

Interview de Claudia Stavisky, metteuse en scène.
Propos recueillis par Aude Spilmont.

Après *La Femme d'avant*, *Le Dragon d'or* est la deuxième pièce de Roland Schimmelfennig que vous mettez en scène. Qu'est-ce qui vous touche dans l'écriture de ce dramaturge contemporain allemand ?

L'audace extraordinaire de la forme et la limpidité du contenu de ses pièces. Il y a chez Roland Schimmelfennig la rencontre inattendue de Bertold Brecht et de Woody Allen qui me fait toujours rire. On retrouve dans ses pièces cette rigueur des dramaturges allemands mais aussi une apesanteur, une dimension lyrique et un humour qui renvoient aux plus belles périodes de Woody Allen. Tout en s'attachant à des détails de façon quasiment naturaliste, il porte un regard d'une tendresse et d'une cruauté infaillible sur les êtres humains. Il y a dans son écriture une alchimie particulière entre une forme hyper-construite jusqu'aux limites de la sophistication et un contenu sensible et profondément humain qui n'a rien de formel. Il connaît aussi le plateau, « avec ses pieds », et il aime suffisamment les acteurs pour leur proposer des défis d'une complexité inimaginable... Tout chez lui est ludique.

Quel regard portez-vous sur la narration tout à fait singulière du *Dragon d'or* ? C'est un ovni théâtral qui n'est pas des plus facile à monter...

Oui, c'est une pièce hors norme. C'est aussi la plus singulière de toutes ses pièces. Même *La Femme d'avant* pourrait paraître d'un grand « classicisme » à côté du *Dragon d'or*. Sa particularité réside dans un traitement de la temporalité qu'on ne retrouve pas au théâtre. Car il nous demande de déployer un récit tout à fait puissant en se jouant de la temporalité de la représentation théâtrale, comme pourrait le faire le cinéma... La pièce se déplace en permanence dans le temps et des actions conduites par des personnages différents se déroulent en simultané sur différents lieux. Un peu comme dans le film *Elephant* de Gus Van Sant, dans *Short Cuts* de Robert Altman ou encore le roman *La Vie mode d'emploi* de Perec. Le temps est comme un millefeuille où à chaque seconde quelque chose se déploie. Schimmelfennig interroge l'articulation et la dislocation du temps. Il questionne non seulement la représentation théâtrale elle-même, mais aussi comment la temporalité façonne notre existence et notre rapport au monde.

Si la construction de la pièce est détonante et déroutante, elle n'a rien d'un formalisme hermétique. Elle est, au contraire, d'une grande fluidité et vivacité. Comment l'alchimie opère ?

Roland Schimmelfennig travaille sur deux veines en même temps : celle de la forme qui a l'obsession de la temporalité et celle de la langue qui a l'obsession de l'humanité. Elle se déploie comme une fable, avec tous les ingrédients qu'une fable comporte. Je crois aussi que Roland est très influencé par les procédés du polar qui consistent à ferrer la curiosité du public pour qu'il suive de façon haletante l'histoire, les histoires qui sont racontées.

La pièce est traversée par de multiples histoires qui s'entrecroisent dans un même immeuble. Quel est pour vous le fil central du *Dragon d'or* ?

L'histoire centrale est celle d'un jeune chinois que son village a envoyé dans une grande ville occidentale pour retrouver sa sœur. Elle est arrivée en Europe avant lui et a disparu. Ce jeune chinois qui travaille dans un restaurant asiatique, « le Dragon d'or », situé au rez-de-chaussée d'un immeuble, va être pris d'une rage de dent. Pour un clandestin, cela veut dire : pas de dentiste... pourtant, il faut bien se faire soigner. Parallèlement à ce récit, la pièce est traversée par la fable de la cigale et de la fourmi. Une fable dans laquelle Roland Schimmelpfennig brouille les cartes en représentant la fourmi par l'occident et la cigale par la Chine. Cette fable raconte l'histoire de cette sœur chinoise qui à son arrivée dans la grande ville occidentale, est obligée de se prostituer pour survivre et qui finira « consumée » par les occidentaux. Mais si ces deux histoires du jeune chinois et de sa sœur paraissent centrales, en réalité, elles sont le révélateur de la vie des autres habitants de l'immeuble et de notre société occidentale.

La question de la condition des immigrés clandestins n'est donc pas essentielle...

Le point de départ de Roland Schimmelpfennig était de faire une pièce sur les immigrés clandestins après une conversation avec un ami avocat. Et dans son esprit profondément ludique, c'est sur l'articulation entre ces deux mondes que rien ne peut rapprocher que va se fixer son regard. Certes, la pièce évoque la précarité des clandestins, l'impossibilité pour eux de se soigner, le déracinement... Mais le regard que porte Roland Schimmelpfennig est bien plus incisif sur les « réguliers » de notre société. Ce n'est pas tant la vie des cigales que celles des fourmis qui les exploitent qui est révélée. Et je trouve très juste cette idée a priori insensée de faire jouer les quinze rôles par cinq acteurs ; le recours à des comédiens asiatiques ne se pose pas. On échappe à toute représentation démonstrative.

Quels questionnements essentiels soulève pour vous cette pièce ?

Roland Schimmelpfennig pourfend la société de consommation dans laquelle le capitalisme libéral nous a plongés et la façon dont l'occident s'est servi et prétend se servir encore d'une autre partie du monde comme d'un réservoir sans fond. À la manière d'un miroir kaléidoscopique, il nous renvoie l'image fragmentée et multiple d'une société occidentale assoiffée et essoufflée qui ne se satisfait plus de rien. Tous les habitants de l'immeuble qui croisent le jeune chinois et sa sœur sont dans un vide abyssal. Un vide existentiel, impossible à combler par tous les meubles qu'ils peuvent acheter, par l'alcool et les plats cuisinés qu'ils sont capables d'ingurgiter. L'Homme à la chemise rayée, le Baiseur de Barbie, les hôtesse de l'air, le couple... Tous ces personnages rêvent d'une autre vie, tous sont dans la frustration d'un vœu qui ne peut pas se concrétiser. Tandis qu'en bas, dans la minuscule cuisine du restaurant thaï-chinois-vietnamien « les invisibles » se démènent comme ils peuvent, dans les étages le temps vide se remplit peu à peu de violents silences. L'Homme à la chemise rayée inflige à la petite asiatique ce qu'il ne peut imposer à sa femme, la relation du jeune couple ne tient qu'à l'aménagement de leur appartement puis ils se séparent. La consommation de biens matériels ne peut combler leur profonde insatisfaction. Comme toujours, c'est ce désir qui cherche un accomplissement et qui ne parvient pas à le trouver qui m'intéresse.

Comment abordez-vous cette pièce du point de vue de la scénographie ? Il y a en effet dans *Le Dragon d'or* la juxtaposition dans l'espace de cadres différents avec des plans et arrières plans...

J'avais très envie de travailler sur la verticalité. D'abord parce que la pièce décrit un immeuble d'une grande ville, la dimension des appartements, leurs dispositions... Aussi parce que l'écriture elle-même est, tour à tour, ascendante et descendante dans sa rythmique. Au centre du plateau, il y aura une tour de trois étages, comme une représentation abstraite de la ville, comme un point fixe au milieu d'une métropole. Cette cage tubulaire offre la possibilité d'aller vers deux extrêmes : la représentation hyper réaliste d'une vie d'immeuble à certains moments et des échappées oniriques à d'autres moments. Elle permet aussi d'avoir des actions qui se succèdent ou s'organisent de façon simultanée.

La direction d'acteur est-elle au centre de votre travail dans la mise en scène de cette pièce ? C'est un véritable pari de faire interpréter à cinq acteurs les quinze personnages avec des dialogues qui basculent à certains moments dans le narratif...

Oui, la direction d'acteur est essentielle car les partitions sont extrêmement complexes à jouer. Parfois à l'intérieur d'une même réplique, l'acteur doit passer du comédien narrateur qui raconte l'histoire d'un personnage, au personnage lui-même puis à un autre personnage. Il faut aux acteurs une capacité de polymorphisme, de transformation et de rupture pour passer d'un personnage à un autre si rapidement.

Chacun doit dans la même scène jouer plusieurs personnages dans des espaces-temps différents et passer de l'un à l'autre immédiatement, sans changement de costume. Ce qui est intéressant dans cette diversité de personnages, c'est la multiplicité des points de vue. Dans *La Femme d'avant*, c'est le public qui faisait l'œil de la caméra et tournait autour de l'action. Dans *Le Dragon d'or* ce sont les personnages qui tournent autour de l'action et la décrivent chaque fois d'un point de vue différent, comme une caméra subjective.

Autre particularité de la pièce : les rôles d'hommes sont interprétés par des femmes et réciproquement, les rôles de jeunes par des vieux et vice-versa... Qu'apporte cette inversion des âges et des genres ?

Cette proposition de Roland Schimmelpfennig est une invitation au jeu et à la fantaisie formidable. C'est à nouveau cette façon qui lui est tellement propre de brouiller les cartes à l'intérieur de l'histoire. Sa pièce a indéniablement une dimension comique, même si par moments, on est saisi par un effroi terrible. D'ailleurs, quand je suis allée voir sa mise en scène du *Dragon d'or* au Burgtheater de Vienne, le public était plié en deux. Quand on voit Jean-Claude Durand jouer l'hôtesse de l'air et Agathe Molière interpréter le Baiseur de Barbie, on est dans une inversion et une confusion à la fois risibles et troublantes. Sans caricature... C'est un peu comme les boules à facettes dans lesquelles tout se reflète et où l'identification n'est jamais directe.

La saison prochaine *Le Dragon d'or* sera présenté conjointement ou en alternance avec *Une nuit arabe*, autre pièce de Roland Schimmelpfennig. Pour quelles raisons souhaitez-vous associer ces deux pièces en diptyque ?

Pour moi, ces deux pièces constituent véritablement un diptyque. D'abord parce que toutes les deux situent l'action dans un immeuble. *Une nuit arabe* se déroule dans une barre HLM de banlieue, *Le Dragon d'or* dans un immeuble d'une grande métropole occidentale. Autre point commun : chacune des deux pièces a cinq personnages, trois hommes et deux femmes. Elles traitent aussi toutes les deux de la mondialisation, du triomphe du capitalisme libéral dans toute sa splendeur et de la décadence des civilisations européennes. Elles évoquent notre regard d'occidentaux sur ces cultures qui nous font peur et nous fascinent, du rêve de l'autre... Pour moi, ces deux pièces se complètent et se répondent en écho.

Vous avez fait appel pour ce diptyque au chorégraphe Mourad Merzouki de la compagnie Käfig. Quel sera son champ d'intervention ?

Il interviendra sur le diptyque mais de façon différente entre les deux pièces. Sur *Le Dragon d'or*, il va aider les acteurs à optimiser leurs possibilités physiques d'utilisation de la structure scénographique. Pour *Une nuit arabe*, il s'agira d'une signature chorégraphique, comme Mourad Merzouki l'avait faite lors de ma mise en scène de *La Cuisine*, d'Arnold Wesker. Je souhaite travailler sur ce diptyque avec des langages différents entre les deux pièces.

***Le Dragon d'or* ouvre un extraordinaire champ des possibles aussi bien pour la mise en scène que pour le jeu des acteurs. Cela vous donne t-il le vertige ?**

Oui mais c'est aussi très excitant. On pourrait imaginer un spectacle froid et formel. Or le pari est exactement le contraire, aller vers quelque chose de profondément habité et humain.