

danse "delhi"

de **Ivan Viripaev**

mise en scène **Galin Stoev**

La Colline — théâtre national

0
1 1
1

D'abord une forte douleur. J'ai ressenti une douleur aussi forte à l'époque à Delhi, quand ma danse a commencé à naître en moi. Cette douleur est comme un morceau de fer chauffé à blanc serré contre le cœur. Et c'est donc ça qui m'est arrivé au début. [...] Mais ensuite, Andreï est revenu. Et il a dit qu'il m'avait menti, que c'était un moment de faiblesse. Qu'il avait eu peur de trahir sa femme et ses enfants. Mais qu'il a compris que la trahison n'était pas là mais au contraire dans le mensonge. [...] Je suis heureuse, maman. Heureuse exactement comme à l'époque – quand ma danse "Delhi" a pris forme. Et tout est exactement pile comme à l'époque. D'abord une forte douleur, ensuite une grande joie! Voilà maman. Voilà ce qui m'est arrivé. Maintenant, tu sais tout. Je te prie de l'accepter.

*Danse "Delhi", Pièce n° 3: "Ressenti par toi",
Les Solitaires Intempestifs, p. 37 (Catherine)*

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. [...] Votre bonheur est obtenu au prix du malheur des autres. [...] 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.

Danse "Delhi", ibid., p. 40-41 (Alina Pavlovna)

Danse "Delhi"

création

de **Ivan Viripaev**

traduction du russe **Tania Moguilevskaia** 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**

stagiaire à la mise en scène **Simon Rembado**

avec

Fabrice Adde Andreï

Caroline Chaniolleau La Femme âgée

Océane Mozas Catherine

Marie-Christine Orry Alina Pavlovna

et en alternance

Anna Cervinka et **Valentine Gérard** L'Infirmière, Olga

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.

Muriel Imbach a obtenu la bourse de compagnonnage au metteur en scène
émergent de la ville de Lausanne et de l'État de Vaud, Suisse.

Le texte est paru aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

régie Alain Samylourdes régie son Émile Bernard régie vidéo Marina Masquelier
régie lumière Nathalie de Rosa et Gilles Thomain machiniste Guy La Posta
habilleuse Sonia Constantin accessoiriste Adeline Jocquel

durée du spectacle: 2h

du 4 mai au 1^{er} juin 2011

Petit Théâtre

le mardi à 19h, du mercredi au samedi à 21h, le dimanche à 16h

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 redistribuent. 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. Par 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

Nous voudrions rire de ce qui n'est pas, de l'invisible, de choses si subtiles qu'on ne peut pas les nommer. Nous voudrions nous propulser dans le *haut genre* où réside la *vraie comédie*, celle, aujourd'hui absente, qu'a décrite Aristote dans son *tractat* perdu.

Voilà ce qu'on y aurait lu : la comédie, c'est ce qui définit le niveau de notre évolution, notre degré de conscience. Ce dont on rit constitue ce que nous sommes. Rire signifie surmonter, rire signifie se libérer.

Ivan Viripaev

Notes de répétitions, 11 juillet 2010, Moscou, à propos de *Comedia* (2010), seconde partie d'une trilogie dramatique en cours d'écriture, dont la première partie s'intitule *Juillet* (2006) et la troisième s'intitulera *Disparition*.

Tous les textes, propos et entretiens d'Ivan Viripaev reproduits dans ce programme sont traduits par Tania Moguilevskaia et Gilles Morel.

L'humour, c'est une perche tendue à l'humanité

On trouve dans cette pièce un jeu de genre, une construction résolument post-moderne. La pièce n'appartient pas au théâtre psychologique, ce texte n'est pas à "jouer", mais à "interpréter" à la manière d'une partition musicale. Proche en cela de mes pièces précédentes, *Juillet* et *Oxygène*, à la différence près que la représentation se déroule ici derrière le quatrième mur. [...] Une didascalie 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 construit à travers la réception du spectateur, c'est lui qui doit combler les lacunes et achever de combiner l'ensemble. En ce qui concerne le jeu de genre, tous les motifs sont basés sur les clichés du mélodrame, parce que je veux travailler simplement, à partir de choses simples...

Oxygène, *Juillet* et *Danse "Delhi"* sont les étapes de ma recherche d'un "théâtre vrai". Le "vrai théâtre" survient quand la pièce se joue toute seule, quand les acteurs laissent la pièce se jouer. Ils ne jouent pas la pièce, ils sont la pièce, ils ne l'incarnent pas, mais se laissent traverser par elle, ils la mettent en voix. Et ce n'est possible que si l'acteur en scène reste lui-même...

Les acteurs russes ont actuellement perdu la capacité de donner un texte. À cause de ce qu'ils appellent le "théâtre psychologique". En réalité, il s'agit d'un théâtre pseudo-psychologique. La logique de leur travail est la suivante, ils se demandent: "Qui suis-je? Quel personnage je joue? Qu'est-ce qu'il fait là?" Dans *Danse "Delhi"*, il se demanderait: "Pourquoi

cette Femme âgée est-elle critique de danse? Qu'est-ce qui fait que Catherine tombe amoureuse d'Andreï?" Cette logique ne marche pas avec mes pièces. En revanche, d'autres questions sont pertinentes: "Comment sonne ce texte? Que dit ce personnage à l'autre?" Il s'agit de restituer le texte. La logique doit être la même que dans la récitation poétique. On n'analyse pas un poème en faisant passer le sens au premier plan, mais on l'appréhende dans sa forme poétique et par le jeu des sonorités...

Le travail consiste à amener les 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 émotionnellement. 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...

L'essentiel de notre travail, c'est de donner à voir au spectateur la structure même du jeu de la vie. De le détendre par la beauté, de lui faire partager une émotion sublime qui lui permette de dépasser ses blocages. Détendre les gens et les ouvrir, voilà les deux objectifs de mon travail.

Ivan Viripaev

Propos extraits d'un entretien réalisé par Tania Moguilevskaia,
le 9 mai 2010 à Moscou

Sa danse est également très étrange. 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.

Ivan Viripaev

Danse "Delhi", Pièce n° 4 : "Avec calme et attention", Les Solitaires Intempestifs, p. 53 (Andreï)

Refrain

Et en chaque homme il y en a deux qui dansent :
le droit et le gauche.

Le premier danseur, c'est le droit, l'autre c'est le gauche. Deux poumons du danseur. Deux poumons. Le poumon droit et le gauche. Et en chaque homme il y en a deux qui dansent : son poumon droit et son poumon gauche. Les poumons dansent, l'homme reçoit de l'oxygène. Si on prend une pelle, et qu'on frappe l'homme sur la poitrine au niveau des poumons, alors les danses s'arrêtent. Les poumons ne dansent pas, l'oxygène n'arrive plus.

Ivan Viripaev

Oxygène, extrait de "Composition n°1, Danses", Les Solitaires Intempestifs, p. 44 (Lui)

Cubisme dramatique

Ivan Viripaev n'écrit jamais de manière linéaire, mais procède par touches successives pour aborder un problème, une question, qu'il finit par encercler. Les réponses définitives ne l'intéressent pas. S'il établit des vérités, c'est toujours pour les retourner. En fait, il ne faut pas s'attacher à la littéralité des thèmes : ce sont chaque fois des prétextes pour aborder des questions essentielles – et Ivan Viripaev a souvent recours aux clichés pour mieux pouvoir les tordre à l'extrême...

Danse "Delhi" est à la fois drôle et tragique : drôle parce qu'absurde, absurde parce que drôle. Le texte s'appuie sur des situations dramatiques si extrêmes qu'il en devient comique. Et, au cours de la progression des différentes pièces ou variations qui le composent, un parcours se met en place, avec un certain suspens, qui donne à voir le conflit entre différents possibles. Chaque pièce est un angle de vue, d'attaque différent sur la réalité, ou la vérité, et on découvre que c'est l'alliance ou la superposition de ces différents angles qui fait sens, comme dans une forme de "cubisme dramatique"...

La pièce aborde frontalement différents tabous de notre société. 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, au-delà des concepts rationnels qui nous encomrent ou nous enkystent...

Chaque personnage croit être la figure principale, et chacun, en effet, détient un éclat essentiel de vérité, sans lequel tout s'effondrerait. Lorsqu'on perçoit la vérité de chacun, on décèle un profond moment d'humanité : un endroit où tous

pourraient se rencontrer. Mais le texte montre aussi que nous ne sommes jamais en même temps au même endroit ; et les répliques servent plutôt à délibérer à voix haute. Si on transposait cela dans le cadre de la tragédie grecque, on aurait un échange entre un personnage et le chœur...

Même si les personnages se rencontrent, se désirent, s'agressent, se haïssent, etc., leur rapport n'est jamais frontal. Il faut plutôt insister sur les nombreuses tentatives qu'ils font pour aller l'un vers l'autre, et qui se soldent presque toujours par un échec. Ils essaient de communiquer mais sont sans cesse happés par quelque chose de plus grand que leur interlocuteur. En ce sens, ils ne s'adressent pas directement l'un à l'autre, mais parlent autour de quelque chose : la mort, que, pourtant, ils ne nomment presque jamais. Ce dont ils parlent les réunit, mais dépasse aussi le simple rapport à deux...

La règle du jeu est mouvante : de Maeterlinck à Marivaux, de Bergman à *Dallas*, en faisant un détour par Woody Allen ! Le principe de ces variations me semble tenir dans la sincérité des personnages. Ils parlent spontanément, sans préméditation, comme pour se comprendre eux-mêmes, sans rien savoir à l'avance, découvrent en même temps que les autres les conséquences de ce qu'ils disent, à l'instant même où il le disent. Cela ne signifie pas qu'il faille prendre le texte *littéralement*. De manière générale, il ne faut ni 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, ne pas figer le jeu. Il doit trouver un trajet qui

dépasse le cadre de son personnage. Ce qui lui permet d'avancer dans l'action n'est pas une trame psychologique classique, mais des mouvements émotionnels très forts. C'est à partir de ces ruptures qu'il peut trouver son rythme, sa légèreté. On atteint alors une impression réaliste, avec un décalage qui sape le réalisme. Cela incite aussi le public à écouter différemment. Un peu comme à l'Opéra, où l'on entend les tréfonds de la psychologie des personnages de manière non réaliste, par le biais d'artifices musicaux et rythmiques...

Galin Stoev

Notes prises au cours des répétitions de Danse "Delhi" par Sacha Carlson, Muriel Imbach et Simon Rembado, mars-avril 2011

J'observe depuis de nombreuses années, comment les gens regardent la danse. Parce que je vais souvent regarder comment on interprète la danse. Et, tu sais, je ne peux pas m'empêcher d'examiner le public, et comment il regarde. Et, moi aussi, j'ai mon propre avis sur le sujet. Je suis persuadée qu'il faut non pas regarder la danse, mais l'écouter. Mais écouter, il est vrai, pas avec les oreilles, écouter avec tout son être. Il faut, comment dire ça mieux, il faut devenir un seul et même être avec le danseur, il faut laisser la danse te pénétrer, il faut t'abandonner à elle, il faut que la danse prenne possession de toi. Et quand le danseur et toi, tout à coup, vous devenez une seule entité, alors tous ceux qui regardent la même danse, deviennent une même entité, deviennent la même danse. Et alors il n'existe plus ni celui qui danse, ni celui qui regarde, seule existe la danse et rien d'autre. Mais ce n'est pas donné à tout le monde de regarder comme ça.

Danse "Delhi", Pièce n° 2: "À l'intérieur de la danse", op. cit., p. 28 (Femme âgée)





Océane Mozas



Marie-Christine Orry, Océane Mozas, Caroline Chaniolleau



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





Fabrice Adde, Caroline Chaniolleau



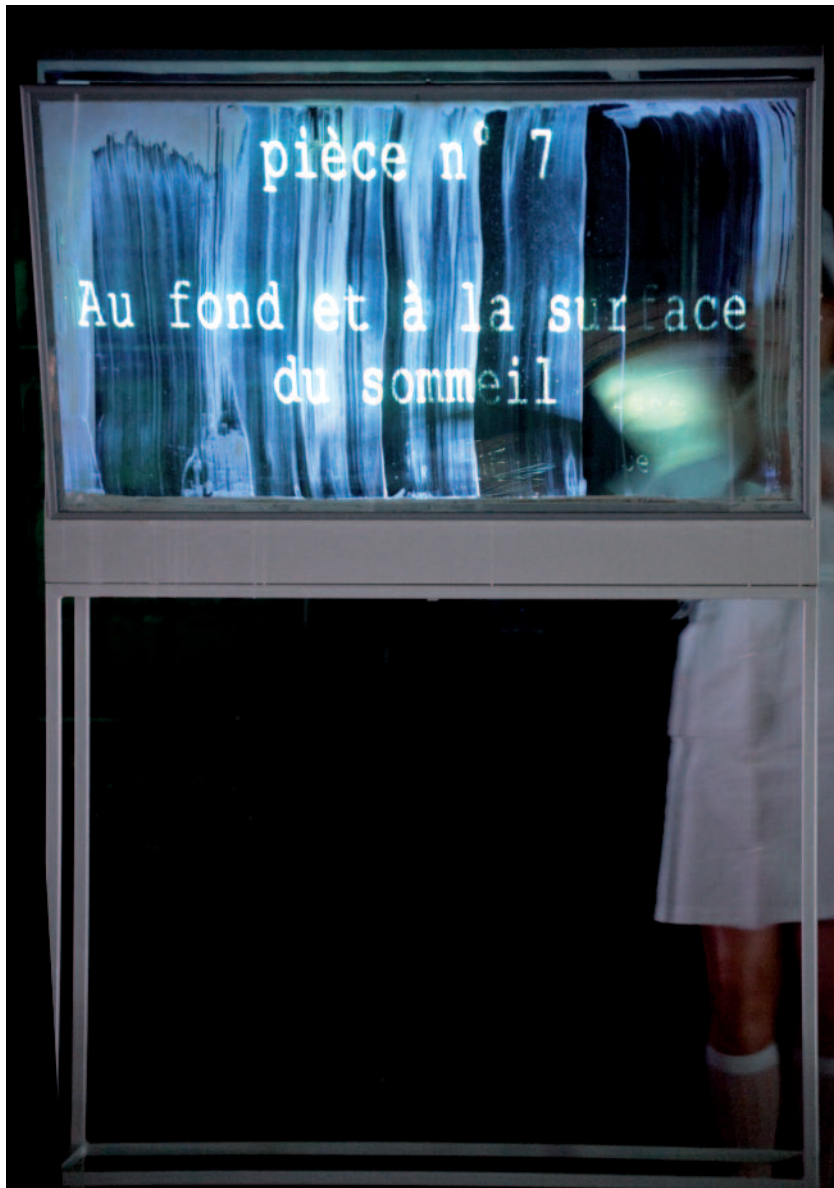
Valentine Gérard



Anna Cervinka



Fabrice Adde, Caroline Chaniolleau, Marie-Christine Orry



Une théâtralité vitale¹

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 intéressante 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 le type particulier de communication qu'ils instaurent au niveau théâtral. Cette écriture a ébranlé les limites de ma propre compréhension. Si l'on aborde ces textes de manière simplement littérale, 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" [...], beaucoup plus que de délivrer des messages préfabriqués.

¹ À propos de la création de *Genèse n° 2* d'Ivan Viripaev par Galin Stoev, Théâtre de la Place, Liège, octobre 2006, présentée au Festival d'Avignon 2007.

À la lecture, les textes de Viripaeov 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. [...] 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.

Tania Moguilevskaia : Comment travailles-tu avec les acteurs ?

G. S. : L'acteur ne doit pas jouer le personnage, mais jouer "du personnage", de la même façon qu'un musicien joue "de son instrument". Le plus important, ce n'est pas le musicien ni l'instrument, mais la musique que nous entendons qui naît de la relation subtile qui se construit entre le musicien et son instrument. Appliqué au jeu théâtral, ce principe nous fait comprendre que l'acteur ne doit pas jouer le personnage, mais bien plutôt entrer en relation avec ce personnage, pour faire entendre un thème.

T. M. : Comment décrirais-tu le type de contact que tu cherches à établir avec le spectateur dans tes spectacles ?

G. S. : 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. [...]

Mon travail consiste à amener le spectateur face à lui-même, face à ses abîmes personnels, à ses propres questions sans réponses. Cela, avec le plus de joie possible, et donc sans lui donner de leçons ; en le laissant jouer avec le tragique de l'abîme comme un enfant manipule les pièces d'un puzzle, sans tension ni douleur.

Extraits de "L'écriture au centre d'un processus collectif", *Alternatives théâtrales*, n° 93, Festival d'Avignon 2007

La femme de Loth : On dit que les rêves se réalisent.

Dieu : Ils se réalisent chez ceux qui sont, chez ceux qui ne sont pas il n'y a rien à réaliser. Je ne suis pas, et mes rêves les plus secrets ont tous cessé d'exister depuis longtemps.

La femme de Loth : Et moi, je suis, et tous mes rêves les plus secrets se sont réalisés depuis longtemps.

Dieu : Et qu'est-ce que tu ressens ?

La femme de Loth : Un vide étrange, et toi ?

Dieu : La même chose, exactement.

Ivan Viripaev

Genèse n° 2, scène 14 (texte d'Antonina Velikanova),

Les Solitaires Intempestifs, p. 43

Les dramaturges en colère

Ivan Viripaev 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, Irkoutsk, où, comme il était d'usage depuis des décennies, toute l'activité théâtrale se concentrait au sein d'un théâtre institutionnel. 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 quatre-vingt-dix, quand le financement de l'État diminue radicalement. Leur survie dépendant directement de la recette et du sponsoring, les théâtres sont contraints de satisfaire les pouvoirs en place, de coller au plus près des goûts dominants du public, de répondre à l'aspiration au divertissement des "nouveaux Russes". Quant à la dramaturgie contemporaine, après le bref intérêt qu'elle suscite au début de la Perestroïka¹, elle est totalement absente des plateaux des théâtres à la fin des années quatre-vingt-dix.

Pourtant les "dramaturges en colère" ouvrent une nouvelle ère. Un cercle alternatif se forme 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

¹ Cette période voit le retour en force sur les plateaux des œuvres 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 sa noirceur.

les journaux mentaient... Nous n'avons plus de théâtre contestataire... Et nous n'avons pas de Stanislavski pour crier « Je ne vous crois pas ! » en voyant le grand mensonge de notre Fête théâtrale." 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) s'engagent 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. Les artistes russes sont confirmés dans leurs aspirations documentaires par la rencontre avec quelques artistes associés au Royal Court de Londres. Convaincus de la nécessité de s'engager plus avant dans le processus de saisie du réel, ils s'inspirent de la "méthode" du théâtre *verbatim* proposée par les Anglais², dont ils dépassent rapidement le cadre dogmatique. Il s'agit d'un nouveau genre de théâtre politique qui coïncide avec l'arrivée au pouvoir de Poutine et la restauration d'un régime à tendance autoritaire. Ce théâtre politique diffère de ses prédécesseurs occidentaux. Au lieu d'illustrer un parti pris idéologique, il se focalise sur l'individuel et le particulier, notions 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. Il ne lui faudra pas plus de deux ans pour s'imposer sur la nouvelle scène moscovite avec la création de *Kisl'orod* (Oxygène), immédiatement considéré comme "un manifeste

² 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 et qui servent de base à l'incarnation ultérieure des personnages. La "parole source" est préservée en excluant toute manipulation autre que le montage.

de la nouvelle génération". Ce spectacle-concert inaugure "Teatr.doc, Centre de la pièce nouvelle et sociale", nouveau lieu alternatif et non subventionné, fondé par E. Gremina et M. Ougarov. Mais l'écriture de Viripaev s'appuie sur d'autres ressorts que ceux de ses collègues auteurs du Teatr.doc qui pratiquent diverses formes de *verbatim*. En effet, partant d'une étude du réel et préservant les allusions directes au réel, Viripaev glisse vers une écriture poétique et non réaliste. Son évolution 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 peut être concrète et travailler à la mise au point d'une bouilloire électrique, elle peut aussi inventer l'électricité. Et celui qui s'attaque à cette dernière tâche essaie de comprendre les lois de l'existence, tout en faisant 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 de ce genre."

Au fil des mois, sa démarche intellectuelle mûrit. Il réfléchit constamment aux directions que prend son travail, convaincu qu'il élabore une façon nouvelle d'écrire pour le théâtre. Dans sa 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.

Tania Moguilevskaia

Extrait de "Ivan Viripaev et Galin Stoev, une solution théâtrale contre l'endormissement et le repli sur soi", version contractée de l'article original, programme de *Genèse* n° 2, mise en scène G. Stoev, Théâtre de la Place, Liège, 2006

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 Moguilevskaïa et Gilles Morel, est publié aux éditions Les Solitaires Intempestifs.

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 remarquables 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 figurent 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* (Théâtre de la Place, Liège, 2006), présentée 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* (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.

Les partenaires du spectacle



Remerciements à Tania Moguilevskaia et Gilles Morel

Directeur de la publication **Stéphane Braunschweig**

Responsable de la publication **Didier Juillard**

Rédaction **Laure Hémain**

Réalisation **Élodie Régibier, Fanély Thirion, Florence Thomas**

Photographies de répétition **Élisabeth Carecchio**

Conception graphique **Atelier ter Bekke & Behage**

Maquettiste **Tuong-Vi Nguyen**

Imprimerie **Comelli, Villejust, France**

Licence n° 1-1035814

Tous les droits de la présente publication sont réservés.

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

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 de plus de vingt pièces, artisan du site "scène-actuelle" www.theatre-russe.fr

Arnaud Le Glanic, comédien et traducteur d'Evgueni Grichkovets
Lucie Berelowitsch, metteuse en scène de *Juillet* d'Ivan Viripaev
soirée animée par **Laurent Muhleisen**, directeur de la Maison Antoine Vitez et conseiller littéraire de la Comédie-Française

Marie-Christine Autant-Mathieu présentera le contexte historique dans lequel s'inscrivent les nouvelles écritures russes. Il sera également question de quelques grands noms de la scène russe et de la pratique du théâtre documentaire. La soirée, ponctuée de lectures par les acteurs de *Danse "Delhi"*, permettra également d'évoquer la question de la réception de ces auteurs en France.
entrée libre sur réservation au 01 44 62 52 00 contactez-nous@colline.fr

Atelier de critique théâtrale

dirigé par **Maïa Bouteillet**, journaliste à la revue *Ubu*

Médiathèque Marguerite Duras, Paris 20^e

samedi 14 mai de 14h à 19h

renseignements Sylvie Chojnacki 01 44 62 52 27 ou s.chojnacki@colline.fr

Rencontre avec Marie-Christine Orry et Muriel Imbach

Bibliothèque Saint Fargeau, Paris 20^e

samedi 21 mai à 15h entrée libre

Rencontre avec Ivan Viripaev, Galin Stoev

et l'équipe du spectacle

avec **Tania Moguilevskaia**, modératrice et interprète

mardi 24 mai à l'issue de la représentation

la colline
théâtre national

01 44 62 52 52
www.colline.fr