



dance



la colline

théâtre national

de Ivan Viripaev

mise en scène Galin Stoev

Petit Théâtre
du 4 mai au 1^{er} juin 2011

danse "delhi"

Dossier pédagogique

Introduction : Lucie Berelowitsch à propos de <i>Juillet</i>	4
Résumé de la pièce	5
Ivan Viripaev et Galin Stoev, une solution théâtrale contre l'endormissement et le repli sur soi	6
Le projet de mise en scène	
Entretien Tania Moguilevskaia / Galin Stoev	10
FINGERPRINT, la compagnie de Galin Stoev	12
Notes de répétitions	13
La scénographie	14
Biographie	16
Ivan Viripaev, portrait	
Interview Gwénola David / Ivan Viripaev	17
Entretien Tania Moguilevskaia / Ivan Viripaev	18
Analyse thématique	
- Le sacré	20
- Une expérimentation de la forme	22
- Les personnages	25
Biographie	27
Iconographie	28
L'équipe artistique	29

création
de **Ivan Viripaev**
traduction du russe **Tania Moguilevskaïa** et **Gilles Morel**

mise en scène **Galin Stoev**
décor, vidéo, lumières et costumes
Saskia Louwaard et **Katrijn Baeten**
musique **Sacha Carlson**
assistante à la mise en scène **Muriel Imbach**

avec
Fabrice Adde, Anna Cervinka, Caroline Chaniolleau,
Valentine Gérard, Océane Mozas, Marie-Christine Orry

production La Colline – théâtre national,
Théâtre de la Place – Centre dramatique de la Communauté française – Liège,
FINGERPRINT – compagnie Galin Stoev,
avec l'aide de la Communauté française Wallonie-Bruxelles – Service Théâtre
et du Centre des Arts Scéniques,
le texte a reçu l'Aide à la création du Centre national du Théâtre

Le texte a paru aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

du 4 mai au 1^{er} juin 2011
Petit Théâtre
du mercredi au samedi à 21h, le mardi à 19h et le dimanche à 16h

Rencontre autour des nouvelles écritures russes **lundi 23 mai à 20h30**

avec **Marie-Christine Autant-Mathieu**, directrice de recherche au CNRS-ARIAS,
spécialiste des écritures dramatiques russes

Hélène Henry, traductrice de Ksenia Dragounskaïa, Oleg Iouriev, Lev Rubinstein,
Vladimir et Oleg Presniakov...

Gilles Morel, co-traducteur avec Tania Moguilevskaïa de plus de vingt pièces, artisan du site
"scène-actuelle" www.theatre-russe.fr

Arnaud Le Glanic, traducteur d'Evgueni Grichkovets

Lucie Berelowitsch, metteuse en scène (*Juillet* d'Ivan Viripaev, Scène nationale de Cherbourg, 2009)
soirée animée par **Laurent Muhleisen**, directeur de la Maison Antoine Vitez
et conseiller littéraire de la Comédie-Française

Après une présentation du contexte historique dans lequel s'inscrivent les nouvelles écritures
russes par Marie-Christine Autant-Mathieu, il sera question de quelques grands noms de la scène
russe et de la pratique du théâtre documentaire (Teatr.doc).

On s'interrogera aussi sur la question de la réception de ces auteurs lus et montés en France.

La soirée sera ponctuée de lectures d'extraits de textes de ces divers auteurs russes
par les acteurs de *Danse "Delhi"*.

entrée libre sur réservation au 01 44 62 52 00 contactez-nous@colline.fr

Rencontre avec Ivan Viripaev, Galin Stoev **et l'équipe du spectacle** avec **Tania Moguilevskaïa**, modérateur et interprète. **mardi 24 mai à l'issue de la représentation**

billetterie: 01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 et le dimanche de 14h à 16h30
(uniquement les jours de représentation)

tarifs

hors abonnement

plein tarif 27€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 13€

plus de 60 ans 22€

le mardi 19€

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Andrée Pascaud 01 44 62 52 53 – a.pascaud@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

Viripaev écrit comme on compose une partition musicale, en agençant les fragments du récit – reflets de la société russe, d’une identité éclatée et plus largement du sujet contemporain. Il questionne en permanence le rapport au public, la nécessité ou non de prendre la parole. Il interroge notre capacité à se détacher du réel, questionne une société nihiliste, post Dostoïevskienne, qui a adopté comme règle de conduite “Si Dieu n’existe pas, alors tout est permis”. Il mêle différentes temporalités, différentes narrations, différents styles d’écriture, et à travers un propos profondément ancré dans la réalité, et dans la société contemporaine russe, il parvient au mythe, par la toute puissance du verbe. C’est ce qui donne au texte son universalité : un texte absolument russe, mais aussi absolument humain. On pourrait dire à son sujet en inversant l’aphorisme de Deleuze : “Tout acte de création est un acte de résistance.”

Lucie Berelowitsch, à propos de sa mise en scène de *Juillet* d’Ivan Viripaev en 2010 au Théâtre du Nord, Centre dramatique national Lille–Tourcoing–Région Nord–Pas de Calais

Résumé de la pièce

Sept pièces en un acte composent *Danse "Delhi"*, chorégraphie poétique avec un thème et ses variations. Le lieu de l'action et les personnages restent les mêmes. Dans une salle d'attente d'hôpital, au nombre de six, ils perdent ou retrouvent un proche, pleurent, rient, s'aiment, se trahissent, se disputent, se réconcilient. Comme sur un échiquier, il y a un nombre défini de pièces et de combinaisons possibles, avec un champ d'expérimentation qui donne littéralement – et métaphoriquement – le vertige. Voyage passionnant à l'intérieur d'un réseau de réincarnations sans fin, l'histoire chaque fois commence par l'annonce d'une mort, finit par la signature de l'acte de décès. Images d'un kaléidoscope en perpétuel mouvement, les personnages ont de multiples visages, les situations chaque fois se redistribuant. Au cœur de l'histoire, une danse mystérieuse marque à jamais quiconque l'a un jour admirée. L'art de la pièce est de nous faire graduellement entrer dans la danse que nous ne verrons jamais. Dans ses allers-retours constants entre mélodrame et vaudeville, art et réalité, elle embrasse toutes les contradictions irréconciliables de la vie, et du théâtre. Avec humour et tendresse, elle conduit le spectateur au-delà de tout dualisme. Ce théâtre avant tout nous parle de libération.

Galin Stoev

Ivan Viripaev et Galin Stoev, une solution théâtrale contre l'endormissement et le repli sur soi

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 sont 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 russe 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 en Russie, où chaque ville de moyenne importance, disposait au moins d'un théâtre. C'est donc plus de six cents théâtres que l'État subventionnait en Russie, chacun doté d'une troupe comptant une quarantaine de comédiens permanents, dirigés 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." [...]

La même situation règne dans la plupart des écoles 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 le 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." [...]

Une nouvelle génération théâtrale dont le travail de création est "visible" dès l'année 2000, se forme autour du festival de la Jeune dramaturgie Liubimovka. Les auteurs du *Novaia Drama* (Nouveau Drame) se sont engagés dans un processus de déconstruction

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

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 dans les choix et le traitement des sujets, mettant en avant des problématiques qui agitent la société russe actuelle; ils ont renoué le lien avec les différents niveaux de langue parlés dans les diverses couches de la société. [...]

Viripaev s'installe à Moscou. Il ne lui faudra pas plus de deux ans pour s'imposer sur la nouvelle scène moscovite avec la création de *Kislod (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 Mikhaïl Ougarov.

L'écriture de Viripaev s'appuie également sur des ressorts autres que ceux de ses collègues auteurs du Teatr.doc qui pratiquent différentes formes liées au verbatim². En effet, partant d'une étude du réel et préservant les allusions directes au réel, Viripaev glisse vers une écriture poétique et non réaliste. Le titre *Oxygène* désigne la métaphore à laquelle va se référer l'auteur tout au long de la pièce, celle d'un élément sans lequel la vie est impossible : liberté, vérité, justice, amour, bonheur... [...]

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 élabore 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 soldées par un échec. [...] Je me répète à moi-même que je suis en train d'écrire non pas un texte, mais une partition musicale." [...]

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." [...]

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.

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 ces écrits "chaque 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 ces 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

² *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.

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.

Transmission d'une culture à une autre

Viripaev apprécie, dans le travail de Stoev, que ses mises en scène soient totalement différentes de ce qu'il pouvait imaginer en écrivant. Elles lui donnent un point de vue inattendu sur sa propre écriture [...].

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 s'établir 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 depuis longtemps 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." [...]

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." [...]

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 alors que les sens multiples que Viripaev a voulu donner 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 montant un texte de Viripaev, on se sent co-auteur, 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." [...]

Devenu spécialiste de l'écriture d'Ivan Viripaev, Stoev continue cependant d'aborder chaque nouvelle mise en scène d'un 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. Cela a également été le cas pour *Genèse n° 2*. [...]

Cependant, cette fraîcheur et cette naïveté d'approche que Stoev s'impose viennent aussi de la manière de travailler qu'il a adoptée 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, risquait de bloquer les possibles que l'acteur est en mesure de produire. Je n'ai ni principes ni recettes, 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 de 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

Article publié in *Genèse n°2*, plaquette de présentation de la création en langue française. Édition Théâtre de la Place, Liège, octobre 2006

Note : Toutes les citations de Galin Stoev sont tirées de l'entretien que Tania Moguilevskaia a conduit les 16-17 septembre 2006 à Liège

Le projet de mise en scène

Entretien Tania Moguilevskaia / Galin Stoev "L'écriture au centre d'un processus collectif"

Tania Moguilevskaia: Tu as déjà réalisé quatre mises en scène des pièces³ du jeune auteur russe Ivan Viripaev. Qu'est-ce qui t'intéresse en particulier dans ses textes ?

Galin Stoev: Lorsqu'il y a six ans, j'ai lu en russe sa première pièce, *Les Rêves*, j'ai ressenti quelque chose de très fort. Je n'avais pas la moindre idée de comment on pouvait la mettre en scène ! Mais pendant la lecture, le spectacle s'était pour ainsi dire déroulé au creux de mon ventre et d'une façon très énergétique. Ce qui m'a plu dans *Oxygène*, c'est l'adresse directe au spectateur, cette manière de déverser un flot de mots dans la salle. Et aussi le choix de la forme "concert" qu'il propose : dix chants avec couplets et refrains. Il y a également la musicalité particulière de cette parole et le développement du sujet qui ne suit pas une logique linéaire, mais une logique du déploiement musical. *Genèse n° 2* m'a paru encore plus intéressant parce qu'encore plus composite. Ici, Viripaev part d'un texte écrit par la patiente d'un hôpital psychiatrique. Avec son autorisation, il compose une œuvre qui, outre la pièce originale d'Antonina Velikanova, comprend des extraits de leur correspondance, des commentaires sur ce texte et quelques "couplets comiques" signés Viripaev. Ce qui m'a interpellé dans chacun de ces textes, c'est un type particulier de communication qu'ils instaurent au niveau théâtral. Cette écriture a ébranlé mes propres limites de compréhension.

Si l'on aborde ces textes de manière simplement littéraire, on sera probablement frappé, voire choqué, par la radicalité de certaines options idéologiques. Mais je me tiens à distance du caractère un peu messianique de cette écriture. Ce qui m'intéresse davantage, c'est la situation de jeu proposée : "je monte sur scène et je vais pousser les gens à penser activement, à prendre position, à faire des choix" ; c'est cela qui m'intéresse, beaucoup plus que de délivrer des messages préfabriqués.

À la lecture, les textes de Viripaev sont pour ainsi dire incompréhensibles, mais ils sont porteurs d'une remarquable vitalité ou, plus précisément, d'une théâtralité vitale : ils sont fondamentalement destinés à être joués plutôt que lus. C'est là un trait caractéristique de sa dramaturgie ; le lecteur ne peut être que confus et perdu dans ce jeu infini de contradictions. Et cela vient du fait que la lecture est par définition une occupation solitaire, dans laquelle il manque a priori un autre à qui s'opposer concrètement.

La représentation théâtrale, à l'inverse, propose une interaction et une confrontation avec quelqu'un "ici et maintenant" ; c'est uniquement à travers le jeu théâtral que l'on peut partager l'énergie des phrases et en percevoir corporellement le sens. Ils m'interpellent aussi par leur côté inachevé, ou par une sorte de manque qu'ils portent et par le sens qui n'arrête pas de s'enfuir. [...]

T.M.: Dans ton travail sur *Genèse n° 2*, tu as collaboré de manière intense avec les scénographes, éclairagistes, vidéastes, compositeur et musiciens. Il s'agit vraiment d'un travail d'équipe que ta mise en scène semble avoir fait naître...

³ D'abord en Bulgarie, *Les Rêves* (2002) et *Oxygène* (2003). Puis en Belgique, *Oxygène* (2004) et *Genèse n° 2*.

G.S.: Lorsque je travaille avec des scénographes sur un spectacle, j'évite systématiquement de décrire le futur espace : je ne donne pas de consignes, mais j'essaie d'évoquer quels effets cet espace encore inexistant pourrait provoquer chez moi. Cela découle directement de ma conception générale du théâtre : je ne pense pas le spectacle comme un objet d'art achevé qu'on pourrait observer à distance raisonnable, comme dans un musée par exemple ; je m'occupe plutôt de mettre en œuvre un processus organique qui se développera en temps réel devant les spectateurs. Saskia Louwaard et Katrijn Baeten⁴ qui étaient à la fois en charge du décor, des lumières, de la vidéo et des costumes m'ont proposé de créer un espace froid et plutôt indéfini. C'est un lieu transparent, qui n'est pas un espace où se déroule la magie théâtrale, mais un lieu moteur qui déclenche cette magie dans l'imaginaire du spectateur.

Chaque moteur possède ses propres paramètres technologiques ; mais ce sont les yeux du spectateur, lorsqu'ils se promènent librement, qui construisent eux-mêmes l'espace de jeu.

C'est le regard du spectateur qui crée l'espace théâtral, tandis que la scénographie s'emploie à alimenter ce regard.

T.M.: Comment décrirais-tu le type de contact que tu cherches à établir avec le spectateur dans tes spectacles? Récemment, en commentant un spectacle que tu venais de voir, tu as dit que c'était un spectacle qu'on regardait "agréablement et sans tension". Est-ce pour toi un critère?

G.S.: Non. Mais en même temps, je pense qu'aujourd'hui, le contact direct avec le public est le plus pur et le plus simple qui soit du point de vue purement technologique. Il s'agit d'un outil qui permet de gagner la confiance du public, comme cela se pratiquait par exemple déjà chez Shakespeare. Mais cet outil est d'un usage délicat, parce que, une fois la sympathie et la confiance du public gagnées, il s'agit de les maintenir. La confiance est une matière très précieuse au théâtre. D'où la responsabilité qui est la nôtre quant à l'utilisation de ce procédé.

En ce sens, le critère "agréablement et sans tension" peut constituer un premier pas dans la construction de cette confiance. Et ensuite il faut en faire quelque chose... Et c'est à ce stade que commence véritablement le travail.

Gertrude Stein, qui n'appréciait guère le théâtre, expliquait qu'il y a, au théâtre, un problème de décalage du temps : l'intensité du temps est différente dans la salle et sur scène. Et ces deux temporalités ne se mettent en parfait accord qu'à la seule seconde du lever de rideau, lorsque l'attention du public et celle des acteurs se retrouvent dans le même point d'attente.

Ensuite, tout se gâte. J'aime bien l'idée selon laquelle la temporalité de la scène serait la continuation organique de la temporalité du public. Cela ouvre une possibilité d'agir sur le temps des spectateurs et d'en moduler l'intensité.

Revue Alternatives théâtrales, n° 93, festival d'Avignon 2007

⁴ Saskia Louwaard et Katrijn Baeten sont également les créatrices du décor, de la vidéo, des lumières et des costumes de *Danse "Delhi"*.

FINGERPRINT, la compagnie de Galin Stoev

Définir les grandes lignes d'une nouvelle compagnie théâtrale comporte le danger de produire un manifeste, et j'en suis parfaitement conscient, et ce n'est pas du tout mon but. En effet, un manifeste tend à fixer d'une certaine manière les choses, ce qui annonce aussi leur potentiel de dogmatisation. 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 du changement. Je m'intéresse au théâtre en tant 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.

À 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-mêmes. Ce paradoxe est à mon avis la seule raison valable de son existence. Le théâtre existe grâce au paradoxe d'un moment bien précis – l'instant où l'on sait tout, tout en étant conscient qu'on ne sait rien. Simplement parce que ce moment est remplacé par le suivant et tout recommence depuis le début. 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, un monument 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. Cela veut-il dire que la vérité est elle aussi effacée? Même lorsqu'il nous échappe, ce moment de vérité peut être retrouvé et réactivé, mais au prix d'un crime commis contre nos certitudes. 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.

Galín Stoev (2005).

Notes de répétitions

Danse "Delhi" est un texte en même temps drôle et tragique: drôle parce qu'absurde, et absurde parce que drôle. Il est basé sur des situations dramatiques si extrêmes qu'il en devient comique. Le texte se compose de sept pièces différentes. Il ne s'agit pas de sept actes qui composent une seule et même pièce, mais plutôt de sept variations sur la même pièce. Les pièces se déroulent toutes dans le même lieu (la salle d'attente d'un petit hôpital de quartier); elles mettent en jeu les mêmes personnages redistribués en fonction de la mort de l'un d'eux: on apprend que quelqu'un vient de mourir, et bien sûr, ce n'est pas toujours le même personnage qui meurt... Ce qui est très impressionnant, dans ce texte, c'est qu'au cours de la progression de ces sept différentes pièces ou variations, on sent une nette progression: un parcours se met en place, avec même un certain suspense. En fait, il me semble que le texte donne à voir le conflit entre différents possibles. Chaque pièce est en quelque sorte un angle de vue, un angle d'attaque différent sur la réalité ou la vérité. Et peu à peu, on découvre que c'est l'alliance ou la superposition de ces différents angles qui fait sens, comme dans un certain "cubisme dramatique"... On découvre que la réalité et la vérité sont multiples. [...]

Danse "Delhi" aborde frontalement différents tabous de notre société: des choses auxquelles on ne se confronte généralement pas vraiment. Au premier plan, la mort; et la souffrance et la culpabilité qui lui sont corollaires. Au fond, ce texte est un appel à regarder le monde tel qu'il est, malgré les concepts rationnels qui nous encombrent ou nous enkystent. [...]

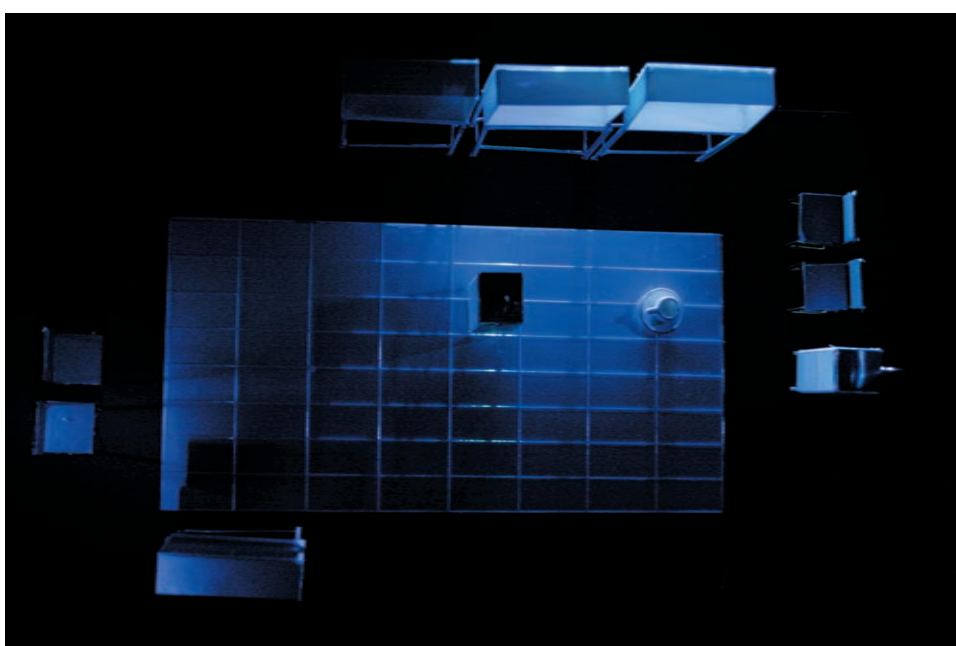
Le texte ne se prête pas à un jeu psychologique: même si les personnages se rencontrent, se désirent, s'agressent, se haïssent, etc., il ne faut pas jouer tels quels le désir, l'agressivité ou l'hostilité. Car le rapport entre les différents personnages n'est jamais frontal. Il faut plutôt insister sur les nombreuses tentatives d'aller vers l'autre, tentatives qui se soldent presque toujours par un échec. On voit constamment que les personnages essaient de communiquer, mais qu'ils sont sans cesse happés par quelque chose de plus grand que leur interlocuteur. [...]

La règle du jeu est mouvante: il faut passer de Maeterlinck à Marivaux, de Bergman à "Dallas", en faisant un détour par Woody Allen! Il me semble que le principe de ces variations tient dans la sincérité des personnages. Ils parlent spontanément, sans préméditations, comme pour se comprendre eux-mêmes, sans rien savoir à l'avance, et découvrent en même temps que les autres les conséquences de ce qu'ils disent à l'instant même où ils le disent. Mais cela ne signifie pas qu'il faille prendre le texte littéralement. De manière générale, il ne faut pas expliquer le texte, ni jouer les mots. Car comme dans la vie, ce dont on parle n'est pas toujours – ou pas souvent? – ce à quoi on pense; encore moins, peut-être, ce que l'on vit. Ce qu'il faut mettre en jeu, c'est la situation. [...]

L'enjeu, pour le comédien, est de travailler avec le moment présent, et de ne pas figer le jeu. Il doit trouver un trajet dans le texte, mais c'est un trajet qui dépasse le cadre de son seul personnage. Ce qui lui permet d'avancer dans l'action, ce n'est pas une trame psychologique classique, mais des mouvements émotionnels très forts. C'est à partir de ces ruptures psychologiques qu'il peut trouver son rythme, sa légèreté. On peut alors atteindre une impression réaliste, mais avec un petit décalage qui sape ce réalisme. Cela incite aussi le public à écouter différemment. Un peu comme à l'Opéra, où l'on peut entendre les tréfonds de la psychologie des personnages de manière non réaliste, par le biais d'artifices musicaux et rythmiques. [...]

Le décor est principalement constitué d'une estrade blanche carrelée, qui ne couvre pas la totalité du plateau. C'est un espace vide, comme une page blanche sur laquelle on peut commencer et chaque fois tout recommencer... Tout autour, les bribes d'un monde hospitalier. Sur l'estrade, on est dans la pièce, en situation. Hors de l'estrade, on attend, on écoute, on s'occupe. Entre leurs différentes interventions, les acteurs restent présents et ne sortent pas en coulisses. Comme dans l'écriture, comme dans le jeu, il y a dans le dispositif scénographique des variations, des décalages, perceptibles ou non, qui intriguent le spectateur. Il en va de même pour la musique, où un seul instrument – le violoncelle – exploite un seul et même thème à travers lequel sont exploités tous les registres de l'instrument, aussi bien que différents styles musicaux.

La scénographie



Photographies de la maquette du spectacle
Copyright : Saskia Louwaard et Katrijn Baeten

Biographie Galin Stoev

Né à Varna en Bulgarie en 1969, où il entame sa carrière de metteur en scène, il réside aujourd'hui en Belgique. Diplômé de l'Académie nationale des arts du théâtre et du cinéma (Sofia), il travaille dès 1991 comme metteur en scène et comédien à Sofia, créant nombre de spectacles, notamment au Théâtre national : *Madame de Sade* de Mishima, *Le Cercle de craie caucasien* de Brecht, *Arcadia* de Stoppard... Ses débuts remarqués le mènent en divers lieux d'Europe et du monde (Londres, Leeds, Bochum, Stuttgart, Moscou, Buenos Aires...) où il signe plusieurs mises en scène. Il enseigne par ailleurs au Saint Martin's College of Art and Design de Londres, à l'Arden School de Manchester ainsi qu'aux conservatoires nationaux de Ljubljana et de Sofia. Au centre de ses expériences déterminantes figure sa rencontre et son amitié avec Ivan Viripaev. En 2002, il met en scène la première pièce de l'auteur russe, *Les Rêves*, présentée au Festival international de Varna. Vient ensuite la version bulgare d'*Oxygène*. Invité à Bruxelles en 2002, à l'occasion du Festival Europalia Bulgarie, il fait la rencontre de comédiens francophones, avec qui il monte plusieurs projets, notamment la version francophone d'*Oxygène*, qui a tourné pendant cinq ans en Europe et en Amérique. En 2005, il crée sa propre compagnie, FINGERPRINT, avec laquelle il crée *Genèse n° 2*, présenté au 61^e Festival d'Avignon, ainsi qu'à Rome, Bruxelles, Paris et Ottawa. En 2007, il dirige à la Comédie-Française Christine Fersen, Gérard Giroudon et Serge Bagdassarian dans la création française de *La Festa* de Spiro Scimone. En 2008, il poursuit sa collaboration avec les comédiens français et crée *Douce vengeance et autres sketches* d'Hanokh Levin, ainsi que *L'Illusion comique* de Pierre Corneille. Il retourne régulièrement en Bulgarie où il collabore avec la jeune auteure Yana Borissova, dont il a mis en scène *Petite pièce pour une chambre d'enfant* et *Rose is a rose is a rose* (Prix 2009 du meilleur spectacle, du meilleur texte et de la meilleure mise en scène en Bulgarie). En 2010, il crée *La vie est un rêve* de Calderón de la Barca au Théâtre de la Place de Liège dans le cadre du programme européen Prospero, spectacle également présenté au Emilia Romagna Teatro de Modène, au Théâtre national de Bretagne et à la Comédie de Genève.

Ivan Viripaev, portrait

Interview Gwénola David / Ivan Viripaev

Comment définiriez-vous votre démarche artistique?

Je m'occupe à accomplir ma tâche, ce qui constitue le seul instrument qui me permette d'apprendre sur moi-même et sur le monde. C'est mon chemin sur cette terre.

Comment collectez-vous et utilisez-vous les "matériaux" du réel dans votre travail théâtral?

L'art est plus réel que la vie que nous voyons. *La Joconde* nous transmet un message sur la réalité véritable, tout comme la musique de Bach. La vanité du monde nous masque la réalité de l'esprit : ce que nous voyons dehors est un faux, une réalité inventée, une vanité, dans laquelle l'essentiel est voué aux consommateurs. Les humains y sont des êtres insignifiants. Leurs manifestations suprêmes ne sont possibles qu'à travers l'art, pas de l'art qui divertit, mais l'art dont parlait Aristote. [...]

Le texte semble souvent chez vous débarrassé de toutes les précautions oratoires qui enrobage (et dissimulent) les pensées des locuteurs, et dégagé aussi des impératifs de la logique. Est-ce une façon de dévoiler ce qui habituellement est caché, policé, par le langage?

J'essaie d'écrire sur l'invisible. Sur la réalité véritable, la réalité spirituelle, cachée à nos yeux. Et malheureusement, nous sommes aveugles.

De par la musicalité et l'absence de personnage classique, vos pièces appellent-elles un travail spécifique de l'acteur?

L'acteur doit appréhender et interpréter le texte comme une partition, qui alors ouvrira à l'intérieur de lui ce qu'il n'attendait pas lui-même. Impossible de commencer à travailler avec une conception personnelle préétablie. Je recommande de le lire d'abord. Et de s'écouter soi-même.

Les questions de la conscience morale, de la perte de repères, de Dieu... la "tragédie du sens" sont très présentes dans vos pièces. La question du spirituel vous semble-t-elle essentielle aujourd'hui?

Un spectacle, c'est une pensée philosophique donnée comme un nerf, que le spectateur comprend non pas avec sa tête mais avec son cœur. Le spectateur ressent la pensée. Le théâtre intellectuel ne peut accomplir cela, tout comme le théâtre basé uniquement sur les sentiments sans être renforcé par une pensée n'est pas un objet d'art véritable.

Que veut dire parler de Dieu dans la société russe actuelle? Vous puisez beaucoup dans la Bible... Pourquoi?

Parler de Dieu veut dire se parler à soi-même. Peu importe que vous soyez croyant ou pas. Je suis athée, mais j'aime Dieu plus que tout au monde. Aucun autre sujet ne m'intéresse.

Entretien Tania Moguilevskaia / Ivan Viripaev

Tania Moguilevskaia : Quand on commence à lire *Danse "Delhi"*, on se dit, du fait de la situation que la pièce engage, qu'on est dans le registre d'un théâtre bourgeois un peu bas de gamme. Mais la succession de sept variations de la proposition initiale contredit rapidement cette première impression, notamment parce qu'elle se joue de l'identité propre à chacun des personnages.

Ivan Viripaev : On trouve dans cette pièce un jeu de genre, une construction résolument post-moderniste. La pièce n'appartient pas au théâtre psychologique, c'est un texte qui n'est pas à jouer mais à "interpréter" à la manière d'une partition musicale. En cela, le texte est proche de mes précédentes pièces *Juillet* et *Oxygène*, à la différence près que la représentation se déroule ici derrière le quatrième mur. C'est un procédé particulier. Il y a une didascalie, qui doit absolument être prise en compte : elle indique que les acteurs saluent le public à la fin de chacune des sept "pièces" qui constituent l'ensemble. Ce sont sept pièces distinctes que le spectateur devra lier. La représentation se déroule au niveau de la réception du spectateur, c'est lui qui doit combler les lacunes et achever la construction de l'ensemble. Pour ce qui concerne le jeu de genre, tous les motifs sont basés sur des clichés du mélodrame et cela parce que je veux opérer simplement à partir de choses simples.

T.M. : Et avec des situations dramatiques de base : maladie, annonce d'une mort, drame familial, triangle amoureux...

I.V. : Absolument. C'est dans le discours des personnages que réside la thématique. La thématique, c'est ce qu'il y a de plus important pour moi. [...]

T.M. : À propos de ce que disent les personnages, j'ai l'impression qu'il y a, à plusieurs reprises, des sortes de disputes philosophiques sur des sujets existentiels. Par exemple dans le rapport entre la mère et la fille, on assiste à une confrontation de deux approches opposées de la vie, de la souffrance et du bonheur. Et l'on devine aisément celle que tu partages...

I.V. : Dans la salle, il y aura toujours une mère ou une fille qui se dira "Ah, mais ça parle de moi et de ma mère !". Après, le travail reste d'amener ces concepts dans le champ de la conscience, de les transférer dans le domaine du sensible. Et c'est de cette manière que le sens inscrit dans le discours des personnages peut atteindre le spectateur au niveau émotionnel. Parce que je pense que le théâtre est une forme émotionnelle du discours philosophique. Dans un traité, les concepts sont compris, assimilés, au théâtre, ils peuvent être ressentis.

T.M. : Pour ce qui est du lieu de l'action, tu situes *Danse "Delhi"*, ainsi que plusieurs de tes pièces précédentes, dans des endroits d'isolement : hôpital, asile psychiatrique, prison...

I.V. : J'ai probablement une attirance inconsciente pour des lieux où la conscience peut basculer. L'hôpital est un bon endroit pour cela, les gens y meurent, y naissent, y perdent la tête ou s'y rétablissent... Aujourd'hui, c'est à l'hôpital et en prison que se déroulent, à mes yeux, les choses les plus fortes.

T.M. : J'ai été surprise par le recours massif au comique dans cette pièce. On le trouve dans les brusques changements de situation, de registre et de niveau de

langue et, surtout, dans les répétitions et variations d'une même situation *a priori* tragique.

I.V. : Je suis content d'entendre cela. Je voulais que les spectateurs rient le plus possible. Le public à Varsovie pendant *Danse "Delhi"*, riait en entendant, pour la énième fois, la réplique "Katia, ta mère est morte". Et c'est formidable, cette façon, à la fois, de comprendre le tragique de la situation et de pouvoir en rire. L'humour, c'est tout ce que nous avons, c'est une perche tendue à l'humanité.

T.M. : Tu t'es toujours beaucoup préoccupé de la manière qu'auront les spectateurs de recevoir ton œuvre.

I.V. : Parce que ce que la façon dont la représentation sera reçue est plus importante que ce que tu fais sur scène. Notre travail essentiel, c'est de donner à voir au spectateur la structure même du jeu de la vie. De le relaxer par la beauté, de lui faire partager une émotion sublime qui lui permette de dépasser ses blocages et de se détendre. Détendre les gens et les ouvrir, voilà les deux objectifs de mon travail.

Entretien réalisé à Moscou le 09 mai 2010, traduction Tania Moguilevskaïa et Gilles Morel

Analyse thématique

Le sacré

Maintenant je suis léger, maintenant je vole, maintenant je me vois au-dessous de moi, maintenant un dieu danse en moi.

Ainsi parlait Zarathoustra – Friedrich Nietzsche

Les œuvres de Viripaev sont traversées par des interrogations et des commentaires contradictoires sur les questions brûlantes qui agitent l'humanité aujourd'hui : en premier, la religion qu'il traite de manière toujours surprenante et paradoxale. [...] L'interrogation sur la spiritualité se combine avec une critique acerbe de l'institution religieuse, toutes confessions confondues. Ainsi, l'œuvre de Viripaev puise-t-elle systématiquement dans les textes sacrés, pour les prendre à contre-pied, les travestir, les commenter ironiquement, souvent pour démontrer leur absurdité au regard du monde actuel. Dans *Oxygène*, chacune des dix compositions commence par une citation de la Bible qui fournit une trame que l'auteur va mixer à la manière d'un DJ. *Genèse n° 2* cite également son éponyme, le premier livre de la Bible, et utilise comme argument l'épisode où la Femme de Loth se transforme en statue de sel pour s'être retournée et avoir contemplé le spectacle de l'anéantissement de Sodome et de Gomorrhe. Le personnage biblique devient le personnage central de la pièce qui va s'opposer à l'interprétation rationaliste de l'univers avancée par Dieu. *Juillet* est consacré au "chemin de croix" d'un vieillard cannibale qui assassine un prêtre orthodoxe.

In *Les Nouvelles Écritures russes*. Les Cahiers. Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale. Sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu. Domens, Pézenas, mai 2010.

Extrait

Danse "Delhi", pièce n°4 : "Avec calme et attention", Les Solitaires Intempestifs, p. 53-55

Andreï. Vous avez entendu parler d'une danse qui s'appelle "Delhi" ?

Infirmière. Delhi ? Non. Je crois qu'il y a une ville qui s'appelle Delhi. N'est-ce pas la capitale de l'Inde ? Est-ce qu'il y a un quelconque rapport avec la danse dont vous parlez ?

Andreï. Direct. C'est sa danse. C'est elle qui l'a inventée. Ou bien, comme elle me l'a dit un jour, reçue. Elle a reçu cette danse et après elle est devenue célèbre.

Infirmière. Donc, elle était danseuse ?

Andreï. Je suis danseuse. Je suis danse. Je suis la fin de la danse.

Infirmière. Vous prononcez des mots bizarres.

Andreï. Sa danse est également très bizarre. Quelque chose d'inhabituel. Quelque chose de sublime qui effraie. Quand tu réalises ce que tu regardes, tu prends peur, et ensuite... Ensuite, tu décides de t'abandonner à la sensation qui t'envahit... Et alors, le monde entier se retourne la tête en bas ! "Il faut perdre le monde pour le trouver", je ne me souviens plus qui a dit ça, mais c'est de sa danse que ça parle.

Infirmière. Et pourquoi elle l'a intitulée "Delhi" alors ?

Andreï. Parce qu'elle est allée un jour en Inde, à l'occasion d'une tournée du Théâtre de l'Opéra et du Ballet dont elle faisait partie en tant que danseuse. Et là-bas, à Delhi, elle s'est retrouvée dans un endroit qui s'appelle "Main Bazar". C'est la quintessence de la tragédie humaine. Des mendiants infirmes, la crasse, des conditions insalubres, mais, en même temps, on y vend de la nourriture chaude partout, des carcasses d'animaux et d'oiseaux sont pendues en pleine chaleur, quarante degrés, l'odeur qui règne là est insupportable. Des gamins découpent avec des pièces de monnaie affûtées les sacs des touristes, on y vend des vêtements et des bijoux contrefaits. Elle a vu la terre couverte de morve et de vers. Partout, des cris et des gémissements, les klaxons des voitures et des rires atroces. Bref, elle s'est retrouvée en enfer. Et alors son corps a été tout à coup comme transpercé par une douleur forte et aiguë. La douleur l'a littéralement pétrifiée. Elle-même n'était plus que douleur, douleur infinie. Et voilà que, tout près d'elle, apparaît un marchand de viande grillée. Dans les cendres rouges de son brasero en flammes, il y avait un morceau de fer chauffé à blanc, probablement un tisonnier pour remuer les braises, mais Katia appelle ça simplement un "morceau de fer".

Et donc, sans même comprendre ce qu'elle faisait, elle a attrapé ce morceau de fer et l'a serré contre son cœur. Elle s'est brûlé la poitrine en s'infligeant une brûlure incroyablement profonde. Ensuite, elle a perdu connaissance, on l'a emmenée à l'hôpital. On l'a soignée longtemps, on a tout fait pour qu'elle revienne à elle. Parce qu'elle avait, en plus de la brûlure, subi un terrible choc nerveux. Elle a quitté la troupe du théâtre. S'est longtemps soignée. Et voilà qu'une nuit, presque à l'aube, elle a rêvé d'une danse. Elle rêve de quelqu'un qui danse cette danse. Et ensuite, elle comprend que ce quelqu'un et la danse elle-même ne sont qu'une seule et même chose. Et que c'est d'elle-même qu'il s'agit. Et quand Katia s'est enfin réveillée, elle s'est souvenue avec précision des nombreux mouvements de cette danse, et elle s'est souvenue du nom de cette danse : "Delhi". Et voilà que le matin même, dans sa chambre, Katia a commencé à créer sa danse inimitable. Elle m'a raconté que toutes les scènes horribles qu'elle avait vécues au marché de Delhi ont surgi dans son imagination : les mendiants, le fer chauffé à blanc, les infirmes, la crasse, mais les mouvements de sa danse devenaient à cause de cela toujours plus sublimes. C'est ainsi qu'est née cette danse : cette célébration de la crasse et de l'horreur. C'est un hymne à la laideur et à la tragédie humaine. C'est une danse qui dit au monde que l'horreur et la douleur n'existent pas, et que n'existe que la beauté de la danse. Que tout est danse.

Une expérimentation de la forme

Cette recherche formelle est un trait permanent du parcours du dramaturge. Depuis *Les Rêves*, chaque pièce constitue une étape significative où la composition d'une œuvre originale se combine avec une réflexion sur le processus d'écriture. Ivan Viripaev est un artiste multiforme qui s'intéresse à toutes les configurations de la production et de la création théâtrales. Cette polyvalence, doublée d'un engagement réel, fait que l'écriture de ses pièces naît d'un va-et-vient permanent entre le travail d'écriture et l'expérimentation scénique.

De manière consciente, il s'efforce de déconstruire la forme dramatique traditionnelle afin d'échafauder à la place une expression théâtrale basée sur une ouverture au monde. Il refuse l'univers clos de la fiction, le texte de théâtre basé sur une histoire, une fable, avec début, milieu et fin, avec exposition et dénouement. Viripaev revendique un art sans intrigue ni progression linéaire – qu'il considère comme des procédés du théâtre commercial : "Le thème a plus d'importance que l'intrigue qui est juste un prétexte pour déclencher une réflexion et une émotion réelles⁵." À la place, il propose une construction, qui s'appuie moins sur la logique des causes et des conséquences que sur la composition musicale. Comme dans *Oxygène*, structuré en dix compositions numérotées avec couplets et refrains, et dans *Genèse n° 2*, où dialogues et monologues alternent avec des couplets chantés.

Galin Stoev décrit ainsi ce qu'il a ressenti en travaillant sur *Oxygène* et *Genèse n° 2* : *"Parfois, dans les textes de Viripaev, la logique du développement de la pensée est musicale, et non linéaire. Elle ne suit pas les modèles classiques de la compréhension. Dans ces flux de paroles, très souvent, le sens se déploie comme un thème musical. Les motifs reviennent sous la forme d'images, et ces récurrences construisent peu à peu une sorte de code de compréhension. Mais, parfois, il agit sur toi plus comme une vibration que comme un sens⁶."*

In *Les Nouvelles Écritures russes*. Les Cahiers. Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale. Sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu. Domens, Pézenas, mai 2010.

Danse "Delhi", pièce en Sept Pièces

extraits p. 9, 23, 35, 51, 65, 83, 101

Pièce n° 1 : Chaque mouvement

Personnages : Catherine. Femme âgée. Andreï. Infirmière.

LE RIDEAU S'OUVRE

Salon réservé aux familles dans un hôpital de quartier. Dans la pièce, une table basse couverte de quelques magazines. Un divan se trouve près de la table, un peu plus loin, un fauteuil. Quelques posters publicitaires pour des médicaments sont collés sur les murs.

Catherine est assise dans le fauteuil. Elle regarde sa montre. Elle regarde sa montre à plusieurs reprises.

La Femme âgée entre.

Femme âgée. Katia... Malheureusement, tout va très mal... Ta mère est morte.

Catherine. Ouf ! C'est tellement bizarre de ressentir ça. On sait même pas comment réagir. [...]

⁵ Ivan Viripaev, entretien avec T. Moguilevskaïa, Moscou, septembre 2006.

⁶ Galin Stoev, entretien avec T. Moguilevskaïa, Bruxelles, mai 2007.

Pièce n° 2 : À l'intérieur de la danse

Personnages : Catherine. Femme âgée. Andreï. Infirmière.

LE RIDEAU S'OUVRE

Salon réservé aux familles dans un hôpital de quartier. Dans la pièce, un divan et deux fauteuils. Sur le mur, un grand miroir. Dans la pièce, Catherine et Andreï.

Catherine. Mais tu ne m'as toujours rien répondu. Pardonne-moi, mais tu devrais, probablement, me dire au moins quelque chose.

Andreï. Oui, oui, bien sûr. Mais je pense, juste, que ce n'est pas tout à fait le bon moment. [...]

Pièce n° 3 : Ressenti par toi

Personnages : Catherine. Alina Pavlovna. Femme âgée. Infirmière.

LE RIDEAU S'OUVRE

Salon réservé aux familles dans un hôpital de quartier. Dans la pièce, quatre fauteuils en rotin, une petite table basse en verre, couverte de quelques magazines.

Accrochée au mur, la reproduction d'un tableau en puzzle collé sur un carton. Dans la pièce, Catherine et Alina Pavlovna. Alina Pavlovna regarde sa montre. À plusieurs reprises, elle regarde sa montre.

Pause.

Catherine. Maman. J'ai eu une discussion sérieuse avec Andreï. Je lui ai tout raconté. Je lui ai ouvert mes sentiments. J'ai dit que je l'aimais.

Pause.

Alina Pavlovna. Oui... je pressentais que c'était sur le point d'arriver. Et alors, qu'est-ce qu'il t'a répondu ?

Catherine. Il est resté longtemps sans rien dire. Longtemps sans rien dire. Et ensuite... Ensuite il a dit qu'il aimait sa femme et il est parti. [...]

Pièce n° 4 : Avec calme et attention

Personnages : Femme âgée. Andreï. Infirmière.

LE RIDEAU S'OUVRE

Salon réservé aux familles dans un hôpital de quartier. Dans la pièce, une banquette et un fauteuil en plastique. Quelques posters publicitaires pour un médicament anti-allergique sont collés aux murs. Andreï est assis dans le fauteuil. Entre l'infirmière.

Infirmière. J'ai, malheureusement une très mauvaise nouvelle à vous annoncer. La malade est condamnée. Le docteur a tenté tout ce qui était possible, mais il n'y a plus d'espoir. Si je voulais être franche jusqu'au bout, et bien sûr je suis en train de violer l'éthique médicale, je devrais dire qu'en fait, elle est déjà morte en réalité. La mort est survenue il y a dix minutes. Les médecins rédigent en ce moment le certificat de décès. Vous n'apprendrez officiellement la nouvelle qu'après le déjeuner. Je vous prie de ne pas me dénoncer, s'il vous plaît, parce que c'est sur votre demande que je vous l'ai dit, pour vous.

(Pause.)

Je suis vraiment navrée.

Andreï regarde l'infirmière, puis comme s'il venait de se souvenir de quelque chose, glisse la main dans la poche de son pantalon, en sort un billet de cent dollars qu'il tend à l'infirmière.

Andreï. Voilà, prenez, comme convenu. Merci. [...]

Pièce n° 5 : Et à l'intérieur et à l'extérieur

Personnages : Alina Pavlovna. Femme âgée. Andreï. Infirmière.

LE RIDEAU S'OUVRE

Salon réservé aux familles dans un hôpital de quartier. Dans la pièce, trois grands fauteuils en similicuir blanc une petite table basse ronde pour les journaux et les magazines. Sur le mur, un calendrier avec des paysages. Dans la pièce, l'Infirmière et la Femme âgée.

Infirmière. J'ai, malheureusement une très mauvaise nouvelle à vous annoncer. La malade est condamnée. Le docteur a tenté tout ce qui était possible, mais il n'y a plus d'espoir. Gros accident cardiaque. Arrêt du cœur. Si je voulais être franche jusqu'au bout, et bien sûr je suis en train de violer l'éthique médicale, je devrais dire qu'en fait, elle est déjà morte en réalité. La mort est survenue, il y a dix minutes. Les médecins rédigent en ce moment le certificat de décès. Vous n'apprendrez officiellement la nouvelle qu'après le déjeuner. Je vous prie de ne pas me dénoncer, s'il vous plaît, parce que c'est sur votre demande que je vous l'ai dit, pour vous.
(Pause.)

Je suis vraiment navrée.

Femme âgée. Oui, à propos... [...]

Pièce n° 6 : Et au début et à la fin

Personnages : Catherine. Alina Pavlovna. Andreï. Infirmière.

LE RIDEAU S'OUVRE

*Salon réservé aux familles dans un hôpital de quartier. Dans la pièce, deux divans et pas une seule chaise. Sur le mur, un papier peint photographique représente un paysage de ville européenne avec architecture médiévale, cathédrale gothique et maisons recouvertes de tuiles. Andreï est assis sur le divan. Catherine entre.
Pause.*

Catherine. Salut. Je suis venue, pour te soutenir.

Comment tu vas ?

Andreï. Pour parler franchement, je vais très mal.

Catherine. Et comment va Olga ?

Andreï. Elle s'est empoisonnée. Avalé deux boîtes de somnifères. [...]

Pièce n° 7 : Au fond et à la surface du sommeil

Personnages : Infirmière. Olga.

LE RIDEAU S'OUVRE

Salon réservé aux familles dans un hôpital de quartier. Dans la pièce, une banquette couverte de similicuir et un tabouret. Sur le mur est accroché un poster qui rappelle que "fumer nuit à la santé". Olga est assise sur la banquette. L'infirmière entre.

Infirmière. Pardonnez-moi, mais j'ai une pénible nouvelle à vous annoncer, votre mari est mort. La mort est survenue il y a dix minutes. Le docteur a fait tout ce qu'il a pu. Il viendra lui-même vous voir dans une demi-heure, il doit finir son travail.

Je suis vraiment navrée. J'ai du Vagostabyl et des tranquillisants plus forts. Avez-vous besoin d'une assistance médicale ?

Olga. Non. Je n'ai besoin de rien. En revanche, il faut que je vous paie, probablement, j'ai de l'argent dans mon sac à main.

Les personnages

Les personnages, piliers de la fable dans une pièce de théâtre "classique", sont traités par Viripaev comme des entités changeantes, mobiles, dédoublées, davantage comme des supports d'idées que des actants au service d'une histoire. 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 et qui mettent en abîme la fiction.

In *Les Nouvelles Ecritures russes*. Les Cahiers. Maison Antoine Vitez, Centre international de la traduction théâtrale. Sous la direction de Marie-Christine Autant-Mathieu. Domens, Pézenas, mai 2010.

Extrait

Danse "Delhi", pièce n°3 : "Ressenti par toi", Les Solitaires Intempestifs, p 38-41

Alina Pavlovna. C'est une relation malheureuse. Andreï est marié, il a des enfants. C'est une malheureuse histoire et un malheureux amour.

(Pause.)

Et l'amour malheureux ne peut pas être un amour authentique.

(Pause.)

L'amour ne peut pas être un malheur. Le malheur ne peut pas être l'amour.

Pause.

Catherine. Je ne sais pas pourquoi, mais j'étais sûre de ta réaction. Je m'attendais à ça.

(Pause.)

J'ai toujours été pour toi non seulement ta fille, mais avant tout une copine dans le malheur. Tu m'as élevée comme une copine pour ton malheur. Deux choses dont tu as rêvé dans la vie et qui ne se sont pas réalisées, "danse" et "amour" – ces deux choses t'ont rendue malheureuse. Tu as rêvé de devenir une grande danseuse et tu ne l'es pas devenue. Tu as rêvé de rencontrer l'amour et tu ne l'as pas rencontré. Tu voulais avoir une copine dans le malheur et tu as décidé que ce serait ta propre fille. Mais malheureusement pour toi, ta fille est devenue une grande danseuse et a rencontré l'amour véritable. Voilà ce que tu ne peux pas accepter. Et je viens seulement maintenant de le comprendre définitivement, bien que je l'aie déjà soupçonné auparavant. Il y a quelques années, je t'ai montré pour la première fois ma danse "Delhi" et ce que j'ai vu dans tes yeux, ce n'était pas la joie mais la rage. C'était la jalousie. C'est ce que j'ai pensé au début, mais ensuite, quand tu as eu l'air d'accepter ma danse, j'ai décidé que je m'étais trompée, que tu avais simplement eu une réaction inhabituelle à ma danse bizarre. Mais maintenant, maintenant je n'ai plus aucun doute, c'était de la jalousie. Parce qu'à présent tout se répète comme à l'époque. Tu ne peux pas accepter mon bonheur, la vérité du bonheur, ça ne t'intéresse pas. Tu ne veux ni l'entendre ni la permettre, mais elle sonne malgré tout partout. Eh bien écoute encore une fois la vérité, maman : le bonheur existe ! Danser sa danse et aimer son amoureux, c'est ça le bonheur !

Pause.

Alina Pavlovna. Oui, tout est comme à l'époque.

Catherine. Tout est comme à l'époque. [...]

Alina Pavlovna. Et maintenant je vais te dire une vérité. Et ma vérité est aussi courte que la tienne. La voilà. Ce n'est pas ta danse qui m'indigne mais le contenu de ta danse. Tu glorifies la tragédie, la crasse et le drame. Tu appelles "bonheur" le drame, et ça te rend heureuse. Tu changes le drame en bonheur et ça te rend heureuse. Le drame ne devient pas bonheur, mais toi, tu deviens heureuse et ça me met en rage. Tu fais passer ton désir pour la réalité. Tu prends la vie des misérables, des malades, des infirmes, des estropiés qui vivent à Delhi, qui sont dans le malheur, et tu crées à partir de ça une belle danse qui ravit tout le monde. Tu deviens célèbre en chantant le malheur des autres. Tu dances et tu reçois la gloire, mais ceux que tu dances, meurent de misère et de maladie. Tu deviens heureuse en te servant du malheur des autres. Voilà ce que je n'accepte pas. Et c'est pareil avec Andreï. Tu aimes celui qui a trahi sa famille. Celui qui a apporté le malheur aux autres. Vous êtes heureux et sa femme et ses enfants ne le sont plus. Votre bonheur est obtenu au prix du malheur des autres. Voilà ton trait essentiel contre lequel je me rebelle. Et je suis malheureuse non pas parce que tu es heureuse. Je suis malheureuse non pas parce que j'ai un cancer à l'estomac, bien que cela compte aussi évidemment, mais parce que la vie tout entière me paraît un drame sans fin. Et c'est ainsi. La vie, est un drame sans fin ! Oui ! Je l'ai toujours pensé. Je le pensais déjà avant qu'on établisse mon diagnostic.

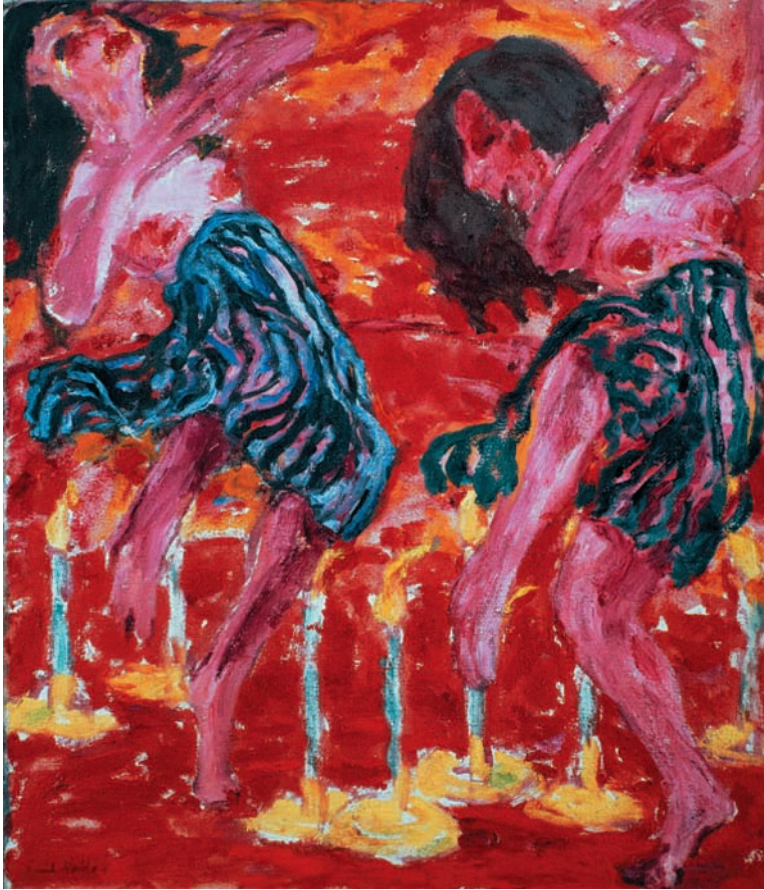
Catherine. Ton opération a été un succès, tu n'as plus de cancer, maman, et tu le sais. Voilà que tu recommences à exagérer.

Alina Pavlovna. Arrête de te faire des illusions au sujet de ma vie. Ma vie ne peut pas devenir encore plus malheureuse, parce qu'elle est déjà malheureuse. La vie est malheureuse en soi, et pas pour une raison ou pour une autre. Mais ce qui me met le plus en rage dans cette vie, c'est ta position selon laquelle même le malheur de ta propre mère constitue une possibilité pour la manifestation de ton bonheur. Je ne serais pas étonnée si après ma mort, tu crées une danse appelée "Le malheur de ma mère". Tu es faite ainsi – être heureuse, au prix du malheur des autres. Et cela, pardonne-moi, je ne peux pas l'accepter. Et je te prie de considérer que notre discussion à ce sujet est close à jamais.

Biographie Ivan Viripaev

Né à Irkoutsk en 1974, il commence en Sibérie une carrière d'acteur et fonde, en 1999, la compagnie Espace du jeu, avec les membres de sa promotion de l'école du Théâtre d'Irkoutsk. En 2000, il met en scène sa première pièce, *Les Rêves*, qui remporte un vif succès au Festival du Théâtre documentaire de Moscou. En 2001, il s'installe à Moscou et participe à la fondation du Teatr.doc, lieu alternatif inauguré avec sa pièce, *Oxygène*, mise en scène par V. Ryjakov. Primée dans de nombreux festivals russes et étrangers, la pièce est traduite et montée en Pologne, Bulgarie, Allemagne, Angleterre, Autriche, Italie, Grèce... En 2004, son troisième texte, *Genèse n° 2* est mis en scène à Moscou par Ryjakov. En 2005, il écrit et réalise son premier long-métrage, *Euphoria*, primé aux Festivals de cinéma de Moscou, Venise, Varsovie, Wiesbaden. En 2006, il crée sa pièce, *Juillet*, à Moscou (avec P. Agoureeva, comédienne du Théâtre Fomenko) et fonde, en 2007, "Mouvement Oxygène", sa propre structure de production et de création. À Moscou, il co-signe en 2008 la mise en scène d'*Expliquer* d'après l'œuvre du poète et philosophe kazakh, Abaï Kunanbaev (1845-1904). En 2009, il adapte *Oxygène* au cinéma ; présenté au Festival Kinotavr Sochi, le film reçoit trois prix. En 2009, il met en scène la version polonaise de *Juillet* au Teatr Na Woli de Varsovie, achève parallèlement *Danse "Delhi"* qu'il crée en polonais au Théâtre national de Varsovie en 2010. En 2010, il écrit et met en scène au Théâtre Praktika à Moscou, *Comedia*, second volet d'une trilogie inaugurée avec *Juillet*, et dirige une master class à l'Académie de Théâtre de Varsovie. Début 2011, il achève, sur commande du metteur en scène polonais G. Jarzyna, *Dream Works*, dont la version polonaise sera créée au Teatr Rozmaitosci de Varsovie. Sa dernière pièce, *Illusions*, est en cours de production en version allemande. En France, son spectacle, *Les Rêves*, est présenté au Théâtre de la Cité Internationale en 2002. *Oxygène* et *Genèse n° 2*, mises en scène en Belgique par G. Stoev en 2004 et 2006, rencontrent un vif succès dans l'espace francophone (Festival Passages – Nancy, Théâtre de la Cité Internationale, 61^e Festival d'Avignon, Festival TransAmériques – Montréal). L. Berelowitsch crée *Juillet* en novembre 2009 à la Scène nationale de Cherbourg. M. Sidoroff réalise *Les Rêves* à la radio (France Culture) et F. Bergoin crée la pièce au Théâtre de la Fabrique à Bastia en janvier 2011. Son théâtre, traduit en français par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel, est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

Iconographie



Emil Nolde, *Kerzentänzerinnen*
[Danseuses aux bougies], 1912, Huile sur toile



Mary Wigman, *Hexentanz*
[Danse de la sorcière], 1929, Extrait du film *Mary Wigman tanzt*

Gilles Morel

traducteur

Investi dans de multiples projets artistiques, il permet, avec Tania Moguilevskaia, de faire découvrir au public francophone une nouvelle génération d'auteurs russes tels Evgueni Grichkovets, Vadim Levanov, Vassilii Sigariov, Ivan Viripaev, et de metteurs en scènes tels Mikhaïl Ougarov, Vladimir Pankov, Nikolai Rostchine, Kirill Serebrennikov...

Ils ont traduit plus de vingt pièces pour l'accueil de créations russes (traduction simultanée ou surtitrage) dont plusieurs ont été publiées, mises en scène et largement représentées en France, Belgique, Canada, Luxembourg, Suisse... Tous deux animent le site theatre-russe.info, vitrine de la création russe contemporaine et ont lancé en 2009 NOVAIA-RUSSE une édition électronique permettant d'obtenir gratuitement les traductions françaises de texte russes écrits entre 1999 et 2008. Parmi les auteurs édités: Collectif Teatr.doc, Ksenia Dragounskaia, Evgueni Grichkovets, Elena Issaeva, Vadim Levanov, Olga Moukhina, Alexandre Naidenov, Ekaterina Narshi, Oleg & Vladimir Presniakov, Pavel Priajko, Alexei Slapovski, Ivan Viripaev...

Tania Moguilevskaia

traducteur

Née à Moscou, Tania Moguilevskaia réside aujourd'hui en France.

Actuellement docteure en Études Théâtrales (Université Paris III – Sorbonne Nouvelle), elle a aussi enseigné au département "Art du spectacle" de l'Université Stendhal de Grenoble. Elle consacre une part importante de sa recherche au théâtre russe du XXI^e siècle dont elle suit de façon permanente l'actualité. Depuis 10 ans, elle publie régulièrement des articles et dossiers dans les revues spécialisées, organise et prend part à de nombreuses tables rondes, conférences, rencontres publiques, colloques universitaires; bien souvent en collaboration avec Gilles Morel, avec qui elle participe à la promotion, en France, du théâtre russe le plus actuel. Son expertise est souvent sollicitée par des festivals de théâtre et concours dramaturgiques organisés en Russie: *Novaia Drama*, *Liubimovka*, *Masque d'Or*. Traductrice de théâtre, elle a co-signé les versions françaises des pièces d'Ivan Viripaev *Les Rêves*, *Le Jour de Valentin*, *Oxygène*, *Genèse N° 2*, *Juillet* et *Danse "Delhi"*.

Muriel Imbach

assistante à la mise en scène

Née en 1978, formée chez Gisèle Sallin (Théâtre des Osses), puis au Conservatoire d'art dramatique de Lausanne, Muriel Imbach a effectué depuis 2001 de nombreux assistanatats et collaborations avec des artistes suisses issus de la danse et du théâtre tels que Denis Maillefer, Geneviève Pasquier et Nicolas Rossier, Philippe Saire, Nicole Seiler, Massimo Furlan...

Depuis 2002, elle met en scène ses propres spectacles avec sa compagnie: *La Bocca della Luna*. Elle a créé notamment *Au bord du monde* (2004), montage de textes de Peter Bichsel, Tim Burton et Brigitte Fontaine dans un spectacle qui place le spectateur au centre de l'espace de jeu; *Laurel et Hardy vont au paradis* de Paul Auster (2005); *Il est où le prince charmant?* (Festival des Urbaines, 2005), une installation ménagère et déambulatoire; et plus récemment *On n'est pas là pour disparaître* d'après le roman éponyme d'Olivia Rosenthal (en tournée jusqu'au printemps 2011).

En mars 2010, elle gagne la première "bourse de compagnonnage aux jeunes metteurs en scène", un prix octroyé par la Ville de Lausanne et l'État de Vaud (Suisse).

Grâce à cette bourse, elle poursuit actuellement sa formation tout en suivant différents metteurs en scène dont Oskar Gomez Mata et Galin Stoev.

Saskia Louwaard

scénographie, costumes, éclairage
et création vidéo

Née en Hollande, Saskia Louwaard poursuit ses études à l'Académie royale des arts d'Anvers (section sculpture) puis à Amsterdam (Rietveld-Academie) en scénographie.

Depuis 1993, elle réalise différentes scénographies, entretenant une certaine fidélité avec des théâtres comme le Toneelhuis, Het Paleis et le Zuidpooltheater à Anvers, le NTGent ou encore le KVS à Bruxelles. Elle a aussi travaillé au NNT-Groningen, au Theater Aachen avec Jasper Brandis, au Het Gevolg / Turnhout pour Ignace Cornelissen. Elle a entre autres collaboré avec les metteurs en scène Emmanuel Daumas, Christophe Sermet, Tom van Bauwel, Luc Perceval, Rick Hancké, Tom van Djick, Rodolphe Dana, Stef de Paepe; bien souvent en étroite coopération avec Katrijn Baeten.

Elle a également travaillé avec Galin Stoev, *Genèse n° 2* au Théâtre de la Place à Liège (2006), *La Festa* de Spiro Scimone à la Comédie-Française et au Théâtre du Vieux-Colombier (2007), *Douce Vengeance et autres sketches* de Hanokh Levin présenté au Studio-Théâtre (2008), *L'Illusion comique* de Pierre Corneille à la Salle Richelieu (2008), et plus récemment *La vie est un rêve* de Pedro Calderón de la Barca.

Katrijn Baeten

scénographie, costumes, éclairage et création vidéo

Katrijn Baeten a suivi des études en architecture d'intérieur et en scénographie à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers et s'est également formée à la vidéo-animation. Après avoir travaillé comme architecte d'intérieur, elle se consacre maintenant à la scénographie, aux costumes et à la vidéo; en étroite collaboration avec Saskia Louwaard.

Elle a travaillé avec Galin Stoev, *Genèse n° 2*, pour *La Festa* de Spiro Scimone, pour *Douce Vengeance et autres sketches* de Hanokh Levin, pour *L'Illusion comique* de Pierre Corneille, et plus récemment pour *La vie est un rêve* de Pedro Calderón de la Barca.

Elle a également travaillé avec Emmanuel Daumas, elle a travaillé pour *L'Ignorant et le Fou* au Théâtre du Point du Jour à Lyon en 2007; le collectif Les Possédés *Merlin ou la Terre dévastée* de Tankred Dorst en 2009; Christophe Sermet *Hamelin* en 2009 et *Une Entreprise Laborieuse* en 2010; Tom Van Bouwel *Buikbaby* en 2009 et *Rotkop* en 2010 au Baff à Anvers.

Sacha Carlson

composition musicale

Né en 1974, Sacha Carlson est philosophe (Université catholique de Louvain) et musicien (Conservatoire royal de Bruxelles). Il étudie la composition avec Dominique Bodson, et se spécialise dans le théâtre musical. Sur cette lancée, il coordonne jusqu'en 2007 un programme d'humanités artistiques transdisciplinaires (musique-danse-théâtre) à l'Académie de musique de Louvain-la-Neuve (Belgique).

Actuellement, il se consacre conjointement à la recherche en philosophie, à la composition et à l'enseignement.

Après *Genèse n°2*, présentée au 61^e Festival d'Avignon, et *L'Illusion comique* à la Comédie-Française; *Danse "Delhi"* est sa troisième collaboration avec le metteur en scène Galin Stoev.

avec

Fabrice Adde

Né en 1979, Fabrice Adde étudie les arts du spectacle, puis intègre en 2000 une École de théâtre à Caen (ACTEA) et entre au Conservatoire royal d'art dramatique de Liège (Belgique) en 2003.

En 2005, Rémi Mauger lui confie le rôle de témoin, à qui Paul Bedel livre sa vie dans le documentaire *Paul dans sa vie*. En 2008, il donne la réplique à l'acteur-réalisateur Bouli Lanners dans le film *Eldorado*; duo qui l'emmène au Festival de Cannes pour la Quinzaine des réalisateurs. Au cinéma, on le voit également dans *Ensemble, c'est trop* de Léa Fazer (2009), *L'Insurgée* de Laurent Perreau (2009) et *Chez Gino* de Samuel Benchetrit (2010). Au théâtre, il a notamment joué sous la direction d'Olivier Lopez dans *Chat en poche* (2006), de Charlie Degotte dans *L'Européenne* (2007), de Pietro Varrasso dans *Kids* (2008), d'Anne Bisang dans *Barbelo, à propos de chiens et d'enfants* (2009), de Falk Richter dans *Jeunesse Blessée* (2009) et de Galin Stoev dans *La vie est un rêve* de Pedro Calderón de la Barca (2010).

Anna Cervinka

Sortie en juin 2008 du Conservatoire royal de Bruxelles, elle a poursuivi sa formation à Minsk (Biélorussie) à l'École de théâtre "Demain le Printemps".

Au théâtre, elle a notamment joué dans *Port d'âme* d'Arielle Bloesh, mis en scène par Hélène Theunissen (2007); *Le Groupe* de Dominique Bréda (2008); *Peter Pan* de Régis Loisel, mis en scène par Emmanuel Dekoninck (2008); *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis, mis en scène par George Lini (2009); *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, mis en scène par Michel Wright (2009); *R.W. (premier dialogue)* et *R.W. (deuxième dialogue)* d'après l'œuvre de Robert Walser, mis en scène par Pascal Crochet (2010); *L'Hôtel du Libre-Échange* de Georges Feydeau, mis en scène par Benoît Pauwels et Vincent Vanderbeeken (2010); *Toc Toc* de Laurent Baffie, mis en scène par Daniel Hanssens (2010).

Caroline Chaniolleau

Après l'École du Théâtre national de Strasbourg (sous la direction de Jean-Pierre Vincent), elle intègre le Piccolo Teatro di Milan (sous la direction de Giorgio Strehler).

Au théâtre, elle travaille notamment avec Michèle Foucher, Ingrid von Wantoch Rekowski, Gilberte Tsai, Alain Françon, Bernard Sobel. Dernièrement, elle a joué sous la direction de Sophie Loucachevsky; Jean-Pierre Vincent,

Six personnages en quête d'auteur de Luigi Pirandello, *Le Silence des communistes* de Vittorio Foa, Miriam Mafai, Alfredo Reichlin; Dominique Pitoiset, *Sauterelles* de Biljana Srbljanovic; David Gery, *L'Orestie* d'Eschyle; Joël Jouanneau avec *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce; Walter le Moli, *Le Goûter des généraux* de Boris Vian; André Engel, *Minetti* de Thomas Bernhard; Lukas Hemleb, *Pessah/passage* de Laura Forti, *Les Veilles de Bonaventura* et *Harper Regan* de Simon Stephens...

Au cinéma, elle joue notamment dans *Je reste* de Diane Kurys, *Le Cœur fantôme* de Philippe Garrel, *Consentement mutuel* de Bernard Stora, *Ce que femme veut* de Gérard Jumel, *Transit* de René Allio, *Petit guide des passions* de Dominique Crèveœur, *Il y a des jours et des lunes* de Claude Lelouch, *La Couleur du vent* de Pierre Granier-Deferre, *Les Montagnes de la lune* de Paolo Rocha, *Strictelement personnel* de Pierre Jolivet, *Grottenholm* de Rainer Kirkberg, *Urgence* de Gilles Behat, *L'Enfant roi* de René Feret, *L'Allemagne en automne* de Hans-Peter Cloos et *Das ding* de Ulrich Edel.

Valentine Gérard

Diplômée du Conservatoire Royal de Liège en théâtre et art de la parole depuis 2008, elle a notamment joué dans *Les Perdants radicaux*, mis en scène par Raven Rüell au Théâtre le KVS à Bruxelles (2008); *Achetez-moi ou l'Impossible ascension de Mme Spears*, une création personnelle jouée dans le cadre du festival Tournée générale en 2008 au Théâtre National de Belgique; *Comida* mis en scène par Gabriel Da Costa au Théâtre des Tanneurs (2009); et *Un Uomo di Meno*, travail de création avec le groupov au Théâtre national de Belgique, mis en scène par Jacques Delcuvelierie (2010).

En 2010, elle est élue "Meilleur espoir féminin" par *Les Prix de la critique* (Théâtre Belge francophone).

Dernièrement, elle a joué au Théâtre royal de Namur dans *Barbe-bleue, espoir des femmes* mis en scène par René Georges (2011).

Océane Mozas

Après une formation à l'École de la rue Blanche (ENSATT), elle entre au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris en 1994. En 1998, elle est nommée aux Molières dans la catégorie révélation théâtrale féminine pour son rôle dans *Les Reines* de Normand Chaurette mis en scène par Joël Jouanneau, avec qui elle joue dans de nombreux spectacles: *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne* de Jean-Luc Lagarce, *Gouaches* et *Rimmel* de Normand Chaurette, *Par les villages* de Peter

Handke, *Le Condor* et *Le Rayon vert* de Joël Jouanneau.

Elle travaille également avec de nombreux metteurs en scène, dont Jacques Lassalle, Laurent Laffargue, Christophe Rauck, Jacques Osinski, Frédéric Béliet-Garcia, Jacques Rebotier, Jacques Nichet, *Les Cercueils de zinc* de Svetlana Alexievitch, *Antigone* de Sophocle; Guillaume Delaveau, *Iphigénie* d'Euripide; François Rodinson, *Classe* de Blandine Keller; Stuart Seide, *Mary Stuart* de Schiller; Yves Beaunesne, *Lorenzaccio* de Musset. Dernièrement, on a pu la voir dans *La Cerisaie* de Tchekhov, mis en scène par Paul Desveaux.

Au cinéma, elle joue notamment dans *Bella ciao* de Stéphane Giusti (2001), *Tout le plaisir est pour moi* d'Isabelle Broué (2004) ou encore *D'amour et d'eau fraîche* d'Isabelle Czajka (2010).

Marie-Christine Orry

Parallèlement à ses études aux Beaux-Arts de Paris, elle se forme aux Ateliers Théâtre des Quartiers d'Ivry, puis à l'École du Théâtre national de Strasbourg et l'École du Théâtre national de Chaillot alors dirigée par Antoine Vitez. Elle y rencontre Jérôme Deschamps et Georges Aperghis avec qui elle collabore par la suite, créant *La Veillée* avec Jérôme Deschamps et *Énumérations* avec Georges Aperghis.

Son parcours de comédienne l'amène à travailler sous la direction, entre autres, de Michel Raskine, Stéphane Braunschweig, *L'Exaltation du labyrinthe* d'Olivier Py et *La Mouette* de Tchekhov; Jacques Nichet, Giorgio Barberio Corsetti, Ludovic Lagarde, Laurent Gutmann, Macha Makeïeff. En 1999, elle reçoit le Molière de la révélation féminine pour son interprétation de Mimi dans *L'Atelier* de Jean-Claude Grumberg, mis en scène par Gildas Bourdet.

Elle a également tourné au cinéma pour Diane Kurys dans *Un homme amoureux*, Pierre Jolivet dans *En plein cœur*, Alfred Lot dans *Une petite zone de turbulences* (2009) ou encore Lou Doillon dans *Sous ton emprise* (2010); et pour la télévision notamment avec Hugo Santiago, Gérard Marx, Marc Rivière, Sophie de la Rochefoucault... Également musicienne, elle crée, en tant que metteuse en scène cette fois, plusieurs spectacles musicaux: *La Petite Fête de fin d'année*, *À la santé de Marius* et *Un ange passe* (une adaptation du Bastringue de Karl Valentin). Parallèlement, elle enseigne dans plusieurs écoles supérieures d'art dramatique.

la colline

théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

