



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

par Tania Moguilevskaia

- UN CONTEXTE RUSSE BIEN PEU FAVORABLE  
À LA CREATION INDEPENDANTE, p.2
- EMERGENCE RECENTE D'UN THEATRE ALTERNATIF, p.4
- UNE ENTREE FRACASSANTE DANS LE MILIEU MOSCOVITE, p.5
- EVOLUTION DE L'AUTEUR, p.7
- UN HOMME DE THEATRE POLYVALENT, p.8
- INVENTER UNE NOUVELLE ECRITURE, p.9
- CONTRECARRER LE PATHOS, p.11
- UNE ECRITURE PARODIQUE, p.12
- METTRE EN ABIME L'ILLUSION, p.12
- UNE COMPLICITE EN TEMPS REEL, p.14
- TRANSMISSION D'UNE CULTURE A UNE AUTRE, p.15
- DES DIFFERENCES SENSIBLES DANS LES APPROCHES, p.17

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

par Tania Moguilevskaia

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'année, 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 CREATION INDEPENDANTE**

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 créé dans sa ville natale, Irkoutsk<sup>1</sup>, 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, dirigé par

---

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

un metteur en scène principal et fonctionnant selon le principe de « répertoire » en alternance. Une formidable décentralisation culturelle dont le prix était le renoncement à l'alternative : pas de jeune compagnie, pas de création « en marge » comme le théâtre occidental a pu en connaître au cours du siècle dernier.

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

Le système du théâtre institutionnel est mis en péril au début des années 90, quand le financement de l'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 aux goûts dominants du public, de répondre aux aspirations de divertissement des « nouveaux Russes ». Un contexte qui n'encourage guère la création. Une démarche originale de la part d'un jeune créateur ne peut qu'effrayer la direction souvent vieillissante de ces théâtres où les rapports au sein de la troupe restent très autoritaires à l'image des rapports sociaux dans le régime précédent.

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 travail, finalement parvenus à élaborer une technique qui nous est propre et qui diffère de la tradition. »

Quant à la dramaturgie contemporaine, après le bref intérêt qu'elle suscite au début de la Perestroïka<sup>2</sup>, elle est totalement absente des plateaux des théâtres à la fin des années 90. Les seules pièces montées sont des divertissements, comédies

musicales, du théâtre de boulevard et des classiques. Aucun intérêt n'est accordé à l'écriture contemporaine.

## **EMERGENCE RECENTE D'UN THEATRE ALTERNATIF**

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

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 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.

Les artistes russes ont été confirmés dans leurs aspirations documentaires par la rencontre avec quelques artistes associés au Théâtre Royal Court de Londres. Convaincus de la nécessité de s'engager plus avant dans le processus de saisie du

---

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> Mikhaïl Ougarov, *La beauté fera périr le monde !*, revue L'Art du cinéma, N°2 / 2004.

réel, ils se sont inspirés de la « méthode » *verbatim* proposée par les Anglais<sup>4</sup>, une méthode dont ils ont rapidement dépassé le cadre dogmatique.

Le théâtre documentaire s'attaque aux sujets « interdits » : l'univers carcéral ; la tragédie du sous-marin Koursk ; les conditions de vie des immigrés clandestins à Moscou ; les techniques de manipulation électorale ; la prise d'otage de Beslan... Il s'agit 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. Le spectacle est invité à l'occasion du Premier festival du Théâtre documentaire à Moscou en décembre 2000. Son thème et sa forme austère avec de multiples adresses aux spectateurs éveillent l'attention d'une partie du public professionnel moscovite. Cependant, on classe un peu trop vite Viripaev dans une certaine tendance liée au théâtre documentaire. Le côté poétique et onirique de cette création échappe aux critiques.

## **UNE ENTREE FRACASSANTE DANS LE MILIEU MOSCOVITE**

Contraint de déménager, 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 *Kislorod (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. C'est un tout petit théâtre d'une cinquantaine de places que Viripaev et quelques autres ont aménagé dans le sous-sol d'un immeuble de centre de Moscou.

---

<sup>4</sup> 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.

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

*Kislrod (Oxygène)* est créé en 2002. Ivan Viripaev, auteur, interprète un des deux rôles sur le plateau, sous la direction de Viktor Ryjakov, un aîné, ami et complice de vieille date, à présent metteur en scène à Moscou. C’est Viktor Ryjakov qui mettra également en scène *Genesis 2* en décembre 2004<sup>5</sup> et *Iyoul (Juillet)* en octobre 2006.

« J’ai rencontré Ivan quand il était jeune comédien au Théâtre de Magadan<sup>6</sup>. À l’époque, je travaillais dans le Théâtre de Kamtchatka<sup>7</sup> et au bout d’un an, j’ai ressenti le besoin urgent de me trouver des complices. Quelques minutes autour d’un café ont suffi pour qu’il décide de me rejoindre. Nous avons collaboré à Kamtchatka pendant quelques années. »<sup>8</sup>

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 *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. 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... *Oxygène* part d’un banal fait divers qui prend la dimension d’une parabole moderne : un meurtre commis par un jeune homme d’une petite ville russe qui tue sa femme avec une pelle dans le potager par amour pour une jeune fille de la capitale. Une trame qu’il tourne et retourne à la manière d’un DJ au fil du texte.

Une trame aussi qu’il bombarde d’allusions à la plus récente actualité politique mondiale : la prise d’otages au Théâtre Nord-Ost, l’attentat du 11 septembre, le conflit arabo-israélien, la tragédie du sous-marin Koursk... À cette époque, Viripaev épouse avec ferveur les thèses du Teatr.doc : « Depuis peu, je m’intéresse au théâtre social. (...) Le théâtre qui porte sur les événements qui surviennent dans notre vie. À mon avis, aujourd’hui, la question du positionnement du théâtre par

---

<sup>5</sup> C’est au Teatr.doc que commenceront en 2004 les répétitions de *Genesis 2*.

<sup>6</sup> Ville minière et portuaire située en Extrême-Orient russe, sur la rive nord de la Mer d’Okhotsk.

<sup>7</sup> Au Théâtre du Drame de Petrapavlosk sur Kamtchatka.

rapport au monde extérieur se pose de manière flagrante. Nous pouvons avoir des points de vue différents sur la prise d'otages de Nord-Ost, pour moi, c'est une terrible tragédie. Et je pense que, si la guerre vient jusqu'à frapper les centres d'affaires à New York et un théâtre à Moscou, cela mérite réflexion à la fois des milieux économiques et de la part des gens de théâtre. Si le théâtre continue à se contenter de divertir et de conforter le public, on peut s'attendre à d'autres événements du genre. Il y a un choix qui s'impose pour le théâtre et l'art en général »<sup>9</sup>. Une autre attitude qu'il partage avec les dramaturges du Teatr.doc, c'est le refus de juger, de donner des réponses et de tirer des conclusions : « Le personnage de *Oxygène* n'essaie pas de démentir quelque chose. Il existe une vérité divine et d'autre part il y a une vie réelle. La question est de savoir comment faire correspondre ces deux données. (...) Mon personnage ne juge pas, il ne fait que s'étonner. »<sup>10</sup>

## EVOLUTION DE L'AUTEUR

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

L'évolution de Viripaev en tant qu'auteur l'éloigne de plus en plus radicalement des principes du Teatr.doc : « une pièce documentaire peut poser au niveau social ou politique les questions de l'existence des hommes, mais quelqu'un doit se préoccuper de poser ces questions à un autre niveau. (...) Tout comme la science 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 ainsi avancer le progrès. Je ne suis pas bien sûr en charge d'une mission aussi énorme, mais j'essaie à mon petit niveau

---

<sup>8</sup> Entretien avec Viktor Ryjakov, septembre 2004 à Moscou.

<sup>9</sup> Chantal Boiron, Entretien avec Ivan Viripaev, revue UBU-Scènes d'Europe, octobre 2002.

<sup>10</sup> Les citations d'Ivan Viripaev sont tirées d'une quinzaine d'entretiens publiés par la presse russe, ou conduits par moi-même entre 2000 et 2006.

de faire quelque chose de ce genre. »

## UN HOMME DE THEATRE POLYVALENT

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

À un certain stade de l'écriture de *Oxygène*, Viripaev réalise qu'il lui sera difficile de monter et d'interpréter son propre texte. C'est Viktor Ryjakov qui présente à Viripaev une ancienne élève, Arina Marakoulina, l'actrice qui interprétera le rôle féminin dans *Oxygène*. « C'est ainsi qu'est apparu ce personnage de Sacha, la fille aux cheveux roux. Ivan avait écrit les trois premières compositions et au cours des répétitions, j'ai dû m'absenter un mois. Pendant ce temps-là, ils ont continué à réfléchir et à répéter. À mon retour, Ivan avait achevé quatre nouvelles compositions et choisi toute la musique. Le texte était de la main de quelqu'un qui a une vision de metteur en scène, il déterminait déjà la forme future. Ce qu'on a essayé de faire ensemble, c'est de mettre sur pied un véritable concert-live qui ne donne pas l'impression que tout ce qu'on voit a été fabriqué et répété mille fois. Il fallait faire une entière confiance au texte, éviter de le « colorer » avec de l'émotion. Un jeu ascète permettant d'entendre la musique propre au texte et sa poésie. Notre objectif était de faire sonner les mots comme de la musique et, au bout d'un certain temps, nous y sommes parvenus. »<sup>11</sup>



## INVENTER UNE NOUVELLE ECRITURE

Au fil des mois, la démarche intellectuelle de Viripaev mûrit. Il est constamment en train de réfléchir aux directions que prend son travail, convaincu qu'il 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. »

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

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

S'agissant de la construction des textes, Viripaev revendique un art sans sujet central ni progression linéaire qu'il considère comme des procédés de théâtre commercial : « Le thème a plus d'importance que la fable. La fable est juste un prétexte pour déclencher une réflexion et une émotion réelles ». Il multiplie les effets

---

<sup>11</sup> Entretien avec Viktor Ryjakov, septembre 2004 à Moscou.

du montage dans *Oxygène* qu'il numérote en dix compositions, découpe en couplets et refrains. Dans *Genesis 2*, c'est dix-neuf scènes qui se succèdent dont le montage est commandé par le caractère hétérogène des fragments.

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

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

Dans cette recherche d'une écriture « tragique », Viripaev considère la Bible comme la source par excellence, ainsi que le recours à la problématique du divin : « La Bible donne une base, un moyen de réfléchir sur aujourd'hui, sur la civilisation dans le cadre d'un problème spirituel. Le monde ne dépend pas uniquement des circonstances extérieures mais également des circonstances intérieures. Je crois que le conflit véritable entre l'homme et dieu ou le destin est impossible aujourd'hui car il n'existe plus de conscience religieuse suffisamment attentive. Mais si on me demande quel est le principal conflit contemporain, je répondrai : c'est le conflit entre la civilisation et l'éternelle question de la spiritualité. »

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

Tous les observateurs soulignent l'omniprésence de la religion dans le pays. Partout on a rebâti, restauré et remis en service les lieux de culte. Les églises ne

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

## CONTRECARRER LE PATHOS

Avec Viripaev, on ne se sent jamais sur un terrain stable. Sa recherche d'élément tragique dans l'écriture contient une dose considérable d'ironie voire de grotesque. Le pathos à peine installé est systématiquement contré par un élément subversif, souvent par le procédé de rabaissement comme Viripaev l'explique lui-même en citant le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine<sup>12</sup> : « Les couplets comiques de *Genèse N°2*, c'est ce que Bakhtine appelait " rabaissement ". Les romans de Rabelais sont construits de cette manière. Les idées élevées sont données par le prisme d'un motif volontairement rabaissé, populaire, brut<sup>13</sup>. Moi et mon équipe nous cherchons tout simplement un langage qui nous est commode et qui correspond à notre temps. (...) Dans le moment le plus tragique, il faut trouver quelque chose d'extraordinaire, la solution la plus stupide qui soit. Pour que tout le monde dise : non mais quelles foutaises ! » Il en va ainsi, par exemple, de la fin de *Genèse N°2* que conclut le départ dans l'espace d'Antonina et d'Arkadii Ilyitch : « *Dieu et la Femme de Loth montent dans un vaisseau et s'envolent vers le soleil* ». Envol que salue le fameux slogan de Youri Gagarine : « *C'est parti !* »

---

<sup>12</sup> Mikhaïl BAKHTINE, *François Rabelais et la culture populaire à la Renaissance*, PUF, p.368.

<sup>13</sup> Par exemple la partie du texte qui décrit « La fête de la prostitution, la fête de l'esprit et du ventre ! », T.M.

## UNE ECRITURE PARODIQUE

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

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

## METTRE EN ABIME L'ILLUSION

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

Déjà dans *Oxygène*, il construit un système de trompe-l'œil. « La pièce est construite sur une succession de tromperies. D'abord le spectateur pense qu'il s'agit de l'histoire d'un gars Sacha et d'une fille Sacha, ensuite, que les deux interprètes parlent de la relation amoureuse qui lie, puis de leurs proches disparus, puis de leurs

rapports personnels et seulement à la fin, il découvre qu'il est confronté à un seul et même personnage. Ou bien tout se casse. Ou bien ils sont trois : Lui, Elle et un DJ. Chacun est une incarnation distincte d'une même unité. La Trinité ».

Dans *Genèse N°2*, on est de nouveau face à des interprètes et non à des personnages. Du moins en ce qui concerne la pièce de Viripaev qui sert du cadre à la pièce d'Antonina Velikanova. Ces personnages-interprètes sont dédoublés, chacun portant deux noms : Dieu, celui d'Arkadii Ilitch ; la Femme de Loth, celui d'Antonina Velikanova<sup>14</sup>. Le prophète Jean porte le même prénom que l'auteur : Ivan (Jean).

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

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

---

<sup>14</sup> Car dans la pièce, il y a deux débuts (et deux fins), celui de la pièce de Viripaev et celui de la pièce de Velikanova qui constitue le noyau du texte. Chaque début contient une liste des personnages. Le premier annonce : « Interprète du Prophète Jean ; Interprète du rôle de Dieu (Arkadii Ilitch) ; Interprète de la Femme de Loth (Antonina Velikanova). Le deuxième : « DIEU ; LA FEMME DE LOTH ».

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 cousinage culturel et linguistique plus ou moins forcé entre peuples de l'ancien bloc de l'Est ?.. Il s'agit de Galin Stoev, metteur en scène d'origine bulgare qui vit à présent en Belgique et qui signe sa quatrième mise en scène d'un texte de Viripaev.

## UNE COMPLICITÉ EN TEMPS REEL

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

Viripaev est invité à Varna par le festival. Il assiste à la répétition générale, c'est la première rencontre. Entre les deux hommes, l'empathie est immédiate : « Il a beaucoup apprécié le spectacle et quelques mois plus tard, il m'a envoyé *Kislrod (Oxygène)*, son nouveau texte »<sup>15</sup>. Stoev met en chantier *Oxygène* version bulgare alors que, presque simultanément, l'équipe rassemblée autour de Viripaev travaille à Moscou sur la version originale, sous l'égide de Viktor Ryjakov et avec l'auteur sur le plateau. C'est lors d'une même soirée, en 2003, à Sofia, que l'un et l'autre pourront découvrir les deux mises en scène programmées, à l'initiative de Stoev, au Théâtre 199. On est déjà en 2004, Stoev crée *Oxygène* version française à Bruxelles. Viripaev la découvrira, en mai 2005, à l'occasion de la première représentation en France dans le cadre du festival *Passages* de Nancy. Six mois plus tard, *Oxygène*

---

<sup>15</sup> Toutes les citations de Galin Stoev sont tirées de l'entretien que j'ai conduit avec lui les 16-17 septembre 2006, à Liège.

version française de Stoev est présenté à Moscou. Moscou, hiver 2006, Viripaev invite Stoev à l'accompagner dans le processus de sa création, actuellement en cours, *Juillet*.

## **TRANSMISSION D'UNE CULTURE A 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. Galin Stoev a monté *Oxygène* avant d'avoir vu la version russe. « Dans *Oxygène* version bulgare, le texte était donné sur un rythme beaucoup plus lent, on ne se préoccupait pas de charger le spectateur. Quand Viripaev a découvert le spectacle, il a été surpris. Il a dit qu'il appréciait de retrouver la même densité, mais étendue sur la longueur et que, grâce à cette lenteur, on pouvait s'arrêter et regarder à droite et à gauche avant de continuer ». En découvrant *Oxygène* version belge, Viripaev fait une réflexion sur la différence de perception des spectateurs en Occident et en Russie. « J'ai vu deux fois *Oxygène* de Stoev. D'abord à Nancy, où le spectacle a eu un succès considérable et a déclenché des réactions très vives du public. J'ai été surpris de constater que les spectateurs réagissaient de la même manière qu'en Russie, aux mêmes " blagues ", aux mêmes endroits du texte. Je revois ensuite le spectacle à Moscou, et là, la réaction du public est complètement différente et je comprends que la distance entre le spectateur français et russe est énorme. Mon ami, Galin Stoev, que j'apprécie particulièrement, a monté *Oxygène* de manière très sérieuse, les acteurs jouent le texte directement. Mais le spectateur russe est très ironique. Il n'aime pas quand on nomme les choses directement, il se met tout de suite sur la défensive. Les quelques français qui étaient dans la salle étaient souvent morts de rire. Et je me suis dit : il y a un fossé entre nous. Ce n'est ni bien ni mal, c'est comme ça. J'en déduis qu'il faut faire des spectacles pour un public précis. »

Pour sa part, Galin Stoev trouve dans l'écriture de Viripaev une formulation qui répond à certaines de ses aspirations, notamment celles qui concernent la relation spécifique qui peut 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. Il y a une citation qui me semble de première importance, elle nous vient du contexte politique. Quand Mandela est sorti de prison, il a dit : " Je dois apprendre à me voir moi-même dans la peau de mon ennemi, surmonter l'idée de la confrontation, repousser plus loin les limites de la compréhension ". C'est une nouvelle stratégie qu'on pourrait appliquer à tous les conflits dans le monde. Le rôle de l'art est très important sur ce point. Nous ne le comprenons pas toujours, les artistes eux-mêmes ne s'en rendent pas tous compte. Mais sans doute, notre seule chance d'accéder à un possible futur est-elle contenue dans ces tentatives de repousser plus loin les limites de notre compréhension. »

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

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

Après l'expérimentation belge de *Oxygène*, Stoev considère que le texte a passé avec succès le test de transmission d'une culture à une autre : « *Oxygène* est un texte très malin dont l'essence est de dire qu'il faut se méfier des choix simplificateurs en noir et blanc. La perception de ce texte sur le plateau dépend très précisément du contexte dans lequel il est donné et reçu. C'est une grande qualité de ce texte que de laisser à chacun la liberté de choisir comment il va l'entendre. Nous en avons longuement parlé avec Viripaev. Un jour, il m'a dit que le spectacle ne devait pas se dérouler sur la scène mais dans la tête du spectateur. En France, il



est arrivé une ou deux fois qu'un spectateur accuse le texte d'antisémitisme. J'y trouve pour ma part quantité d'autres « anti ». Je pense que dans ce texte, nos angoisses, nos phobies, nos paranoïas nous sont révélées. Parce que c'est à nous-même que ces mots nous renvoient. Et c'est cela qui m'intéresse. »

Une autre qualité de l'écriture de Viripaev est selon Stoev qu'elle appelle le passage à l'acte théâtral : « Je pense sincèrement que les textes de Viripaev sont impossibles à lire. Ils trouvent leur signification quand on les entend et quand on les monte. C'est 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 coauteur, loin de la hiérarchie habituelle dans ce travail. Tout le monde est à égalité, auteur, metteur en scène, acteurs. Mais ces textes exigent de chacun qu'il atteigne un niveau de densité équivalant à celui de l'auteur quand il les a écrits. Ensuite, cela retentit et résonne dans la réception du texte monté, quand chaque spectateur peut choisir ce qu'il va voir et comprendre. »

## **DES DIFFERENCES SENSIBLES DANS LES APPROCHES**

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

Stoev assiste à Moscou en septembre 2005 à une représentation de la version originale russe *Genesis 2*, et ce, une dizaine de mois donc avant de s'attaquer lui-

même à la mise en scène de la traduction française : « La mise en scène russe est là aussi très agressive. La chose s'est encore amplifiée, peut-être parce que Viripaev est un personnage de sa propre pièce. Il s'aventure dans un territoire dangereux où il lui suffirait de franchir un petit pas pour adopter la posture d'un messie. Une telle lecture du texte est possible, mais elle n'est pas, à mes yeux, la plus importante. »

En ce qui concerne un des propos du texte, je ne crois pas à la posture « Je monte sur scène et je vous vous dire toute la vérité ». La situation, où je vais sur scène et je pousse tout le monde à penser activement, à prendre position, à faire des choix, cela m'intéresse beaucoup plus que de prêcher ou de délivrer un message. »

Pourtant, selon Galin, les deux approches ne s'excluent pas l'une l'autre. « La vérité si une telle notion existe, pourrait se trouver dans l'équilibre entre ces deux approches complètement différentes. »

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

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

Cependant, cette fraîcheur et cette naïveté d'approche que Stoev s'impose viennent aussi de la manière de travailler 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 principe 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**

Tania Moguilevskaia est spécialiste du théâtre contemporain russe.  
Elle a soutenu une thèse de Doctorat consacrée  
au théâtre documentaire russe à l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle  
sous la direction de Jean-Pierre Sarrazac.  
Elle a enseigné au département « Art du spectacle »  
de l'Université Stendhal de Grenoble.

Depuis 2000, elle travaille avec Gilles Morel à la promotion,  
en France, du théâtre russe le plus actuel : traductions, éditions (Coll. Théâtre  
Contemporain Russe aux Solitaires Intempestifs),  
prospections pour différents festivals  
(Mois du théâtre russe à Paris, Passages Nancy...)

Traductrice de théâtre, elle a cosigné les versions françaises  
des pièces d'Ivan Viripaev *Les Rêves*, *Le jour de Valentin*, *Oxygène*,  
*Genèse N°2*, *Juillet* et *Danse « Delhi »*