

**Tania Moguilevskaia**

## **Creuser l'écart entre le corps et la voix pour un théâtre d'aporie**

L'œuvre dramatique d'Ivan Viripaev, auteur russe que nous suivons depuis douze ans en tant que chercheuse et traductrice, questionne et dispute philosophiquement l'existence humaine en liant étroitement les niveaux du politique et de l'intime : responsabilité et conscience, morale et éthique, sens et essence des choses, monde physique et transcendance, défis et desseins.

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.<sup>1</sup>

Pour ce faire, il développe, dans la mise en représentation des thèmes philosophiques abordés, un arsenal de procédés de distorsion. Sa production, comparée au théâtre à fable et à personnages, apparaît pour le moins « dérégulée ». Notre hypothèse consiste à penser que les dysfonctionnements qu'il combine dans ses œuvres visent en premier lieu à mettre le système dramaturgique en état d'aporie.

L'aporie, figure de pensée qui « signifie au sens propre absence de passage, de chemin »<sup>2</sup> est l'expression de l'hésitation « sur ce qu'[on] doit dire ou faire ». Elle caractérise dans le sens esthétique les situations « où la parole reste suspendue ou incomplète »<sup>3</sup>, « l'embarras de celui qui ne trouve pas de mots, ou de desseins nets »<sup>4</sup>. L'aporie est proche du paradoxe, de la contradiction, de l'antilogie, du syllogisme, elle est capable de mettre en panne le raisonnement, contient en elle un vice d'argumentation<sup>5</sup>. Appliquée au texte théâtral, elle pourrait utilement décrire les effets de brouillage de la réception conduisant la pensée logique du lecteur/spectateur à une impasse, coupant toute velléité d'approche herméneutique. On s'intéressera ici à la récurrence des gestes paradoxaux qui ébranlent l'édifice de la fable et démultiplient les possibles articulations entre voix et personnages ; au niveau du discours, aux constructions contradictoires d'apparence logique qui, de fait, organisent doutes et incertitudes.

Pour révéler cette stratégie qui nous semble récurrente chez l'auteur, nous allons traiter de trois pièces : *Oxygène*<sup>6</sup> (2002), *Genèse N°27* (2004) et *Danse « Delhi »*<sup>8</sup> (2009).

<sup>1</sup> Ivan Viripaev, extrait d'un entretien réalisé par T.Moguilevskaia, dans *Danse "Delhi"- plaquette de création*, Paris, Théâtre de la Colline, 2011, p. 7.

<sup>2</sup> Étienne Souriau, article « Dubitation », *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 620.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 621

<sup>4</sup> E.Souriau précise que l'aporie est proche de la dubitation, mais s'en distingue. Nous ne prétendons pas reproduire toute la complexité de ces notions, nous en retiendrons l'essentiel pour notre démonstration.

<sup>5</sup> Voir article « Paradoxe », dans Daniel Bergez, Violaine Géraud, Jean-Jacques Robrieux, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Nathan Université, 2001, pp. 158-159.

<sup>6</sup> I.Viripaev, *Kislodod*, 1ère édition dans *Documental'ny Teatr : P'esy Teatr.doc*, Moscou, Tri kvadrata, 2004, pp 112-135. 2nde édition dans *Ivan Viripaev - 13 textov napisannykh oseniu*, Moscou, Vremya, 2005, pp. 61-142. Créée par Viktor Ryjakov au *Teatr.doc* Moscou en 2002. La version française, mise en scène par Galin Stoev à Bruxelles en 2004, tourne dans l'espace francophone jusqu'en 2010. Viripaev l'adapte au cinéma, prix de la réalisation à l'*Open Russian Film Festival Kinotavr*, Sotchi, 2009.

<sup>7</sup> I.Viripaev, Antonia, Velikanova, *Bytie N2*, dans *Ivan Viripaev - 13 textov napisannykh oseniu*, *op.cit.*, pp. 155-239. Créée par Viktor Ryjakov, coproduction *Teatr.doc* Moscou en 2004. La version française est mise en scène par G.Stoev à Liège en 2006, programmée au Festival d'Avignon 2007.

<sup>8</sup> I.Viripaev, *Tanets "Deli"*, dans *Kislodod. Ijul'. Tanec "Deli"*, Moscou, Prospekt Moskva, 2011, pp. 95-182. Viripaev

## ***Oxygène*, un concert live où l'interprète supplante le personnage**

Dans le cas de *Oxygène*, l'objectif initial de Viripaev était de créer une forme théâtrale performative proche du concert. Les deux comédiens chargés de porter le texte en scène n'ayant pas pour mission d'incarner une fable, mais d'interpréter face-public une « partition », composée de mots<sup>9</sup>, le tout accompagné par une musique mixée en scène. La référence musicale a formaté le texte en dix « compositions » subdivisées en couplets et refrains. L'argument premier du texte est de confronter sur le mode paradoxal les dix commandements aux réalités actuelles. Un rythme s'impose rapidement dans l'écriture par une microstructuration jouant de reprises, répétitions ou variations de « motifs » de longueur variable ayant systématiquement recours à l'anaphore. Ainsi les commandements sont-ils, dans six compositions, introduits par une interpellation du public, répétée à l'identique ou déclinée sur la base : « Avez-vous entendu ce qui a été dit ? »<sup>10</sup>.

À l'intérieur des compositions, des unités jalonnent le discours, comme « entendu » dans Composition N°1, « étrange » et « où serais-je » dans Composition N°10 :

LUI. - Étrange, où serais-je, si la main lourde d'un accoucheur ne m'avait donné une tape sur les fesses, et si la douleur et la surprise, ne m'avaient fait prendre ma première bouffée d'oxygène. Où serais-je [...] ?

ELLE. - Étrange, si je n'étais pas au monde, alors où serais-je ? [...] <sup>11</sup>

Le motif central de l'oxygène est mixé et remixé, tout au long de la pièce. Au départ, il s'inscrit dans une fable minimale évoquant le crime perpétré par un garçon nommé Sacha :

LUI. - [...] Il dit, qu'il a découpé sa femme avec la pelle dans le jardin, parce que, il est tombé amoureux d'une autre femme. Parce que, sa femme, avait les cheveux noirs, alors que celle, dont, il est tombé amoureux les a roux. Parce que, dans une fille aux cheveux noirs et aux doigts courts et potelés, il ne peut pas y avoir d'oxygène, alors que dans la fille aux cheveux roux, aux doigts fins, et qui porte le prénom masculin Sacha, de l'oxygène, il y en a. <sup>12</sup>

Mais il semble mener une vie autonome, en intervenant de manière répétitive, tantôt littérale, tantôt métaphorique, marquant dans tous les cas un rythme général. Ainsi un espace phoné se construit-il « où les répliques composent un large éventail de signaux sonores » et qui est caractérisé par une « articulation entre l'émergence de voix et la construction d'un travail rythmique [...] ». Cet espace phoné plaçant « les locuteurs non pas en premier chef dans une “situation dramatique” mais dans une “situation d'énonciation” qui engage un jeu sur la surface du langage »<sup>13</sup>. Pour l'acteur, le jeu

---

crée la pièce en polonais au Théâtre National de Varsovie en mars 2010. Il la réalise au cinéma, film en compétition au *Festival Internazionale del Film di Roma 2012*. La version française est mise en scène par G.Stoev au TN de la Colline Paris en 2011.

<sup>9</sup> Une première version du texte datant de 2002, non publiée, commence par un entretien avec les deux « interprètes » qui précise cette intention.

<sup>10</sup> I.Viripaev, *Oxygène*, dans *Les Rêves suivi de Oxygène*, traduction Elisa Gravelot, T.Moguilevskaia et Gilles Morel, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2005, pp. 43, 47, 50, 54.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>13</sup> Sandrine, *Le Pors, Le théâtre des voix*, Rennes, PU de Rennes, 2011, p. 43.

devient scansion, profération<sup>14</sup>.

Cette tendance est accompagnée par une autre : un jeu permanent de construction-déconstruction de l'identité des personnages. Au départ, LUI et ELLE sont, à tour de rôle, narrateurs de l'histoire d'un « copain » et d'une « copine » nommés Sacha. L'adresse directe à la salle, le régime épique et la relative neutralité qu'ils manifestent vis-à-vis de la fable rapportée, font que ELLE et LUI assurent une présence chorale « fusionnelle », comme deux entités abstraites parlant une même voix. Cependant, le trop-plein de détails intimes fournis par les récitants et la tendance du spectateur à « coller un corps à une voix », vont installer progressivement une identification entre les narrateurs et les sujets de leur récit et « forcer » l'incarnation. Cette « proximité induite » volera en éclats quand, dans la composition *Amnésie*, l'un, puis l'autre, affirmeront, à propos de leur Sacha ne plus « s'en souvenir », ni même s'y « intéresser »<sup>15</sup>.

Figures en remodelage permanent, ELLE et LUI poursuivent aussitôt sur un mode dramatique, s'adonnent à des joutes verbales<sup>16</sup> ou à des dialogues intimistes<sup>17</sup>, pour repasser au récit choral sous la forme des slogans lancés au public<sup>18</sup>, avant d'entamer des monologues lyriques<sup>19</sup>. Ce jeu déstabilisant de présence dissolue en scène atteint son point culminant quand surgit le binôme acteur-auteur :

ELLE. - [...] je ne peux pas dire cela, parce que tu as fait exprès de ne pas écrire cette partie de mon texte [...] pour qu'on entende que tes idées à toi [...]<sup>20</sup>.

On voit ici comment un effet d'aporie littéraire marquant « l'embarras de celui qui ne trouve pas de mots »<sup>21</sup> se combine intimement avec la mise en abîme du personnage. Par ce geste, c'est l'auteur rhapsode<sup>22</sup> qui apparaît soudain et proclame le contrôle qu'il n'a en fait pas cessé d'exercer sur l'agencement et la représentation de la parole. Il soumet le spectateur à un « jeu de piste » tout en pratiquant une tactique d'invalidation de la pensée, notamment avec l'usage abusif de connecteurs logiques propres au texte argumentatif (les « parce que », « alors que », les « donc », les « et » etc.), mais qui, loin de faire progresser le raisonnement, l'amène systématiquement dans une impasse. Nombreux sont les recours à l'aporie, à l'antilogie, au paradoxisme dans les discours des personnages qui iront jusqu'à généraliser le défaut de sens :

LUI. - Le sens n'a pas de sens, si on évalue ne serait-ce qu'un peu ce qui se passe autour.<sup>23</sup>

Y compris celui du sens de l'œuvre même :

---

<sup>14</sup> Voir notre article « Ivan Viripaev : profération et provocation », dans Marie-Christine, Autant-Mathieu (dir.), *Les Nouvelles écritures russes*, Cahiers Maison Antoine Vitez, Pézenas, Domens, 2010, pp. 75-116.

<sup>15</sup> I. Viripaev, *Oxygène*, op. cit., pp. 74-75.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 88-89.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>21</sup> Une des définitions de l'aporie par E. Souriau, op. cit., p. 621.

<sup>22</sup> Je fais référence au concept de rhapsodie développé dans : Jean-Pierre Sarrazac, *L'Avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*, Belfort, Circé, 1999.

<sup>23</sup> I. Viripaev, *Oxygène*, op. cit., p. 80.

ELLE. - Et si on me demandait à moi : « Quel est le sens de ta prestation et qu'est-ce que tu voulais dire ? » alors je dirai : « Je ne comprends pas, ce que vous me demandez. »<sup>24</sup>

Viripaev éclate la scène illusionniste et close, les confusions logiques qu'il met en jeu et en rythme sont à l'image du désordre mondial. Un monde déboussolé, traversé par une immense tension entre des postures, des aspirations et des injonctions contradictoires. Un monde où la menace<sup>25</sup> plane au dessus de la tête de toute une génération.

### **Genèse N°2, vers l'intériorisation par le spectateur des voix des personnages**

La deuxième pièce de notre corpus, *Genèse N°2*, développe, voire radicalise les principes d'une écriture aporétique jouant de l'écart entre le corps de l'acteur, biaisant l'origine ou la destination de la voix qu'il profère. Il s'agit en effet d'un emboîtement des deux pièces distinctes. Celle que nous qualifierons de « pièce-cadre » est l'œuvre d'Ivan Viripaev et la seconde, la « pièce-dans-la-pièce », est signée par une hypothétique Antonina Velikanova, « ancien professeur de mathématiques », aujourd'hui « schizophrène internée »<sup>26</sup>. L'ensemble est pourvu de deux débuts et deux fins et divisé en douze scènes numérotées, dont l'auteur est à chaque fois distingué. Le doute généralisé quant à la nature de l'œuvre s'instaure d'emblée par le biais de quatre segments, dont trois sont de nature paratextuelle : une épigraphe et deux notes liminaires destinées aux metteurs en scène, signés par I. Viripaev, et la Scène I de la pièce-cadre qui est un avant-propos adressé au public : « Bonjour, je m'appelle Ivan Viripaev. »<sup>27</sup>.

Ces éléments comportent des informations aussi abondantes que contradictoires. En premier lieu, l'épigraphe, extraite d'un ouvrage de médecine dûment référencé, fragilise la crédibilité de la deuxième auteure, car annonce sa folie et la nature « intéressée » de son œuvre dramatique :

En parlant de ses souffrances pendant la psychose, la malade utilisait une forme littéraire d'énonciation dont l'objectif était d'attirer l'attention des auditeurs.<sup>28</sup>

Les deux notes jettent également un doute sur l'intégrité de I. Viripaev puisque tout en affirmant que Velikanova est l'auteur principal de la pièce, il précise être le seul propriétaire de « *tous les droits de la présente pièce* ». Il impose également à tout metteur en scène l'obligation de ne pas « *séparer la pièce de Velikanova de [ses] commentaires et ajouts.* »<sup>29</sup>, dont le premier est son adresse au public par lequel il « s'incruste » littéralement dans l'œuvre de la « malade ». Il minimise de manière

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>25</sup> Menace figurée par « une gigantesque météorite » qui « quelque part dans le froid cosmos vole à une énorme vitesse ». *Ibid.*, p. 92.

<sup>26</sup> I. Viripaev, *Genèse N°2*, traduction T. Moguilevskaia et G. Morel, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 11.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 9.

farfelue la « torsion » à laquelle il a soumis la pièce initiale :

J'ai décidé de ne rien changer au texte d'Antonina Velikanova. [...] Je ne me suis autorisé que deux choses, [...] d'introduire dans la pièce de courts couplets comiques intitulés « Chants du prophète Jean », [...] j'ai inséré quelques unes des lettres privées qu'elle m'a adressées.<sup>30</sup>

Un début aussi tordu donne au lecteur/spectateur bien des raisons de « douter » de ce qui va suivre. D'autant que la didascalie liminaire qui ouvre la pièce cadre affirme que « le personnage principal de cette pièce est le texte »<sup>31</sup>. Le trouble se renforcera quand on aura connaissance d'un système de double distribution de rôles qui varient d'une pièce à l'autre.

Dans le premier cas, la formule « Interprète du rôle de » est à la fois précise, introduisant un écart entre acteur et personnage, et obscure, deux des interprètes étant affublés d'un rôle double. Dans la « pièce-cadre » (*Genèse N°2*) :

**Personnages:**

Interprète du rôle du Prophète Jean.

Interprète du rôle de Dieu (Arkadii Ilyitch)

Interprète du rôle de la Femme de Loth (Antonina Velikanova)<sup>32</sup>

Dans la « pièce-dans la pièce » (*Genèse N°2. Tragédie du sens*) :

**Personnages:**

DIEU

LA FEMME DE LOTH<sup>33</sup>

De fait, nous relevons dans la pièce, une configuration discursive à six personnages que nous vous livrons par ordre d'entrée en scène : le dramaturge Ivan Viripaev, Dieu, Femme de Loth, Prophète Jean, Arkadii Ilyitch, et Antonina Velikanova. À cette liste s'ajoute : une voix mystérieuse qui ne figure pas dans la distribution liminaire et qui cite un extrait de la Bible se rapportant à La Femme de Loth<sup>34</sup>. Les commentaires qui figurent à ce propos dans le texte préciseront plus tard, en apportant encore plus de confusion, ce dédoublement : l'auteure Velikanova explique, dans une lettre à l'auteur Viripaev, qu'elle a donné son propre nom à la Femme de Loth et à Dieu celui de son psychiatre. Si l'Interprète du rôle du Prophète Jean n'est pas dans la liste pourvu d'un double, on notera que Jean est la traduction du prénom Ivan.

Cette constellation de six personnages a donc été conçue pour être distribuée en trois corps : deux acteurs et une actrice. Mais la « fusion » de personnages n'a rien d'une donnée stable, ainsi Velikanova précise-t-elle à propos du doublon Dieu-Psychiatre qu'il

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 13-14.

« n’y a aucune ressemblance entre eux »<sup>35</sup> et surtout, met en abîme l’ensemble de ces affirmations en concluant ce long commentaire par la remarque « je plaisante » suivie entre parenthèses de sa double signature : « Antonina Velikanova. Femme de Loth »<sup>36</sup>. L’argument essentiel de la fable fictionnelle de la pièce de Velikanova consiste en un débat entre Dieu et Femme de Loth portant sur la transcendance, le divin. Le débat se déroule ici sur un mode inversé. C’est Dieu qui affirme sa non-existence : « Il n’y a aucun dieu, crois moi, c’est moi-même, ton dieu, qui te le dis. »<sup>37</sup> Face à lui, Femme de Loth, doublée d’Antonina Velikanova, soutient qu’il y a « quelque chose en plus » dans tout ce qui existe. Cette dispute se réduit parfois à une abstraction minimaliste qui ne permet pas au dialogue d’avancer :

LA FEMME DE LOTH

Mais s’il n’y a rien, qu’est-ce qu’il y a ? / Dans ce cas-là, qu’est-ce qu’il y a s’il n’y a aucun sens, / et qu’il n’y a rien. / Dans ce cas, qu’est-ce qu’il y a ?

DIEU

Il n’y a / rien.<sup>38</sup>

Cependant, malgré le nombre d’éléments invalidant « le sérieux » du propos de la pièce, cette formule, répétée en litanie par l’héroïne obstinée, finit par constituer un motif musical autant qu’une figure aporétique, quand « [l]’ombre de l’absent domine, et prend une présence d’une intensité encore plus grande, du fait même qu’il est absent »<sup>39</sup>.

Les missives échangées entre les deux auteurs composent un commentaire métathéâtral de la genèse de *Genèse N°2* dans lequel la question du sens et celle de sa réception aboutissent à une remise en cause du principe de représentation théâtrale :

A.V. : - Vous m’avez écrit que le sujet manque dans ma pièce. Que le sujet est utile pour que le spectateur comprenne ce qui se passe. Mais est-ce que le spectateur ne comprend pas ce qui se passe avec lui tous les jours ? [...] Ivan, le sujet est une illusion du sens, et le sens est tragique en soi.

La conclusion de cette interrogation prendra une forme elle aussi aporétique:

A.V. - [...] Nous savons tous ce qui se passe avec nous tous les jours. Il n’y a pas de raisons de nommer la raison. [...] Vient la minute de silence et que chacun décide pour lui-même à quoi sera consacrée cette minute.<sup>40</sup>

Cette « minute de silence », suspension, vers laquelle semble tendre la structure globale de la pièce pourrait être qualifiée de capitulation en scène du corps « disant » et de soumission ultime de la représentation à l’aporie. Mais elle est pour chacun une porte ouverte à l’introspection.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>39</sup> E.Souriau, *op.cit.*, p. 620.

<sup>40</sup> I.Viripaev, *Genèse N°2, op.cit.*, p. 49.

## **Danse « Delhi », un corps absent figuré par des voix migrantes**

Les écarts entre le corps de l'acteur, son personnage et sa parole, sont là encore tendus à l'extrême dans un geste ostentatoire et antithétique. La pièce manipule les problématiques de notre rapport au deuil et des limites de nos capacités à compatir à la souffrance, voire à la transcender. Capacités dont l'auteur semble penser qu'elles sont entravées par la pensée rationnelle au détriment d'un ressenti profond et d'un élan vital dont l'humanité disposerait.

Le procédé utilisé par l'auteur part d'une situation élémentaire : une réunion de proches au chevet d'un mourant dans un hôpital. Cette fable mélodramatique va être soumise à sept déclinaisons formatées en sept pièces marquées par un titre, une didascalie du lieu d'action, une distribution propre, et close par les signes hyperthéâtraux du salut et du rideau.

Le système de variation et de recyclage qu'instaure l'auteur, est une sorte de « jeu de rôles » où le défunt n'est pas le même d'une pièce à l'autre. Chacun des personnages engagés dans la situation est clairement identifié et il conservera, cette fois, intégralement sa qualité de mère (Anna Pavlovna), de fille (Catherine), d'amant adultérin (Andreï), d'épouse trompée (Olga), de meilleure amie (Femme Âgée), sa fonction d'infirmière... Mais le « rôle » de chacun changera dans une constellation qui se reformule à sept reprises. Des pans de récit épique, monologues, répliques échangées entrent dans un jeu subtil de répétition/variation où les mots volent de bouche en bouche dans un effet d'écho à la fois drôle et troublant. L'un s'étonnant sincèrement de l'annonce que l'autre lui fait de ce qu'il a lui-même annoncé à l'autre, sincèrement étonné, dans la pièce précédente.

Par exemple dans les pièces N°1 et N°2, Catherine, une danseuse, se retrouve, avec d'autres personnages, dans une salle d'attente d'hôpital où sa mère vient de décéder. L'annonce lui en est faite à deux reprises par le même personnage et sa réaction est chaque fois identique :

FEMME ÂGÉE. - Katia... Malheureusement, tout va très mal... Ta mère est morte.

CATHERINE. - Ouf ! C'est tellement bizarre de ressentir ça. On sait même pas comment réagir.<sup>41</sup>

Mais cette « répétition » est aussitôt contredite par l'introduction d'une « variation » : la déclaration d'amour que Catherine fait à Andreï est rejetée dans Pièce N°1, alors qu'elle est acceptée dans Pièce N°2 dont le développement s'autonomise aussitôt. Dans la Pièce N°3, on retrouve le même personnage (Femme Âgée) qui annonce une mauvaise nouvelle à Catherine, en utilisant le même préliminaire et en recueillant la même réaction :

FEMME ÂGÉE. - Katia... Malheureusement tout va très mal... Olga, la femme d'Andreï a mis fin à ses jours [...].

CATHERINE. - Ouf ! C'est tellement bizarre de ressentir ça. On sait même pas comment réagir.<sup>42</sup>

Effectivement, il y a, dans Pièce N°3, *flashback* : la mère de Catherine est bien vivante,

<sup>41</sup> I. Viripaev, *Danse « Delhi »*, traduction T. Moguevskaja et G. Morel, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2011, Pièce N°1, p. 9 et Pièce N°2, pp. 25-26.

<sup>42</sup> *Ibid.*, Pièce N°3, p. 42.

elle est au courant de l'histoire d'amour de sa fille, amorcée dans Pièces N°1 et 2, donc après sa mort. Dans Pièce N°4, l'annonce du décès d'Olga se répète, mais cette fois faite à son mari, Andreï. Pièce N°5, le personnage défunt est Catherine, Pièce N°6, c'est de nouveau Olga, Pièce N°7, c'est Andreï, quant à Catherine, elle est morte « il y a deux ans »<sup>43</sup>.

Chacun des personnages, se voit ainsi doté d'une autre voix, ou de la voix d'un autre, et se lance dans son rôle, à la fois le même et tout autre, au fil de sept pièces à la fois structurellement liées et dramatiquement autonomes. Le parcours biographique des personnages est aussi cohérent qu'invraisemblable, leur présence est à la fois incarnée et fantomatique. Fidèle à sa posture antinomique, l'auteur semble donc insister et sur la progression du récit aussi bien que sur l'autonomie des parties. Le titrage confirme cette impression, celui de chaque pièce mis bout à bout forment une phrase cohérente :

*Chaque mouvement / A l'intérieur de la danse / Ressenti par toi / Avec calme et attention / Et à l'intérieur et à l'extérieur / Et au début et à la fin / Dans le fond et à la surface du sommeil.*

*Danse « Delhi »*, le titre commun, désigne le motif central qui semble vivre une vie parallèle à l'intrigue et constituer le noyau choral du propos de l'œuvre. La façon dont les personnages évoquent à tour de rôle cette danse crée un véritable attente : l'information est livrée par fragments dans la majorité des pièces. Catherine elle-même souligne l'importance que cette danse a eu pour elle, « c'est ma vérité, mon sens. »<sup>44</sup>. Elle ne cesse d'alimenter les dialogues sous la forme de témoignage-souvenirs des personnages qui ont eu la chance d'y assister. Ils évoquent sa genèse, son impact : « le plus grand événement de ma vie »<sup>45</sup> commente la Femme Âgée ; Andreï affirme quant à lui sa vertu réparatrice universelle :

ANDREÏ. - [...] C'est une danse qui dit au monde que l'horreur et la douleur n'existent pas, et que n'existe que la beauté de la danse. Que tout est danse.<sup>46</sup>

Cette danse « réduit la quantité de douleur<sup>47</sup> sur notre planète » en la transformant « en beauté et bien-être »<sup>48</sup>. Mais Viripaev sépare radicalement le corps de Catherine du mouvement magnifique qu'on le dit capable d'exécuter, cette chorégraphie ne sera jamais donnée à voir, alors même que la danseuse est souvent présente en scène. La danse « Delhi », est une figure que les personnages tissent et retissent sans cesse, Plus les témoignages abondent, plus le manque d'information « objective » se fait ressentir chez le le spectateur, elle se transforme vers la fin en une véritable aporie :

ANDREÏ. - Je ne pourrai pas vous transmettre avec des mots le sens et l'essence de la danse « Delhi ». Pour les comprendre, il faut voir la danse.<sup>49</sup>

Son récit « contamine » l'ensemble des voix, son caractère fusionnel et ontologique finit par mettre en cause la séparation physique des êtres, des personnages, et des spectateurs.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, Pièce N°7, p. 105.

<sup>44</sup> *Ibid.*, Pièce N°1, p. 19.

<sup>45</sup> *Ibid.*, Pièce N°3, p. 44.

<sup>46</sup> *Ibid.*, Pièce N°4, p. 55.

<sup>47</sup> Douleurs et culpabilités causés par les tragédies personnelles et collectives, présentes et passées dont la Shoah.

<sup>48</sup> *Ibid.*, Pièce N°7, p. 104.

<sup>49</sup> *Ibid.*, Pièce N°4, p. 56.



L'accumulation et la variété des procédés aporétiques orientent le destinataire vers l'abandon du raisonnement logique. Elles travaillent à conditionner le spectateur, lui faisant peu à peu « lâcher-prise »<sup>50</sup>. S'impose alors l'image d'un seul processus qui réunit tout le monde en un seul corps lequel forme un tout avec l'univers où « tout est danse »<sup>51</sup> :

CATHERINE. - [...] Pose ta main droite sur ton cœur, ferme les yeux et écoute. [...] Voilà la musique sur laquelle nous dansons tous. Tous sans exception. Nous sommes danseurs, nous sommes danse, nous sommes la fin de la danse.<sup>52</sup>

J'espère avoir, à travers les trois pièces dont j'ai traitées, montré comment I. Viripaev développe l'aporie théâtrale en jouant de la non-superposition, de l'écart entre la voix et le corps qui la porte. En terme de jeu, l'auteur, qui a été acteur dans la création des versions russes de *Oxygène* et *Genèse N°2*, formule ainsi la recherche qui est la sienne d'un « théâtre vrai » qui 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 laisse traverser par elle, ils la mettent en voix. Et ce n'est possible que si l'acteur reste lui même.<sup>53</sup>

Corps instrument, interprète d'une voix dramaturgique qui rend compte d'un monde éclaté : « voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix des multiplications des possibles »<sup>54</sup> qui balayent les personnages devenus « insaisissables », « divisés, dissociés, [...] en proie à l'éclatement »<sup>55</sup>.

Chez Viripaev, la voix rhapsodique épouse la voie de l'aporie. Dans quel but ?

On pourrait rappeler, en citant Derrida, que l'aporie, cette « formulation du paradoxe et de l'impossible »<sup>56</sup> « ne signifie pas nécessairement l'échec ou la paralysie, la négativité stérile de l'impasse », qu'elle est la condition de la décision concernant « les questions de responsabilité juridique, éthique ou politique »<sup>57</sup>.

Si Viripaev soumet le lecteur/spectateur à « une sorte d'endurance non passive de l'aporie »<sup>58</sup>, c'est pour déclencher chez lui une écoute d'un autre type.

Le travail consiste à amener les concepts dans le champ de la conscience, à 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.<sup>59</sup>

---

<sup>50</sup> C'est le conseil que donne la Femme Âgée à Andreï en situation de deuil, *ibid.*, p. 60.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>52</sup> *Ibid.*, Pièce N°6, p. 85.

<sup>53</sup> I. Viripaev, *Danse "Delhi"- plaquette de création*, *op.cit.*, p. 6.

<sup>54</sup> J-P. Sarrazac, *L'Avenir du drame*, *op.cit.*, p. 202.

<sup>55</sup> Céline Hersant, Catherine Naugrette, article « Rhapsodie », dans *Lexique du drame moderne et contemporain* (sous dir. de J-P. Sarrazac), Belval, Circé, 2005, p. 185.

<sup>56</sup> Jacques Derrida, *Apories*, Paris, Galilée, 1996, p. 38.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>59</sup> I. Viripaev, *Danse "Delhi"- plaquette de création*, *op.cit.*, p. 7.

C'est en mettant en panne le « savoir déterminable et déterminant »<sup>60</sup>, en ébranlant l'horizon d'attente et la mimesis, qu'il pense rendre accessible un niveau inusité de réceptivité :

Détendre les gens et les ouvrir, voilà les deux objectifs de mon travail.<sup>61</sup>

**Tania Moguilevskaia**  
Chercheuse associée de l'équipe de recherche **CERCLE**,  
**Université de Lorraine**  
[tmoguilevskaia@club.fr](mailto:tmoguilevskaia@club.fr)



in “*Où est ce corps que j’entends*” *Des corps et des voix dans le théâtre contemporain*, sld. Sandrine Le Pors et Pierre Longuenesse, APU (Artois Presses Université), octobre 2014, pp.193-205

---

<sup>60</sup> J.Derrida, *op.cit.*, p. 38

<sup>61</sup> I.Viripaev, *Danse "Delhi"- plaquette de création*, *op.cit.*, p. 7.