



Du 22 septembre au 16 octobre 2011

UNE NUIT ARABE

CRÉATION CELESTINS 2011

de Roland Schimmelpfennig

Mise en scène Claudia Stavisky

GRANDE SALLE

Dossier pédagogique

TEXTE DE ROLAND SCHIMMELPFENNIG
MISE EN SCENE CLAUDIA STAVISKY

Du 22 septembre au 13 octobre

UNE NUIT ARABE

CRÉATION CELESTINS 2011

Avec

Fatima - *Agathe Molière*

Lemonnier - *Jean-Claude Durand*

Karpati - *Alexandre Zambeaux*

Khalil - *Clément Carabédian*

Vanina - *Marianne Pommier*

Texte français *Une nuit arabe* : Johannes Honigmann avec la collaboration de Laurent Muhleisen / Décor et costumes : Graciela Galan / Lumières : Franck Thévenon / Son : André Serré / Chorégraphie : Kader Belmoktar (Avec le soutien du CCN de Créteil et du Val-de-Marne / Compagnie Käfig)

L'Arche est éditeur et agent théâtral du texte représenté

Production : Célestins, Théâtre de Lyon
Avec le soutien du Département du Rhône

Durée : 1h20

Contact :

Marie-Françoise Palluy

04 72 77 48 35

marie-francoise.palluy@celestins-lyon.org

SOMMAIRE

Le diptyque	
Deux pièces singulières, un questionnement commun	5
Une nuit arabe	6
Roland Schimmelpfennig	7
Claudia Stavisky	8
Entretien avec Claudia Stavisky	
Fuites et variations	10
Esquisse du décor	15
Un conte moderne	16
L'écriture de Roland Schimmelpfennig	18
• Un mélange des modes d'écriture	
• Une parole qui en appelle à l'imagination	
• Un système d'énonciation complexe	
Morceaux choisis	22
• Extrait 1	
• Extrait 2	
• Monologue reconstitué de Lemonnier	
Calendrier des représentations	26

« Peut-on expliquer le théâtre ? Peut-on écrire sur les pièces de théâtre ? Bien sûr que c'est possible. On peut les résumer, les caractériser, les interpréter. Mais ne serait-il pas mieux de laisser le théâtre parler pour lui ? »

« Les pièces de théâtre sont le miroir de leur temps. Elles renvoient l'image de l'homme et de ses désirs, de ses espoirs, de ses erreurs et de ses angoisses, de ses manquements et de sa cruauté. »

Roland Schimmelpfennig, avril 2009

LE DIPTYQUE

Deux pièces singulières, un questionnement commun

Claudia Stavisky a signé la saison dernière le premier volet d'un diptyque consacré à un auteur troublant et passionnant. Au-delà des thèmes et des histoires qu'ils proposent, *Le Dragon d'or* et *Une nuit arabe* sont avant tout d'éblouissantes variations théâtrales sur le devenir des individus, leur représentation dans le monde et sur scène. Dans un même décor transfiguré, les personnages se jouent du temps, de l'espace et de l'action. Leurs destins entrelacés composent une fable dans laquelle le réel se confronte aux sources mythologiques. Héritiers à leur corps défendant de ces mythes fondateurs communs, les anti-héros de Roland Schimmelpfennig incarnent la fébrilité d'une civilisation occidentale dans un monde dont elle n'est plus le centre. A quel monde se préparer, forts ou faibles de ce que nous sommes ? Vues séparément, les deux pièces nous embarquent vers des horizons distincts. Ensemble, elles nous ramènent à un questionnement commun et au plaisir d'une écriture théâtrale profonde et singulière.

UNE NUIT ARABE



© Mathieu Gerin – photo de répétition

Dans *Une nuit arabe*, l'écrivain entremêle le rêve et la réalité. Cette nuit est la plus chaude de l'année. L'eau ne coule plus à partir du septième étage de l'immeuble. Mais elle résonne dans les murs comme une mélodie envoûtante. De cette situation de départ toute simple, l'écrivain nous fait basculer progressivement dans un conte, un conte des mille et une nuits sans lune, où les sources deviennent des femmes en train de jouir, où deux personnages se retrouvent dans le palais du cheik Al-Abou Ibn Youssouf, l'une servante, l'autre princesse victime d'un mauvais sort jeté par une rivale, un mauvais sort qui lui fait oublier chaque soir qui elle est. Il y a un mélange de Contes des Mille et une nuits et de La Belle au bois dormant via le réveil de la princesse endormie par un baiser ou encore de Barbe bleue avec son énorme trousseau de clés qui ouvre toutes les portes du château. Mais des versions pour adultes avec du sexe et du sang. Les portes de l'immeuble ou de l'ascenseur s'ouvrent sur des univers parallèles ou bien se referment, il faut alors trouver la fameuse formule du "sésame ouvre-toi". La même rencontre amoureuse se répète en boucle à des années de distance et tout le temps la mort rôde. Dans cette nuit arabe de Roland Schimmelpfennig les personnages vivent à peine éveillés, comme dans un rêve, la réalité leur échappe et se mélange avec le fantôme, le songe ou le cauchemar parfois.

D'après l'article de Laurence Cazeaux dans *Le matricule des anges* n°041 nov-déc 2002 et la bibliothèque théâtrale interactive du Goethe Institut

ROLAND SCHIMMELPFENNIG

Auteur

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 Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, Éditions Théâtrales, SCÉREN, 2007

Roland Schimmelpfennig 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 enchainements de scène 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 Hamburg.

Il a notamment écrit *Keine Arbeit für die junge Frau im Frühlingskleid* (*Pas de travail pour la jeune femme en robe de printemps*), en 1998, *Fisch hum Fisch* (*Poisson pour Poisson*) en 1999, *Vor lander Zeit im Mai* (*C'était en mai*) en 2000 et *Die arabische Nacht* (*Une nuit arabe*), *Push-Up 1-3* en 2001, *Vorher/Nachher* (*Avant/Après*) en 2002. Sa pièce *Die Frau von Früher* (*La Femme d'avant*), écrite en 2006, est créée en France par Claudia Stavisky l'année suivante. *Der goldene Drache* (*Le Dragon d'or*), est créé au Burtheater de Vienne en 2009 ; création à l'occasion de laquelle il signe également la mise en scène.

CLAUDIA STAVISKY

Metteure en scène

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'échappée, 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, **1ère création en France**)

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

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

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

Électre 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, *Électre* de Sophocle (1998) puis dans *Répétition publique* d'Enzo Cormann (2000). 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).

Pour la radio, elle a réalisé plus de deux cents heures d'émissions culturelles (RFI).

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 Jovet 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**)

Résidence au Maly Drama Théâtre de Saint Pétersbourg (direction Lev Dodine) d'octobre à décembre 2011 pour diriger la troupe permanente. Création de *Lorenzaccio* en langue russe le 11 décembre 2010.

Le Dragon d'or de Roland Schimmelpfennig (Théâtre des Célestins - mars 2011, **1^{ère} création en France**).

Une nuit arabe de Roland Schimmelpfennig (création Célestins – septembre 2011).

FUITES ET VARIATIONS

Entretien avec Claudia Stavisky

Roland Schimmelpfennig passe pour l'un des auteurs dramatiques allemands les plus doués et les plus inventifs de la jeune génération à laquelle il appartient. Vous qui avez mis en scène trois de ses pièces, quel regard portez-vous sur son écriture tout à fait particulière ?

C.S: Il est sans conteste l'un des plus fins et des plus doués auteurs dramatiques allemands de sa génération. Ce qui me touche profondément dans son écriture, c'est son aptitude à vraiment raconter des histoires, à déployer un récit puissant, qui nous parle de nous, politiquement fort et à l'imaginaire fulgurant. Pour moi, la narration est capitale au théâtre. Mais chez Roland Schimmelpfennig, il y a aussi cette exigence d'une forme extrêmement construite, très différente d'une pièce à l'autre, et qui sert pleinement une narration haletante. Il se lance, il nous lance des défis à la façon d'un grand joueur d'échecs sans jamais tomber dans un formalisme hermétique. Son écriture est extrêmement ludique, d'une complexité magistrale et profondément humaine.

Roland Schimmelpfennig a aussi la particularité d'interroger la représentation théâtrale et d'insuffler à son écriture une dimension très cinématographique...

C.S: C'est un peu comme s'il fallait réinventer le théâtre pour la génération nourrie de cinéma. Schimmelpfennig met en crise la narration théâtrale à travers la notion de temporalité et d'espace. Il fait fi des aiguilles d'une montre et conjugue le présent, le passé et le futur dans un temps présent. Il joue avec l'espace de la narration en déroulant des actions simultanées en différents lieux. Il virevolte aussi en permanence entre le réel et l'onirisme. À la façon d'un David Lynch, Schimmelpfennig interroge notre perception du réel, le crédit que l'on peut accorder à la notion de réalité et la manipulation idéologique qu'elle peut recouvrir. La façon dont il interroge la représentation théâtrale est très déstabilisante mais infiniment passionnante et stimulante. On peut s'en amuser autant que lui. Néanmoins, il nous conduit à une obligation de représentation avec laquelle on ne peut transiger. Si l'écriture est d'une liberté incroyable, le cadre est aussi exigeant et précis que des vers de Racine. C'est vertigineux.

Pour quelles raisons avez-vous choisi de monter Une nuit arabe, l'une des pièces de Schimmelpfennig les plus emblématiques et les plus jouées dans le monde ?

C.S: *Une nuit arabe* est effectivement l'une des pièces de Roland Schimmelpfennig les plus emblématiques et les plus jouées dans le monde avec *Push up*. Elle fait vibrer une forme de volupté et de poésie qui me fascine et m'est infiniment proche. Il y a cette mélodie permanente de l'eau qui ne parvient plus à couler ; ces références au mouillé et au chaud sont une métaphore puissante de la sensualité et de la sexualité. La pièce emprunte aussi aux contes pour enfants au sens le plus noble du terme. Elle puise dans

les fondements de notre mythologie collective. Les références sont explicites aux Contes des *Mille et Une Nuits*, à *La Belle au bois dormant* avec le baiser de la princesse endormie, à *Barbe bleue* et son trousseau de clés qui ouvre toutes les portes. Elle fonctionne comme un conte allégorique avec des images magnifiques sur le fantasme de l'autre : les portes qui s'ouvrent et les corps qui s'enlacent, la malédiction de l'amour de celui qui se perd dans l'autre... C'est d'une tendresse et d'une justesse troublante.

Quelle est la trame narrative d'Une nuit arabe, pièce extrêmement riche en variations ?

C.S : L'argument de départ peut se résumer ainsi : comment les cinq habitants d'une tour HLM de banlieue finissent par se retrouver par une chaude nuit de juin lors d'une panne d'eau dans l'immeuble. C'est le prétexte à entrer dans l'histoire de chacun. C'est aussi le point de départ d'une multitude de fuites et variations qui nous acheminent progressivement vers des territoires insoupçonnés avec des personnages mis en miroir les uns par rapport aux autres comme dans les Contes des *Mille et Une Nuits*. On bascule progressivement dans un autre stade de la réalité. Avec en point d'orgue la fable de la malédiction du baiser. Comment tous ceux ou presque qui embrasseront la princesse endormie seront dissous.

Quelles dimensions placez-vous au cœur de la lecture de cette pièce ? La question du désir et de son incomplétude ?

C.S : Oui, on en revient à ces thématiques qui m'intéressent ardemment : celles du désir, du rapport à l'autre et de l'énigme fondamentale qu'est l'autre. Ce qui relie ces personnages dans leur solitude respective, c'est cet appel constant d'un ailleurs indéfinissable qui n'a pas d'existence concrète. C'est aussi cette quête de l'autre, en éternelle frustration et dans l'incompréhension de l'altérité. Les paraboles sur le désir évoquent la sexualité comme pulsion de vie, non pas au sens psychanalytique mais anthropologique. Chez tous les personnages, il y a cet écart entre leur pulsion de vie et l'amplitude de leur vie réelle. Ils vivent un peu comme dans un rêve éveillé où la réalité qui se mêle aux fantasmes leur échappe. Dans ce quadrillage entre le réel et l'irréel, les personnages qui s'en sortent sont ceux qui ont le plus de souplesse pour s'adapter au manque total de repères.

La pièce joue allègrement sur tous les registres, on passe du futile au grave, du réel à la fantasmagorie...

C.S : C'est un exercice de voltige tellement l'amplitude des registres est large. La pièce navigue du comique au tragique, en passant par la farce ou le drame bourgeois. On jongle aussi du quotidien à l'irréel. Mais ce qui est extraordinaire, c'est que tout, y compris dans la banalité ou la futilité du quotidien, fait sens comme un jeu de piste. Chaque mot, chaque geste des personnages est un indice de sa traversée initiatique et qui le conduira vers la connaissance ou la destruction.

Chaque pièce de Roland Schimmelfennig est ciselée avec une forme particulière qui lui est propre. Quelle est pour vous la spécificité d'Une nuit arabe ?

C.S : C'est l'une des premières pièces où Roland Schimmelfennig met en crise la question des adresses entre les personnages. Les personnages parlent une langue intérieure et extérieure. Ils se répondent sous la forme d'un monologue-dialogue et se parlent en même temps à eux-mêmes. On entend ce discours perpétuel que chacun se fait à circuit fermé dans sa tête, ses pensées concrètes, inutiles ou obsédantes. Cette impossibilité totale de faire le silence dans sa tête tout en étant avec les autres entre en résonance avec le travail de Roland Schimmelfennig sur la dislocation du temps - la façon dont la temporalité façonne notre existence et notre rapport au monde, de façon parfois schizophrénique.

Comme souvent dans l'univers dramaturgique de Roland Schimmelfennig, il a une façon de déployer son récit qui met à contribution le spectateur beaucoup plus que dans d'autres formes narratives. Percevez-vous cette pièce comme un théâtre de projection ?

C.S : La base du théâtre, c'est un acteur et un spectateur mais avec Schimmelfennig, il s'agit d'un spectateur extrêmement actif. Son théâtre est très exigeant avec le public. Non pas parce qu'il ne peut pas se laisser emporter par l'histoire et s'identifier au personnage. Bien au contraire, tout cela fonctionne parfaitement. Mais Schimmelfennig empêche le spectateur de s'installer dans un parcours d'identification connu. Il l'invite à projeter ses propres images et ses propres rêveries sur les immenses pages blanches qu'il laisse ouvertes dans son écriture. Et c'est pour cela que sa dramaturgie est complexe à aborder en tant que metteur en scène. Il faut proposer aux spectateurs des surfaces de projections constantes sans les enfermer dans les images que l'on peut construire.

Comment abordez-vous le travail avec les comédiens dans Une nuit arabe ?

C.S : Dans *Le Dragon d'or*, les cinq acteurs doivent faire preuve de virtuosité et de polymorphisme en interprétant 15 personnages. Dans *Une nuit arabe*, les comédiens peuvent se couler à l'intérieur d'un seul et même personnage et le déployer dans la trajectoire du récit. De ce point de vue, la prise de rôle est plus simple à aborder, mais la partition n'en est pas moins complexe. Les sauts permanents de temporalité et la dualité d'une langue intérieure et extérieure empêchent les comédiens de se prendre dans un jeu psychologique. La difficulté est aussi celle d'une partition d'une précision absolue qui joue sur tous les registres. Comme un travail de chanteur, les acteurs doivent incorporer la mélodie envoûtante de l'eau qui ne coule plus dans l'immeuble mais qui est omniprésente. Il leur faut trouver le rythme juste de cette partition musicale pour voix, désirs et courses de vitesse avec ses fuites et ses variations.

On retrouvera dans Une nuit arabe l'imposant décor vertical et tournant du Dragon d'or... Quelle tonalité souhaitez-vous donner à la scénographie ?

C.S : On retrouvera effectivement ce décor vertical d'un immeuble en découpe et qui permet de jouer sur la simultanéité des situations et des actions des personnages. Mais la scénographie et l'esthétique d'*Une nuit arabe* seront différentes de celles du *Dragon d'or*. *Une nuit arabe* est une pièce extrêmement solaire et charnelle par la présence des corps, du désert et des Contes des *Mille et Une Nuits*. Les personnages sont cernés à vif comme s'ils étaient sous une lumière tellement puissante et aveuglante que tout est perceptible : ce qu'ils font, ce qu'ils disent, ce qu'ils pensent. Il n'y a pas de zone d'ombre. D'un point de vue scénographique, la pièce pose aussi la question du statut de l'image dans la narration théâtrale. Faut-il représenter un homme qui se retrouve coincé à l'intérieur d'une bouteille de cognac et qui va gicler par-dessus bord du balcon ? J'ai appris avec *Le Dragon d'or* qu'il faut avant tout faire confiance à la langue de Schimmelpfennig. Ce n'est pas en représentant les images qu'elles prennent mieux vie. La simple énonciation fonctionne sans effet démonstratif et superfétatoire.

L'intégrale Une nuit arabe/Le Dragon d'or sera présentée lors de trois soirées. Quelles sont pour vous les correspondances entre ces deux pièces et pourquoi avez-vous souhaité les monter en diptyque ?

C.S : Roland Schimmelpfennig a trouvé cette idée du diptyque tout à fait intéressante et juste alors qu'il n'y avait pas pensé lui-même. Pour moi, c'était une évidence de rassembler ces pièces en diptyque même si les formes sont différentes. Elles se déroulent toutes deux dans une découpe d'immeuble avec une simultanéité des actions des habitants. Ce qui les relie, c'est le tracé des vies superposées les unes au-dessus des autres. On retrouve cette question du rapport à l'autre, à l'étranger, ce portrait d'un monde assoiffé et essoufflé, cette même quête constante d'un ailleurs indéfinissable...

La pièce Le Dragon d'or que vous avez créée pour la première fois en France n'est-elle pas la plus singulière des pièces de Roland Schimmelpfennig ?

C.S : Oui, parce que radicale à l'extrême. *Le Dragon d'or* est la conclusion d'une forme dramaturgique poussée jusqu'aux frontières de l'impossible. Avec son esprit éminemment ludique, Schimmelpfennig a créé un Rubik's Cube qui déconstruit totalement la narration théâtrale. Il brouille en permanence les pistes dans le traitement de la temporalité et de l'espace. Il joue sur la confusion et l'inversion des âges et des sexes des personnages... Mais le but reste de servir un récit puissant et d'une grande profondeur. C'est une pièce d'une liberté absolue qui nous entraîne en territoire inconnu.

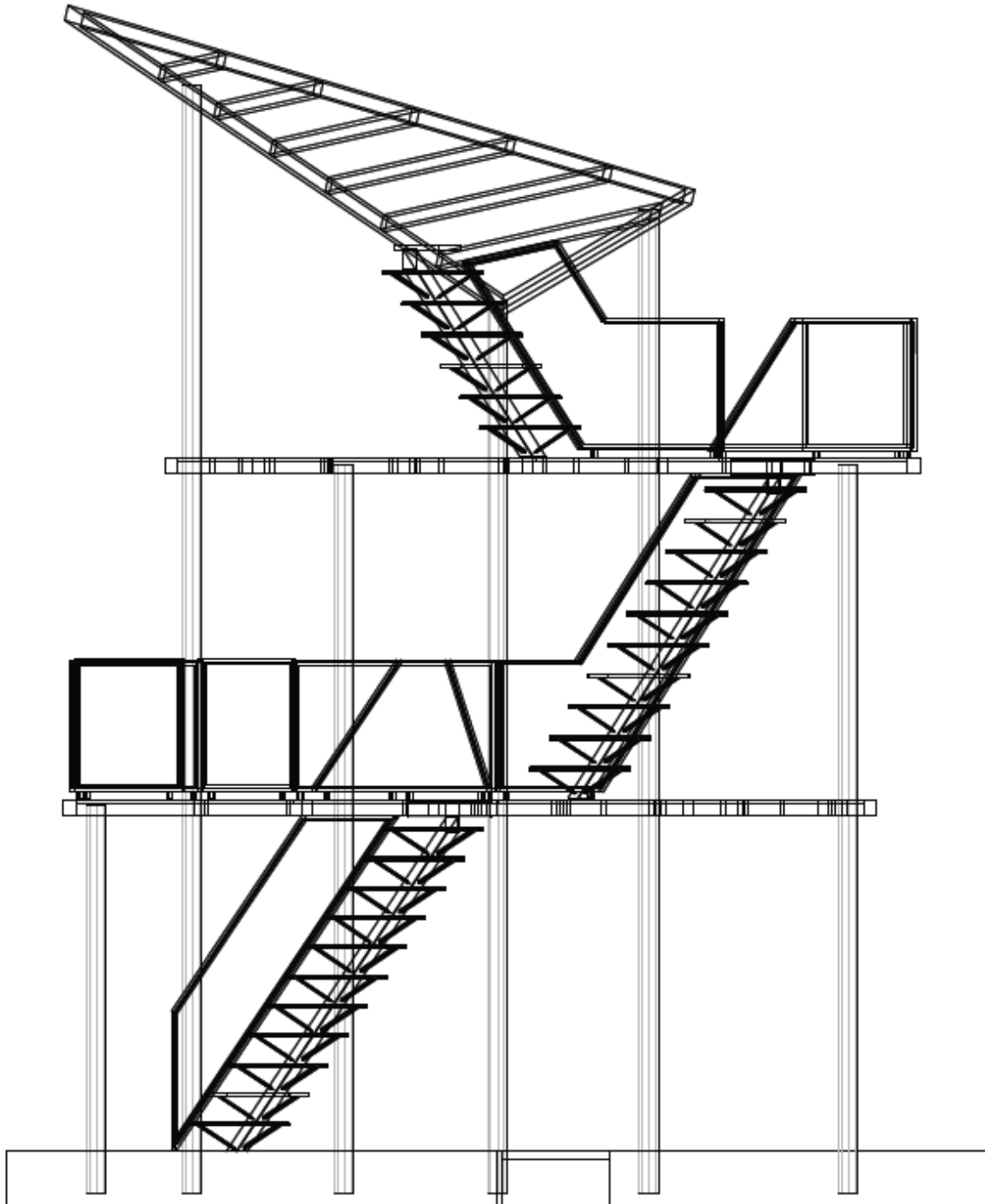
Les pièces de Schimmelpfennig donnent précisément l'impression de n'avoir rien vu d'autre pareil. Avez-vous le sentiment de faire vivre au spectateur une expérience théâtrale inédite ?

C.S : Comme directrice du théâtre des Célestins, je suis consciente de la responsabilité qui est la mienne d'engager le théâtre dans une voie aussi audacieuse que celle de l'écriture de Roland Schimmelpfennig. Mais je suis

convaincue qu'une large partie du public a soif de nouveaux langages. On l'observe dans la curiosité pour ce diptyque comme pour toutes les formes d'interdisciplinarité que nous proposons dans la programmation. La liberté d'invention de Schimmelpfennig est aussi déroutante que passionnante à expérimenter pour les acteurs, le metteur en scène et les spectateurs. Son écriture nécessite de se départir des grilles de lecture habituelles qui nous rassurent, pour se laisser emporter dans une expérience sensorielle tout à fait particulière. Pour moi, il y a un avant et un après *Le Dragon d'or* et *Une nuit arabe*. On n'en sort pas indemne. Schimmelpfennig balaye tout sur son passage. Et je suis convaincue qu'en ouvrant cette porte au public, cela fera des petits.

Propos recueillis par Aude Spilmont

ESQUISSE DU DÉCOR



Robert Goulier,
régisseur plateau

UN CONTE MODERNE

L'ouverture d'*Une Nuit Arabe* situe l'action de la pièce dans un banal immeuble de banlieue où tout paraît réaliste, excepté peut-être cette eau qui coule. Progressivement, tout va se transformer à partir du rêve de Vanina, l'HLM situé en Allemagne (ou plus largement en Europe) cédant le pas au désert de Turquie. Si, initialement, Roland Schimmelpfennig semblait renouer avec un théâtre du quotidien (la description de la vie d'un HLM) semblable à celui présent sur la scène allemande dans les années 70 – cf. notamment les pièces de Kroetz –, c'est pour mieux rompre avec lui ensuite, nous introduisant dans une réalité à multiples plans. Les personnages vont suivre cette transformation et devenir partie prenante d'une histoire qui se déroule dans le palais d'un Cheikh arabe. Nous sommes ainsi amenés à faire l'hypothèse suivante : la réalité du début – l'immeuble de banlieue – ne proviendrait en réalité que de l'imaginaire du personnage de Vanina, qui a reçu un sort. C'est Istanbul qui est réelle.

On remarque que Karpati et Khalil sont victimes de la malédiction et en même temps ils contribuent à y mettre fin. Ils sont les deux personnages qui, au début de la pièce, ne viennent pas du même immeuble. Ils viennent de l'extérieur et sont attirés là pour des raisons différentes. Ils n'habitent pas l'immeuble – et donc le palais du Cheikh. Or, ils vont rentrer dans l'immeuble-harem alors que c'est interdit aux hommes. Seul le Cheikh a le droit d'y entrer. C'est aussi une des raisons pour lesquelles ils meurent : comme dans *Bajazet*, tragédie que Racine compose en 1672, c'est la porosité de cet espace féminin réservé à un seul homme qui fonde le tragique. Ce sont d'ailleurs les deux seuls personnages qui ne correspondent pas à un personnage précis dans l'« autre réalité ». Seuls Vanina, Fatima et Lemonnier - Cheikh Al-Abou Ibn Youssef ont une véritable histoire et ont une vie dans « l'autre réalité ». Ce sont donc les trois personnages principaux. Pour que Vanina soit délivrée du sort, il faut que les trois ne se souviennent plus de leur vie d'avant ni de qui ils sont.

C'est par hasard qu'ils mettent fin à la malédiction. Comme le dit Fatima très tôt dans la pièce, il faut que quelqu'un embrasse Vanina. Cependant, ce ne peut pas être n'importe qui, et il y a danger pour ceux qui ne sont pas élus (Khalil et Karpati) ; il faut que cela soit la bonne personne, donc le Cheikh, puisqu'il est le promis de Vanina et qu'il est à l'origine de la malédiction. C'est en effet lui qui a fait exécuter Kafra, sa première femme. Évidemment, Lemonnier ne se souvient pas de qui il est, il croit seulement être le concierge de l'immeuble. Il gère celui-ci et s'assure que tout va bien, un peu comme un Cheikh dans son palais. En transformant le Cheikh, qui est le « roi » dans son palais, en concierge d'un HLM, c'est-à-dire en le plaçant en bas de l'échelle sociale, Roland Schimmelpfennig fait incontestablement preuve d'humour.

Les ressemblances entre Lemonnier et le Cheikh sont très ténues, mais il y en a dès le début de la pièce. Le fait qu'il ait plusieurs femmes et qu'il les confonde en est un premier indice ; le fait qu'il soit le premier à embrasser Vanina et que

le Cheikh est celui qui doit la dépuceler suggère que ce sont une seule et même personne. Lemonnier est donc le seul à pouvoir sauver Vanina. Sauver ? Oui, si l'on imagine que son père s'en est débarrassée : il l'élève jusqu'à sa majorité, comme un père de substitution. La suite de l'histoire est moins « charmante ». En effet, le Cheikh veut ensuite la dépuceler et l'épouser. Or il a l'âge de son père et l'a élevée comme un père ! Cela n'a pourtant pas l'air de gêner Vanina. On voit ici surgir l'interdit œdipien, qui est transgressé. On peut penser au conte de *Peau d'âne*, histoire d'une fille que son père voulait épouser. Dans le conte, bien qu'elle soit hésitante, elle s'enfuit et se marie avec un prince. Ici ce n'est pas le cas. (Heureusement que ce n'est pas son père biologique !)

À la fin de la pièce, l'eau qui coule est celle de la fontaine qui se trouve dans le palais ; l'immeuble n'existe plus, n'a peut-être d'ailleurs jamais existé. En effet, on peut imaginer que la malédiction de Kafra a plongé les trois personnages dans un rêve sans fin et que seul le baiser du « prince ou Cheikh » peut mettre un terme à cette « fausse » réalité, ou du moins au plan de réalité de départ. Ainsi, la réalité du début ne serait en fait qu'un rêve. À un certain moment de la pièce, l'histoire bascule. On pourrait le situer lors de la scène où Vanina se met à parler de la malédiction de Kafra et où Lemonnier se retrouve prisonnier d'une tempête de sable. Ici, il y a basculement vers un autre plan et tout va ensuite s'enchaîner. À la fin, l'HLM n'est plus là, seul reste le harem. La fiction n'est donc pas là où on l'attendait : le palais, le Cheikh, la petite fille enlevée et la malédiction existent vraiment, et non l'immeuble de banlieue avec ses habitants. C'est pourtant lui qui semblait le plus réel.

Cependant, tout n'est pas si clair. En effet, nous avons remarqué, que dans « l'autre réalité », celle du conte, il y a souvent plusieurs interprétations possibles et donc plusieurs plans d'une seule et même réalité. C'est au public d'imaginer « sa » réalité dans les croisements et convergences de plans ; mais peut-être ce public prend-il justement plaisir à ne pas pouvoir trancher entre les deux plans de réalité ?

Cette pièce se termine comme un conte, ce que le mot FIN nous invite à penser : ce mot conclut tous les contes, rarement les pièces de théâtre. Un autre élément nous rappelle le conte : la bouteille de cognac. En effet, dans les contes orientaux, il y a souvent un génie caché à l'intérieur d'une bouteille. Ici, c'est un génie malfaisant, puisque c'est la malédiction de Kafra qui y est peut-être contenue. Enfin, le baiser final rappelle étrangement le conte de *La Belle au bois dormant* ou ceux des *Milles et une nuit*. Vanina, qui a une vie « normale », dans un petit appartement, et qui s'endort tous les soirs sur le canapé, épuisée par sa journée de travail, est en fait une princesse du désert qui, de plus, a perdu ses parents dans un souk d'Istanbul quand elle était toute petite. Quel conte moderne !

Extrait du Dossier dramaturgique autour de Roland Schimmelpfennig
réalisé par les étudiants de l'Université Lyon II-Lumière, 2010-2011
(textes de Gwendoline Beroujon, Guillemette Laurent, Marceau Deschamps-Ségura)

L'ÉCRITURE DE ROLAND SCHIMMELPFENNIG

Un mélange des modes d'écriture

L'écriture de Roland Schimmelpfennig est chargée de procédés hétéroclites, notamment énonciatifs, qu'il ne cherche pas à harmoniser. Une caractéristique commune à la majorité de ses œuvres est ainsi le panachage entre le mode dramatique et le mode narratif, ainsi que l'incorporation de la didascalie dans la parole des personnages. On a parfois l'impression d'un *conte* : d'un récit de notre monde, transfiguré. Le tout s'agence avec une précision et une attention qui donnent à l'écriture de Roland Schimmelpfennig son caractère ludique et fascinant. Ses pièces sont toujours des objets complexes, construits avec minutie et exactitude dans le but de proposer au spectateur – et déjà au lecteur – une immersion dans la fiction ; une fiction qui explore notre monde contemporain, ou plutôt nos représentations le concernant.

Cette écriture invite ainsi à questionner la scène, l'humain et la vie en société et les récits, les *contes* sur le monde, à travers des points d'ouverture dramaturgique qui font toute sa richesse. Que montrer sur scène quand tout est contenu dans les mots des personnages ? Faut-il faire de ses pièces des objets hypnotiques ou des miroirs critiques car déformants ? Comment concentrer des parcelles de notre monde, des parcelles de vie, sur un plateau ? Est-ce d'ailleurs notre monde qui peuple ses lignes, ou bien le monde imaginaire des représentations que nous partageons ? Autant de questions, accompagnées de tant d'autres, ouvertes par l'écriture magistrale et complexe de l'auteur allemand.

Une parole qui en appelle à l'imagination

La parole narrative/descriptive fait en priorité appel non à la vision du spectateur mais à l'imagination du spectateur qui doit se représenter la scène plus que la voir représentée. Cette parole descriptive, qui en appelle à l'imagination, évoque celle des contes. Le spectateur se trouve ainsi dans la position de l'enfant auquel on raconte une histoire, et qui fait volontiers un effort d'imagination en s'appuyant sur le récit pour forger sa représentation de l'action. Ce rapprochement entre le théâtre de Roland Schimmelpfennig et le conte est particulièrement manifeste dans *Une Nuit arabe* qui évoque tant les récits des *Mille et une nuits* que celui, de tradition occidentale, de la Belle au bois dormant – comme la Belle, Vanina doit en effet être réveillée par un baiser. On relèvera par ailleurs la présence de plusieurs objets ou entités à valeur symbolique qui, comme dans les contes, jouent un rôle dans l'action : l'eau que Lemonnier entend, la lune qui seule peut délivrer Vanina de la malédiction, le porte-clefs chameau de Fatima, la bouteille de cognac où est enfermé Karpati. Cette référence au conte est toutefois intéressante en tant qu'elle suppose un nouveau registre de parole – que l'on pourrait qualifier de « magique » – où,

encore une fois, dire, c'est faire. En témoigne la puissante malédiction de Kafra, la première épouse du Cheikh : ses mots, qui littéralement « font du mal », engagent incontestablement la réalité, participent à l'action, voire la produisent.

Il apparaît ainsi que, dans le théâtre de Roland Schimmelpfennig, la parole est créatrice. En effet, dans *Une Nuit*, dire, c'est faire car c'est déterminer tant le cadre de l'action que l'action elle-même, ce dont il convient de prendre conscience au moment de les mettre en scène.

Un système d'énonciation complexe

Une Nuit arabe est nourri et structuré par des systèmes énonciatifs complexes et variés qui entrent en interaction. La pièce semble teintée, de manière sous-jacente, par une énonciation qui évoque l'écriture tragique. L'ouverture en prologue est renforcée par une énonciation qui n'est pas exactement celle d'une parole dramatique traditionnelle, mais qui est plutôt un montage rhapsodique d'éléments, de voix, qui ne forment plus de dialogues. Cette impression est renforcée par des motifs tragiques évidents que sont le *fatum*, les portes, le couteau, le meurtre et la célébration dionysiaque, le découpage en cinq parties...

Il est ensuite possible d'analyser plusieurs systèmes énonciatifs qui fonctionnent de manière parfois concurrentes, parfois distinctes.

Le plus évident, s'il n'est pas le plus représentatif de l'œuvre – bien au contraire –, est celui du dialogue. On peut distinguer le « vrai » dialogue (qui bute pourtant sur l'obstacle de la banalité, de l'oubli et de l'incommunicabilité) du dialogue littéralement « vain » car empêché, l'interlocuteur auquel le personnage s'adresse étant absent, endormi ou encore dans un autre plan de conscience.

Le dispositif le plus répandu est cependant celui de la « parole intérieure », qui est systématiquement l'expression d'une focalisation. Celle-ci se décline sous quatre formes :

- la première se rapprocherait d'un ***aparté traditionnel*** (le personnage s'exprime comme pour lui-même, par un discours adressé soit à lui-même, soit à personne)
- la suivante est une ***parole didascalique*** : le personnage exprime un point de vue qui semble l'expression directe de sa sensorialité (vue, ouïe) ou qui se rapproche d'une indication scénique, comme par exemple : « Au moment où je m'apprête à tourner la clé dans la serrure, quelqu'un ouvre la porte de l'intérieur. Devant nous, couverte de sueur et à peine habillée, se dresse Vanina Derval, locataire principale du 7-32. »
- La ***parole de commentaire***, par laquelle le personnage exprime son intériorité au regard de l'action scénique : il énonce une récurrence ou

modalise plus amplement le discours que dans une parole purement didascalique. On pourra penser aux nombreuses interventions de Fatima expliquant le « rituel » d'amnésie, de douche et d'endormissement de Vanina au retour du travail.

- La *parole narrative* qui, dans Une Nuit arabe, prend rapidement une dimension onirique ou fantasmagorique. C'est par exemple le rêve de Vanina ou les malédictions de Lemonnier et Karpati.

Si ces systèmes énonciatifs possèdent en soi leur autonomie et portent des enjeux scéniques importants – que faire de la profération d'une parole didascalique ? de commentaire ? de narration ? quels appuis et quelles difficultés pour le jeu de l'acteur ? –, il est important de constater que leur interaction suscite, quant à elle, l'élaboration d'un système producteur de sens et de jeu.

Extrait du Dossier dramaturgique autour de Roland Schimmelpfennig
réalisé par les étudiants de l'Université Lyon II-Lumière, 2010-2011
(textes de Gwendoline Beroujon, Guillemette Laurent, Marceau Deschamps-Ségura)



© Mathieu Gerin - photo de répétition

MORCEAUX CHOISIS

Extrait 1 (p.22 et 23)

FATIMA

(...)Cela fait quatre ans que nous habitons ensemble. Chaque nuit, au coucher du soleil, elle s'endort sur le canapé, définitivement. C'est alors qu'arrive mon ami Khalil, qu'elle ne connaît pas, dont elle ne sait rien, parce qu'elle dort déjà quand il me rejoint.

LEMONNIER

Deuxième étage.

KHALIL

Je la connais depuis 2 ans maintenant. C'est la seule femme dans ma vie. Je ne la tromperais jamais. Jamais.

VANINA

Il referme la fenêtre. Le ciel bleu foncé se reflète dans la vitre. Je ne crois pas qu'il puisse me voir.

KARPATI

Elle ferme les robinets. Se lève. S'essuie.

FATIMA

Je ne lui ai jamais parlé de lui.

VANINA

Je m'essuie, m'enveloppe dans une serviette et sors.

FATIMA

Pour quelle raison, en fait ?

KARPATI

Elle quitte la salle de bains.

FATIMA

Aucune idée

KHALIL

C'est toujours comme ça ; je dois attendre le coucher du soleil pour pouvoir la rejoindre. Alors j'enfourche la mobylette et je pars la retrouver. J'arrive dans le petit appartement. Elle m'attend à la porte. Sa colocataire est allongée sur le canapé et dort. Elle ne se réveille jamais. Elle ne me connaît pas, ne m'a jamais vu. Elle ne sait rien de moi.

Extrait 2 (p.40 à 42)

KARPATI

Sous ses paupières, ses yeux bougent. Elle rêve.

VANINA

J'ai six ans. Mes parents sont assureurs. Je suis une enfant heureuse. A l'automne, je dois aller à l'école, et partout flotte une odeur d'herbe. Cet été, nous partons en vacances. Nous sommes en Turquie. A la plage. Ma mère m'enduit le dos de crème. Le sable est si chaud qu'on s'y brûle les pieds. Je n'avais encore jamais vécu ça.

KARPATI

J'observe les lignes verticales de ses lèvres.

FATIMA

Le monsieur du deuxième étage n'habite plus là, bien que son nom soit encore sur la sonnette. Il paraît qu'il est mort et que c'est sa fille qui l'a trouvé. Je ne sais pas –

KHALIL

Je pourrais peut-être débloquer le mécanisme avec un tournevis – ou bien avec un stylo. J'en ai un dans ma poche.

VANINA

Au retour, nous sommes à Istanbul, nous sommes dans les mosquées qui, de loin, ressemblent à des tortues, nous allons au bazar. Au bazar couvert, où, m'explique mon père, on trouve tout ce qu'on désire. Ma mère me dit de prendre sa main, mais je m'avance en courant dans les allées enchevêtrées, loin devant, tout en regardant le plafond voûté et mes chaussures.

KARPATI

Je veux l'embrasser –

VANINA

Des hommes sont assis devant des magasins et boivent du thé dans de petits verres.

Mes parents ne sont plus derrière moi, je ne sais pas où ils sont, je les ai perdus.

Devant moi, au milieu du bazar, devant une sorte de café, trône un immense chameau.

LEMONNIER

Je suis arrivé, septième étage. Cela gronde.

KARPATI

Je l'embrasse.

VANINA

Quelqu'un pose sa main sur ma bouche. J'arrive à peine à respirer.

KARPATI

Mes lèvres sur les siennes, ma main pour un instant dans ses cheveux –

KHALIL

Le mécanisme lâche, mais il ne cède pas.

LEMONNIER

Je m'avance dans le couloir en direction du 7-32. Mademoiselle Mansour m'avait bien dit de ne pas hésiter à repasser.

VANINA

Et quelqu'un m'emporte. Je vois à nouveau le plafond voûté. Mais je ne vois plus mes chaussures.

KARPATI

Mais pourquoi ne te réveilles-tu pas quand je t'embrasse ?

LEMONNIER

Le couloir tout entier résonne comme un fleuve.

FATIMA

Tout est sombre au premier étage, c'est ce que je peux voir d'ici.

Sonnerie

Sur la sonnette est marqué « Coulon », mais les Coulon ne sont pas là. Au cinéma, peut-être. Ou alors autre part – mais le choix est limité.

KARPATI

Mais embrasse-moi –

LEMONNIER

Le couloir tout entier résonne comme un courant.

VANINA

Un bruit de fontaine. De l'eau. On dirait presque un gazouillis d'oiseau. Des rires au loin.

Il est encore tôt. Ma servante Fatima dépose une tablette à côté de mon lit, avec du thé et des pâtisseries au sésame.

Je n'ai plus six ans. J'en ai douze.

Monologue reconstitué (p.40 à 47)

Le texte est constitué de cinq monologues imbriqués les uns dans les autres – voici un extrait du monologue de Lemonnier :

Je suis arrivé, septième étage. Cela gronde.

Je m'avance dans le couloir en direction du 7-32. Mademoiselle Mansour m'avait bien dit de ne pas hésiter à repasser.

Le couloir tout entier résonne comme un fleuve.

Le couloir tout entier résonne comme un courant.

7-32. J'y suis. Étrange – la porte est ouverte.

Ohé ! Il y a quelqu'un ? Mademoiselle Derval ?

Pas de réponse.

J'entre dans l'appartement. Ohé !

La voilà, sur le canapé. Elle n'a pratiquement rien sur elle, seulement une serviette – elle dort, et sinon il n'y a personne. Mademoiselle Derval ? Sur la petite table à côté du canapé se trouve une bouteille de cognac presque vide. Cette façon d'être couchée – une mince pellicule d'humidité sur sa peau. Ses cheveux courts et blonds dégoulinent de sueur, sa respiration est rapide, peut-être rêve-t-elle.

Je suis debout à côté d'elle, je la regarde. Elle dort.

Mademoiselle Derval ? Elle ne se réveille pas.

Je ne sais pas pourquoi, tout à coup je suis à genoux à côté d'elle, je touche ses épaules nues –

Et je l'embrasse. Depuis combien d'années n'ai-je pas touché une femme, n'en ai-je pas caressé, je l'embrasse.

Et elle continue à dormir. Rien ne se passe. Je me lève, je sens encore ses lèvres sur les miennes. Qu'y a-t-il, ai-je envie de lui crier, mais qu'est-ce que tu me fais –

Le grondement est si fort. Pourquoi ne te réveilles-tu pas ?

Dors, continue à dormir sur le canapé de ton F3 au septième étage, je ne voulais pas t'embrasser, c'est venu comme ça, je veux sortir d'ici, sortir du 7-32, je me précipite vers la porte d'entrée, elle est toujours ouverte –

Je franchis le seuil et je me retrouve dans une lumière éblouissante. Un vent chaud s'empare de moi et du sable me brûle les yeux.

Autour de moi, du sable à n'en plus finir.

Loin au-dessus de moi, le soleil.

Je me trouve en plein désert. Il y a tant de lumière que j'arrive à peine à ouvrir les yeux.

Je m'examine de la tête aux pieds, je n'ai pas changé, les sandales, la salopette grise, tout est comme d'habitude. La chaleur est si sèche qu'aucune goutte de sueur ne coule sur mon front.

CALENDRIER DES REPRÉSENTATIONS

Une Nuit arabe

Jeudi 22 Septembre – 20h
Vendredi 23 Septembre – 20h
Samedi 24 Septembre – 20h

Mardi 27 Septembre – 20h
Mercredi 28 Septembre – 20h
Jeudi 29 Septembre – 20h
Vendredi 30 Septembre – 20h
Samedi 1^{er} Octobre – 20h
Dimanche 2 Octobre – 16h

Mardi 4 Octobre – 20h
Mercredi 5 Octobre – 20h
Jeudi 6 Octobre – 20h
Vendredi 7 Octobre – 20h

Mardi 11 Octobre – 20h
Mercredi 12 Octobre – 20h
Jeudi 13 Octobre – 20h

Durée : 1h20

Le Dragon d'or

Samedi 8 Octobre – 20h
Vendredi 14 Octobre – 20h

Durée : 1h15

Intégrales

Dimanche 9 Octobre – 16h
Samedi 15 Octobre – 20h
Dimanche 16 Octobre – 16h

Durée : 3h15 environ avec entracte

Relâche le lundi