



ARTICLE PUBLIÉ DANS LE N°93
DE LA REVUE ALTERNATIVES THEATRALES
FESTIVAL D'AVIGNON 2007

L'écriture au centre d'un processus collectif

Entretien avec Galin Stoev réalisé par Tania Moguilevskaia

Tania Moguilevskaia. - Tu as déjà réalisé quatre mises en scène¹ des pièces du jeune auteur russe Ivan Viripaev. Qu'est-ce qui t'intéresse en particulier dans ses textes ?

Galina 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 énergique. 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 oeuvre 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 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 » ; c'est cela qui m'intéresse, beaucoup plus que de délivrer des messages préfabriqués. A 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

¹ D'abord en Bulgarie, *Les Rêves* (2002) et *Oxygène* (2003). Puis en Belgique, *Oxygène* (2004) et *Genèse n°2* (2006).

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. – Comment travailles-tu avec les acteurs ? Dans *Genèse 2*, chacun des trois interprètes² semble disposer d'une grande liberté. Mais en même temps, on se demande si cette facilité, cette aisance qu'ils ont de changer de statut n'est pas l'une des choses les plus difficiles à atteindre. Lorsque par exemple, ils entrent dans la peau du personnage, en ressortent aussitôt pour aller s'asseoir ou se balader en fond de scène...

G.S. – C'est justement parce que la structure du texte de *Genèse n°2* est résolument ouverte que tout devient possible. Il y a une grande liberté et c'est précisément cela qui nous a posé le plus de problème. Face à ce texte, nous avons l'impression d'être dans une sorte de « palais des glaces ». Et cela nous a, dans un premier temps, tous conduit à un blocage complet. Petit à petit, j'ai compris que la liberté était à construire à l'intérieur d'une structure bien articulée, et que c'était la seule voie qui pouvait nous protéger de l'apparente anarchie. A mon sens, le plus important dans ce processus, c'était la question du statut de l'acteur dans la représentation. J'ai commencé par une idée simple : 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. Très concrètement, au début, nous nous sommes accordé une longue période d'improvisations très libres, pendant lesquelles chacun des comédiens est parti à la recherche de « son propre idiot intérieur » : il s'agissait pour chacun de s'inventer un alter ego et de lui laisser faire tout le travail de répétition ! Ce travail, très drôle, nous a aussi permis de manipuler de façon très fluide, et en gardant une saine distance, la matière relative à la schizophrénie.

T.M. – On a l'impression que les comédiens, dans *Genèse n°2*, sont constamment vigilants et attentifs aux paroles et gestes des uns des autres. Une fois leur « numéro » accompli, après avoir cédé la place, ils restent systématiquement sur scène pour regarder leurs partenaires. Ce rapport d'écoute entre les comédiens, et les musiciens, sur le plateau, est-ce quelque chose de primordial pour toi ?

G.S. – Aucun des comédiens sur ce plateau n'arriverait absolument à rien sans les autres. Il y a une logique énergétique dans l'enchaînement des séquences. Chaque scène doit générer la concentration d'énergie qui permettra de lancer la scène suivante. Les acteurs savent intimement qu'ils doivent conduire les spectateurs selon cette logique énergétique, et cela, jusqu'à la fin ; mais au début de la représentation, ils ne savent jamais jusqu'où ils seront capables d'aller. C'est là l'enjeu qui les force à rester toujours vigilants, aux aguets.

² Céline Bolomey, Vincent Lécuyer et Antoine Oppenheim.

T.M. – La composition musicale, avec chants, accordéon, violon, violoncelle, est particulièrement réussie, intimement intégrée et riche de nombreux clins d’œil et citations...

G.S. – C’est que Sacha Carlson n’a pas composé « dans son coin » et qu’il ne s’est pas contenté de répéter avec les trois musiciens. Dès le premier jour du travail, il a fait improviser les acteurs sur le rythme du texte. Et son approche musicale a été primordiale parce que « le texte égraine souvent des séries de mots ou de phrases qui ne sont pas directement intelligibles, mais qui, par la répétition rythmée de certains motifs sonores, aimante l’attention de l’auditeur, du spectateur, sur des lambeaux de sens, des significations errantes et mutilées, qui appellent le sens. Un sens qui est seulement indiqué, jamais donné... ». Il a ensuite composé une série de « chants » avec pour principe de traduire les ruptures dramaturgiques par la juxtaposition de styles très différents : il s’agissait d’empêcher l’oreille de s’installer dans le confort d’un code déterminé, même si on sent que tous les matériaux utilisés dans cette musique sont puisés dans la tradition russe, de Moussorgski jusqu’à Stravinsky, en passant par Chostakovitch et la musique populaire.

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...

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 oeuvre un processus organique qui se développera en temps réel devant les spectateurs. Saskia Louwaard et Katrijn Baeten 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.

T.M. – Plus on approchait de la fin de la représentation de *Genèse n°2*, plus je ressentais une très forte sensation de détente, de libération et de bonheur. Donner du bonheur au spectateur, est-ce que cela faisait partie de ton projet ?

G.S. – Je suis heureux de l'entendre. Bien sûr ! 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.

Galin Stoev

Metteur en scène né à Varna (Bulgarie) en 1969, il a fait ses études à l'Académie Nationale des Arts du Théâtre et du Cinéma de Sofia. Il a mis en scène *L'illusion comique*, *Mademoiselle Julie* et une trentaine d'autres textes classiques et contemporains. Pendant les cinq ans qu'il passe au Théâtre National de Sofia, il multiplie les expériences en Europe (Royal National Theatre à Londres, Académie Schloss Solitude à Stuttgart etc).

Installé à Bruxelles depuis 2003, il crée sa propre compagnie Fingerprint dont la première création est *Genèse n°2* en coproduction avec le Théâtre de la Place (Liège). En 2007, il signe la mise en scène de *La Festa* de Spiro Scimone à la Comédie Française.

Ivan Viripaev

Auteur, acteur, metteur en scène, scénariste et réalisateur, né à Irkoutsk (Sibérie) en 1974, vit à Moscou depuis 2001. *Kislorod (Oxygène)* mis en scène en 2002 par Viktor Ryjakov est considéré comme un manifeste de la nouvelle génération. Sa notoriété ne cesse de progresser simultanément en Russie et en Europe où ses pièces, traduites en plusieurs langues, font l'objet de nombreuses mises en scène.

Textes d'Ivan Viripaev

Édition Les Solitaires Intempestifs – Besançon

- *Les Rêves* suivi de *Oxygène* (2005)
- *Genèse n°2* (2007)