

entretien avec Galin Stoev et Gilles Morel (traducteur d'Ivan Viripaev)

Comment avez-vous fait la connaissance d'Ivan Viripaev, l'auteur russe de *Genèse n°2*? Peut-on parler d'une "vraie rencontre" ?

Galin Stoev: En effet, mais au départ, il s'agit plutôt d'un accident. Après la chute du mur de Berlin, toutes les conditions de travail et les échanges qui existaient au niveau culturel entre les pays du bloc de l'Est ont disparu. J'étais alors en Allemagne, un ami m'a proposé de lire des textes contemporains russes et parmi eux il y avait une pièce qui s'appelait *Sny* (*Les Rêves*). C'est la première fois que je voyais le nom de cet auteur. J'ai vraiment été touché par ce texte. Il m'avait mis dans un état particulier. Je ne comprenais rien et simultanément cela me prenait aux tripes. Je percevais tout mais uniquement à travers cette sensation. Je me suis alors demandé comment un tel texte pouvait être mis en scène. C'est pourquoi j'ai décidé de travailler sur cette pièce. L'occasion s'est présentée lors d'un festival en Bulgarie. Ils voulaient une création pour un grand théâtre institutionnel. Je leur ai proposé au contraire, de réunir des acteurs d'un peu partout pour travailler sur *Les Rêves*. Cette proposition ne correspondait pas à ce que demande ce type de théâtre, mais ils ont accepté. Ivan Viripaev est venu voir la mise en scène et très vite nous sommes devenus amis.

Il m'a ensuite envoyé *Kislrod* (*Oxygène*), que j'ai traduit en bulgare et mis en scène à Sofia. Je n'ai découvert ses propres mises en scène ainsi que les espaces de création qu'il essayait de développer que plus tard. Tous ses textes sont très liés au contexte dans lequel ils sont créés. La situation post-communiste en Russie mais aussi sa propre personnalité. C'est drôle, parce qu'à Moscou peu de gens peuvent imaginer un spectacle d'Ivan Viripaev sans lui. Il est toujours très présent dans ses textes. J'ai reconduit l'expérience quand j'ai commencé à travailler en Belgique. J'étais curieux de faire écouter *Oxygène* dans un contexte culturel différent, qui n'a rien à voir ni avec Ivan Viripaev ni avec le moment historique où il a été créé à Moscou. Je me demandais comment il pouvait être perçu. D'autant que la première lecture avec les acteurs n'avait pas été très encourageante ! Ils ne comprenaient pas. Gilles Morel et Tania Moguilevskaia, qui avaient déjà travaillé sur la traduction, m'ont beaucoup aidé et petit à petit nous avons pu réaliser la mise en scène en français.

Quelles sont les questions soulevées par le texte dans sa traduction ?

Gilles Morel: Tania et moi avons eu dans notre rapport à Ivan Viripaev un parcours synchronisé avec celui de Galin. Il se trouve que nous avons rencontré Viripaev à l'époque où il habitait encore sa ville natale Irkoutsk, en Sibérie. Puis nous avons collaboré avec lui à l'accueil à Paris en 2002 et à la traduction simultanée de son premier "texte-spectacle" *Les Rêves*.

Après son déménagement à Moscou, Viripaev a rejoint le cercle alternatif de la nouvelle dramaturgie auquel nous étions étroitement liés. Les contacts ont été plus réguliers, et nous avons pu suivre "en temps réel" l'évolution de son écriture et la dynamique atypique de son processus de création. Attaquer la traduction d'une pièce en ayant établi un rapport de proximité avec son auteur est un bonheur, un atout considérable. D'autant que les textes d'Ivan viennent tout droit du plateau où se fixe leur version définitive. Viripaev indique qu'il convient de les approcher comme des compositions musicales, il ajoute qu'il ne faut en aucun cas tenter de les résumer parce que le résultat serait un terrible non-sens. Dès lors, il était évident qu'une approche classique, littéraire, de leur traduction mènerait dans le mur et nous avons décidé de travailler en équipe en nous partageant les fonctions : Tania, le passage du sens et le marquage de la richesse des niveaux de langue, et moi, la restitution musicale. Traduire du Viripaev, qu'il s'agisse de *Les Rêves*, *Oxygène*, *Genèse n°2* ou *Juillet*, c'est batailler et investir une bonne partie de son énergie à tenter d'en préserver le souffle et de "balancer" un phrasé qui s'articule en assonance, en résonance, en fluidité ou en rupture... En termes de traduction, ses textes demandent un travail finalement plus physique qu'intellectuel.

GS: Le texte est porteur d'une construction précise qu'il faut ensuite faire disparaître dans le spectacle, rendre en quelque sorte invisible. Car il est important que le public ait l'impression que tout se passe maintenant, dans l'instant. Que les mots viennent, jaillissent spontanément. Même si en réalité tout est calculé, la moindre pause, les intonations et l'intensité des phrases. Mais cette approche physique et musicale tient plutôt de l'élan ou de l'attaque énergétique. Elle offre à chaque spectateur une entrée possible dans ce labyrinthe, pour qu'il puisse trouver son propre chemin dans le texte. Si je peux me dire qu'il y a autant de perceptions différentes du spectacle que de spectateurs dans la salle, alors je peux considérer que j'ai pour une part réussi ce travail de transmission. Souvent avec Ivan Viripaev, nous avons réfléchi sur la façon de rendre possible cette forme de communication. Pour que le spectacle ne se passe pas seulement sur le plateau mais pour qu'il se joue aussi dans l'esprit ou l'imaginaire, le corps et les émotions du spectateur. C'est pourquoi, dans ce sens, on peut dire que sur scène sont en présence des ouvriers qui travaillent à construire ce parcours.

Cette confrontation au texte induit une forme particulière de jeu ?

GS: Oui et non. Nous avons commencé de manière tout à fait ordinaire, en travaillant à la table, pour arriver à se poser les bonnes questions. Mais très vite, j'ai repris les indications de Viripaev dans *Oxygène*, qui précise que texte et musique fonctionnent ensemble, en même temps. En procédant de cette façon, j'ai pu m'apercevoir que parfois, à travers la vitesse, le rythme, ou le flux particulier des mots, on pouvait attraper le sens du texte bien mieux qu'en suivant une logique linéaire. Alors qu'en suivant cette même logique, le résultat était assez kitsch, car en réalité, elle se développe au radar. La structure du texte tient de l'arborescence, avec ses ruptures et ses ramifications. Comment les présenter d'une manière équilibrée pour que chaque spectateur puisse choisir sa propre histoire ? Au début, on ne savait pas comment s'y prendre. Peu à peu, nous avons compris qu'il ne fallait pas jouer un personnage mais l'utiliser comme un musicien utilise son instrument. À cette condition seulement, entre l'acteur et son instrument, le personnage, on peut développer un jeu musical qui permet d'être entendu. L'idée n'est pas vraiment de jouer mais de prêter son corps, sa voix, tout ce qu'on a à disposition pour construire ce thème musical et le rendre visible sur scène. La mise en place de ce processus de travail a rebondi sur la relation au public. Dans le théâtre, on a souvent tendance à traiter le spectateur comme un consommateur. Or ce type d'écriture et de travail, insiste sur la position du spectateur qui est assez active. Du point de vue de la réception, la pièce ne procède pas en termes d'exposition ou de résolution. Le spectateur est constamment confronté avec des éléments particuliers, avec lesquels il ne peut pas être d'accord, ou qui ne peuvent se comprendre de manière intellectuelle. Donc les pièces de Viripaev font vraiment travailler, réagir le public. Il est constamment sollicité, il lui est demandé de faire des choix. Et cela me semble important pour le théâtre d'aujourd'hui de ramener les gens dans un espace de confrontation où ils sont invités à trouver eux-mêmes des solutions plausibles à ce qui leur est présenté. Dans la vie réelle, ce type de confrontation peut devenir le motif de véritables guerres ! Ici, la démarche, je l'espère, offre encore un espace où il est possible de regarder, de prendre du recul pour réfléchir.

Comment avez-vous traité ces différents aspects dans *Genèse n° 2* ?

GS: On'est pas chez soi aujourd'hui, la perte de repères nous coupe de nous-même. On ne sait pas en quoi croire, comment faire. Dans ce monde saturé de conflits insolubles, chacun a peur pourtant de s'avouer cette évidence. Du coup, l'individu ne se sent pas entier. Je pense qu'à travers les parcours que sont les textes de Viripaev, quelque chose nous ramène à la possibilité de revenir chez soi. Quelle différence entre Antonina, la patiente schizophrène auteure et personnage, tout comme Viripaev, de *Genèse n° 2* et ce que par exemple j'appelle ma propre "schizophrénie culturelle" qui me porte, du fait que je travaille et crée des mises en scène dans différents pays, à devoir me confronter à des contextes et à des valeurs culturelles divers ? Ou bien encore qu'est-ce qui se joue entre ma formation très classique et le travail théâtral que je développe aujourd'hui ? Ce qui se nomme et se vit dans le texte est à l'image de ce que nous vivons tous, d'une façon ou d'une autre. Pour ma part, tout comme l'auteur peut le tenter dans ses textes, il y a l'idée qu'en se tenant dans cette sorte de décolllement de soi-même, il reste possible d'ouvrir un autre espace pour se retrouver. Le théâtre est peut-être le seul endroit où l'on peut encore revenir à ces questions, en tout cas, c'est le théâtre en lequel je crois.

Genèse n° 2 est une histoire complètement improbable. La qualité d'écriture est étonnante et peu évidente. À la lecture, on ressent une sorte de manque dans le texte. Ce qui est très intéressant, parce que cet inachèvement est aussi une forme qui reste ouverte. Il appartient donc au metteur en scène de prendre en charge ce manque, de poursuivre le chemin du texte. Du coup, la fonction change de statut. Il ne s'agit plus de donner sa propre interprétation mais de devenir un collaborateur au même titre que l'auteur. Tout comme il devient nécessaire de transférer cette responsabilité au comédien et au spectateur. Alors la géographie, le paysage de cette relation s'affranchit de la hiérarchie théâtrale pour offrir un espace plus horizontal ou en aplat, plus démocratique, égalitaire. Ce parti pris est très important dans tout le projet de *Genèse n° 2*. En même temps, lorsqu'on commence à véritablement pénétrer dans ce matériau textuel, on retrouve quelque chose de complètement classique. La structure n'a absolument rien de nouveau, elle est strictement celle de la tragédie. Viripaev joue avec tout le patrimoine théâtral et pose les vraies questions d'aujourd'hui dans ce cadre-là. Quand j'étais étudiant, j'avais beaucoup de mal avec le système tragique, pour moi, c'était un ovni, auquel on n'avait pas accès. *Genèse n° 2* travaille sur cette idée. La tragédie ne se montre pas comme un phénomène extérieur à nous, lointain. Elle procède de l'intime et se vit de l'intérieur.

Par ailleurs, dans *Genèse n° 2*, un autre principe est à l'œuvre, que le texte laisse entrevoir. C'est l'idée de créer un spectacle qui regarde le spectateur et non pas l'inverse. Le procédé en est aussi ancien. Il est emprunté à l'iconographie de l'église orthodoxe. Dans les célèbres icônes de Andrei Roublev, le moine peintre du ^{xv}^e siècle auquel Tarkovski a consacré un film, il n'y a pas de perspective, ni de règles vraiment, car on ne regarde pas l'icône, c'est elle qui nous regarde. À travers ce principe, qui n'est pas religieux mais technique, l'idée est de revenir à soi, se regarder, pour se rencontrer soi-même. Ce principe assez fort au niveau de l'écriture n'était pas très évident à transposer sur scène, d'autant qu'il fallait que cela reste amusant et drôle et tragique en même temps. Nous avons donc travaillé dans ce sens après une période d'improvisation de trois semaines.