



Du 17 mars au 7 avril 2011

Création Célestins 2011

LE DRAGON D'OR

de Roland Schimmelpfennig

Mise en scène Claudia Stavisky

GRANDE SALLE

Dossier pédagogique

LE DRAGON D'OR

de Roland Schimmelpfennig

mise en scène Claudia Stavisky

Traduction de René Zahnd et Hélène Mauler

Avec

Jean-Claude Durand, *Un homme de plus de soixante ans (un jeune homme, un Asiatique, la Deuxième hôtesse de l'air)*

Agathe Molière, *Une jeune femme (L'homme à la chemise rayée, un Asiatique qui a mal aux dents, le Baiseur de Barbie)*

Christophe Vandevelde, *Un homme (La Femme en robe, un Asiatique, la Première hôtesse de l'air)*

Thibault Vinçon, *Un jeune Homme (Le grand-père, un Asiatique, la Serveuse, la Cigale)*

Claire Wauthion, *Une femme de plus de soixante ans (La petite-fille, une Asiatique la Fourmi, l'Épicier)*

Décor et costumes – **Graciela Galan**

Son - **André Serré**

Lumières – **Franck Thévenon**

Production : Célestins, Théâtre de Lyon

Durée : 1h15

Contact :

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

SOMMAIRE

Le Dragon d'or	5
Claudia Stavisky.....	6
Entretien avec Claudia Stavisky	8
Roland Schimmelpfennig.....	13
Entretien avec Roland Schimmelpfennig	14
Comment monter un texte si complexe ?	17
Effets de zoom : personnages, espace, temps.....	19
Le voyage de la dent.....	25
Morceaux choisis.....	29
Du texte à la rampe: documents de travail	33
Calendrier des représentations	38

« Quiconque fera l'expérience de lire l'œuvre de Roland Schimmelpfennig demeurera sans doute habité par une sorte d'énigme qui, comme dans le cinéma de David Lynch, incite à y regarder une deuxième fois. Machine dramatique implacable ou chaos formidablement construit où se tressent le tragique et le comique, la mythologie et la culture contemporaine, les genres et les modes artistiques, ce théâtre traite de l'essentiel, de la vie à la mort en passant par l'amour et les rêves, à travers les histoires de personnages ordinaires. Ce tourbillon dramatique à lectures multiples, très souvent lié à un univers fantastique, parle de l'homme, en restant ouvert sur le monde d'aujourd'hui, ses représentations et ses fictions, mais sans tenir de discours globalisant. Aux côtés de Marius von Mayenburg, Dea Loher ou Falk Richter notamment, Roland Schimmelpfennig est le plus prolifique des auteurs allemands de la nouvelle vague apparue dans les années 90, après la chute du mur de Berlin et l'ère du théâtre des metteurs en scène à dominante historique et politique. En dix ans, il a écrit une quinzaine de pièces traduites ou en cours de traduction dans plus de six langues. »

Marion Boudier et Guillermo Pisani,
© Cahiers de théâtre

LE DRAGON D'OR

Un take away asiatique quelque part en Europe qui s'appelle « le Dragon d'or ». Cinq asiatiques travaillent en cuisine, l'un d'entre eux est un jeune chinois rongé par un mal de dent. Il n'a pas de permis de séjour. Un balcon au-dessus du restaurant avec un vieil homme qui a un grand rêve, mais personne pour le réaliser, même pas ses petits enfants. Non loin de là, une cigale affamée est exploitée par les fourmis... Il arrive une chose improbable au jeune couple qui vit dans le grenier aménagé de l'immeuble, chose qui n'aurait jamais dû se passer. Un étage plus bas, une femme quitte son mari, alors qu'elle voulait ne jamais le quitter. L'épicier d'à côté a son petit business lucratif et insoupçonné. Une hôtesse de l'air trouve quelque chose dans sa soupe thaï qui a priori n'a rien à y faire...

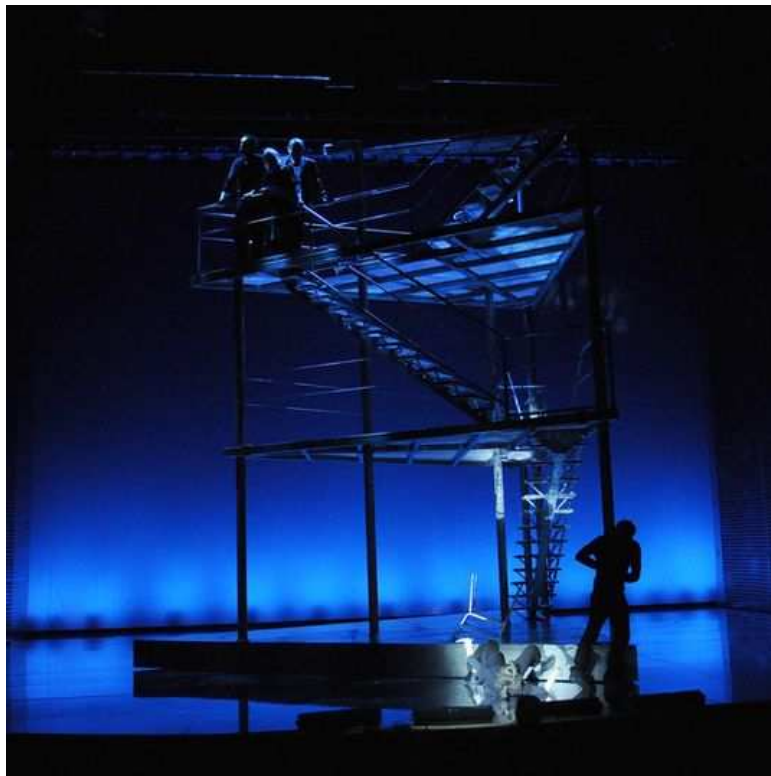


Photo : Christian Ganet

Avec cette partition théâtrale vertigineuse, Claudia Stavisky poursuit l'exploration de l'œuvre fascinante du dramaturge contemporain allemand Roland Schimmelpfennig, dont elle a déjà monté en 2006 *La Femme d'avant*. A l'automne 2011, elle met en scène *Une Nuit arabe* dans le même décor et avec les mêmes acteurs.

CLAUDIA STAVISKY

Au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique de Paris, Claudia Stavisky a pour professeur Antoine Vitez.

Après un important parcours de comédienne, elle se dirige vers la mise en scène en créant :

Sarah ou le cri de la langouste de John Murell (Théâtre de l'Echappée, Laval – 1988, repris au Festival d'Avignon 1988 et en tournée en France).

Avant la retraite de Thomas Bernhard avec Denise Gence qui obtient le Molière de la meilleure actrice (Théâtre de la Colline – 1990, puis en tournée en France et en Suisse)

La chute de l'ange rebelle de Roland Fichet avec Valérie Dréville (Théâtre de l'Odéon – 1991, 1^{ère} création en France).

Munich-Athènes de Lars Norén (Festival d'Avignon – 1993, puis Théâtre de la Tempête, Paris, et en tournée en France, 1^{ère} création en France).

Nora ou ce qu'il advint quand elle eut quitté son mari d'Elfriede Jelinek, (Théâtre de la Colline – 1994, 1^{ère} création en France).

Mardi d'Edward Bond (Théâtre de La Colline – 1995, 1^{ère} création en France)

Comme tu me veux de Luigi Pirandello (La Coursive – 1996, Théâtre de Gennevilliers, puis en tournée en France).

Le Monte Plats d'Harold Pinter (Maison d'arrêt de Versailles, dans une dizaine d'établissements de la région parisienne, Théâtre de la Cité Internationale à Paris – 1997).

Le bousier d'Enzo Cormann (Maison d'arrêt de Versailles, dans une dizaine d'établissements de la région parisienne, repris au Théâtre du Nord Lille Tourcoing, tournée en France – 1997, 1^{ère} création en France).

Electre de Sophocle (Comédie de Reims – 1998).

Par ailleurs, Claudia Stavisky dirige les élèves du Conservatoire d'Art Dramatique dans *Les Troyennes* de Sénèque (1994), les élèves de l'ENSATT à Lyon dans *Comme tu me veux* de Pirandello, *Electre* de Sophocle (1998) puis dans *Répétition publique* d'Enzo Cormann (2000, 1^{ère} création en France). Elle monte *West Side Story* de Leonard Bernstein, dirigé par Claire Gibault en partenariat avec le Rectorat de l'Académie de Paris (Théâtre du Châtelet – 2000).

À l'opéra, elle met en scène :

Le Chapeau de paille de Florence de Nino Rota (Opéra National de Lyon – 1999).

Roméo et Juliette de Charles Gounod (Opéra National de Lyon - 2001).

Le Barbier de Séville de Rossini (Opéra National de Lyon - 2001).

Claudia Stavisky est nommée à la direction des Célestins, Théâtre de Lyon en mars 2000. *La Locandiera* de Carlo Goldoni (Théâtre des Célestins – 2001, puis en tournée en France).

Minetti de Thomas Bernhard avec Michel Bouquet (Théâtre des Célestins, Festival d'Avignon, Théâtre de la Ville – 2002, puis en tournée en France jusqu'en juin 2003).

Le songe d'une nuit d'été de William Shakespeare (Nuits de Fourvière, Grand Théâtre – 2002).

Cairn d'Enzo Cormann (Théâtre des Célestins, Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, Comédie de Genève – 2003, 1^{ère} création en France).

Monsieur chasse ! de Georges Feydeau (Maison de la Danse à Lyon – 2004, puis Théâtre des Célestins – 2005).

La Cuisine d'Arnold Wesker est créée en octobre 2004, sous chapiteau, dans plusieurs communes du département du Rhône, à Lyon puis à Limoges.

L'Âge d'or de Georges Feydeau (Théâtre des Célestins – 2005).

La Femme d'avant de Roland Schimmelpfennig (Théâtre des Célestins – 2006, 1^{ère} création en France), reprise en tournée puis en mai-juin 2008 au Théâtre de l'Athénée-Louis Juvet à Paris.

Jeux Doubles de Cristina Comencini (Théâtre des Célestins – 2007 puis Théâtre de la Commune d'Aubervilliers – janvier 2009, 1^{ère} création en France).

Blackbird de David Harrower (Théâtre des Célestins – 2008, 1^{ère} création en France) avec Léa Drucker et Maurice Bénichou. Tournée en 2008-2009 et 2009-2010 en France dont le Théâtre de La Ville – Abbesses, Paris, en Suisse, Belgique et au Canada.

Oncle Vania de Tchekhov créé au Théâtre des Bouffes du Nord - Paris en mars 2009, puis en tournée et aux Célestins, Théâtre de Lyon en mai - juin 2009. (Création Célestins).

Lorenzaccio d'Alfred de Musset, créé sous chapiteau dans des communes du département puis à Lyon en mai - juin 2010. (Création Célestins).

La création en russe de *Lorenzaccio* interprété par la troupe du Théâtre Maly de Saint Pétersbourg (théâtre dirigé par Lev Dodine) le 11 décembre 2010.

Elle monte un diptyque de Roland Schimmelpfennig avec tout d'abord en création française le *Dragon d'Or* (mars 2011) puis *Une nuit arabe* (octobre 2011).

ENTRETIEN AVEC CLAUDIA STAVISKY

Après *La Femme d'avant*, *Le Dragon d'or* est la deuxième pièce de Roland Schimmelpfennig 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 Schimmelpfennig 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 faciles 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. Schimmelpfennig 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 Schimmelpfennig 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 « consommée » 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 à priori insensée de faire jouer les 15 rôles par 5 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. A 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 5 acteurs les 15 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 d'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.

Propos recueillis par Aude Spilmon, décembre/janvier 2011



Photo : Christian Ganet

ROLAND SCHIMMELPFENNIG

« Schimmelpfennig use d'une langue originale où se combinent les moyens spécifiques de l'écriture cinématographique et un emploi nouveau du monologue-dialogue : il a réussi à inscrire l'espace à l'intérieur même de son texte en recourant – métaphoriquement s'entend – à la caméra subjective, c'est-à-dire à une caméra insérée dans l'œil même des personnages, qui construisent l'espace par la parole, au fur et à mesure qu'ils le parcourent. Personnages qui se parlent continuellement à eux-mêmes comme en rêve, commentant leurs actions ou leurs sentiments, ce qui ne les empêche pas de s'adresser en même temps à leurs interlocuteurs, dans une confusion assez réjouissante du dedans et du dehors. »

Michel Cortin in *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*

Il est l'auteur dramatique contemporain allemand le plus joué du moment. Ses œuvres ont été représentées dans plus de quarante pays. Ses pièces se distinguent souvent par des enchaînements de scènes surprenants et un regard laconique et plein de tendresse sur la nature humaine. Avec une légèreté poétique et grâce à des modes narratifs innovants, il réinvente notre perception du temps, de l'espace, des sexes et des origines.

Roland Schimmelpfennig ne formule pas directement les choses, il laisse une part de mystère à ses protagonistes et à leurs histoires. Il convie ainsi le spectateur non pas à s'identifier aux personnages mais bien plus à éprouver ce qu'ils vivent.

Né à Göttingen en 1967. Il travaille tout d'abord comme journaliste et auteur indépendant à Istanbul, avant de commencer en 1990 des études de mise en scène à l'école Otto Falkenberg à Munich. Ses études achevées, il devient assistant à la mise en scène puis participe à la direction artistique des Kammerspiele de Munich. Pendant la saison 1999/2000, Roland Schimmelpfennig est engagé comme directeur artistique et auteur à la Schaubühne de Berlin. Il est actuellement auteur en résidence au Deutsches Schauspielhaus de Hambourg.

Il a notamment écrit *Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid* (*Pas de travail pour la jeune femme en robe de printemps*) en 1996, *Fisch um Fisch* (*Poisson pour Poisson*) en 1999, *Vor langer Zeit im Mai* (*C'était en mai*) en 2000, *Die arabische Nacht* (*Une nuit arabe*) et *Push-Up 1-3* en 2001, *Vorher/Nachher* (*Avant/Après*) en 2002. Sa pièce *Die Frau von früher* (*La Femme d'avant*), écrite en 2004 est créée en France par Claudia Stavisky en 2006. *Der goldene Drache* (*Le Dragon d'or*), est créée au Burtheater de Vienne en 2009 dans une mise en scène de l'auteur et a reçu le prix 2010 des journées théâtrales de Mülheim.

ENTRETIEN AVEC ROLAND SCHIMMELPFENNIG

« Une époque exaltante pour écrire du théâtre »

Dans un article publié dans la revue Theater Heute, Roland Schimmelpfennig, lauréat du Prix Mülheimer de la pièce de théâtre, évoque *Der Goldene Drache (Le Dragon d'or)*, et s'exprime sur son travail avec Jürgen Gosch, les techniques narratives, un panorama de la société et ses expériences en tant que metteur en scène.

Comment l'idée du *Dragon d'or* vous est-elle venue ?

Le déclencheur pour cette pièce, ça a été deux rencontres : l'une par hasard dans la rue à neuf heures du matin, avec un avocat de mon cercle d'amis, qui m'a interpellé en me demandant s'il me paraissait envisageable d'écrire sur la situation des immigrants irréguliers en Allemagne ; par cela, il entendait la situation dans les centres de détention provisoire avant les reconduites à la frontière, qu'il connaissait bien de par son métier. Je me suis donc en premier lieu concentré sur les relations dans les prisons, mais j'ai d'abord trouvé trop complexe la représentation dans un cadre scénique unique des différents arrière-plans culturels, de l'Européen de l'Est au prisonnier africain en passant par l'Asiatique. Ces difficultés m'ont mené à la réflexion décisive : comment peut-on aborder pleinement ces thèmes en tant qu'homme de théâtre ? Une tâche compliquée, de mon point de vue, à mener à bien avec les moyens théâtraux traditionnels.

Par le moyen d'une représentation personnifiée ?

Comment peut-on représenter ces hommes ? Que gagne-t-on si l'on essaie par la voie naturaliste, et qu'y perd-on ? La mondialisation croissante et la mise en réseau du monde confrontera encore plus souvent le théâtre à cette tâche à l'avenir. Le second déclencheur a été la visite de deux personnes du Riksteatern de Stockholm, qui m'ont passé commande d'une nouvelle pièce, qui devait être à la fois corporelle, narrative et surréelle, comme par exemple *Die arabische Nacht (Une nuit arabe)* et *Auf der Greifswalder Straße*. C'était dans un premier temps une approche extérieure...

... dans un cas, avec cinq narrateurs, dans l'autre, une dramaturgie « short cut » avec des connexions sous-jacentes.

... mais les deux pièces évoluent autour de la certitude déterminée d'un naturalisme scandinave, et les deux s'y intéressent vraiment. Lorsque plus tard, il m'est apparu clairement que je voulais écrire sur les immigrants irréguliers, quand j'ai renoncé au moyen du naturalisme, j'ai pensé que cette approche pouvait intéresser le Riksteatern. En fait, c'est l'inverse qui s'est produit, la pièce n'a pas plu aux Suédois et ils me l'ont retournée. Au lieu de cela, c'est donc *Auf der Greifswalder Straße* qui a été jouée à Stockholm.

Faisons à nouveau un pas en arrière : d'un point de vue pratique, est-ce que cela fonctionne lorsque l'on souhaite se rendre dans un centre de détention provisoire pour parler avec les prisonniers ?

En tant que personne extérieure, on ne peut tout d'abord s'entretenir qu'avec les avocats ou les conseillers. On ne peut pas entrer facilement, encore moins dans les cellules, et voilà pourquoi j'étais reparti. On m'avait fourni des textes et des photographies, également d'autres situations, comme des rafles sur des chantiers et dans des bordels. Les « illégaux » que je connaissais personnellement (plus particulièrement des pays d'Amérique latine) m'ont finalement amené à ce sujet spécifique : pas les centres de détention, mais plutôt la situation à l'extérieur, dans l'apparence de liberté ; pas de papiers, pas de couverture médicale, et la peur persistante d'être découvert, dans le métro, dans la rue.

Dès que l'on doit aller chez le médecin ou à l'hôpital, tout la couverture est...

... rapidement en danger. Ce ne sont pas tous les médecins qui traitent gratuitement les personnes en situation irrégulière. Il peut en résulter des coûts incroyablement élevés. La dent cariée dans le *Dragon d'or* est typiquement le genre de petite chose qui peut déclencher un désastre.

Zaimoglu/Senkell ont abordé la thématique des immigrants illégaux sous la forme d'une pièce dans *Schattenstimmen (Voix de l'ombre)*, par le biais de moyens documentaires issus d'interviews. Il s'agit pour ainsi dire du biais de personnification le plus direct et le plus authentique. Comment avez-vous bifurqué sur la forme particulière de la pièce ?

Pour moi, il ne s'est jamais agi de documentation. Les films et la télévision y parvenaient bien mieux. Il s'agissait au contraire de condenser des éléments. Le *Dragon* est travaillé avec les simples moyens de la présentation, et de la représentation, et de l'audition, mais le but de la pièce n'est pas la distance : bien au contraire, c'est la proximité. L'identification. Il s'agit de permettre au public de se rapprocher le plus possible des personnages. Que se passerait-il si je pouvais être quelqu'un d'autre ? Si je pouvais désirer quelque chose – cette idée plane au-dessus de toute la pièce. Formellement, la pièce évolue dans un microcosme. Chacun est relié aux autres, certains sont les clients, la vie des uns dépend de celle des autres – ensemble sous un même toit.

Comme les différentes relations commerciales aux différents étages, du restaurant jusqu'en haut, avec la dent volante qui saigne comme lien manquant entre eux.

On peut rassembler une connaissance étendue sur la vie des étrangers en situation irrégulière, les informations sont disponibles, on peut les rechercher, mais quelle utilité cela a-t-il, si je n'établis pas un lien, au moins pendant une soirée au théâtre ? Cela semble construit, mais dans le cas de la pièce, la connexion ne se fait que par le biais de cette dent étrangère dans sa propre bouche.

Avec une construction moindre, on ne parviendrait pas au même résultat ?

Peut-être que quelqu'un d'autre le peut, mais pas moi. Imiter complètement une culture lointaine, je le crains, tournerait rapidement à la dénonciation, au folklore, de manière vraisemblablement pénible. On ne peut pas s'avancer plus loin par ce biais. Le but d'atteindre une identification avec les personnages n'en est que plus compliqué. Dans le *Dragon*, la simple présentation du Chinois comme une esquisse est déjà un élément qui porte à faux. [...]

Propos recueillis par Franz Wille,
extraits in Theater Heute, 2010

COMMENT MONTER UN TEXTE SI COMPLEXE ?

Dans une interview accordée à la revue « Theater Heute »¹, Roland Schimmelpfennig revient sur les circonstances de l'écriture du *Dragon d'or* : un ami avocat lui a demandé d'imaginer une pièce dont le thème serait l'immigration illégale en Allemagne. Cette « commande » l'a d'abord conduit à s'intéresser au sort des détenus immigrés mais la diversité culturelle des prisonniers et la complexité des rapports humains en prison l'a détourné de cette voie tout en le questionnant sur les moyens de la pratique théâtrale :

« Diese Schwierigkeiten führten zu der entscheidenden Überlegung : Wie kann man als deutscher Theatermacher² diesem Thema gerecht werden ? Eine schwierige, aus meiner Sicht mit den normalen Theatermitteln so nicht zu lösende Aufgabe. »

« Ces difficultés - liées à la représentation sur un plateau de théâtre unique de la diversité culturelle des détenus immigrés - m'ont conduit à une réflexion décisive : Comment peut-on, en tant que dramaturge allemand, être à la hauteur d'un tel sujet ? Une mission difficile et selon moi, difficile à résoudre avec les moyens normaux du théâtre ».

Par «*normalen Theatermitteln*», Schimmelpfennig entend d'une part l'incarnation traditionnelle d'un personnage par un acteur, selon une perspective qu'il nomme lui-même « naturaliste »³ et d'autre part la construction dramatique fondée sur un point de vue englobant permettant le déroulement de la pièce selon un principe unificateur.

Ces deux aspects du théâtre dit traditionnel sont en effet remis en cause par la dramaturgie particulière déployée dans *le Dragon d'or* : cinq acteurs prennent en charge 17 rôles dans une trame dramatique constituée de 48 tableaux qui sont autant de points de vue sur une même action initiale. Influencé par la pratique cinématographique, Schimmelpfennig ne déploie pas une fable dramatique traditionnelle mais propose une structure de jeu qui confronte les univers et interroge les frontières de la perception, du réel et de l'imagination.

S'il part effectivement d'un problème d'actualité, le dramaturge choisit de le traiter par la voie du « banal », de l'« anodin » en mettant en scène un événement minuscule : un jeune Chinois travaillant dans la cuisine d'un restaurant thaï-chinois-vietnamien souffre d'une intense rage de dents. L'illégalité de sa situation (jamais abordée de face mais sous-jacente, puis à peine prononcée par l'un des personnages au hasard d'une réplique) l'empêche de se faire soigner par les personnes compétentes.

Son sort est alors entre les mains de ses collègues, tous plus inexpérimentés les uns que les autres et tous préoccupés par la nécessité de « faire tourner » le restaurant. « *Faire tourner* » semble d'ailleurs être l'un des motifs propres à cette structure dramatique qui multiplie les changements d'échelle, opère des va-et-vient entre détail et tout, micro-événement et macro-structure, réalité d'une situation qui vire au drame et fiction d'un monde où toutes les communications sont possibles.

Le problème de l'immigration clandestine est omniprésent, dans chaque détail, dans chaque description : ou plutôt c'est la mondialisation et ses conséquences paradoxales que Schimmelpfennig pointe du doigt dans chaque tableau. Sans doute est-ce le monde dans le quel nous vivons – celui de la communication tous azimuts- qui impose de lui-même la refonte dramaturgique que propose l'auteur du *Dragon d'or* : un tel sujet d'actualité ne pouvait être traité qu'en réinventant une façon de raconter les histoires et l'Histoire.

1 *Theater Heute*, Jahrbuch 2010, « Eine aufregende Zeit, um für das Theater zu schreiben » ("Une époque excitante pour écrire pour le Théâtre ».)

2 *Theatermacher*: ce mot désigne tout autant celui qui écrit pour la scène que celui qui met en scène et dirige les acteurs

3 « *Was gewinnt man, wenn man es auf dem naturalistischen Weg versucht, und was verliert man dabei ?* » trad: "Que gagne-t-on quand on essaie, pour la représentation, la voie naturaliste et qu'y perd-on?"

Emilie Charlet, élève de l'ENS, Janvier 2011

EFFETS DE ZOOM : PERSONNAGES, ESPACE, TEMPS

La caractérisation de l'espace spatio-temporel et la mise en situation des personnages du *Dragon d'or* construisent une dramaturgie singulière dont Roland Schimmelfennig ne cesse d'interroger les limites : le plateau est un espace de jeu au sens plein du terme puisque l'auteur semble poser d'emblée les questions essentielles : qu'est-ce qui fait théâtre ? Comment raconte-t-on au théâtre ? Ou plutôt quelles formes prennent le récit lorsqu'il est endossé par les acteurs ? Car au centre de ce questionnement dramatique, l'acteur a une place de choix : récitant, personnage, didascalie, l'acteur endosse littéralement tous les rôles.

Construction dramatique des personnages

• Jeu virtuose et tourniquet des rôles

La liste des personnages est en ce sens un premier indice du renouveau dramaturgique que propose Schimmelfennig : il semble d'ailleurs qu'il s'agisse d'une liste double ou plutôt doublée puisqu'elle met en regard un acteur (un jeune homme, une femme de plus de soixante ans, un homme de plus de soixante ans, un homme) avec les 3 ou 4 rôles dont il aura la charge pendant le spectacle. Le dramaturge propose alors une convention de jeu qui brouille les réflexes réalistes du lecteur-spectateur et engage les acteurs à un jeu véritablement virtuose. Ainsi le grand-père est joué par UN JEUNE HOMME, la petite-fille par UNE FEMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS, les deux hôtes de l'air par UN HOMME et UN HOMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS. Le genre et l'âge des personnages sont souvent en contradiction avec ceux des acteurs provoquant ainsi une contrainte de jeu supplémentaire : l'illusion en est réduite à sa définition minimale, entièrement portée par l'acteur qui à la fois, installe le cadre spatio-temporel, endosse ses différents rôles, et commente ses actions et celles de ses partenaires de jeu.

Pourtant le *Dragon d'or* reste une pièce de facture traditionnelle au sens où la fable est clairement identifiable, obéissant au modèle de construction aristotélicien qui veut qu'une pièce soit composée d'un début, d'un milieu et d'une fin : Schimmelfennig ouvre même sa pièce au moment « le plus près de la catastrophe » pour reprendre les exigences de l'Abbé d'Aubignac, puisque le noeud dramatique s'est formé autour d'une rage de dent. La rage, sentiment dramatique par excellence, que l'on pense aux héros moliéresques ou aux héroïnes de Corneille ou Racine, est ici prosaïquement déplacée vers un objet qui courra de tableaux en tableaux : la dent. La catastrophe elle-même est actualisée puisqu'elle est motivée par la clandestinité du héros, clandestinité qui l'empêche de se faire soigner par un professionnel sous peine d'être dénoncé et renvoyé au pays. Il n'en fallait pas plus pour nouer l'intrigue : les différents tableaux nous montreront alors comment cette situation de crise débouche sur la mort inattendue du personnage.

• Effets de zoom : une caractérisation par approfondissement

Les 48 tableaux qui composent le *Dragon d'or* ne sont toutefois pas centrés autour de ce personnage : les cinq acteurs jouent 17 personnages qui partagent le même espace de vie situé au dessus ou à côté du restaurant « Le dragon d'or » dans lequel travaille « l'Asiatique qui a mal aux dents » entouré de quatre cuisiniers. La caractérisation des personnages s'opère ainsi par effet de zoom : au fur et à mesure de l'avancée de l'intrigue, l'esquisse des personnages se précise. Les personnages prennent une certaine épaisseur. A une nationalité s'ajoute une région, un âge, parfois même la description d'une silhouette. Le début de la pièce met ainsi en scène cinq asiatiques dont l'un a mal aux dents. Très vite, ce personnage devient le centre de l'attention et gagne en épaisseur : il est « *le petit* » puis « *le petit, celui qui cherche sa sœur* » pour être enfin celui qui a « *30 ans, naissance et enfance à Qingdao sur la Mer jaune, très loin, très loin d'ici* ». De la même manière, les quatre autres personnages acquièrent un trait définitoire qui permet de les différencier à première vue : nous avons un « *maigre* », un « *gros* », un « *vieux* » également appelé « *l'oncle* » et enfin une « *vieille* » qui est plus caractérisée : « *Elle a 69 ans, bientôt 70, née à la lisière nord des hauts plateaux chinois, très loin d'ici* ».

La caractérisation des personnages participe en ce sens de la mise en place d'une situation de jeu minimale : Schimmelpfennig se maintient aux éléments fondamentaux de la construction du personnage. Par une écriture journalistique, par une confrontation incessante entre point de vue externe (description objective par un individu extérieur à la scène) et point de vue omniscient (celui à proprement parler du dramaturge, lui qui sait tout des personnages et notamment leur âge et leur lieu d'origine), le dramaturge construit des figures autour d'un détail définitoire : le gros, le vieux, le maigre mais aussi « *la femme en robe* », « *le Baiseur de Barbie* ». Certains personnages se définissent par une seule caractéristique qui motive leur place au sein de l'intrigue : la robe raconte à elle seule l'adultère commise par sa propriétaire, le « *Baiseur de Barbie* » existe ainsi d'abord en tant qu'amant d'une hôtesse de l'air. D'autres resteront pendant toute la pièce à l'état d'esquisse : « *le jeune homme* » par exemple qui forme le couple d'amoureux avec la petite-fille alors que celle-ci est dotée d'un âge et d'une caractéristique physique « *belle à tomber* ».

• Effets de zoom et changement de perspective

Le dramaturge semble ainsi opérer par plongées successives, choisissant d'accorder plus d'intérêt à certains personnages : grâce au changement incessant du point de vue sur l'action qui se manifeste notamment par une énonciation très particulière, le dramaturge, à la manière d'un architecte, disproporionne volontairement la structure dramatique en recentrant l'intrigue sur certains personnages secondaires. Les deux hôtesse de l'air prennent ainsi une importance capitale au fil de l'intrigue. Sur le mode du récit, elles deviendront bientôt personnages à part entière. Eva est mentionnée comme étant l'amie

de la femme en robe, l'ayant aidée à cacher son adultère. Elles gagnent en « épaisseur physique » (détails de leurs uniformes) et se distinguent de manière stéréotypée par leur couleur de cheveux (blonde et brune). Quatre pages plus loin, apparaissent leurs prénoms : Inga et Eva. Plus loin encore, le prénom est associé à la couleur de cheveux. Les deux entités peuvent dès lors se séparer et l'action se concentrer sur l'une des hôtes en particulier : Inga, la blonde de 31 ans, qui a retrouvé la dent du jeune Chinois dans sa soupe.

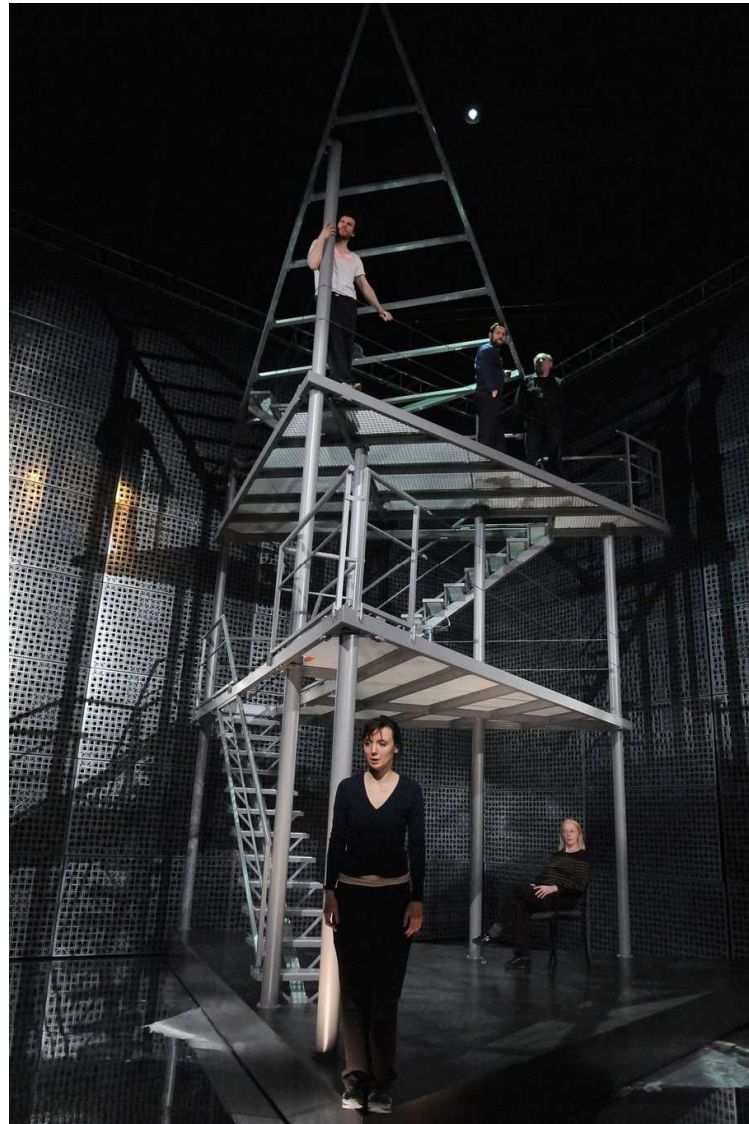


Photo : Christian Ganet

Espace et Temps

• Espace clos et circulation

La structure dramatique fonctionne ainsi à la manière d'une architecture complexe qui opère un va-et-vient constant entre le détail et le tout. Le lieu est donc primordial : c'est lui qui définit les situations de jeu, entre cloisonnement et transparence. Chaque situation met en scène des personnages d'abord définis par leur appartenance à un espace clos et dont certains personnages ne sortent quasiment jamais :

- les cinq asiatiques dans la cuisine du restaurant « le dragon d'or ».
- le couple d'amoureux vivant au dernier étage « sous les toits » de l'immeuble où se trouve le restaurant.
- le grand-père habitant également l'immeuble, tout comme les deux hôtes de l'air et le couple constitué de l'homme à la chemise rayée et de la femme en robe.
- l'épicier Hans habitant l'appartement au-dessus de l'épicerie qui se trouve elle-même à côté du restaurant « le Dragon d'or ».

La plupart des personnages circulent entre ces divers espaces : ainsi l'homme à la chemise rayée ira se saouler en compagnie de l'épicier, d'abord dans l'épicerie puis dans l'appartement de l'épicier. De même, les hôtes de l'air occuperont d'abord une place dans le restaurant, puis regagneront leur appartement (avec une scène figurant Inga en train de monter les escaliers). Les objets circulent aussi, à l'image de la dent qui passe d'une bouche à une autre et fait le lien entre les cinq asiatiques et les deux hôtes de l'air. Le cadre spatio-temporel est donc à la fois unique (l'espace comprenant le restaurant « le Dragon d'or » et ses proches alentours, jusqu'au fleuve) et démultipliée en divers appartements, eux-mêmes cloisonnés en pièces (chambre, cuisine, balcon).

• Effets de zoom : la description de l'espace

La description de l'espace joue donc lui aussi d'un effet de zoom puisque la description de chaque espace tend à le caractériser plus ou moins précisément. De la même manière que pour les personnages, certains lieux restent à l'état d'esquisse comme l'appartement du couple d'amoureux. D'autres se dotent de détails au fur et à mesure de l'avancée de la fable : c'est le cas notamment de la cuisine du restaurant. Elle est d'abord qualifiée de « minuscule », puis elle gagne en visibilité : « *tout est étroit, quelques mètres carrés de carrelage, peut-être quatre ou cinq, les brûleurs à gaz et la friteuse, les plans de travail, les réfrigérateurs, à côté encore une petite pièce pour les réserves, une horloge au mur et un calendrier avec des images du Vietnam* ».

La description objective de l'espace (mais ce serait valable pour la description des personnages) semble ainsi fonctionner par accumulations et reprises. Le dramaturge reprend une caractéristique – ici, l'étroitesse de la cuisine – pour l'étoffer et lui donner de la consistance visuelle : ainsi, au cœur même d'un espace marqué d'abord par le vide

(l'espace de jeu), s'élabore un véritable décor réaliste dont la description rend compte avec une minutie photographique. Plus l'espace est petit et plus il est encombré, habité par l'objet, par la marchandise à l'image de l'appartement de l'épicier qui ressemble plus à un entrepôt qu'à un espace de vie. L'écriture descriptive de Schimmelpfennig joue de l'accumulation des détails qui fait directement signe vers notre culture de l'objet et de la marchandise, notre culture de l'abondance et du stock. Le cadre spatial joue du microcosme (l'espace aussi petit que peut l'être un trou dans une dent) et du macrocosme (l'espace du monde tel qu'il est traversé, dans les airs ou en mer, dans la réalité ou en rêve) en faisant circuler les êtres, les objets et les pensées. L'espace réaliste cohabite avec l'espace de la fiction, ou plutôt de la fable telle qu'elle se présente à travers la réactualisation de la fable de la Cigale et de la Fourmi. Espace fantasmé, il prend pourtant place au sein de cet univers quotidien jusqu'à se fondre en lui : la fourmi et l'épicier Hans ne sont plus qu'un, tout comme la Cigale et le personnage mi-présent mi-absent de la sœur du jeune Chinois.

L'intrigue laisse donc apparaître des porosités au sein même de ces espaces clôturés, clairement délimités : tout circule et dans tous les sens. C'est ce même procédé que nous retrouvons au tableau 32 lorsque l'espace de la dent se transforme en espace familial, lieu de communication téléphonique entre le jeune Chinois et sa famille restée au pays. Les frontières habituelles du rêve et du réel, de la fable et de la vie, tombent pour laisser apparaître un espace de jeu pur, un espace de convention où se raconte pourtant une histoire dotée d'une grande cohérence structurelle.

• **Contraction et dilatation du temps**

Le temps dramatique est alors perçu de manière double : l'intrigue obéit d'abord à l'unité de temps de manière tout à fait classique puisqu'il semblerait que l'action se déroule en une nuit : le premier tableau se déroule en « début de soirée ». La diminution progressive de la lumière marquera le passage des heures jusqu'à la nuit noire des derniers tableaux : quelques heures donc se sont écoulées entre le premier et le dernier tableau. A cette temporalité très courte se superpose une autre temporalité, beaucoup plus longue, celle de la fable mettant en scène une cigale et une fourmi des temps modernes.

Cette entrée de la fable dans l'espace réaliste engage un traitement du temps beaucoup plus flou : des semaines, des mois sans doute s'écoulent entre la fin de l'été (point de coïncidence entre le début de l'intrigue et celui de la fable inspirée de La Fontaine) et le moment où la Cigale est laissée pour morte après une passe qui a mal tourné. Là où la tombée de la nuit est décrite heure après heure dans la fable dramatique principale, c'est l'incapacité à se repérer dans le temps qui caractérise la vie de la cigale, privée précisément de lumière. Le temps est dilaté, incertain jusqu'au moment où plan de la fable et plan de l'intrigue coïncident à nouveau à travers la superposition du personnage de la Fourmi avec celui de l'épicier Hans et du client avec l'homme à la chemise rayée.

• Théâtre et cinéma : étude des principes de construction

Schimmelpfennig multiplie ainsi les dimensions et réinvente véritablement le procédé de « mise en abyme » en utilisant sur la scène de théâtre les procédés classiques de la construction cinématographique dont l'effet de zoom est un des caractéristiques. Le dramaturge s'ingénie à traiter d'un même objet selon différentes échelles spatiales et temporelles : l'intrigue est ainsi construite selon un mécanisme de superposition et de différenciation entre fiction et réalité : l'un des tableaux les plus probants pour cette analyse est le tableau 32 qui met en scène la communication du jeune Chinois avec sa famille. Les 5 asiatiques deviennent ainsi, par simple superposition des voix, les membres de la famille. La dent, élément minuscule et insignifiant est alors le point d'intersection entre l'échelle réelle (les 5 asiatiques expatriés vivant dans l'espace réel de la cuisine d'un restaurant) et l'échelle fictionnelle (les asiatiques vivant au pays et parlant dans l'espace imaginaire de la bouche du Jeune Chinois). Un tel procédé pose de réels problèmes de représentation sur le plateau : comment les acteurs vont-ils résoudre ce passage soudain et sans transition réelle à la pure fiction de communication ? Comment rendre lisible sur le plateau un tel changement d'échelle ? Quelle occupation de l'espace scénique, quels codes de représentation engendrent de tels « sauts de perspective » ?

Dans *le Dragon d'or*, Schimmelpfennig semble ainsi reprendre les procédés classiques de la « mise en abyme » tout en en transformant la définition : le théâtre dans le théâtre est ici remplacé par du « théâtre à côté du théâtre » ou plutôt du « récit à côté du récit », des récits parallèles qui pourtant se croiseront en un point P à un instant T : telle est la structure dramatique de cette pièce qui donne un nouveau souffle à la conception de la « pièce en tableaux » : les 48 tableaux qui composent la pièce sont caractérisés par la circulation tous azimuts qui autorise la superposition, l'accumulation, la coïncidence, la dilatation, la contraction des temps et des espaces, autant de procédés empruntés à la création cinématographique mais qui posent de réels problèmes de représentation sur un plateau de théâtre. Quelle réalité scénique peut en effet prendre ce que nous repérons dans le texte comme des jeux sur la focalisation et la perspective temporelle et spatiale ? Quels codes typiquement théâtraux doit-on inventer sur le plateau pour rendre compte de cette esthétique particulière du détail et du tout et de multiplication des points de vue sur une réalité ?

C'est par le détail que s'effectuent les liens entre les différents espaces et les différentes histoires : le *Dragon d'or* élabore ainsi une dramaturgie du zoom, fondée sur les principes de proche et de lointain et qui n'est pas sans interroger les fondements de l'illusion théâtrale et sans engager de la part du spectateur une même attitude de distance face à cet objet à manipuler.

Extrait du dossier réalisé par Thomas Bruckert, Emilie Charlet et Aurélie de Foresta, sous la direction d'Anne Pellois, ENS de Lyon

LE VOYAGE DE LA DENT

En construisant la fable du *Dragon d'or* autour d'une rage de dents, Schimmelpfennig ouvre des perspectives de réflexion qui dépassent la seule lecture politique de sa pièce. Le dramaturge est certes parti d'un problème de société, celui de l'immigration illégale en Allemagne pour nouer son intrigue sur l'impossibilité pour un jeune clandestin de soigner une rage de dents, impossibilité qui le conduira finalement à la mort. Au cœur de ce processus se trouve une dent : une dent qui fait mal, une dent que l'on arrache, une dent qui circulera de plat en plat et de bouche en bouche pour finir par regagner l'immensité du paysage. En prenant comme point de départ une simple rage de dents, Schimmelpfennig joue avec l'imaginaire collectif de la douleur et engage de façon immédiate une *sympathie* du spectateur à l'égard du personnage.

Car la dent fait souffrir et ce, depuis toujours : les peintures de genre ont longtemps travaillé ce thème en insistant sur l'expression de la douleur et la cruauté du geste d'arrachement : arracher une dent a toujours été vécu comme un épisode traumatique et il n'est pas anodin de remarquer que la perte d'une dent engage, dans de nombreuses cultures, des réactions qui sont proches de ce que l'on pourrait appeler des rites conjuratoires. La perte des dents de lait, dans la culture occidentale, occasionne un rituel de passage qui fait correspondre le renouveau dentaire à l'âge de raison : aussi faut-il vite faire disparaître la dent, la remplacer par un présent ou la placer dans un endroit à l'écart. Dans la culture balinaise, un autre rite de passage vers l'âge adulte consiste en le limage des dents : ce dernier permet l'évacuation des mauvais esprits et débarrasse l'adolescent des forces animales de son corps. Modification d'ordre spirituel, processus civilisateur, ce rite de passage s'accompagne du même procédé d'évacuation : les déchets dentaires sont recueillis et placés dans le sanctuaire de la famille. Ces deux attitudes rendent compte du rapport particulier que les hommes entretiennent à l'égard de leurs dents : qu'ils les gardent en chapelet autour du cou, qu'ils les conservent dans un endroit à l'écart du monde des vivants ou qu'ils s'en débarrassent après un rituel défini, les hommes font de la dent un signe à part entière. La perte d'une dent, qu'elle soit naturelle ou accidentelle, permet à l'homme de se contempler comme objet : car la dent fait partie de ces éléments visibles, palpables, qui se détachent du tout, du macrocosme humain pour devenir objet de contemplation et de répulsion. La partie se détache du tout et devient objet. Ce qui appartenait à l'homme, ne lui appartient plus et c'est en ce sens que la perte de la dent peut se comprendre comme le premier signe indubitable de sa finitude : matérialité pure, la dent est semblable aux crânes de la *Vanité* telle qu'elle est peinte au XVIIIe siècle en devenant un art pictural à part entière.

Dans *Le Dragon d'or*, la perte accidentelle de la dent du jeune Chinois (accidentelle au sens où elle est la conséquence d'une mauvaise hygiène dentaire « *les mauvais penchants, le mauvais penchant pour les bonbons... il l'a toujours eu. Il l'avait déjà chez*

lui. ») coïncide avec la perte naturelle des dents du grand-père qu'il évoque dans le tableau 9 :

« *Les cheveux, qui disparaissent.*

Les dents, qui tombent. Avec l'âge : édenté, qui aurait pensé ça, que vraiment les dents tombent. J'aimerais tellement être à nouveau comme j'étais. Jeune. »

Le personnage contemple ici sa finitude et manifeste le désir tout humain de remonter le temps : la vue de sa vieillesse et de l'emprise de la mort sur son corps, les traces visibles que celle-ci laissent peu à peu, engagera chez le personnage une attitude conjuratoire : à la violence de la mort, le personnage opposera la violence de son corps en maltraitant la cigale prostituée et en lui arrachant une antenne. Son impuissance sexuelle est le signe de l'impuissance humaine à conjurer sa propre vanité. Le désir se heurte à la réalité du corps mourant. En provoquant la perte de l'antenne, le grand-père conjure la perte de ses dents comme si le geste négateur était un moyen d'affronter le néant lui-même : impasse. « *Les dents tombent* » et laissent dans la bouche un trou, image à peine déguisée de la mort.



Photo : Christian Ganet

Le processus de la perte est un peu différent concernant le jeune Chinois puisqu'il s'agit à proprement parler d'une extraction, d'un arrachement douloureux et comme « contrenature ». Pourtant, il y a quelque chose de pourri dans cette dent : les images utilisées pour la décrire réactivent l'imaginaire le plus repoussant. La dent est noire, sanglante, et surtout trouée de part en part ce qui est relativement étrange pour une carie. A moins que l'on y voit encore le crâne de la *Vanité*, cet objet de contemplation creux, habité par le vide. La réaction du personnage d'Inga à l'égard de cette dent engage en effet le parallèle entre ces deux objets : au tableau 27 « *elle contemple et contemple la dent* »

alors que son amie Eva trouve ça répugnant et décide de quitter le restaurant. Deux attitudes contradictoires mais caractéristiques de la façon dont l'homme considère son propre néant : soit il choisit de s'en détourner, de s'en divertir et c'est bien ce que fait Eva avec son baiseur de Barbie ; soit il choisit de le contempler, de s'y abîmer voire même de le désirer. Il n'est pas anodin de remarquer que la dent du Chinois passera de sa bouche à celle de l'hôtesse de l'air. Cette érotisation du néant (« *la dent a un petit goût de sang. [...] Sa langue cherche le trou dans la dent étrangère* » au tableau 34) n'est pas l'équivalent d'un désir de mort mais rend compte d'une fascination pour le vide qui structure le texte en profondeur : la chute est une ligne de force dans cette dramaturgie aux multiples dimensions et l'on peut remarquer que la dent tombe deux fois : de la bouche du jeune Chinois et du haut d'un pont. La chute du corps mort se retrouve dans la chute de la dent, tout deux jetés dans le fleuve. Il est d'ailleurs intéressant de remarquer que la chute de la dent se fait dans le silence le plus absolu : « *Mais ensuite, l'obscurité sous le pont avale la dent, la femme ne peut ni la voir ni l'entendre tomber dans l'eau. Pas de bruit, pas de ronds dans l'eau. [...] La dent a disparu. Comme si elle n'avait jamais été là.* ». En ce sens, la chute du corps mort ne trouve pas un écho dans la chute de la dent : ce qui résonne, c'est bien l'absence, le vide, le silence. Alors qu'il n'a été question que de nourriture tout au long de la pièce - rythmée par le refrain de la composition des plats saisis au wok ou par la description des stocks de l'épicier Hans -, c'est finalement l'obscurité qui avalera la dent. Cette dernière scène peut se comprendre comme un adieu mais aussi comme une figuration profonde de la vanité : rien ne demeure, pas même les corps que le fleuve charrie.

« *Tout s'écoule* » pour reprendre la pensée d'Héraclite. L'image du fleuve-tombeau renvoie ainsi à une circulation qui place l'homme au centre d'un processus qui le dépasse et qui engage le renouvellement de la vie par la mort. Quand le jeune Chinois meurt, on dit de lui qu'il est « *blanc comme une fleur de cerisier* » ce qui inverse les images de vie et de mort. Alors que la blancheur de la fleur de cerisier est le signe du renouveau printanier dans la culture asiatique, elle devient ici celui de la mort du héros. De même lorsqu'Inga crachera la dent dans le fleuve, elle la comparera à un « *noyau de cerise* » : la dent du mort deviendrait-elle promesse de vie ? Le fleuve serait-il devenu terreau fertile ?

Ce qui est sûr, c'est que le dramaturge brasse ces images ancestrales du renouveau et de la circulation incessante, du flux et du reflux. La dent est au carrefour de « flux » dans tous les sens du terme : flux sanguins dans la mesure où son extraction provoque une hémorragie ; flux virtuels puisque cette hémorragie engage une communication métaphorique entre le Chinois et sa famille restée au pays ; flux aériens puisque cette dent « *vole dans les airs* », double de l'avion qui transporte Inga et Eva et relie les hommes aux quatre coins du monde. Dès lors, le trou est doté d'une dimension nouvelle : c'est par lui qu'émane le flux, par lui que s'effectue la communication, le lien entre les hommes :

« *Il y a quelqu'un dedans...*

Où ?

Dans le trou ! » (tableau 29). C'est par le trou, cette fois laissée par la dent dans la bouche, que se réalise l'improbable communication entre le Chinois et sa famille : le flux sanguin devient flux téléphonique, reliant les hommes en sautant par-dessus le fil de la vraisemblance ce qui n'est pas sans poser de réels problèmes de représentation sur le plateau. C'est encore par ce trou que le jeune Chinois regagnera sa terre :

« Je tombe du pont dans l'eau, mon corps plonge dans le fleuve froid, l'eau pénètre en moi par le trou de la dent, et je rentre chez moi à la nage. » (tableau 46)

Le vide permet la circulation qui est à la base du principe du vivant : figure inversée de la vanité. D'un point de vue biologique, la dent, en se détachant du corps, devient un objet mort : plus rien ne circule en lui. Et pourtant, le dramaturge inverse le processus biologique puisque la dent, en se détachant du corps, rétablit une communication avortée, renoue du lien (entre le Chinois et sa famille) et même crée du lien (entre le Chinois et Inga). La dent devient littéralement principe de cohésion tant au niveau de la fable qu'au niveau de la structure dramatique : elle permet le lien entre les scènes par sa circulation entre les différents espaces, tout comme elle rend possible la liaison entre le réel et l'imaginaire : en étant le point de jonction entre le jeune Chinois et sa famille, la dent devient aussi l'endroit où réel et imaginaire se rencontrent. La dent est donc bien à l'image du théâtre : elle est le lieu symbolique d'une coexistence de l'hétérogène (réalité du restaurant / fantasme d'une communication téléphonique à travers la dent), lieu de passage entre la réalité et la fiction, lieu où le « comme si » rend compte d'une pure présence qui vient s'opposer à la vanité des êtres : « *La dent a disparu. Comme si elle n'avait jamais été là.* » Mais le spectateur sait qu'elle est là. Telle est la seule certitude que nous délivre le théâtre, l'illusion par excellence : la dent est là mais là c'est-à-dire, « *dans l'obscurité* ».

Extrait du dossier réalisé par Thomas Bruckert, Emilie Charlet et Aurélie de Foresta, sous la direction d'Anne Pellois, ENS de Lyon

MORCEAUX CHOISIS

Tableau 27

L'Homme, la Femme de plus de soixante ans, le Jeune homme, la Jeune femme, l'Homme de plus de soixante ans.

L'HOMME

Le trou dans la bouche du petit n'arrête pas de saigner dans la cuisine du restaurant asiatique-thaï-vietnamien LE DRAGON D'OR.

LA JEUNE FEMME

Ce que ça saigne.

L'HOMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

Fais voir encore...

LA JEUNE FEMME

Ça saigne tout le temps.

LA FEMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

Montre un peu... est-ce qu'on doit cautériser, peut-être qu'on doit cautériser pour que ça arrête de saigner...

L'HOMME

Mais où est la dent, la dent, et si on replantait simplement la dent dans le trou...

LE JEUNE HOMME

La dent a disparu.

L'HOMME

Disparu ?

LE JEUNE HOMME

Disparu.

L'HOMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

Mais où est la dent...

L'HOMME

Où a-t-elle pu aller, elle doit bien être quelque part... elle ne serait pas tombée par terre, elle doit bien...

Tableau 48

L'Homme, la Femme de plus de soixante ans, l'Homme de plus de soixante ans, le Jeune homme.

L'HOMME

Inga, l'hôtesse de l'air blonde, dans son appartement.

Elle prend la dent sur la table, la met dans la poche de sa veste et quitte l'appartement. A travers la porte de l'appartement du premier étage résonne de la musique à fond. C'est l'appartement de l'épicier.

Pas un chat dans la rue.

La ville de nuit.

Les lumières aux fenêtres. Peu de trafic.

Elle est bientôt sur le pont au-dessus du fleuve. Là les Chinois arrivent en sens inverse, ou s'agit-il de Vietnamiens, toute la famille, à supposer qu'ils soient une famille, ceux du DRAGON D'OR.

Bonsoir.

LA FEMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

Bonsoir.

L'HOMME

Bonsoir. Encore debout à cette heure ?

L'HOMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

Oui, oui, encore une petite promenade.

LE JEUNE HOMME

Poliment : et vous, encore debout, maintenant, à cette heure ? Il est déjà tard.

L'HOMME

Oui, il est tard. Mais je ne suis pas fatiguée.

LA FEMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

Pas fatiguée !

L'HOMME

Non, pas fatiguée.

Elle pourrait maintenant dire, regardez un peu, cette dent je l'ai trouvée aujourd'hui dans ma soupe, dans la soupe thaï n° 6 : soupe thaï au poulet, lait de coco, gingembre thaï, tomates, champignons, citronnelle et feuilles de citronnier (épicé), chez vous au DRAGON D'OR, mais elle ne le dit pas.

L'HOMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

Oui, eh bien, bonne fin de soirée...

L'HOMME

Oui, merci, vous aussi, bonne nuit.

LA FEMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

Bonne nuit.

L'HOMME

La femme blonde sur le pont.

Les Chinois ont disparu. Au milieu du pont elle s'arrête et regarde en bas vers l'eau noire.

Elle sort la dent de la poche de sa veste, la veste de son uniforme d'hôtesse de l'air.

Elle la met encore une fois dans la bouche.

Maintenant elle n'a plus le goût du sang ni le goût de la soupe thaï.

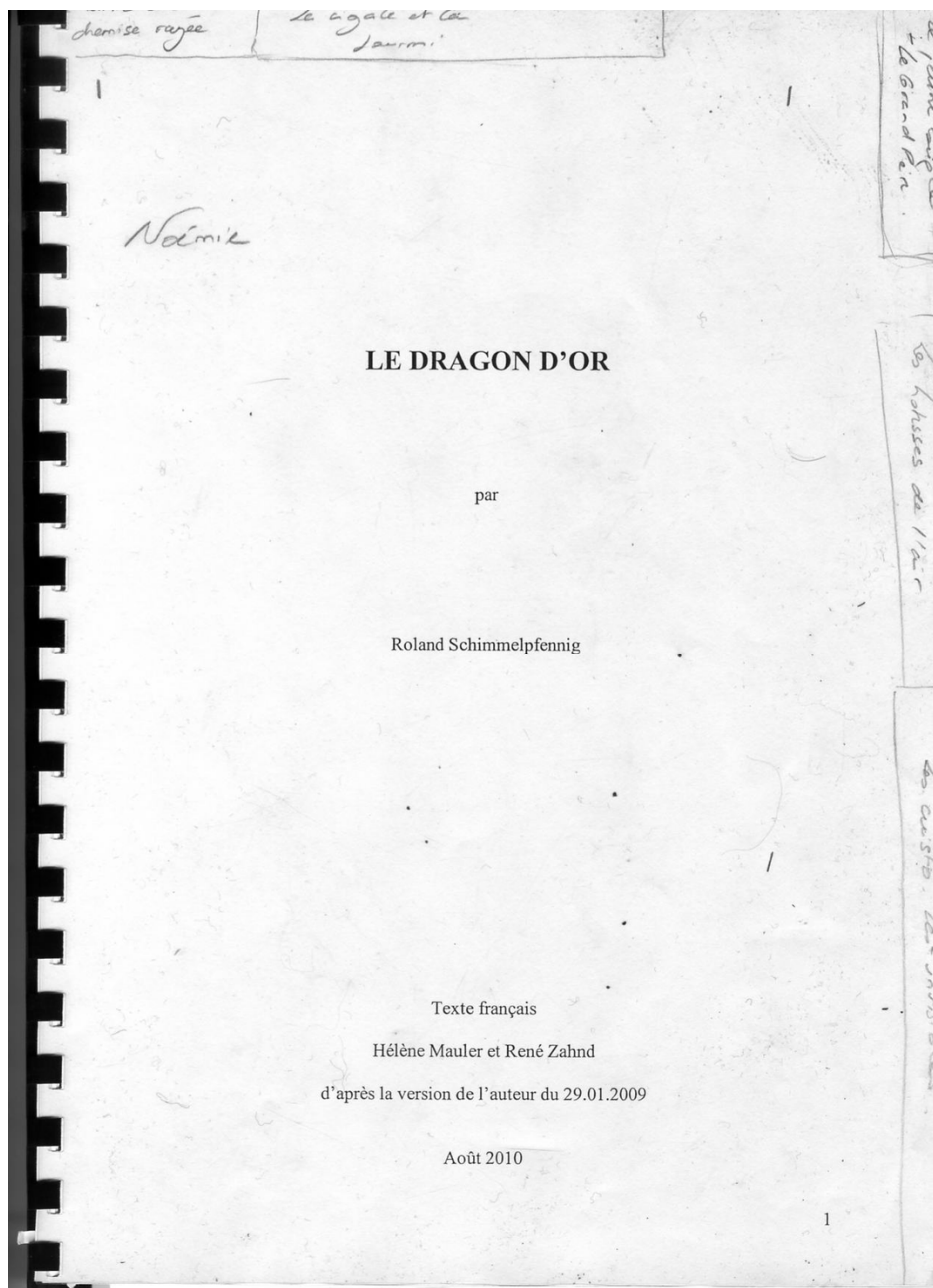
....

DU TEXTE A LA RAMPE : DOCUMENTS DE TRAVAIL

Rétro-planning

	Date 2010-2011	Etapas de travail	Commentaires
Mois - 9	Juillet	Casting	
M-7	Septembre	Rendu de la maquette	
M-6	Octobre	Première lecture du Dragon à Paris	
M-3	17 janvier	Première lecture à la table à la Célestine	Sont présents : Equipe technique : André Serré (son), Franck Thévenon (lumières), Graciela Galan (décor et costume), Bruno Torres, Equipe administrative
M-3	17 au 24 (1semaine)	Une semaine de travail à la table avec les comédiens	Exploration collective du texte, propositions et questionnements
M-3	24 au 31 janvier (1semaine)	Répétition à la Célestine, sans costumes, ni son, seulement les premières ébauches du dispositif scénique	Travail des scènes dans une structure métallique
M-2	2 au 25 février (4semaines)	Répétition dans la scénographie à Villeurbanne au Studio 24 23/02 : Proposition de costumes, accessoires...	Structure des décors : 8 m de haut, 2 tonnes. La Célestine ne permet pas d'accueillir ce dispositif. Pendant ce temps de répétition, l'équipe technique est présente et prend des notes.
J-17	28 février au 15 mars	Répétition dans la grande salle des Célestins En cours de validation : son, lumière, costumes, jeu... /filage technique A partir du 4 mars lumières et musiques, costumes	11h : réglages par l'équipe technique 14h-15h30 : chorégraphie avec Kader Belmoktar 15h30-18h30 : travail en détail des scènes, de 5 à 10 scènes/jour 20h-22h : filage 22h-23h : debriefing
J-12	3 et 4 mars	Répétitions publiques d'une heure	17h30 (jeudi) et 16h (vendredi)
J-1	16 mars	Répétition Générale	20h
JOUR J	17 mars au 7 avril	Représentations Durée : 1h30	20h du mardi au samedi 16h le dimanche Relâche le lundi

Notes de travail



3.

L'Homme, la Femme de plus de soixante ans, le Jeune homme, la Jeune femme, l'Homme de plus de soixante ans.

①

christophe et A au Rdc.

L'HOMME



JC, descends

Dans la cuisine du restaurant thaï-chinois-vietnamien LE DRAGON D'OR : c'est petit, très petit, pas de place, et pourtant les cuisiniers asiatiques travaillent ici à cinq. L'un d'eux a mal aux dents : le petit, celui qui cherche sa sœur. Le nouveau. A.P. s'avance

LA JEUNE FEMME crie tellement elle a mal.

Posit = CR A + Ch + T

L'HOMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

On l'appelle le petit.

en arrivant au Rdc pour que d. puisse l'emener et le déposer au C1.



LA JEUNE FEMME

Ce mal...

LA FEMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

Mal aux dents.

LA JEUNE FEMME

Oh ça fait mal, oh ça fait mal.

L'HOMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

Crie pas, crie pas...

L'HOMME

Crier utilise des forces.

A. au C1 ds les bras de Ch.

LE JEUNE HOMME

On l'appelle le petit, parce qu'il est nouveau.

LA FEMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

au 4^{or} Jardin

Parce qu'il n'est pas là depuis très longtemps. Il est encore nouveau. Et il n'a pas d'argent. Et il n'a pas de papiers. Donc un dentiste, c'est hors de question. *au 1^{er}.*
Crie pas, crie pas si fort. *en descendant au rd. Poutre perdue.*

L'HOMME

Un jus de pommes. Et un verre de vin blanc.
Les boissons pour les hôteses de l'air.

L'HOMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

Il faut sortir la dent.

LA JEUNE FEMME *Ch. lui ouvre la bouche cria sa main.*

Mais comment... mais comment ?

*A. agencée au poteau C1 tous
autour d'elle en demi cercle*

L'HOMME

La sortir,

LA FEMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

la sortir,

LE JEUNE HOMME

pas d'autre solution.

LA FEMME DE PLUS DE SOIXANTE ANS

La sortir, vite...

*Agathe s'échappe au 1^{er} par l'escalier
+ ~~avec~~ essai de la rattraper
JC monte au 1^{er}*

Curt Noir quant qu'elle monte.

10

\square : nombre de fois pièce ven
détail

\triangle : structure

X : positionnement comédien

JC : Jean-Claude

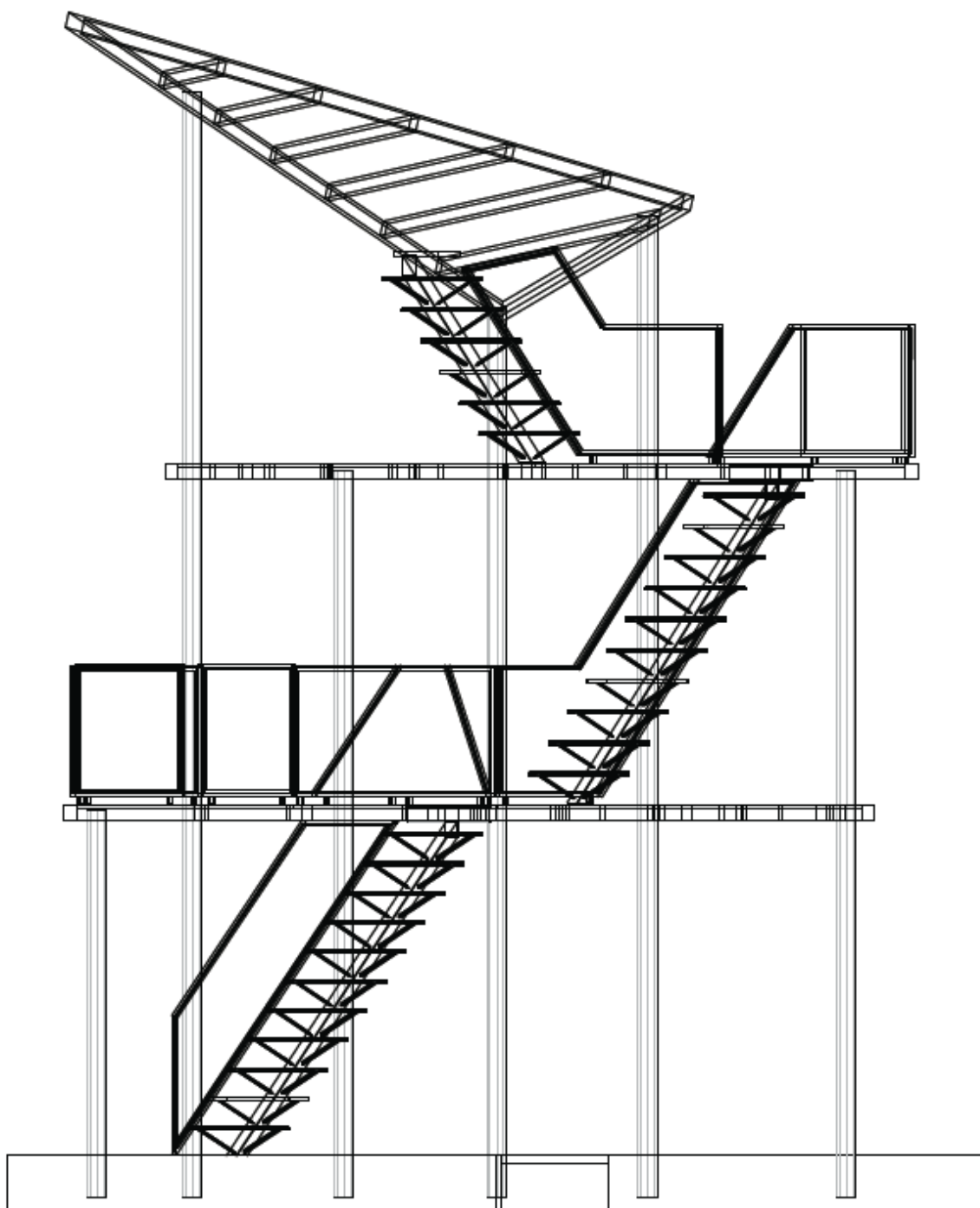
A : Agathe

Ch : Christophe

C1 : poteau 1 côté cour

C2 : poteau 2 côté cour

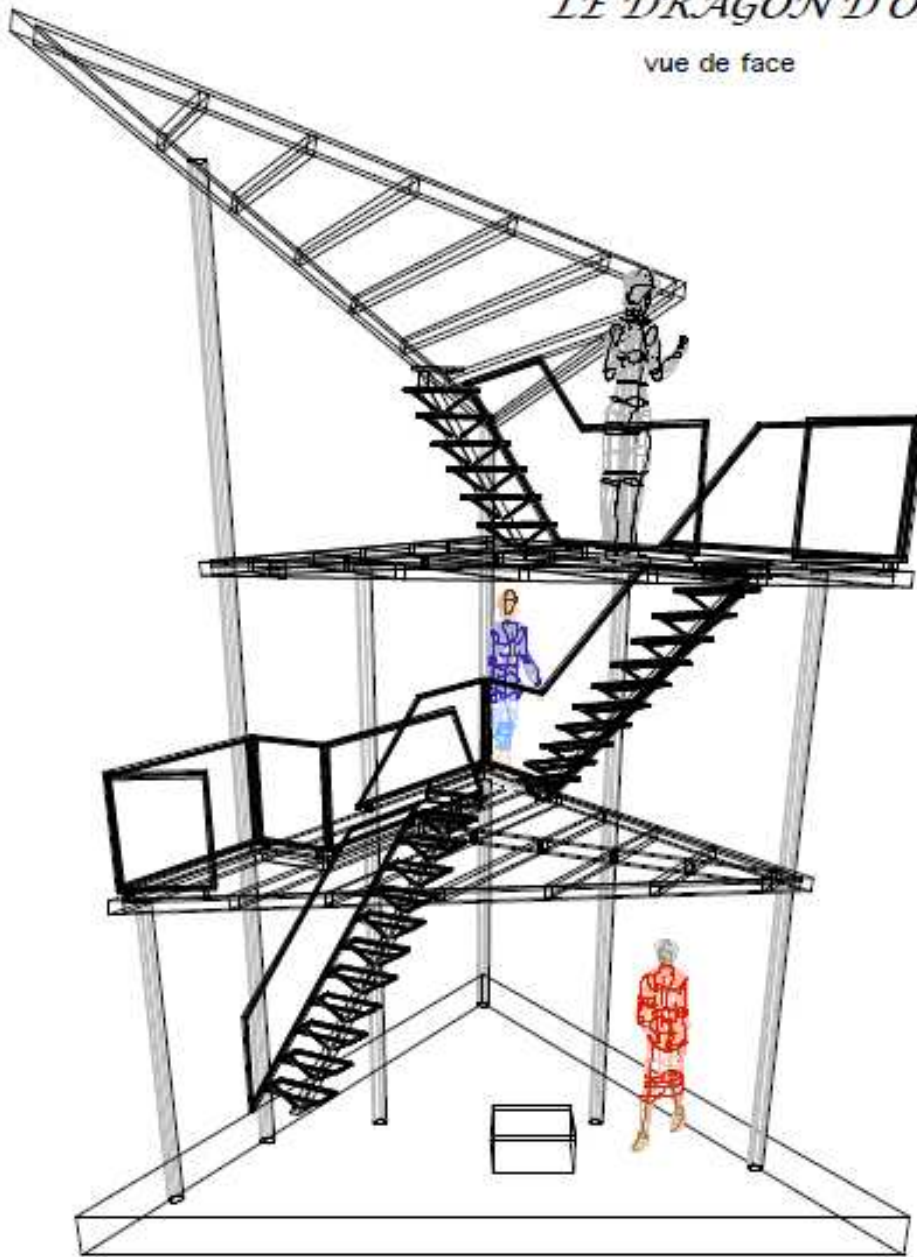
Esquisses



Robert Goulier,
régisseur plateau

LE DRAGON D'OR

vue de face



CALENDRIER DES REPRESENTATIONS

Mars – Avril

Jeudi 17 Mars – 20h
Vendredi 18 Mars – 20h
Samedi 19 Mars – 20h
Dimanche 20 Mars – 16h

Mardi 22 Mars – 20h
Mercredi 23 Mars – 20h
Jeudi 24 Mars – 20h
Vendredi 25 Mars – 20h
Samedi 26 Mars – 20h
Dimanche 27 Mars – 16h

Mardi 29 Mars – 20h
Mercredi 30 Mars – 20h
Jeudi 31 Mars – 20h
Vendredi 1^{er} Avril – 20h
Samedi 2 Avril – 20h
Dimanche 3 Avril – 16h

Mardi 5 Avril – 20h
Mercredi 6 Avril – 20h
Jeudi 7 Avril – 20h

Relâche le lundi