ses empreintes sur la conscience, laissant la responsabilité de leur conservation ou de leur oblitération à chaque spectateur.

A PROPOS DE LA PIÈCE

L'absence d'une histoire linéaire annule la possibilité pour le spectateur de voyager de manière logique et continue. Par contre, cela permet à chaque participant de vivre un voyage interne, un périple immobile, dans une conscience moderne déconstruite. Il ne s'agit pas d'une pièce statique mais d'une structure permettant l'exploration d'un théâtre extatique.

De la même façon qu'*Oxygène*, *Genèse N°2* utilise comme point de départ un thème biblique. Ce qui est intéressant ici, c'est la nature hybride du texte : Ivan Viripaev, ce représentant de la dramaturgie russe contemporaine, a en effet choisi d'écrire à partir du texte d'Antonina Velikanova. Ce texte est inspiré par le récit biblique décrivant Lot et sa femme fuyant la ville de Sodome incendiée. Le manuscrit d'Antonina Velikanova témoigne d'un manque de technique d'écriture dramaturgique, cependant Viripaev s'est employé à l'organiser en ajoutant de nouveaux épisodes et en introduisant certains extraits de sa correspondance avec l'auteure. On peut donc dire que ces deux co-auteurs se rencontrent dans l'espace d'un texte théâtral, en se confrontant tous deux à la même problématique d'états mentaux limites. Mais là où l'une vit dans l'expérience solitaire de la psychose, l'autre cherche à en élaborer une expression artistique.

Le résultat final du texte présente une construction serrée à trois voix : celle du prophète Jean, celle de Dieu et celle de la femme de Lot qui, tour à tour, cherchent à mettre à jour le sens du récit biblique. C'est l'opposition entre la voix de Dieu et celle de la femme de Lot qui est d'abord la plus marquée : Dieu semble affirmer sa propre non-existence alors que la femme de Lot cherche à prouver qu'il existe ; par ailleurs, Dieu prétend que l'homme est « quintessence de poussière », tandis que la femme de Lot veut montrer que l'homme n'est pas que chair périssable. Cette dispute paradoxale dans laquelle le blasphémateur principal s'avère être Dieu lui-même n'exprime peut-être que le désir désespéré de l'homme à croire, en particulier dans des situations où il est lui-même son unique source de foi.

La pièce gravite autour de cinq thèmes, cinq points névralgiques avec lesquels l'homme contemporain est en rapport permanent : mémoire, désir, responsabilité, foi et sens. Les auteurs initient un voyage à travers ces thèmes, se concentrant principalement sur la perte du sens existentiel et sur la situation de crise qui l'accompagne.

Mais ces thèmes sont abordés plus concrètement dans le texte par le biais de deux récits parallèles. Tout d'abord l'histoire biblique de la femme de Lot qui, n'ayant pas observé la recommandation des Anges, se *retourne* pour regarder, et est transformée en statue de sel. Ensuite, en contrepoint de ce premier récit, il y a aussi l'histoire d'Antonina Velikanova elle-même, s'identifiant à la femme de Lot et qui, ayant basculé dans la schizophrénie, se *tourne* avec un message vers nous, vers sa propre normalité perdue.

Viripaev manipule adroitement les limites de la langue et de la narration : l'image de « celui qui se re-*tourne* », c'est-à-dire l'image de l'Homme qui cherche, se transforme graduellement en une métaphore de l'humanité en mutation et de ses rapports intensifs au sens. Comme la femme de Lot n'a pas de nom, Antonina Velikanova lui donne son propre nom et elle devient le personnage principal de l'histoire (dans la distribution, elle indique : A. Velikanova/femme de Lot). L'héroïne insiste sur le fait que, outre tout ce que l'on peut nommer, sentir ou expérimenter, il y a aussi « quelque-chose d'autre » qui ne peut être perçu qu'au prix d'une souffrance inhumaine – se transformer en statue de sel. Cette présomption devient le moteur dramaturgique principal. Le sens de ce « retournement en arrière » tout comme le désir de voir « ce qui ne peut être vu » sont à la base de la dispute entre la malade mentale (la femme de Lot) et son docteur (Dieu). Ce couple archétypal subit diverses variations : patient/médecin, victime/bourreau, mortel/Dieu. Mais il ne reste pas longtemps enfermé dans l'opposition classique ; en fin de compte, il s'avère qu'ils combattent tous deux un troisième élément absent ; et dans ce combat, chacun doit faire son propre sacrifice. Ainsi, le médecin/Dieu choisit de se retirer, d'exclure tout sens et d'effacer toute chose y compris lui-

même afin d'éviter à la douleur d'exister. La femme de Lot, par contre, décide d'habiter cette douleur sans fin, moteur dans sa quête de sens.

Ce qui relie ces deux stratégies face à la douleur apparaît dans les « couplets comiques » du prophète Jean. Ces couplets sont tellement politiquement incorrects et provocateurs qu'ils nous arrachent à la convenance formelle de la narration et orientent notre regard vers nos propres frustrations, peurs et abîmes. C'est précisément en cela que se situe le principe vital de la pièce : l'absence de narration linéaire permet à chaque spectateur de construire son propre récit. Les dialogues entre Dieu et la femme de Lot personnifient la schizophrénie de nos propres dialogues dans leur forme la plus condensée.

Le texte cherche sans cesse ce degré risqué de partage qui prive le spectateur de son rôle de consommateur regardant tranquillement, et le ramène dans le contexte de ses propres questionnements sans réponse. Ce genre de technique dramaturgique du dialogue, de la discussion, est un trait et une qualité essentiels de la dramaturgie de Viripaev, et elle est chargée d'un sens profondément politique. On vit dans une dictature de la relativité par laquelle l'homme perd ses points de repère ; mais même dans un tel chaos, l'homme devrait rester un individu. Le courage consiste à ne pas s'arrêter de se poser des questions. Car si l'acte de se retourner et de regarder en arrière est, dans l'étoffe du récit, une possibilité non recommandée, il s'agit dans la réalité d'une nécessité vitale : le regard de la femme de Lot est attiré par son foyer brûlant, par tout ce qu'elle a vécu jusqu'à présent et qu'elle est contrainte, en se sauvant, de laisser derrière elle, tout comme Antonina Velikanova est contrainte de quitter la « normalité » et de sombrer dans la schizophrénie. C'est un plan posé d'avance et les mortels sont laissés seuls devant la gestion de ses conséquences.

Dans le livre de Job, le dépossédé crie : « Dieu, tu me soumets à de rudes épreuves, mais m'as-tu créé de telle sorte que je puisse m'opposer adéquatement à toi, que je puisse comprendre le sens de tes épreuves ? » Pour la littérature contemporaine, des déclarations aussi directes concernant la foi représentent un pas désespéré frôlant la folie. Cependant, Viripaev fait ce pas. Ce qui l'empêche de tomber dans le pathos, c'est l'intonation parfaitement inattendue et le refus de donner des solutions faciles.

La pièce ne fournit pas de réponse. Au lieu de cela, dans sa scène finale, elle propose au spectateur un vol vers le soleil – un vol « icarien », cosmique et autodestructeur. Car « si tu as décidé de voler, vole jusqu'au bout », vole jusqu'à te consumer. Et si dans cet espace, cette dimension et ce contexte, nous ne pouvons trouver les réponses, il existe probablement d'autres espaces, dimensions et contextes où cela devrait être possible. Et donc la recherche ne s'arrête pas ici, et probablement ne s'arrête-t-elle jamais.

A PROPOS DE LA REPRESENTATION

Le thème de la représentation devrait être non pas la tragédie qui est à la base du texte, mais le sens qui se cache derrière celle-ci. De la même manière, l'objet d'étude devrait être non pas le cas clinique particulier d'Antonina Velikanova, mais ce qui, dans l'expérience de la schizophrénie, est porteur d'un sens plus universel. D'après moi, le caractère douloureux du texte devrait être rendu par les acteurs à travers une technique de jeu « distancié ». Cela devrait nous préserver d'une tautologie éventuelle dans le ton de la pièce et dans celui du spectacle. Il est important de découvrir l'humour à travers les conventions du jeu théâtral. Dans le cas présent, l'actrice est une « fausse patiente » interprétant le rôle d'une héroïne biblique imaginaire ; et l'acteur est un « faux docteur » jouant un Dieu imaginaire. L'accumulation des sens construit un labyrinthe de convenances, mais derrière ce labyrinthe, on découvre un choix personnel inconditionnel : si tu veux que Dieu existe, il existera !

De nos jours, la théâtralité a dévié jusqu'au voyeurisme généralisé. Le public modelé par les médias veut voir du sang de la même manière que la foule médiévale voulait voir la folle brûlant sur le bûcher. Dans ce sens, je voudrais associer l'idée du pilori infâme et celle de la présentation publique. L'utilisation de micros, le fait que les acteurs s'adressent directement au public, le mélange d'un son synthétique et d'interprétations musicales en direct représentent les principes de jeu théâtral à travers lesquels on devrait atteindre des degrés divers d'émotion dans un milieu absolument imaginaire. Le micro, en tant qu'outil technique, est utilisé plus comme un moyen permettant à l'acteur de se distancier de sa propre voix et de jouer de cette manière avec les niveaux différents de concentration, qu'à amplifier le son. De son côté, les sonorités synthétiques présentent l'avantage de créer une atmosphère. Gilles Collard, qui a travaillé sur le phonogramme d'*Oxygène*, a une affinité avec la construction de thèmes sonores parallèles ; ceux-ci ne consistent pas à proprement parler en un décor sonore illustratif, mais sont plutôt un commentaire de l'action : comment résonnerait la mélodie des neurones et quel serait le son des signaux du cerveau si on pouvait les entendre ? Comment résonneraient tous ces sons dans la tête vide du Docteur/Dieu, et comment résonneraient-ils dans l'esprit surpeuplé de la femme de Lot ?

A la différence des sons synthétiques, l'accordéon et les couplets du prophète Jean devraient recréer le choc singulier de la réalité. L'accordéon est peut-être l'instrument le plus nostalgique ; ses sonorités correspondent aux traditions de la chanson russe populaire et des chansons françaises. A première vue, sa tonalité retro est totalement incompatible avec le style rap contemporain ainsi qu'avec le texte agressif de l'auteur. Mais il s'agit là d'une partie du jeu fondamental avec l'imaginaire, de la contestation des limites, de la provocation de nos propres tabous, bref d'une tentative effrénée d'atteindre une nouvelle qualité de compréhension.

Dans ce sens, il me semble que la théâtralité est vitale pour ce texte : il est destiné beaucoup plus à être joué qu'à être lu. C'est là un trait fondamental de la dramaturgie de Viripaev ; son lecteur se sent souvent confus et perdu dans un jeu infini de sens contradictoires. Cela arrive parce que la lecture est par définition une occupation profondément solitaire et dans laquelle il manque a priori un autre à qui s'opposer concrètement. La représentation théâtrale, par contre, propose une interaction et une confrontation avec quelqu'un en chair et en os ; c'est uniquement à travers le jeu théâtral que l'on peut partager l'énergie des phrases et sentir corporellement leur sens.

L'HISTOIRE DE LOT

Loth ou Lot est un patriarche de la Bible. Il est le neveu d'Abraham. Il est également cité dans le Coran comme prophète. En arabe classique, le nom de Lot (Lût) par dérivation donne Liwat qui désigne la sodomie et l'homosexualité masculine.

Dans la Genèse

Après avoir quitté Ur en compagnie d'Abraham, Lot arrive sur les bords du Jourdain. Ils se séparent : Abraham reste dans le pays de Canaan et Lot descend avec ses troupeaux vers la plaine du Jourdain au bout de laquelle se trouve Sodome. (Genèse XIII, 5-13)

Au cours de guerres entre roitelets locaux, Lot est capturé. Abraham vient à son secours et le ramène à Sodome (Genèse XIV)

Dieu révèle à Abraham sa décision de détruire Sodome et Gomorrhe qui sont devenus des lieux de perversion. Abraham commence alors à intercéder auprès de Dieu pour éviter cette destruction.

Abraham s'approcha et dit: « *Feras-tu aussi périr le juste avec le méchant? Peut-être y a-t-il cinquante justes dans la ville. Les feras-tu périr aussi? Ne pardonneras-tu pas à la ville à cause des cinquante justes qui sont au milieu d'elle?* » (Genèse XVIII, 23-24)

L'intercession s'arrête sur le nombre de dix justes pour sauver Sodome de la destruction.

. (Genèse XVIII, 22-33)

Deux anges arrivent à Sodome, ils sont accueillis par Loth dans sa maison. Les habitants de la ville viennent pour s'emparer de ces deux étrangers. Loth les protège en proposant même ses filles à leur place.

Établi à Sodome, Loth avertit son peuple du châtement qu'il encourt du fait de sa pratique des turpitudes et de la sodomie. Son peuple le rejette et leur cité est détruite.

Les anges entraînent Loth, sa femme et ses deux filles en dehors de la ville avant sa destruction.

Les anges donnent la consigne de ne pas se retourner vers Sodome au moment de la destruction de cette ville.

Au moment où le soleil se levait sur la terre et où Lot entra à Çoar, Yahvé fit pleuvoir sur Sodome et sur Gomorrhe du soufre et du feu venant de Yahvé, et il renverse ces villes et toute la plaine, avec tous les habitants des villes et la végétation du sol. Or la femme de Lot regarda en arrière, et elle devint une colonne de sel.* (Genèse XIX, 23-27)

Au matin, ils arrivèrent dans une petite ville appelé Tsoar (Çoar). N'osant pas y demeurer, Loth et ses filles vont se réfugier dans une grotte de la montagne. (Genèse XIX, 1-29)

Après avoir fuit Sodome, Loth se retrouve donc seul dans une caverne avec ses deux filles:

L'aînée dit à la plus jeune: « Notre père est vieux; et il n'y a point d'homme dans la contrée, pour venir vers nous, selon l'usage de tous les pays. Viens, faisons boire du vin à notre père, et couchons avec lui, pour que nous conservions la race de notre père. »

Elles firent donc boire du vin à leur père cette nuit-là; et l'aînée alla coucher avec son père. Il ne s'aperçut ni quand elle se coucha, ni quand elle se leva. Le lendemain, l'aînée dit à la plus jeune: « Voici, j'ai couché la nuit dernière avec mon père; faisons-lui boire du vin encore cette nuit, et va coucher avec lui, pour que nous conservions la race de notre père. »

Elles firent boire du vin à leur père encore cette nuit-là; et la cadette alla coucher avec lui. Il ne s'aperçut ni quand elle se coucha, ni quand elle se leva. Les deux filles de Loth devinrent

enceintes de leur père. L'aînée enfanta un fils, qu'elle appela du nom de Moab. C'est le père des Moabites, jusqu'à ce jour. La plus jeune enfanta aussi un fils, qu'elle appela du nom de Ben-Ammi. C'est le père des Ammonites (Bené-Amon), jusqu'à ce jour. Genèse (XIX, 31-38)

Dans le Coran

Souvenez-vous de Loth, il dit à son peuple: « *Vous vous livrez à cette abomination que nul, parmi les mondes, n'a commise avant vous ? Vous vous approchez des hommes de préférence aux femmes pour assouvir vos passions. Vous êtes un peuple pervers.* »

Pour seule réponse, son peuple dit: « *Bannissons de notre cité ces puritains.* » Cependant, nous le sauvâmes lui et sa famille, à l'exception de sa femme, qui était des révolus. Sur eux nous avons fait pleuvoir une pluie...

–Vois quelle a été la fin des criminels–

Le Coran (VII, 80-84)

La sourate XI, 74-83 est assez proche de la Genèse XIX, 1-29. On retrouve à peu près la même partie du récit dans la sourate XV, 54-75 et des redites dans les sourates XXVI, 160-175; XXVII, 54-58.

Dans la sourate XXIX, 26-35 il est fait allusion à l'intervention d'Abraham.

Dans le Coran, Abraham est le modèle du musulman, celui qui se soumet à la volonté de Dieu, il est donc impossible de le voir marchander avec Dieu comme dans la Genèse (XVIII, 22-33).

Loth est encore cité en XXI, 71-75 ; XXII, 43 ; XXXVII, 133-138 ; XXXVIII, 13 ; L, 13 ; LIV, 33-39 ; LXVI, 10.

Tabarî** ajoute quelques précisions et donne au récit de la Genèse une fin plus « morale ». Il n'est nulle part question de l'inceste des filles de Loth.

La femme de Loth, qui était infidèle, se tourna en arrière. Or Dieu avait dit à Loth: Ne souffre pas que personne regarde derrière soi. Lorsque la femme de Loth regarda derrière elle, une de ces pierres tomba sur sa tête et la tua.

Lorsque Loth vit que sa femme était morte, il se dirigea promptement vers le pays qu'habitait Abraham. Quand Loth fut arrivé, Abraham éprouva de la joie en le voyant, et il lui donna de grandes richesses. Loth s'établit dans ce pays-là.

Sources La Bible, le Coran, Tabarî.

Puisé dans fr.wikipedia.org/wiki/Loth et WWW.cartage.org.lb/fr

*L'histoire de la femme de Loth, changée en statue de sel pour avoir regardé en arrière, évoque les blocs salins aux formes étranges des bords de la mer Morte.

**Tabarî - *La chronique (De la Création à david)* – Editions Actes Sud /Sindbad

Ivan Viripaev et Galin Stoev

Une solution théâtrale contre l'endormissement et le repli sur soi

Par Tania Moguilevskaïa

Ils nous viennent de l'Est plus ou moins lointain, l'un voit le jour en 1974 en Sibérie, l'autre naît en 1969 en Bulgarie. Chacun de son côté a fait son trou dans le même tourbillon d'une charnière historique. Aujourd'hui, Ivan, l'auteur vit à Moscou. Galin, le metteur en scène à Bruxelles.

En une poignée d'années, les textes et les spectacles de ces deux oiseaux ont pris le large, c'est qu'ils ont la bougeotte, prêts à rebondir avec toujours plus d'énergie d'un bord à l'autre de l'Europe, de l'Angleterre à la Pologne, de la Finlande à l'Italie via l'Allemagne, la Belgique, la France... Et se jouant des frontières, leurs deux routes se croisent et se recroisent... Ne pensons pas qu'ils sont les mêmes, il y a entre eux ce qu'il faut d'écart pour que la rencontre au carrefour vaille le déplacement.

Un contexte bien peu favorable à la création indépendante

Ivan Viripaev, acteur de formation, metteur en scène et dramaturge débutant, est en même temps victime et bénéficiaire du processus qui bouleverse le paysage théâtral russe des années quatre-vingt-dix. Victime, dans la mesure où il n'a pas pu trouver de place pour la compagnie qu'il avait créée dans sa ville natale, Irkoutsk¹, où, comme il était d'usage depuis des décennies, toute l'activité théâtrale se concentrait au sein d'un Théâtre institutionnel.

« La situation théâtrale à Irkoutsk est désastreuse. Il n'y a pas un seul théâtre contemporain et pas de choix possible pour le spectateur, pas de mouvements alternatifs, un Théâtre officiel et c'est tout ». Une situation typique pour la Russie, où chaque ville de moyenne importance, disposait au moins d'un théâtre. C'est donc plus de six cents théâtres que l'Etat subventionnait en Russie, chacun doté d'une troupe comptant une quarantaine de comédiens permanents, dirigé par un metteur en scène principal et fonctionnant selon le principe de « répertoire » en alternance. Une formidable décentralisation culturelle dont le prix était le renoncement à l'alternative : pas de jeune compagnie, pas de création « en marge » comme le théâtre occidental a pu en connaître au cours du siècle dernier.

Mais pour Viripaev, cette stagnation est également une chance: « Ce serait bête de se plaindre du fait que mon théâtre n'a pas trouvé de soutien auprès des fonctionnaires, car c'est précisément grâce à cela que j'ai été obligé de quitter Irkoutsk pour Moscou. Je suis alors en quelque sorte redevable à ces gens ».

Le système du théâtre institutionnel est mis en péril au début des années 90, quand le financement de l'Etat diminue radicalement. Leur survie dépendant directement de la recette et du sponsoring, ils sont contraints de satisfaire les pouvoirs en place, de coller au plus près aux goûts dominants du public, de répondre aux aspirations de divertissement des «nouveaux Russes». Un contexte qui n'encourage guère la création. Une démarche originale de la part d'un jeune créateur ne peut qu'effrayer la direction souvent vieillissante de ces Théâtres où les rapports au sein de la troupe restent très autoritaires à l'image des rapports sociaux du régime précédent.

La même situation règne dans la plupart des Ecoles de théâtre qui forment metteurs en scène et acteurs : leur fonctionnement n'est guère plus souple ni moins stagnant. Pourtant là aussi, Viripaev semble tirer profit de cet état des lieux : « Mes études à l'École théâtrale d'Irkoutsk se sont mal déroulées parce que, moi et les acteurs avec qui je travaille en ce moment, nous sommes arrivés dans une période de crise, crise des pédagogues, des étudiants. À la sortie de l'école, nous n'avions aucune maîtrise professionnelle. Et c'est un grand bonheur ! Puisque nous sommes, à force de travail, finalement parvenus à élaborer une technique qui nous est propre et qui diffère de la tradition ».

¹ Irkoutsk est une ville de 600 000 habitants située en Sibérie centrale, près du Lac Baïkal

En ce qui concerne la dramaturgie contemporaine, après le bref intérêt qu'elle suscite au début de la Perestroïka², elle est totalement absente des plateaux des théâtres à la fin des années 90. Les seules pièces montées sont des divertissements, comédies musicales, du théâtre de boulevard et des classiques. Aucun intérêt n'est accordé à l'écriture contemporaine.

Emergence récente d'un théâtre alternatif

C'est pourtant les « dramaturges en colère » qui ouvriront une nouvelle page et donneront lieu à l'effervescence créatrice actuelle. Un cercle alternatif s'est formé vers 1997 sous l'égide de deux auteurs Elena Gremina et Mikhaïl Ougarov qui considéraient que : « La tradition du grand théâtre russe (...) est aujourd'hui morte, celle d'un théâtre où l'on essayait de dire la vérité quand les journaux mentaient. (...) Nous n'avons plus de théâtre contestataire, de théâtre qui menace ne serait-ce qu'un petit peu le monde, soi-même ou la foule ou un gouverneur quelconque. (...) Nous pouvons nous féliciter, nos spectacles sont absolument inoffensifs. Vous ne saurez rien de ce qui se passe aujourd'hui dans le pays et en nous. Vous ne comprendrez pas que le pays est en guerre, que beaucoup de gens vivent très pauvrement et très mal, que la jeunesse est en danger. (...) Et nous n'avons pas de Stanislavski pour crier « Je ne vous crois pas ! » en voyant le grand mensonge de notre Fête théâtrale »³.

Une nouvelle génération théâtrale dont le travail de création est « visible » dès l'année 2000, se forme autour du festival de la Jeune dramaturgie Lubimovka. Les auteurs du *Novaïa Drama* (Nouveau Drame) se sont engagés dans un processus de déconstruction des structures du drame classique, en usage dans le théâtre russe, en recourant à divers détours dramaturgiques et à une écriture régie par le montage. Ils ont procédé à des innovations importantes au niveau du choix et du traitement des sujets, en mettant en avant des problématiques qui agitent la société russe actuelle ; ils ont renoué le lien avec les différents niveaux de langue parlée dans les diverses couches de la société.

Les artistes russes ont été confirmés dans leurs aspirations documentaires par la rencontre avec quelques artistes associés au Théâtre Royal Court de Londres. Convaincus de la nécessité de s'engager plus avant dans ce processus de saisie du réel, ils se sont inspirés de la « méthode » *verbatim* proposée par les Anglais⁴, une méthode dont ils ont rapidement dépassé le cadre dogmatique.

Le théâtre documentaire s'attaque aux sujets « interdits » : l'univers carcéral, la tragédie du sous-marin Koursk, les conditions de vie des immigrés clandestins à Moscou, les techniques de manipulation électorale, la prise d'otage de Beslan... Il s'agit ici d'un nouveau genre de théâtre politique qui coïncide avec l'arrivée de Poutine au pouvoir et la restauration d'un régime à tendance autoritaire. Ce théâtre politique diverge de ses prédécesseurs occidentaux. Au lieu d'illustrer un parti pris idéologique, il se focalise sur l'individuel et le particulier, notions qui ont été niées pendant les décennies du régime soviétique.

Il n'est pas étonnant que l'attention du milieu moscovite du Théâtre documentaire se soit portée sur le spectacle *Sny* (*Les Rêves*) que le tout jeune Ivan Viripaev venait de créer à Irkoutsk, sur le thème de la toxicomanie des jeunes. Le spectacle est invité à l'occasion du Premier festival du Théâtre documentaire à Moscou en décembre 2000. Son thème et sa forme austère avec de multiples adresses au public éveillent l'attention d'une partie du public professionnel moscovite. Cependant, c'est un peu vite, qu'on classe Viripaev dans une

² Cette période voit le retour en force sur le plateau des oeuvres interdites jusque-là par la censure : adaptations d'une certaine littérature classique, dramaturgie des années vingt, ou encore pièces de la « nouvelle vague » de la fin des années soixante-dix, qui n'a suscité qu'un enthousiasme très bref en raison de son extrême noirceur.

³ Mikhaïl Ougarov, *La Beauté fera périr le monde!*, Revue L'Art de cinéma, N°2 / 2004

⁴ *Verbatim* valide une procédure extrêmement précise. Une équipe artistique composite (comédiens, metteur en scène, dramaturge) collecte la matière du futur spectacle par le biais d'entretiens conduits auprès de « personnes-ressources » consentantes. L'observation et la mémorisation par les comédiens des attitudes de ces « prototypes concrets » servent de base à l'incarnation ultérieure des personnages. La « parole source » est préservée en excluant toute manipulation autre que le montage.

certaine tendance liée au théâtre documentaire. Le côté poétique et onirique de cette création échappe aux critiques.

Une entrée fracassante dans le milieu moscovite

Contraint de déménager, Viripaev s'installe donc à Moscou. Il ne lui faudra pas plus de deux ans pour s'imposer sur la nouvelle scène moscovite avec la création de *Kislrod (Oxygène)* immédiatement considéré comme « un manifeste de la nouvelle génération ». Ce spectacle-concert inaugure « Teatr.doc, centre de la pièce nouvelle et sociale », un nouveau lieu alternatif et non-subventionné, fondé par Elena Gremina et Mikhail Ougarov. C'est un tout petit théâtre d'une cinquantaine de places que Viripaev et quelques autres ont aménagé dans le sous-sol d'un immeuble du centre de Moscou.

« Aujourd'hui, de plus en plus de jeunes dramaturges, dont je suis, ont la possibilité de créer des spectacles dans cet espace qu'ils partagent avec des metteurs en scène. Et l'équipe rassemblée autour de ce lieu est très forte. »

Pourtant l'écriture de Viripaev s'appuie sur des ressorts autres que ceux de ses collègues auteurs du Teatr.doc qui pratiquent différentes formes liées au *verbatim*. C'est qu'en partant d'une étude du réel et en préservant les allusions directes au réel, il glisse vers une écriture poétique et non réaliste. Le titre *Oxygène* désigne la métaphore que l'auteur va filer tout au long de la pièce, celle d'un élément sans lequel la vie est impossible : liberté, vérité, justice, amour, bonheur... *Oxygène* part d'un banal fait divers qui prend la dimension d'une parabole moderne : un meurtre commis par un jeune homme d'une petite ville russe qui tue sa femme avec une pelle dans le potager par amour pour une jeune fille de la capitale. Une trame qu'il tourne et retourne à la manière d'un DJ tout au long de la pièce.

Une trame qu'il bombarde d'allusions à la plus récente actualité politique mondiale : la prise d'otages au Théâtre Nord-Ost, l'attentat du 11 septembre, le conflit arabo-israélien, la tragédie du sous-marin Koursk... À cette époque, Viripaev épouse avec ferveur les thèses du Teatr.doc : « Depuis peu, je m'intéresse au théâtre social. (...) Le théâtre qui porte sur les événements qui surviennent dans notre vie. À mon avis, aujourd'hui, la question du positionnement du théâtre par rapport au monde extérieur se pose de manière flagrante. Nous pouvons avoir des points de vue différents sur la prise d'otages de Nord-Ost, pour moi, c'est une terrible tragédie. Et je pense que, si la guerre vient jusqu'à frapper les centres d'affaires à New York et un théâtre à Moscou, cela mérite réflexion, et de la part des milieux économiques et de la part des gens de théâtre. Si le théâtre continue à se contenter de divertir et de conforter le public, on peut s'attendre à d'autres événements du genre. Il y a un choix qui s'impose pour le théâtre et l'art en général »⁵. Un autre point qu'il partage avec les dramaturges du Teatr.doc, c'est le refus de juger, de donner des réponses et de tirer des conclusions : « Le personnage de *Oxygène* n'essaie pas de démentir quelque chose. Il existe une vérité divine et d'autre part il y a une vie réelle. La question est de savoir comment faire correspondre ces deux données.(...) Mon personnage ne juge pas, il ne fait que s'étonner »⁶.

Kislrod (Oxygène) est créé en 2002 sous la direction de Viktor Ryjakov, un aîné ami et complice de vieille date, à présent metteur en scène à Moscou. Auteur du texte, Viripaev interprète un des deux rôles sur le plateau. C'est Viktor Ryjakov qui mettra également en scène *Genesis 2* en décembre 2004⁷ et *Juillet* en octobre 2006.

« J'ai rencontré Ivan quand il était jeune comédien au Théâtre de Magadan⁸. A l'époque, je travaillais dans le Théâtre de Kamtchatka⁹ et au bout d'un an, j'ai ressenti le besoin urgent

⁵ Chantal Boiron, Entretien avec Ivan Viripaev, revue Ubu-Scènes d'Europe, octobre 2002.

⁶ Les citations d'Ivan Viripaev sont tirées d'une quinzaine d'entretiens publiés par la presse russe, où conduit par moi-même entre 2000 et 2006.

⁷ C'est au Teatr.doc que commenceront en 2004 les répétitions de *Genesis 2*.

⁸ Une ville minière et portuaire située en Extrême-Orient russe, sur la rive Nord de la mer d'Okhotsk

⁹ Au Théâtre du Drame et de la Comédie de Petropavlovsk sur Kamtchatka

de me trouver des complices. Quelques minutes autour d'un café ont suffi pour qu'il décide de me rejoindre. Nous avons collaboré à Kamtchatka pendant quelques années. »¹⁰.

Evolution de l'auteur.

Quelque temps après la création de *Oxygène*, Viripaev commence à prendre une certaine distance avec les aspirations documentaires. Les auteurs se focalisent sur des thèmes aigus qui se veulent le reflet de l'état conflictuel de la société : « Dans *Oxygène* tout cela existe, mais joue un rôle secondaire. Au Teatr.doc, les pièces parlent des problèmes des SDF ou des mineurs. (...) Moi, je m'intéresse non seulement au problème des mineurs, mais particulièrement à Sidorov, un homme qui travaille dans une mine et qui tente de comprendre quelque chose à ce qui lui arrive. »

L'évolution de Viripaev en tant qu'auteur l'éloigne de plus en plus radicalement des principes du Teatr.doc : « une pièce documentaire peut poser au niveau social ou politique les questions de l'existence des hommes, mais quelqu'un doit se préoccuper de poser ces questions à un autre niveau. (...) Tout comme la science qui peut être concrète et travailler à la mise au point d'une bouilloire électrique, mais qui peut aussi inventer l'électricité, celui qui s'attaque à cette dernière tâche, essaie de comprendre les lois de l'existence et fait ainsi avancer le progrès. Je ne suis pas, bien sûr, en charge d'une mission aussi énorme, mais j'essaie à mon petit niveau de faire quelque chose dans ce genre ».

Un homme de théâtre polyvalent

L'activité théâtrale de Viripaev n'est d'entrée pas réductible à sa fonction d'auteur. Comédien de formation, vivant à Irkoutsk, il est devenu dramaturge par hasard : « Irkoutsk est une des villes où l'on compte le plus de plus toxicomanes en Russie. Un jour, nous avons appris qu'une fondation proposait de soutenir financièrement un projet sur la toxicomanie. Résultat, j'ai écrit *Sny (Les Rêves)* mais ce n'était pas une pièce dans le sens traditionnel du terme. C'est le texte d'un spectacle que j'avais conçu moi-même. Etrangement, le texte a commencé ensuite à vivre une vie autonome. D'autres l'ont mis en scène ». Dès lors, il participera à tous les stades de la production théâtrale, son écriture est en lien direct avec le travail sur le plateau qui la nourrit, elle se déploie en un permanent va et vient. Ainsi le texte *Kislorod (Oxygène)* est né du processus de fabrication du spectacle, une sorte de création collective à laquelle chacun des protagonistes a contribué.

A un certain stade de l'écriture, d'*Oxygène*, Viripaev réalise qu'il lui sera difficile de monter et d'interpréter son propre texte. C'est Viktor Ryjakov qui présente à Viripaev une ancienne élève, Arina Marakoulina, l'actrice qui interprétera le rôle féminin dans *Oxygène*. « C'est ainsi qu'est apparu ce personnage de Sacha, la fille aux cheveux roux. Ivan avait écrit les trois premières compositions et au cours des répétitions, j'ai dû m'absenter un mois. Pendant ce temps-là, ils ont continué à réfléchir et à répéter. À mon retour, Ivan avait achevé quatre nouvelles compositions et choisi toute la musique. Le texte était de la main de quelqu'un qui a une vision de metteur en scène, il déterminait déjà beaucoup de choses concernant la future forme. Ce qu'on a essayé de faire ensemble, c'est de mettre sur pied un véritable concert-live qui ne donne pas l'impression que tout ce qu'on voit a été fabriqué et répété mille fois. Il fallait faire une entière confiance au texte, éviter de le « colorer » avec de l'émotion. Un jeu ascète permettant d'entendre la musique propre au texte et sa poésie. Notre objectif était de faire sonner les mots comme de la musique et, au bout d'un certain

¹⁰ Entretien avec Viktor Ryjakov, septembre 2004 à Moscou

INVENTER UNE NOUVELLE ECRITURE

Au fil des mois, la démarche intellectuelle de Viripaev mûrit. Il est constamment en train de réfléchir aux directions que prend son travail, convaincu qu'il est en train d'élaborer une façon nouvelle d'écrire pour le théâtre. Les questions du rythme et de signification propre aux sons des mots le préoccupent de plus en plus : « Dans toutes mes pièces, je travaille très précisément le rythme. Il faut lire mes textes comme de la poésie, toutes les tentatives de les raconter en violant le rythme proposé se sont toujours terminées par un échec. (...) Je me répète à moi-même que je suis en train d'écrire non pas un texte, mais une partition musicale ».

Dans *Genèse N°2*, une didascalie précise que le texte est le personnage principal de l'action. Viripaev pense que c'est dans la perception du texte dans sa propre signification autonome, en tant que hiéroglyphe, que réside la piste à explorer : « Je considère que le texte est une chose sacrée, au même titre que le son, la musique, les notes. « Au début était la Parole ». J'ai envie que la Parole soit ressuscitée et qu'elle devienne aussi significative, forte, sauvage et sacrée qu'elle doit être ». On peut lire dans un recueil des textes de Viripaev paru à Moscou il y a deux ans : « Viendra le temps où les sujets mourront et les voix des narrateurs seront inaudibles, alors seules les lettres conduiront le lecteur ».

La réflexion sur le statut du spectateur prend corps dans son écriture : « Je ne m'occupe pas de la vie sur le plateau, je travaille à créer une perception chez le spectateur. Je fais mon spectacle pour moi et pour quelques connaissances dont j'imagine les réactions. C'est pareil en ce qui concerne l'écriture des textes. Je suis mon propre lecteur. *Oxygène* est écrit et créé pour moi, un gars de vingt-huit ans, installé depuis deux ans à Moscou et que personne ne connaît. J'écris pour cette partie de la jeune génération qui est éduquée mais ne met pas les pieds au théâtre. Pour ceux qui n'aiment pas le théâtre, mais s'intéressent à la musique, au cinéma ».

Concernant la façon de construire les textes, Viripaev revendique un art sans sujet central ni progression linéaire qu'il considère comme des procédés de théâtre commercial : « Le thème a plus d'importance que la fable. La fable est juste un prétexte pour déclencher une réflexion et une émotion réelles ». Il multiplie les effets du montage dans *Oxygène* qu'il numérote en dix compositions, découpe en couplets et refrains. Dans *Genesis 2*, c'est dix-neuf scènes, dont le montage est commandé par le caractère hétérogène des fragments provenant d'origines différentes qui se succèdent.

Viripaev s'interroge sur ce qu'est une écriture véritablement contemporaine. De son point de vue, cela ne dépend pas du choix d'un thème « lié à l'actualité. Contemporain, cela veut dire un théâtre qui a pu trouver un moyen de communication contemporain. Le sujet importe peu. »

Le sens, il le place ailleurs. Le sous-titre de *Genèse N°2* est « tragédie du sens ». Viripaev avoue rechercher des moyens de réinjecter le tragique dans une pièce contemporaine, le tragique qui n'a plus selon lui, de raison d'être dans le monde d'aujourd'hui, privé de conscience religieuse authentique alors qu'il en a désespérément besoin. « Je suis conscient qu'aujourd'hui on ne peut pas écrire de tragédies comme dans l'Antiquité ou à la Renaissance. (...) L'élément fondateur de la tragédie, c'est la confrontation entre un héros et quelque chose de suprême. Ce conflit existe toujours ». Mais si aujourd'hui, on ne peut pas faire renaître la tragédie dans sa forme pure, selon Viripaev on peut néanmoins « utiliser quelques étincelles de cette énergie archaïque. (...) Je rêve de parvenir à écrire un texte où il n'y aurait qu'énergie pure. Mais cela ne dépend pas uniquement de moi mais également de l'époque et de la manière de perception des spectateurs ».

Dans cette recherche d'une écriture « tragique », Viripaev considère la Bible comme la source par excellence, ainsi que le recours à la problématique du divin : « La Bible donne une base, un moyen de réfléchir sur aujourd'hui, sur la civilisation dans le cadre d'un

problème spirituel. Le monde ne dépend pas uniquement des circonstances extérieures mais également des circonstances intérieures. Je crois que le conflit véritable entre l'homme et dieu ou le destin est impossible aujourd'hui car il n'existe plus de conscience religieuse suffisamment attentive. Mais si on me demande quel est le principal conflit contemporain, je répondrai : c'est le conflit entre la civilisation et l'éternelle question de la spiritualité ».

Mais que veut dire parler de Dieu dans la Russie actuelle ?

Tous les observateurs soulignent l'omniprésence de la religion. Partout dans le pays, on a rebâti, restauré et remis en service les lieux de culte. Les églises ne désemplissent pas et l'on constate un nombre impressionnant de retours à la foi et de baptêmes - dont ceux de responsables politiques de premier plan et de personnalités très en vue. Les médias, enfin, accordent aux questions religieuses une attention soutenue, tandis que les évêques et les prêtres occupent une place importante dans les débats de société. Viripaev dit à ce sujet : « Je suis athée, je me situe loin de la conception du monde qui suppose l'existence d'un Dieu. Mais je ne nie pas l'existence d'une composante spirituelle de l'Être. Je respecte les sentiments des croyants. Mais, malheureusement dans notre pays ce sont les droits des non-croyants qui sont mis en péril. Moi, quand je dis Dieu, je suis sincère parce que je sais que ce problème du Dieu existe. Il existe pour tous, croyants ou pas. Y a t'il quelque chose de plus important que ce problème dans le monde ? En parlant à ma manière de Dieu, je me libère de l'actuelle hypocrisie religieuse. Je trouve qu'on a aujourd'hui tendance en Russie à dire trop facilement « je suis croyant ». Je pense que de telles choses se gagnent au prix d'efforts soutenus. Sinon cela ne vaut rien ».

Contrecarrer le pathos

Avec Viripaev, on ne se sent jamais sur un terrain stable. Sa recherche d'élément tragique dans l'écriture contient une dose considérable d'ironie voire de grotesque. Le pathos à peine installé est systématiquement contré par un élément subversif, souvent par le procédé de « rabaïssement » comme Viripaev l'explique lui-même en citant le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine¹¹ : « Les couplets comiques de *Genèse N°2*, c'est ce que Bakhtine appelait « rabaïssement ». Les romans de Rabelais sont construits de cette manière. Les idées élevées sont données à travers le prisme d'un motif volontairement rabaïssé, populaire, brute¹². Moi et mon équipe nous cherchons tout simplement un langage qui nous est commode et qui correspond à notre temps. (...) Dans le moment le plus tragique, il faut trouver quelque chose d'extraordinaire, la solution la plus stupide qui soit. Pour que tout le monde dise : non mais quelles foutaises ! » Il parle dans ces termes par exemple de la fin de *Genèse N°2* que conclut le départ dans l'espace d'Antonina et d'Arkadiï Ilyitch : « *Dieu et la Femme de Loth montent dans un vaisseau et s'envolent vers le soleil* ». Envol que salue le fameux slogan de Youri Gagarine : « *C'est parti !* ».

Une écriture parodique

Si on tient compte de la distance que Viripaev a pris avec Teatr.doc, sa pièce *Genèse N°2*, semble être une sorte de travestissement du théâtre documentaire. Le Théâtre documentaire russe entend donner la parole aux gens dont on n'entend jamais parler. Viripaev se positionne dans cette pièce en tant que porte-parole d'une patiente d'une clinique psychiatrique, dont il « recueille » les propos sous la forme d'une pièce qu'elle a écrite et de lettres qu'elle lui a envoyées.

Dans les textes documentaires russes, la fable fictionnelle est souvent remplacée par la reproduction de la situation dans laquelle la matière a été recueillie auprès de la « personne

¹¹ Mikhaïl BAKHTINE, François Rabelais et la culture populaire à la Renaissance, PUF. p. 368

¹² Par exemple, la partie du texte qui décrit « La fête de la prostitution, la fête de l'esprit et du ventre ! », T.M.

ressource ». *Genèse N°2* reproduit en quelque sorte ce schéma en faisant de sa pièce le récit de la genèse de ce texte : il raconte avec détails dans quelles circonstances Antonina Velikanova a pris contact avec lui, cite abondamment leurs échanges épistolaires qui montrent comment le travail sur leur texte commun s'est déroulé. Le côté parodique en revanche vient de cette tension qui existe entre le nombre de détails attestant l'existence d'Antonina Velikanova et le niveau d'abstraction de son discours. Le côté parodique pour nous, spectateurs, serait encore plus fort si l'on venait à douter de l'existence réelle d'Antonina Velikanova ainsi que de sa pièce, comme le pensent certains en Russie. Pourtant, Viripaev continue d'affirmer que le co-auteur du *Genesis 2* existe et qu'elle a même assisté à une des représentations.

Mettre en abîme l'illusion

Dans la quête d'un texte « pur » qui ne soit pas encombré d'une fable linéaire ni « plombé » par la psychologie, Viripaev met en place toute une série de procédés qui empêchent l'identification du spectateur aux personnages et à l'histoire fictionnelle tout en mettant la fiction en abîme.

Déjà dans *Oxygène*, il construit un système de trompe-l'œil. « La pièce est construite sur une succession de tromperies. D'abord le spectateur pense qu'il s'agit de l'histoire d'un gars, Sacha, et d'une fille Sacha, ensuite, que les deux interprètes parlent de la relation amoureuse qui les lie, puis de leurs proches disparus, puis de leurs rapports personnels et seulement à la fin, il découvre qu'il est confronté à un seul et même personnage. Ou bien tout se casse. Ou bien ils sont trois : Lui, Elle et un DJ. Chacun est une incarnation distincte d'une même unité. La Trinité ».

Dans *Genèse N°2*, on est de nouveau face à des interprètes et non à des personnages du moins en ce qui concerne la pièce de Viripaev qui sert de cadre à la pièce d'Antonina Velikanova¹³. Ces personnages-interprètes sont dédoublés, chacun porte deux noms : Dieu, celui d'Arkadii Ilitch ; la Femme de Loth, celui d'Antonina Velikanova. Le prophète Jean porte le même prénom que l'auteur : Ivan (Jean).

Les doubles continuent à affluer. La pièce a deux auteurs. Dans la pièce, il y a deux textes qui se complètent, le vieux procédé du théâtre dans le théâtre accompli bien son rôle de mise à mal de l'illusion théâtrale. C'est une sorte de jeu de piste, de charade qui nous est proposée. De surcroît, les différentes scènes proviennent de sources différentes. L'auteur n'omet pas de souligner entre parenthèses ou dans les notes qui préfacent la pièce : tantôt il s'agit de la Bible ; tantôt de scènes écrites par Velikanova, tantôt, de la correspondance entre les deux auteurs, tantôt des couplets comiques du prophète Jean dont une partie est composée de textes prosaïques de Velikanova « adaptés » par Viripaev « en vue d'une interprétation particulière » et l'autre est écrite par Viripaev lui-même. L'intertextualité, c'est-à-dire l'ensemble des allusions à d'autres textes préexistants ou à des motifs culturels, ne s'arrête pas à ces emprunts avérés. En lisant *Genèse N°2*, on a souvent l'impression d'avoir accès à des strates culturelles de provenances diverses : mythologique, populaire, paysanne, symbolique, merveilleuse, datant des débuts du christianisme ou de la Révolution d'Octobre... Et beaucoup d'autres, que nous n'identifions pas nécessairement mais qui agissent sur nous, implicitement et à des degrés divers.

Ivan Viripaev est bien conscient des difficultés que supposent l'accouchement, l'exploration et la mise en jeu de ses propres textes. Il s'étonne lui-même du fait que ses écrits « chaque

¹³ Car dans le texte il y a deux débuts (et deux fins, soit dit en passant), celui de la pièce de Viripaev, et celui de la pièce de Velikanova qui constitue le noyau du texte. Chaque début contient une liste des personnages. Le premier annonce : « Interprète du rôle du Prophète Jean ; Interprète du rôle de Dieu (Arkadii Ilitch) ; Interprète du rôle de la Femme de Loth (Antonina Velikanova). Le deuxième : « DIEU ; LA FEMME DE LOTH ».

fois conçus comme une partition de mise en scène, *Les Rêves*, *Oxygène*, *Genèse N°2*, puissent être mis en scène ailleurs et par d'autres ».

Un autre complice, d'une constance irréprochable, s'est pourtant emparé de ses textes pour les transporter dans des « ailleurs », les faire voyager au-delà des frontières qui partagent le territoire européen : hasard d'une libre circulation des textes ou cousinage culturel et linguistique plus ou moins forcé entre peuples de l'ancien bloc de l'Est ?... Il s'agit de Galin Stoev, metteur en scène d'origine bulgare qui vit à présent en Belgique et qui signe sa quatrième mise en scène d'un texte de Viripaev.

Une complicité en temps réel

C'est au travers du texte que la première connexion s'établit. En 2002, tandis que Galin séjourne en Allemagne, une connaissance lui envoie par courrier électronique la version originale de *Sny*, la première pièce d'Ivan (*Les Rêves*). Stoev est bulgare, il a passé son enfance en Russie où son père travaillait, la langue russe lui est donc naturelle. Il nous raconte avoir été instantanément touché par ce texte, dans lequel il a relevé « un manque de matière concrète très intéressant et une superbe langue poétique ». Il décide alors de le traduire en bulgare et de le mettre en scène sous le titre *Archéologie des rêves* dans le cadre du Festival International de Théâtre à Varna, avec, contrairement à l'usage, un groupe de comédiens formé pour l'occasion.

Viripaev est invité à Varna par le festival. Il assiste à la répétition générale, c'est la première rencontre. Entre les deux hommes, l'empathie est immédiate: « Il a beaucoup apprécié le spectacle et quelques mois plus tard, il m'a envoyé *Kislorod*, son nouveau texte (*Oxygène*) »¹⁴. Stoev met en chantier *Oxygène* version bulgare alors que, presque simultanément, l'équipe rassemblée autour de Viripaev travaille à Moscou, sur la version originale, sous l'égide de Viktor Ryjakov et avec l'auteur sur le plateau. C'est lors d'une même soirée, en 2003, à Sofia, que l'un et l'autre pourront découvrir les deux mises en scène programmées, à l'initiative de Stoev, au Théâtre 199. On est déjà en 2004, Stoev crée *Oxygène*, version française à Bruxelles. Viripaev la découvrira, en mai 2005, à l'occasion de la première représentation en France dans le cadre du festival *Passages* de Nancy. Six mois plus tard, *Oxygène* version française de Stoev est présenté à Moscou. Moscou, hiver 2006, Viripaev invite Stoev à l'accompagner dans le processus de sa création, actuellement en cours, *Juillet*.

Transmission d'une culture à une autre

Ce que Viripaev apprécie dans le travail de Stoev, c'est que ses mises en scène sont totalement différentes de ce qu'il pouvait imaginer en écrivant. Elles lui donnent un point de vue inattendu sur sa propre écriture. Galin Stoev a monté *Oxygène* avant d'avoir vu la version russe. « Dans *Oxygène* version bulgare, le texte était donné sur un rythme beaucoup plus lent, on ne se préoccupait pas de charger le spectateur. Quand Viripaev a découvert le spectacle, il a été surpris. Il a dit que ce que lui plaisait, c'était de retrouver la même densité, mais étendue sur la longueur et que, grâce à cette lenteur, on pouvait s'arrêter et regarder à droite et à gauche avant de continuer ». En découvrant *Oxygène* version belge, Viripaev fait une réflexion sur la différence de perception des spectateurs en Occident et en Russie. « J'ai vu deux fois *Oxygène* de Stoev. D'abord à Nancy, où le spectacle a eu un succès considérable en déclenchant des réactions très vives de la part du public. J'ai été surpris de constater que les spectateurs réagissaient de la même manière qu'en Russie, aux mêmes « blagues », aux mêmes endroits du texte. Je revois le spectacle à Moscou, et là, la réaction du public est complètement différente et je comprends que la distance entre le spectateur

¹⁴ Toutes les citations de Galin Stoev sont tirées de l'entretien, que j'ai conduit avec lui les 16-17 septembre dernier, à Liège.

français et russe est énorme. Mon ami, Galin Stoev, que j'apprécie particulièrement, a monté *Oxygène* de manière très sérieuse, les acteurs jouent le texte directement. Mais le spectateur russe est très ironique. Il n'aime pas quand on nomme les choses directement, il se met tout de suite sur la défensive. Les quelques français qui étaient dans la salle étaient souvent morts de rire. Et je me suis dit : il y a un fossé entre nous. Ce n'est ni bien, ni mal, c'est comme ça. J'en déduis qu'il faut faire des spectacles pour un public précis ».

Pour sa part, Galin Stoev trouve dans l'écriture de Viripaev une formulation qui répond à certaines de ses aspirations, notamment celles qui concernent la relation spécifique qui peut se construire entre la scène et la salle. « J'ai toujours été préoccupé par le problème général de la communication. Je pense que c'est pour cette raison que je fais du théâtre. Je pense en effet que le théâtre peut proposer à ses participants, au public, un type de communication auquel on ne peut accéder ni au travail, ni avec ses amis, ni au cinéma... Au théâtre, la fréquence de transmission des informations est particulière. Et comme il s'agit d'un art vivant, que tu peux fouiller et développer, les codes de cette communication sont en mutation et en construction permanentes. Il y a une citation qui me semble de première importance, elle nous vient du contexte politique. Quand Mandela est sorti de prison, il a dit : « Je dois apprendre à me voir moi-même dans la peau de mon ennemi, surmonter l'idée de la confrontation, repousser plus loin les limites de la compréhension ». C'est une nouvelle stratégie qu'on pourrait appliquer à tous les conflits dans le monde. Le rôle de l'art est très important sur ce point. Nous ne le comprenons pas toujours, les artistes eux-mêmes ne s'en rendent pas tous compte. Mais sans doute, notre seule chance d'accéder à un possible futur est-elle contenue dans ces tentatives de repousser plus loin les limites de notre compréhension ».

Le premier texte que Stoev lit de Viripaev, *Les Rêves*, l'interpelle déjà par « un certain type de communication au niveau théâtral qu'il proposait. Le texte était à la fois très poétique et très concret. Je sentais que certains codes de communication y étaient cachés qui m'avaient toujours intéressé sans que je parvienne à les formuler : la possibilité de raconter à un niveau sensoriel une histoire qui ne soit pas linéaire. Je ne savais pas du tout comment monter le texte, mais pendant la lecture, c'est dans mon ventre que se déroulait le spectacle et il agissait de façon énergétique ».

L'écriture de Viripaev met au défi l'expérience théâtrale de Stoev. « Elle change mon regard et l'endroit où je mets l'accent dans mon travail ». Dans *Oxygène*, « c'était cette adresse directe au spectateur, doublée par une forme de concert : Une manière de tout jeter dans la salle. Ni moi, ni les acteurs bulgares rassemblés autour du projet n'avions jamais travaillé comme cela, c'était un véritable défi pour chacun de nous ».

Après l'expérimentation belge de *Oxygène*, Stoev considère que le texte a passé avec succès le test de transmission d'une culture à une autre : « *Oxygène* est un texte très malin dont l'essence est de dire qu'il faut se méfier des choix simplificateurs en noir et blanc. La perception de ce texte sur le plateau dépend très précisément du contexte dans lequel il est donné et reçu. C'est une grande qualité de ce texte que de laisser à chacun la liberté de choisir comment il va l'entendre. Nous en avons longuement parlé avec Viripaev. Un jour, il m'a dit que le spectacle ne devait pas se dérouler sur la scène mais dans la tête du spectateur. En France, il est arrivé une ou deux fois qu'un spectateur accuse le texte d'antisémitisme. J'y trouve, pour ma part, quantité d'autres « anti ». Je pense que dans le bain de ce texte, nos angoisses, nos phobies, nos paranoïas nous sont révélées. Parce que c'est à nous-même que ces mots nous renvoient. Et c'est cela qui m'intéresse ».

Une autre qualité de l'écriture de Viripaev est selon Stoev qu'elle appelle le passage à l'acte théâtral : « Je pense sincèrement que les textes de Viripaev sont impossibles à lire. Ils trouvent leur signification quand on les entend et quand on les monte. C'est à ce moment que les sens multiples que Viripaev a injectés à l'intérieur peuvent exister. Et c'est pour cette raison que je monte et remonte ses textes. C'est leur côté inachevé qui m'interpelle, ce sens

qui fuit constamment, cette sorte de manque qu'ils portent en eux. Sur le plan du travail théâtral, c'est une formidable proposition : un texte qui appelle désespérément un partenaire qui l'aidera à s'articuler lui-même avec des moyens auxquels il n'a pas pensé. En le montant, on se sent coauteur, loin de la hiérarchie habituelle dans ce travail. Tout le monde est à égalité, auteur, metteur en scène, acteurs. Mais ces textes exigent de chacun qu'il atteigne un niveau de densité équivalant à celui de l'auteur quand il les a écrits. Ensuite cela retentit et résonne dans la réception du texte monté, quand chaque spectateur peut choisir ce qu'il va voir et comprendre dans ce texte ».

Des différences sensibles dans les approches

Stoev se souvient d'un propos tenu par Viripaev à l'occasion de leur rencontre à Sofia autour de *Oxygène* : « A mon étonnement, j'ai appris de sa bouche qu'il s'efforçait d'écrire pour que le texte porte l'énergie de sa prononciation jusque dans sa disposition sur la page. Tout cela était absolument nouveau pour moi et je me souviens de ne l'avoir pas tout à fait cru ». Quand Stoev découvre la version originale russe de *Oxygène*, il perçoit très nettement la différence de leurs approches : « En premier lieu dans la façon que les comédiens avaient de donner le texte. De mon côté, je n'avais pas essayé de lier énergétiquement la prononciation du texte avec la musique. Et là, cette vitesse qui nous emportait, je ne l'avais pas soupçonnée dans ce texte ».

En septembre 2005, Stoev assiste, à Moscou à une représentation de la version originale russe *Genesis N°2*, une dizaine de mois donc avant de s'attaquer lui-même à la mise en scène de la traduction française : « La mise en scène russe est là aussi très agressive. La chose s'est encore amplifiée, peut-être parce que Viripaev est un personnage de sa propre pièce. Il s'aventure dans un territoire dangereux où il lui suffirait de franchir un petit pas pour adopter la posture d'un messie. Une telle lecture du texte est possible, mais elle n'est pas, à mes yeux, la plus importante ».

En ce qui concerne une des manières d'entendre le propos du texte, je ne crois pas au postulat : « Je monte sur scène et je vais vous dire toute la vérité ». La situation, où je vais sur scène et je pousse tout le monde à penser activement, à prendre position, à faire des choix, cela m'intéresse beaucoup plus que de prêcher ou de délivrer un message ». Pourtant, selon Galin, les deux approches ne s'excluent pas l'une l'autre. « La vérité, si une telle notion existe, pourrait se trouver dans l'équilibre entre ces deux approches complètement différentes ».

Devenu spécialiste de l'écriture d'Ivan Viripaev, Stoev continue cependant d'aborder chaque nouvelle mise en scène du texte de l'auteur russe comme une expérience totalement nouvelle. Et ce, même s'il s'agit de monter le même texte - en l'occurrence *Oxygène* d'abord en Bulgarie, ensuite en Belgique. Cela vient de l'extrême différence des textes entre eux, car l'auteur russe n'arrête pas de surprendre son complice bulgare. Ce fut le cas également pour *Genesis 2*. « J'ai lu d'abord une première version très différente de la suivante. Et je n'ai rien compris. Je devais aller à Moscou voir Ivan qui voulait que je lui dise mes premières impressions. J'ai commencé à comprendre le texte quand il m'a décrit ses intentions. Pour être plus précis, je n'ai pas non plus compris grand chose à ses explications. Du coup, j'ai continué à lire et relire le texte pendant quelques mois. J'ai ensuite commencé à assembler une sorte de puzzle où se mêlaient mes impressions, les propos d'Ivan et mon expérience. En lisant le texte de cette manière, je suis arrivé à la conclusion que, dans *Genèse*, Ivan avait directement écrit un métatexte. Dans les dialogues entre Dieu et la femme de Loth, le sens est « il y a quelque chose en plus ». D'une part, c'est très naïf, d'autre part c'est très honnête et très radical. Et c'est très difficile d'amener une telle chose à des notions concrètes. Cependant, au fil des répétitions, cette question finit par nous intéresser et par devenir obsédante. Et du coup, derrière cela, d'autres liens non linéaires commencent à jouer. C'est-à-dire que tu te mets, tout à coup, à penser à des choses extérieures au texte

qui se mettent en écho avec lui. Le texte fonctionne en réseau, comme une espèce de bactérie intelligente qui finit par contaminer tout, autour ».

Cependant, cette fraîcheur et cette naïveté d'approche que Stoev s'impose viennent aussi de la manière de travailler adoptée par Stoev au fil des années. Cette manière dilettante est en contradiction totale avec sa formation classique et avec la façon de faire du théâtre en Bulgarie. « J'oublie les choses après chaque création et je recommence tout. Au début j'étais très concret. Avec les années, j'ai compris que se précipiter et faire preuve d'impatience quant au résultat, risquaient de bloquer les possibles que l'acteur est en mesure de produire. Je n'ai ni principe ni recette, à chaque fois tout dépend concrètement du projet et des gens qui se sont rassemblés autour de moi. L'objectif est de les conduire, les faire passer au travers du projet. On ne peut pas appliquer toujours la même stratégie. Il faut être en permanence prêt à changer de direction, être souple et aux aguets. Parce que les choses changent tout le temps, tu as l'impression d'avoir compris ou acquis quelque chose et voilà que tout est de nouveau remis en cause. Considérer cette situation comme normale, c'est assez angoissant parce que tu te retrouves investi de la responsabilité de ne rien perdre des moments importants qui se présentent à toi. Il faut l'accepter et rester vigilant. C'est comme cela que j'essaie d'être »...

Tania Moguilevskaia est spécialiste du théâtre contemporain russe.
Elle termine actuellement une thèse de Doctorat consacrée au Théâtre documentaire russe à l'Université, Paris III sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac.
Cette année, elle enseigne au Département Arts du spectacle de l'Université Stendhal de Grenoble.
Depuis six ans, elle travaille avec Gilles Morel à la promotion en France du théâtre russe le plus actuel : traductions, éditions (Coll. Théâtre Contemporain Russe aux Solitaires Intempestifs), prospections pour différents festivals (Mois du théâtre russe à Paris, Passages Nancy...).
Traductrice de théâtre, elle a cosigné les versions françaises des pièces d'Ivan Viripaev
Les Rêves, Oxygène et Genèse N°2.

SOURCES

Serge Rangoni

Dossier de présentation conçu par la compagnie.

La schizophrénie : Fondation pour la recherche médicale www.frm.org

Encyclopédie Wikipedia

La Bible, le Coran, Tabarî : [Fr.wikipedia.org/wiki/loth](http://fr.wikipedia.org/wiki/loth)

www.cartage.org.lb/fr

Tania Moguilevskaia

Dossier : Bernadette Riga, responsable des activités pédagogiques au Théâtre de la Place.

Mise en page couverture : Nathalie Peeters, assistante à la communication (photo de répétition)