

Les dossiers pédagogiques « Théâtre » et « Arts du cirque » du réseau SCÉRÉN en partenariat avec La Comédie de Reims, centre dramatique national. Une collection coordonnée par le CRDP de l'académie de Paris.

Une nuit arabe

Texte de Roland Schimmelpfennig
Mise en scène de Chloé Brugnon



à La Comédie de Reims, centre dramatique national, du 7 au 11 février 2012

Édito

Une nuit arabe, la pièce de Roland Schimmelpfennig créée à Stuttgart en 2001, entraîne à sa suite lecteur et spectateur dans un univers déconcertant, que ce dossier se propose néanmoins de baliser.

Il était une fois... Lemonnier, concierge d'un immeuble de banlieue. Un soir pas comme les autres, il se rend en ascenseur au septième étage pour comprendre l'origine d'une étrange coupure d'eau. Là, sur le palier, vivent deux colocataires : l'une, Vanina, rentre tous les soirs éreintée de son travail, oublie tout, et s'endort après un verre de cognac et une douche – douche qui ravit le voisin d'en face, Karpati ; l'autre, Fatima, appelle, une fois Vanina assoupie, son petit ami Khalil qui arrive en moby-lette. Sur fond de grondement d'eau inquiétant, ce soir-là, les rouages immuables du quotidien se grippent : les personnages ne réfrènt plus leur parole ni leurs désirs, et la réalité va doucement basculer vers un univers fantasmagorique, mêlant les arts et les genres de manière inattendue.

Et c'est justement parce qu'elle renverse les canons de la parole théâtrale et bouleverse l'appréhension de la temporalité, de l'espace et du sens, que Chloé Brugnon, jeune metteur en scène associée au Collectif artistique de la Comédie de Reims, a choisi cette pièce fascinante pour sa première création.

Ce dossier propose des pistes de travail et des exercices pratiques pour se familiariser avec l'univers de Schimmelpfennig. Dans « Avant la représentation », il livre des sésames pour comprendre une écriture novatrice qui stimule l'imagination du spectateur et l'emmène à la découverte de l'Autre dans un ailleurs universel. Dans « Après la représentation », il donne des clés pour confronter l'horizon d'attente des élèves aux propositions de Chloé Brugnon. Il convient donc particulièrement aux professeurs de lettres, d'allemand et de théâtre, de la classe de troisième à la terminale.

Retrouvez sur ► crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/ l'ensemble des dossiers « Pièce (dé)montée »

**Avant de voir le spectacle :
la représentation en appétit !**

L'écriture de Roland Schimmelpfennig ou l'expérience du déroutant [page 2]

Dynamitage des frontières : mélange des genres et désagrégation des repères [page 5]

Une nuit arabe, un sésame vers l'autre [page 9]

Pour aller plus loin [page 11]

**Après la représentation :
pistes de travail**

Libérer, démêler, écouter la parole [page 18]

Autour de l'espace [page 22]

Que sont-ils devenus ? [page 26]

Rebonds et résonances [page 28]

Annexes

Biographie et bibliographie de l'auteur [page 29]

Extrait 1, le début de la pièce (p. 11 à 17) [page 30]

« Interroger l'habituel », extrait de *L'Infra-ordinaire* [page 34]

Extrait 2, la dissolution de Vanina (p. 44 à 49) [page 35]

Entretien avec Chloé Brugnon, le 13 janvier 2012 [page 39]

Sommaire d'un dossier réalisé dans une classe de troisième pour l'épreuve d'histoire des arts [page 44]

Extrait du carnet de création 3 [page 44]

Avant de voir le spectacle

La représentation en appétit !

| n° 144 | février 2012 |

L'ÉCRITURE DE ROLAND SCHIMMELPFENNIG OU L'EXPÉRIENCE DU DÉROUTANT

Une nuit arabe pouvant, et ce très légitimement, fortement décontenancer à la première lecture, il semble nécessaire de proposer aux élèves un mode d'emploi, un fil d'Ariane leur permettant de peu à peu s'acclimater aux obstacles, aux méandres, voire aux impasses d'une écriture qui se revendique nettement iconoclaste, poétique et cinématographique.

Roland Schimmelpfennig, dramaturge contemporain allemand le plus joué du moment



ROLAND SCHIMMELPFENNIG © JUSTINE DEL CORTE, DR

→ On invitera les élèves à prendre connaissance de la biographie de Roland Schimmelpfennig (annexe 1), dont on peut extraire plusieurs informations susceptibles certes de faciliter, mais aussi de rendre tentante, l'entrée dans l'univers du dramaturge :

- son œuvre, particulièrement dense (plus d'une vingtaine de pièces en quinze ans), a très rapidement et régulièrement été reconnue et récompensée comme un des édifices majeurs de l'écriture théâtrale actuelle ;
- sa collaboration avec Thomas Ostermeier à la Schaubühne de Berlin signe son adoubement et sa reconnaissance sur la scène et au sein du

cénacle de la création contemporaine ;

- en choisissant d'écrire deux de ses pièces pour la radio, il signale sa volonté, précoce et affirmée, de repenser et bouleverser l'inscription de la parole théâtrale dans l'espace et dans le temps, ainsi que le rapport entre énonciation et réception du texte ;
- il a vécu et enquêté dans cette Istanbul que Lemonnier, Vanina et ses parents à leur tour arpenteront et interrogeront dans *Une nuit arabe*, indice qu'il aime à jongler avec un traitement tantôt réaliste, tantôt fantasmagique des lieux.

Un titre prometteur ?

On entrera dans l'œuvre avec l'extrait 1 (annexe 2), qui permet de réfléchir sur le décalage entre l'horizon d'attente généré par le titre *Une nuit arabe*, et l'univers dépeint par les premières pages de la pièce.

Le titre choisi par Roland Schimmelpfennig

convoque évidemment l'Orient, la magie des *Mille et Une Nuits*, les mystères d'alcôves et de harems... Pourtant, rien d'exotique ni de spécialement onirique n'accompagne les premiers pas du lecteur dans la pièce ! Immeuble de banlieue banal et sans cachet, concierge errant

dans les couloirs à la poursuite d'une éventuelle fuite d'eau, colocataires occupées à ranger des courses ou à somnoler sur un canapé...

Afin de surmonter et dépasser cette entrée en matière quelque peu déroutante et décevante, on incite les élèves à chercher dans le texte tous les indices qui malgré tout motivent et légitiment le titre de la pièce : la nuit n'est pas encore tombée mais ne saurait tarder puisqu'il est bientôt 20 h 30, la chaleur inhabituelle et récurrente ainsi que la mention du chameau évoquent le désert, enfin la nationalité libanaise de Fatima – tout comme le prénom Khalil et la syllepse malicieuse sur le mot « bazar » à l'issue de la première réplique de Lemonnier –

renforcent la présence d'un univers oriental. De plus, si l'action semble essentiellement quotidienne et routinière, il n'empêche qu'il faut attirer l'attention des élèves sur trois éléments étranges, trois énigmes propres à intriguer : pourquoi l'eau s'évanouit-elle au septième étage tout en faisant entendre sa mélodie derrière les murs ? Pourquoi Vanina ne se souvient-elle absolument pas de ce qu'elle a fait de toute sa journée ? Qui est cette mystérieuse femme dont Khalil semble si amoureux ? C'est donc bien dans un conte oriental, mais revisité, bouleversé, que le début d'*Une nuit arabe* nous fait entrer.

Des répliques déconcertantes : fonctions et polyphonie

Toujours à l'aide de l'extrait 1, et dans le même souci de débroussailler et clarifier la lecture, on se penche désormais sur le dispositif énonciatif complexe et étonnant qui structure la répartition et la circulation de la parole dans la pièce.

→ On donne à lire l'analyse suivante de l'universitaire Michel Corvin, pour qui les personnages d'*Une nuit arabe* « 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 ¹ ». Puis on demande aux élèves d'élaborer un tableau qui distingue ces deux modes de la parole – parole échangée et parole intérieure, expression d'une focalisation – et détermine les différentes fonctions de la seconde ².

Personnages	Conversation	Aparté ³	Parole didascalique ⁴	Parole de commentaire ⁵
Lemonnier	« Je peux vous aider ? » p. 12 « Oui, je repasserai certainement. En attendant, je vous souhaite une bonne soirée. » p. 14	« En plein mois de juin. [...] sur les planchers, dans les couloirs. » p. 11 « Est-ce que j'aurais [...] nue, après tout. » p. 15	« Mais j'entends de l'eau. [...] dans les couloirs. » p. 11 « Au moment où je m'apprête [...] du 7-32. » p. 13	« Pourquoi ne dépose-t-elle pas tout son bazar ? » p. 11 « – c'est toujours mieux que les sacs. » p. 12
Fatima	« Oh, merci, ça ira. Quelle chaleur aujourd'hui, hein ? » p. 12 « Non merci, je range d'abord les courses. » p. 16	« Pourvu que Vanina soit là. [...] qu'elle entende la sonnerie. » p. 12	« Lemonnier, le concierge [...] gris-bleu. » p. 12 « La bouteille de cognac se trouve sur la petite table devant le canapé. » p. 17	« Elle fait tout le temps ça. » p. 15 « Elle rentre de son travail [...] prendre une douche. » p. 16
Vanina	« Oups – je [...] Salut. » p. 14 « Je t'en sers un, en attendant. » p. 16	« Qu'est-ce que j'ai bien pu faire de toute cette journée ? » p. 16		
Khalil			« Bientôt huit heures et demie. [...] à l'autre. » p. 17	« Je suis assis à côté du téléphone et j'attends. » p. 17

1. Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, éditions THÉÂTRALES – SCÉRÉN, 2007.

2. Ce tableau se fonde sur les résultats des travaux réalisés par les étudiants de l'Université Lyon II Lumière pour la réalisation du *Dossier dramaturgique autour de Roland Schimmelpfennig* (cf. Rebonds et résonances).

3. Le personnage ne s'adresse à personne sinon à lui-même ; on n'est pas loin du monologue intérieur.

4. Le personnage formule un point de vue qui, témoignant d'une perception sensorielle, s'apparente à une indication scénique.

5. Le personnage commente un événement, une action scéniques ; il ne se contente pas de les décrire, il les évalue et les modalise.

NB : on signalera aux élèves qu'une dernière modalité énonciative, celle de la narration, est à l'œuvre dans *Une nuit arabe* : Vanina racontant son périple onirique des pages 38 à 46 ou Lemonnier rendant compte de ses péripéties dans le désert puis à Istanbul des pages 55 à 64, y recourent.

→ On propose alors des exercices pratiques utilisant l'extrait 1 et visant à confronter la classe à ces questions :

- Quatre élèves (un Lemonnier, un Fatima, un Vanina, un Khalil) répartis dans l'espace de manière à équilibrer le plateau ; travailler et modifier l'adresse ainsi que l'intention selon le type de répliques ; gérer et légitimer

- tout déplacement qui s'avère nécessaire ;
- attribuer à chaque personnage autant d'interprètes que de types de répliques ponctuant son discours ; travailler à la fois la distinction des diverses répliques et le maintien de la cohérence du personnage ; faire entendre et gérer la polyphonie ainsi générée ; inventer et justifier tout déplacement éventuel des différents avatars des quatre protagonistes ;
- expérimenter, légitimer et réfléchir, comme l'ont fait Chloé Brugnon et son responsable du son Antoine Reibre lors des répétitions, à la pertinence et aux conditions d'utilisation d'une ou de plusieurs voix off : la/les réserver à la parole intérieure ? À Lemonnier ? La/les varier et attirer ainsi l'attention du public sur telle séquence et/ou telle pensée ?

« Le cinéma a lieu dans ma tête ⁶ »

Si des pièces telles que *Push up*, *La Visite au père* ou encore *Le Dragon d'or* et *Peggy Pickit* adoptent ce que Roland Schimmelpfennig appelle une « dramaturgie du polaroid ⁷ », à savoir une construction fondée sur la succession de scènes brèves et intenses, d'instantanés quasi photographiques destinés à saisir au plus près ces moments où soudain tout – couples, avènements professionnels, traditions familiales, routines quotidiennes – bascule, *Une nuit arabe* recourt quant à elle à une écriture cinématographique. Roland Schimmelpfennig revendique d'ailleurs cette influence : « J'aime faire les films dans ma tête et ça marche assez bien. Le découpage de mes pièces est cinématographique. J'ai pour influence le cinéma italien avec des réalisateurs tels que Antonioni ou encore Fellini, auxquels je reviens toujours. Lorsque j'ai des blocages de textes ou autres, je visionne davantage un film de Fellini que du théâtre ⁸. »

Afin que les élèves saisissent l'importance de la référence cinématographique à l'œuvre dans *Une nuit arabe*, on proposera d'exploiter ce que Chloé Brugnon révèle des influences artistiques qui ont accompagné son travail de mise en scène : « Le lien apparent entre le mode d'écriture de Schimmelpfennig et les films de David Lynch me conduit à trouver dans les films de ce dernier une inspiration évidente. Mais ce monologue-dialogue n'est pas sans me faire penser aux films américains des années quarante qui utilisent la caméra subjective et les voix-off comme dans *Les Passagers de la nuit*, ou bien au film de Chris Marker *La Jetée*, histoire racontée par la voix d'un narrateur qui accompagne une succession d'images fixes ⁹. »

→ On incite les élèves à rechercher et archiver des images issues des films évoqués supra par Chloé Brugnon ¹⁰, mais aussi de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), de *Fenêtre sur cour* ou *Sueurs froides* (Alfred Hitchcock, 1954 et 1958), de *Quand la ville dort* (John Huston, 1950) ou de *Série noire* (Alain Corneau, 1979), autres références que la jeune metteur en scène revendique.

→ Les images ainsi collectées doivent être mises en rapport avec un espace dramatique (bloc C, salon de Vanina et Fatima, couloir du septième étage, Istanbul, ascenseur, palais du cheikh...), un personnage ou une séquence de l'intrigue. La classe appréhendera ainsi le « cinéma mental » de Chloé Brugnon.

Et puisqu'elle insiste tant sur la voix off mais aussi sur l'impact émotionnel et esthétique de l'image, on peut demander aux élèves de convoquer leurs propres repères, références et imaginaires cinématographiques, et de choisir :

- sur le seul critère de sa voix, un acteur ou une actrice susceptible d'incarner un des cinq personnages ou d'évoquer un lieu, une situation dramatiques ;
- sur le seul critère de l'atmosphère distillée par les couleurs, le cadrage, la dynamique des lignes, la lumière, la saturation ou l'épure de l'espace..., un décor de film susceptible de correspondre à un espace dramatique, un personnage ou une péripétie.

Il semble donc que le trousseau de clés de Fatima, que Lemonnier remarque et décrit

6. Roland Schimmelpfennig, « Casse-tête chinois », entretien avec Élise Ternat, Roland Schimmelpfennig et Claudia Stavisky, à l'occasion de la mise en scène du *Dragon d'or* par Claudia Stavisky au théâtre des Célestins (Lyon), 2011.

7. Roland Schimmelpfennig, « Theater braucht keine Romantik », entretien avec Andreas Beck, à l'occasion de la création de *La Femme d'avant* par Stephan Müller, programme de l'Akademietheater (Burgtheater, Vienne), 2004.

8. Roland Schimmelpfennig, « Casse-tête chinois », entretien avec Élise Ternat, Roland Schimmelpfennig et Claudia Stavisky, à l'occasion de la mise en scène du *Dragon d'or* par Claudia Stavisky au théâtre des Célestins (Lyon), 2011.

9. Chloé Brugnon, entretien avec Anne Berest, à l'occasion de la mise en scène d'*Une nuit arabe* par Chloé Brugnon à La Comédie de Reims, 2011.

10. Pour David Lynch, on peut préciser : clip de *Good Day Today* (2010), *Lost Highway* (1997), *Mulholland Drive* (2001) ; Delmer Daves, *Les Passagers de la nuit* (1947) ; Chris Marker, *La Jetée* (1962).

comme considérablement fourni page 13, soit un indice que Roland Schimmelpfennig accorde au lecteur/spectateur dès le début de la pièce : s'il se trouve désorienté, déconcerté, malhabile à déterminer, parmi toutes les clés d'entrée

dans *Une nuit arabe*, laquelle choisir ; si, comme Fatima, il peine quelque peu à franchir le seuil de l'œuvre, qu'il se rassure : après quelques tâtonnements et hésitations, il y parviendra !

DYNAMITAGE DES FRONTIÈRES : MÉLANGE DES GENRES ET DÉSAGREGATION DES REPÈRES

Quand les codes du genre volent en éclats

L'écriture si particulière de Roland Schimmelpfennig atteste de sa profonde modernité. Dans la lignée des auteurs des XX^e et XXI^e siècles, il déconstruit les codes théâtraux, imposant rapidement au spectateur une distance par rapport à la fable, l'obligeant à rester actif pour se diriger dans une pièce dont la structure est pourtant un exemple de rigueur.

Ainsi, il s'agit pour les élèves de réaliser que Roland Schimmelpfennig abolit les frontières génériques pour mettre en place un univers pluridimensionnel. Pour cela, on pourra les faire réfléchir autour de trois axes : un genre hybride, une réalité équivoque et un défi lancé à l'entendement du spectateur.

Mosaïque des genres : au-delà du théâtre

Si Roland Schimmelpfennig évoque sans peine ses sources d'inspiration, nulle part il ne revendique *Une nuit arabe* comme appartenant à un genre théâtral précis. L'horizon d'attente du spectateur s'en trouve ébranlé. Seule solution : se laisser porter par une forme hybride qui revisite les codes de genres aux antipodes les uns des autres et mêle leurs différents registres.

- de choisir un objet, un accessoire, un motif sonore, etc. qu'ils associeront au genre et au registre étudiés ;
- de mettre en valeur ce choix dans une proposition de mise en scène de l'extrait.

Une nuit arabe, un texte comique ?

Suite à ce travail, on pourra amener les élèves à considérer le comique comme une entrée possible dans le texte. Ils prendront conscience que le registre n'est pas aisément discernable à la première lecture, et que son traitement par le metteur en scène peut s'avérer problématique (pistes pédagogiques dans « Pour aller plus loin », p. 11).

Une nuit arabe, un texte tragique ?

Dans l'ascenseur, la situation de Khalil devient de plus en plus insoutenable : « Je deviens fou » (p. 29), « Avec mon pied, je cogne de toutes mes forces. Quelque chose se casse. Je m'en fous. La porte de sécurité cède. » Comme lui, à plusieurs moments, les personnages « lâchent prise » et laissent les forces qui les gouvernent agir, laissant violence et fantasmes s'incarner, d'abord dans leurs paroles, puis dans leurs actes : Khalil semble bien coucher frénétiquement avec toutes ces femmes qui l'appellent de leur appartement et Fatima finit bien par le tuer, ivre de jalousie. Entre le quotidien qui

« 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. »

Marion Boudier et Guillermo Pisani,
Jeu : Revue de théâtre, n° 123, (2) 2007,
p. 191-196.

→ Confier à des groupes d'élèves la recherche des définitions de la farce, du vaudeville, de la tragédie moderne et du conte pour qu'ils comprennent comment Schimmelpfennig mêle les registres qui leur sont associés : différents types de comiques, le tragique et le merveilleux.

→ Ensuite, leur demander à partir d'un extrait qu'ils délimiteront en fonction de leur précédente recherche :

tourne mal et une transcendance qui semble venue d'ailleurs, les personnages errent sans maîtrise de leur destin suspendu à la « malédiction de Kafra ». Nous choisirons, comme proposition de réponse à l'exercice, l'exemple du personnage de Karpati, accompagné de l'énigmatique « bouteille de cognac » dans laquelle Vanina se sert tous les soirs avant de se rendormir (des repérages pour la mise en œuvre de l'exercice sont disponibles dans « Pour aller plus loin », p. 11).

Une nuit arabe, un texte merveilleux ¹¹ ?

Une nuit arabe se nourrit d'éléments du conte déjà en filigrane dans le paragraphe précédent

(la malédiction, par exemple) : si le titre invite à penser aux *Mille et Une Nuits*, le reste du texte ne cesse d'opérer des allers-retours entre le quotidien de l'immeuble de cité et un ailleurs merveilleux. Il convient donc de repérer quelques codes du conte pour plus tard s'interroger sur leur présence et leur fonction ; la recherche peut particulièrement s'intéresser aux lieux, aux objets, aux personnages, aux motifs et à l'oralité (pour les pistes sur les codes du conte et leur fonction, voir « Pour aller plus loin », p. 11).

« *Une nuit arabe* est une pièce qui lutte contre les soirées normales... »

Chloé Brugnon face à des élèves pendant une répétition.



KARPATI (SAMUEL RÉHAULT) DANS SON IMMEUBLE ET FATIMA (STÉFANY GANACHAUD) DANS L'APPEL D'UN EN FACE... RÉPÉTITION À LA COMÉDIE DE REIMS EN SEPTEMBRE 2011

Dissolution des frontières : la réalité en question

À partir d'une situation quotidienne, l'introduction progressive d'éléments surnaturels va faire basculer la réalité proposée par le texte. *Une nuit arabe* n'élabore pas de « chronotope » préalablement défini mais invite le spectateur à suivre l'incessant aller-retour des personnages – continuellement présents à la scène – dans un espace-temps mouvant qui surgit exclusivement de leur parole.

« C'est pour cela qu'on peut faire des pièces dans un espace limité mais où il y a beaucoup à voir. »

R. Schimmelpfennig, entretien avec Claudia Stavisky.

comprendre comment celui-ci envahit le champ de la réalité.

→ Ensuite, les élèves lisent l'extrait de Georges Perec (en annexe 3) choisi par Chloé Brugnon, et réfléchissent aux propositions que l'écrivain fait sur la manière d'appréhender le quotidien et sa matérialité. Cela donne lieu à un exercice sur plateau en guise d'introduction au travail suivant.

→ Au choix, à partir de l'annexe 4 (p. 44 à 49, « VANINA : Aujourd'hui est un jour exceptionnel [...] c'est comme si je me dissolvais ») ou de l'extrait p. 55 à 60 (« LEMONNIER : J'entre dans la tente du bédouin [...] une large cicatrice divise son visage de haut en bas. »), on demande aux élèves de réaliser une maquette de la scène choisie en s'inspirant de l'intention de

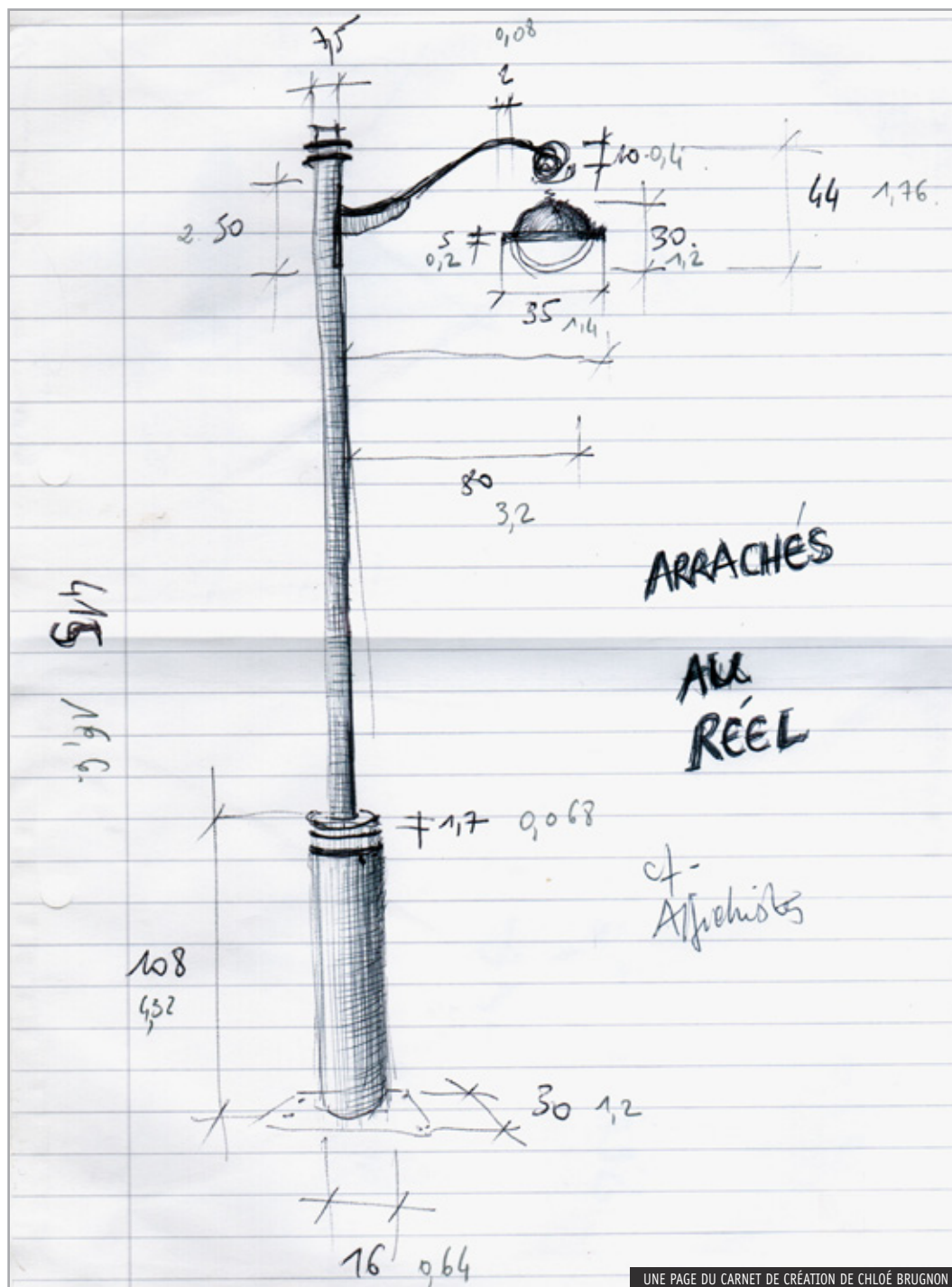
11. Pour compléter ce paragraphe, consulter le Dossier pédagogique du Théâtre des Célestins : <http://www.celestins-lyon.org/index.php/Menu-thematique/Saison-2011-2012/Spectacles/Une-nuit-arabe>

→ On demande aux élèves de relever les indices du basculement dans l'étrange pour

Chloé Brugnon dans son carnet de création :
« Faire avec des objets réalistes un système
précisément opposé à une scène réaliste. »

Pour faire leurs choix, ils doivent avoir en
tête l'idée que ces « objets » peuvent être des
« portes » / « seuils » vers cette autre réalité.

| n° 144 | février 2012 |



« Toute chose figurant sur scène y acquiert *ipso facto* le caractère d'objet : l'objet théâtral est une chose, reprise et recomposée par l'activité théâtrale ; tout ce qui est sur scène [...] devient signifiant par sa seule présence dans l'univers scénique, univers recomposé par le travail artistique de la scène. »

Anne Ubersfeld, in *Lire le théâtre II*,
Belin, coll. « Lettres Sup », 1996.

L'exercice invite donc à se poser la question de l'espace et de son rapport au temps et à la réalité. Les élèves comprennent que le metteur en scène se trouve face à une véritable gageure : faire des propositions claires pour que le spectateur accepte de se laisser perdre dans un univers qui lui demande de participer, de faire des choix d'interprétation ou simplement de ne pas en faire (pistes pour exploiter l'exercice dans « Pour aller plus loin », p. 11). Différents espaces-temps jaillissent de la parole des personnages et maintiennent,

par leur diversité, la confusion entre l'Orient et l'Occident, entre les lieux et les moments, entre la réalité et ce qu'on pourrait appeler la « surréalité ». Ils induisent métaphoriquement les différentes directions que peut prendre le sens. Les « objets » deviennent des « sas » vers un ailleurs onirique, « sas » que peuvent emprunter

les personnages « dissous » à la recherche de bribes d'eux-mêmes. C'est donc la parole des personnages qui définit et redéfinit l'univers référentiel de la pièce au fur et à mesure du déroulement du texte, ne cessant d'ouvrir les champs du possible. Les oppositions sont ainsi structurantes et allient l'écriture et son contenu.

Vers la mise en scène : accepter qu'un texte défie les lois de la causalité

→ À l'oral, demander aux élèves de raconter chronologiquement ce qui arrive à Fatima, Lemonnier, Vanina.

Pour les aider, on peut proposer des pistes d'interprétation – non exhaustives – pour appréhender la/les réalité(s) en jeu dans la pièce.

Cela permettra de mieux comprendre les choix opérés par la suite lors de la représentation.

- Première hypothèse : on peut imaginer trois réalités qui se superposeraient, la troisième se nourrissant des deux premières.

	EXPOSITION	NŒUD	DÉNOUEMENT
	Réalité A en Occident	Réalité B ou surréalité à Istanbul	Réalité C = réalité A + réalité B en Occident
	Le quotidien de l'immeuble	<ul style="list-style-type: none"> - Le rêve de Vanina qui entraîne les autres personnages - L'autre vie de Lemonnier - Les événements dans l'immeuble 	<ul style="list-style-type: none"> - Reconnaissance et rencontre entre Lemonnier et Vanina - Fatima : se trouve « absorbée » par la réalité B et n'aura plus d'existence dans cet espace-temps - Mort de Khalil et de Karpati
AXES TEMPORELS	Le temps de l'immeuble = le temps de la représentation	<ul style="list-style-type: none"> - Les souvenirs de Vanina - Le temps de Lemonnier (= ses souvenirs + ses errances pendant le temps de la réalité A) - Le temps de l'immeuble 	Le temps « retrouvé » de Vanina et de Lemonnier → Éviction des autres strates temporelles

• Deuxième hypothèse, qui est celle que l'on trouve dans le dossier pédagogique des Célestins¹² : « 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. » Et dans ce

cas, comment envisager le lieu du dénouement ?

Les élèves se rendront compte que le texte n'impose pas de sens, qu'une seule réponse logique n'est pas possible. À eux comme au spectateur d'opérer un choix d'interprétation selon les propositions de mise en scène.



PHOTO D'UNE RÉPÉTITION EN SEPTEMBRE 2011 À LA COMÉDIE DE REIMS – DE GAUCHE À DROITE : SAMUEL RÉHAULT (KARPATI), STÉFANY GANACHAUD (FATIMA), JORIS AVODO (KHALIL)

12. Voir note n°14.

UNE NUIT ARABE, UN SÉSAME VERS L'AUTRE

S'il note et met en jeu l'éclatement des frontières et la dissolution des identités, Roland Schimmelpfennig, en conteur humaniste et optimiste, n'omet pas pour autant d'inciter à l'altruisme, à l'ouverture, à la patiente conciliation des singularités apparemment irréductibles. Comme l'explique Chloé Brugnon, il « ne fait pas le constat d'une solitude mais raconte la tentative d'y échapper. Chacun des personnages de cette pièce tente d'une certaine façon d'entrer en contact avec l'autre, comme si cette

nuit était la nuit de tous les possibles : « Ce soir je vais parler à la voisine d'en face, ce soir je découvre que le concierge est charmant, ou plus simplement, et si ce soir les choses changeaient ¹³ ?... »

Dans *Une nuit arabe*, les personnages sont donc lancés dans un triple chantier d'édification du lien vers l'Autre : construction de soi, construction d'un couple, construction d'un rapport scène-salle.

Galerie de portraits : construire l'identité des personnages

Le nombre restreint des protagonistes permet un travail aisé sur leur caractérisation. Pour commencer, on invite les élèves à élaborer l'identité de chacun d'eux en réfléchissant à sa place et à son rôle au sein de divers groupes (dont la taxinomie n'est ici bien évidemment pas exhaustive) :

- trois hommes / deux femmes ;
- ceux qui resteront en vie / ceux qui mourront ;
- celui qui vient de nulle part / celui qui vient du bloc B / les trois qui vivent dans le bloc C ;
- les deux qui exercent un métier déterminé / les trois dont on ne connaît pas l'éventuelle profession ;
- ceux qui se connaissent / ceux qui ne se sont jamais vus + ceux qui se rencontreront / ceux qui ne feront pas connaissance ;
- les deux amoureux / les trois célibataires ;
- celle qui ne bouge pas (hormis une rapide incursion dans le couloir p. 54 à 58) / les quatre qui sont en mouvement (avec des variantes à étudier : l'aller sans retour de Karpati, l'errance de Khalil qui provoquera celle de Fatima...) ;
- les trois qui se remémorent leur passé / les deux qui ne l'évoquent pas...

On fait remarquer à la classe que l'immeuble,

tel un creuset d'alchimie, crée, emmêle, disloque, recompose, remodèle et/ou confronte les groupes (pour plus de détails sur le lien de l'immeuble avec les personnages, voir « Pour aller plus loin », p. 11).

→ Afin de préparer les élèves à la représentation de cette difficile et chaotique conquête de l'identité, on leur soumet l'exercice du portrait chinois, décliné sous deux formes :

- ils brossent et présentent à la classe celui d'un personnage n'évoluant que sur un plan de réalité (Khalil ou Karpati), et celui d'un personnage habitant les deux niveaux de réalité (Vanina, Fatima ou Lemonnier) ; ils insistent sur les moyens de marquer cette différence ;
- ils se concentreront particulièrement, lors de la représentation, sur le portrait chinois que Chloé Brugnon propose de leurs deux personnages : comment signale-t-elle l'appartenance à une ou deux réalité(s) ? A-t-elle réclamé à ses comédiens un travail spécifique sur/avec un accessoire, une posture, une voix, un accompagnement sonore... pour caractériser et conférer une unité au personnage ?

Le couple : parler de soi, parler à l'autre, parler ensemble ?

→ Dans *Une nuit arabe*, les histoires d'amour, en général, finissent plutôt mal, et le couple peine à favoriser le dialogue, l'épanouissement. Il sera facile pour les élèves de le constater en passant en revue les tentatives de duos qui émaillent la pièce :

- Karpati fantasme et idéalise sa rencontre et son couple avec Vanina jusqu'à ce qu'il l'embrasse et disparaisse, sans que jamais ils n'aient échangé un mot ;
- Khalil et Fatima passent les deux tiers de la pièce à se croiser sans se voir ; on assiste

à leurs retrouvailles à la page 52 seulement, quand Fatima le surprend avec Vanina, nue, accrochée à lui ; leur dialogue n'est alors que hurlements, menaces et surdité (« FATIMA : Espèce de porc – KHALIL : Non, non – FATIMA : Espèce de sale porc. – KHALIL : Ne – » p. 53), et l'on sait que ce quiproquo conduira à une course-poursuite fatale au jeune homme ;

- lors de son errance d'étage en étage, Khalil multiplie les étreintes, mais jamais il n'est question de réel dialogue, de réelle rencontre avec chacune de ses éphémères conquêtes :

13. Chloé Brugnon, entretien avec Anne Berest, à l'occasion de la mise en scène d'*Une nuit arabe* par Chloé Brugnon à La Comédie de Reims, 2011.

ordres (« Viens, dit-elle » p. 56, « Rejoins-moi » p. 68), refus réitérés mais ignorés (« Je ne veux pas » p. 57, « Je n'en veux pas » p. 66) ou gémissements inarticulés et en gradation (« Elle gémit » p. 58, « Elle gémit si fort » p. 64, « Elle gémit tellement fort » p. 72) laissent une impression glaçante et écœurante de mécanique corporelle dépourvue, sinon d'intention amoureuse, du moins de tout souci altruiste.

→ **Vanina et Lemonnier semblent les seuls à connaître le bonheur sucré du *happy end*, avec ce baiser échangé sous la lune à la fin de la pièce. Toutefois, il faut montrer à la classe que ce dénouement est plus amer qu'il n'en a l'air :**

- si ce baiser met fin à la malédiction de Kafra, s'il permet à Vanina et Lemonnier de recouvrer mémoire et identité, il n'empêche qu'il est teinté d'une aura œdipienne qui distille le malaise¹⁴ ;
- un exercice de lecture dans l'espace des pages 66 à 74 préalablement réécrites (en écartant toutes les répliques qui ne sont pas celles de Vanina et Lemonnier) sera utile pour montrer

à quel point la création du couple est difficile et fragile ; on confie le texte de Vanina à deux élèves (un pour la parole adressée, un pour la parole intérieure), on fait de même pour Lemonnier, on demande de travailler sur l'adresse, le regard et la cohérence des corps (placements, rapprochements) ; l'exercice doit permettre d'entendre que parole à l'autre et parole de soi demeurent fortement rivales, de remarquer que les corps tâtonnent et hésitent, et de comprendre que les deux personnages se réunissent et s'accomplissent dans un « nous » certes encourageant mais finalement éphémère ;

- on engagera enfin les élèves à jouer sur deux intentions pour interpréter cette scène : l'une sera lyrique, sentimentale, très premier degré ; l'autre au contraire sera ironique, parodique, et montrera que Roland Schimmelpfennig s'amuse avec des indices rapidement décelables : le balcon de Roméo et Juliette, les banalités de la séduction stéréotypée (« Belle soirée, n'est-ce pas ? », p. 66), ou bien encore l'incongruité de la demande de Vanina p. 70 (« Est-ce qu'il vous serait possible d'enlever votre salopette, juste un petit instant ? »)...

14. C'est la thèse également étayée par les étudiants de l'Université Lyon II Lumière pour la réalisation du *Dossier dramaturgique autour de Roland Schimmelpfennig* (cf. Rebonds et résonances) : « Les ressemblances entre Lemonnier et le cheikh sont très ténues, mais il y en a dès le début de la pièce. [...] Lemonnier est donc le seul à pouvoir sauver Vanina. Sauver ?

Oui, si l'on imagine que son père s'en est débarrassé : 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 dépeceler et l'épouser. Or, il a l'âge de son père et l'a élevée comme un père ! »

15. Claudia Stavisky, entretien avec Aude Spilmont à l'occasion de la mise en scène du *Dragon d'or* et *d'Une nuit arabe* par Claudia Stavisky au théâtre des Célestins (Lyon), 2011.



LEMONNIER (LAURENT NOUZILLE), RÉPÉTITION À LA COMÉDIE DE REIMS, SEPTEMBRE 2011

Le travail du spectateur : regarder, identifier, s'identifier

« La base du théâtre, c'est un acteur et un spectateur mais avec Schimmelpfennig, 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 Schimmelpfennig empêche le spectateur de s'installer dans un parcours d'identification

connu. [...] Et c'est pour cela que sa dramaturgie est complexe à aborder en tant que metteur en scène¹⁵. »

Cet enjeu d'un processus d'identification alambiqué qu'évoque et qu'a interrogé Claudia Stavisky, poursuit, de manière brillante et logique, la réflexion de Roland Schimmelpfennig sur l'identité et le regard que nous sommes amenés à porter sur autrui.

Bien des obstacles se dressent dans *Une nuit arabe* pour contrer les habitudes confortables voire paresseuses du spectateur, et l'on demandera aux élèves de les repérer (certains obstacles sont listés dans « Pour aller plus loin », ci-dessous).

Finalement, ce à quoi nous convie *Une nuit arabe*, grâce à une mise en abyme virtuose et vertigineuse, c'est à l'expérience de cette énigme fondamentale et passionnante : la rencontre avec l'Autre.

Sur scène, on assiste au télescopage de cinq subjectivités, cinq identités, cinq monologues-dialogues, saisis dans une temporalité et un espace fluctuants et tâchant de s'apprivoiser, de se comprendre. Il se passe donc sur le plateau

ce qui se joue aussi dans la salle : le spectateur également soliloque, dévide toute une parole intérieure de commentaires et de didascalies, et confronte son chronotope à celui dans lequel la pièce le transporte. Telle l'eau qui circule, s'infiltré, disparaît, resurgit et accompagne toute *Une nuit arabe*, la conscience en éveil du spectateur navigue, parfois sombre, toujours souque et surnage, avide d'éprouver tout au long du spectacle à la fois son irrémédiable différence et son indiscutable ressemblance.

« Les pièces de théâtre sont les miroirs 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 cruauté¹⁶. »

POUR ALLER PLUS LOIN

Fonctions et polyphonie des répliques

À l'issue de l'exercice sur les modes de parole (« Des répliques déconcertantes : fonctions et polyphonie », p. 3), on constate que le dispositif énonciatif s'avère riche d'enjeux.

- Les personnages sont appréhendés de l'extérieur comme de l'intérieur, nous avons ainsi constamment accès à leur intimité. C'est un point fondamental, sur lequel Chloé Brugnon a particulièrement travaillé avec ses acteurs, et l'on peut d'ailleurs transmettre aux élèves son commentaire à ce propos : « Les personnages disent ce qu'ils font, ce qu'ils ressentent, et nous livrent ainsi l'intérieur et l'extérieur de leur être. Comme si on donnait à entendre une voix inconsciente, celle qui scrute le moindre détail, qui note les regards, les attitudes et les secrets de tous ceux qui nous entourent¹⁷. »

- *Une nuit arabe* fonctionne à la manière d'une « pièce radiophonique composée avec rigueur, un oratorio pour cinq voix de comédiens¹⁸ » qui tisse brillamment chacun de ces cinq parcours pour, peu à peu, recomposer un motif global et cohérent pour l'auditeur.

- Ces voix subjectives, indépendantes, presque déconnectées, qui soliloquent davantage qu'elles ne dialoguent, démontrent la solitude quasi irréductible de ces personnages englués dans le quotidien et l'anonymat. À cet égard, on fera remarquer aux élèves l'extrême et prolep-tique isolement de Vanina dès l'extrait 1 : aucun commentaire relatif à ce qui se passe autour d'elle, aucune remarque didascalique signalant une quelconque attention à son environnement.

- Dans le cadre de l'enseignement de l'histoire

des arts, on pourra faire remarquer aux élèves que cette convergence de différents points de vue sur une même situation fait écho au traitement cubiste de l'image. On observe avec eux le tableau de Juan Gris *Bouteilles et couteau*, qui saisit ces deux objets sous des angles multiples différents, et qui ainsi incite le regard à les découvrir sous un jour surprenant, poétique.



JUAN GRIS, BOUTEILLES ET COUTEAU, 1912, © KRÖLLER-MÜLLER MUSEUM, DR

- Comment porter à la scène tout ce qui relève de la parole intérieure ? Faut-il ignorer, accentuer, illustrer les énoncés didascaliques ? Que montrer sur la scène quand tout, quasiment, est dit par les personnages ? Comment le comédien peut-il composer avec une parole si exigeante en termes d'adresses, de rythmes, de registres ?

16. Roland Schimmelpfennig, avril 2009.

17. Chloé Brugnon, entretien avec Anne Berest, à l'occasion de la mise en scène d'*Une nuit arabe* par Chloé Brugnon à La Comédie de Reims, 2011.

18. Extrait de la critique du *Süddeutsche Zeitung* du 6 février 2001.

Une écriture cinématographique

| n° 144 | février 2012 |

Pour compléter l'exercice sur les influences cinématographiques de Chloé Brugnon (« Le cinéma a lieu dans ma tête », p. 4), on pourra lire et interroger cette autre analyse de Michel Corvin : « 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 parcourent¹⁹. »

Le défi dès lors tient dans le traitement de ces différents espaces arpentés et évoqués par les personnages. Si le cinéma peut recourir à des procédés permettant d'offrir au spectateur une vision nette, et au besoin même simultanée, desdits lieux, l'espace scénique théâtral est davantage contraint lorsqu'il doit évoquer des espaces dramatiques non seulement multiples mais également traversés dans le même instant ! Comment traiter au mieux cette dialectique de la dispersion et de l'unité, de l'hétérotopie et de la coïncidence ?

Les pages 24 à 29 d'*Une nuit arabe* fourniront un terrain d'exercices propice : Khalil arrive d'on ne sait où en mobylette puis emprunte l'ascenseur du bloc C qui soudain se bloque au quatrième étage, Karpati quitte le bloc B par l'ascenseur puis, une fois dans le bloc C, monte par l'escalier jusqu'au septième étage, Lemonnier, au sous-sol du bloc C, rentre lentement chez lui, au septième étage du bloc C, Vanina et Fatima sont dans le salon – l'une endormie sur le canapé, l'autre attendant l'arrivée de Khalil.

→ On montre aux élèves que l'écriture est soutenue par des réseaux qui assurent une

profonde cohérence malgré l'impression première d'éparpillement.

- Khalil et Karpati se lancent tous deux à l'assaut du bloc C dans l'espoir d'y voir leurs dulcinées. Ils se retrouvent d'ailleurs tous les deux au même étage au même moment, p. 29. Certaines de leurs répliques également se répondent : « Est-ce que je prends l'ascenseur ou l'escalier ? », p. 27 et « Est-ce que je dois prendre l'ascenseur ou l'escalier ? », p. 28 ; « Filtrée par des rideaux, de la lumière brille dans les innombrables logements » et « Dans les logements, les lumières brillent », p. 26.
- Le refus de Lemonnier de se remémorer la voix de son ancienne épouse scande, telle une colonne vertébrale, tout l'extrait.
- Des répliques fonctionnent (plus ou moins ironiquement) en écho malgré la distance : « KHALIL : J'y suis presque – FATIMA : J'entends la mobylette de Khalil devant l'immeuble » ; « KHALIL : Quatrième étage. C'est pas vrai. L'ascenseur se bloque juste en dessous du cinquième étage. Il est bloqué. – LEMONNIER : C'est impossible », p. 29.

→ On lance ensuite un travail de maquette (ou de dessin) qui suscite la réflexion sur la gestion des espaces et des déplacements :

- création de mansions modernes pour isoler Khalil/Karpati/Lemonnier/Vanina et Fatima ?
- utilisation de l'horizontalité ? De la verticalité ?
- distinction du dehors et du dedans ? Des espaces favorisant la mobilité ou contraignant à l'immobilité ?
- utilisation de la lumière pour guider l'œil du spectateur ou différencier chacun des quatre espaces dramatiques ?



PHOTOGRAPHIE D'UNE MAQUETTE RÉALISÉE LE 09/11/11 LORS D'UN STAGE AU CDN DE REIMS AVEC ÉLODIE DAUGUET, SCÉNOGRAPHE D'UNE NUIT ARABE

19. Michel Corvin, *Anthologie critique des auteurs dramatiques européens (1945-2000)*, éditions THÉÂTRALES - SCÉRÉN, 2007.

Une nuit arabe : mosaïque des genres

| n° 144 | février 2012 |

Un texte comique ?

Les aspects farcesques du texte, loin de l'idéal moralisateur des comédies, se trouvent disséminés dans certains passages triviaux, flirtant avec des codes grivois. Lemonnier, qui parcourt incessamment l'immeuble pour trouver la solution à la « fuite d'eau », dès la page 13, s'adresse à Fatima en ces termes : « Ça vous dérangerait si j'entre vite fait vérifier la pression de l'eau ? Juste pour voir si elle coule correctement. »

→ Ainsi, en réponse à la consigne donnée aux élèves d'associer un objet au genre, au registre étudiés et de le mettre en valeur dans une proposition de mise en scène (« Mosaïque des genres : au-delà du théâtre », p. 5), on pourrait proposer d'utiliser le trousseau de clés « chameau » de Fatima pour la mise en jeu des pages 12 à 14 (voir annexe 2 : « Elle fait tomber sa clé [...] on dirait qu'elle a encore fait tomber ses clés. ») afin de comprendre le double sens et les connotations grivoises de certaines répliques. Dans ce passage, le trousseau cristallise la conversation, les pensées des personnages et même une partie de l'action. En outre, le tout se déroule sous une « chaleur » plusieurs fois mentionnée par les personnages et les références à l'« eau » et au « mouillé » peuvent rapidement donner au texte une dimension érotique, surtout si l'on imagine Fatima jouant « de tout son corps », page 12, avec son trousseau, très consciente de l'intérêt de Lemonnier pour celui-ci : page 13, « Il se baisse et ramasse ma clé [...] correctement. » On trouve des répliques tout aussi ambiguës, comme des échos, lors des rencontres entre les personnages qui forment ou formeront un couple.

→ Les élèves peuvent relire seulement le texte de Karpati en train de commenter et de décrire Vanina lors de son entrée dans l'appartement. Ces moments quasiment paro-

diques invitent à une lecture distanciée : le comique naît de ce décalage.

→ Les élèves peuvent aussi s'attarder sur la scène où Fatima surprend Khalil, son petit ami, dans les bras de Vanina, et utiliser pour l'exercice la « serviette » de Vanina ou le « couteau » de Fatima (relire p. 50 à 58 « Tout à coup, elle se jette dans mes bras [...] « Elle crie presque »). Exemple même du quiproquo, ce passage mène par la suite les personnages à une escalade de situations rocambolesques : Vanina se jette sur Khalil, en perd sa serviette avant de tenter de l'embrasser ; Fatima, jalouse, arrive, prend un couteau, et pourchasse Khalil ; Vanina se lance à leur poursuite, nue, dans les couloirs de l'immeuble ; pour fuir, Khalil entrera dans divers appartements où, systématiquement il aura des relations sexuelles avec les femmes qui les habitent...

→ On pourra aussi faire revenir les élèves sur les moments vaudevillesques où les personnages se retrouvent dans des situations inattendues, situations qui peuvent mener à un travail de jeu sur différents registres avec, par exemple, une « porte » comme point de départ ou un bruit de sonnette d'entrée : Fatima se trouve bloquée dehors, la porte de l'immeuble s'étant refermée sur elle ; Khalil est coincé dans l'ascenseur et finit par s'énerver... Les portes s'ouvrent, se ferment, les personnages entrent, sortent... Les élèves alors se rendent compte que le comique de situation peut être plus ou moins suggéré par le texte.

Un texte tragique ?

On trouvera ci-après des repérages pour répondre à la consigne donnée aux élèves d'associer un objet au genre et au registre étudiés (« Mosaïque des genres : au-delà du théâtre », p. 5). Ici, l'objet choisi est « la bouteille de cognac », associée au registre tragique.

REPÉRAGES POUR LA PREMIÈRE PARTIE DE L'EXERCICE : choisir un objet et l'associer au genre et au registre étudiés		
PAGES	ÉLÉMENTS LIÉS AU REGISTRE TRAGIQUE	COMMENTAIRES
20		Première apparition de Karpati : topos de la rencontre amoureuse, il est « ébloui », comme « ravi » au moment du « soleil couchant » dans un cadre quotidien hyperréaliste.
20 à 25	Apparition d'une force transcendante que le personnage ne maîtrise pas.	Présence progressive du bruit, de la « mélodie de l'eau » qui semble venir contaminer l'immeuble de Karpati puis l'attirer malgré lui dans l'appartement de Vanina : « La mélodie m'attire hors de chez moi, m'attire vers elle, dans le bloc C, au septième étage. » ; « Il faut que je sorte – Il faut que je la rejoigne [...] »
33	Le personnage s'interroge sur ses actes, presque de manière métaphysique.	« Mais qu'est-ce que je fais là ? [...] à peine couverte. » Karpati, comme le ferait le personnage d'un « chœur », raconte, commente ses actes et se plaint de sa condition. Moment où il repère la bouteille de cognac qui sera son cercueil.
35	Le personnage commence à comprendre que certains actes lui échappent.	« Alors j'ai voulu t'embrasser – sauf qu'à ce moment-là, je ne le savais pas encore. » Karpati s'adresse à Vanina qui dort. Se parle-t-il à lui-même ? Qui interroge-t-il réellement ?
41 à 46	Enfermement progressif du personnage qui malgré lui semble victime du fatum, d'un destin qui lui était réservé...	Différentes étapes détaillées, presque au ralenti, jusqu'au baiser qui va déclencher une malédiction et la dissolution de Karpati qui se dit « incapable de résister » à la force qui va l'enfermer dans la bouteille de cognac. Enfermement symbolique aussi !
46 à 55	Le personnage devient réellement le jouet du destin, totalement impuissant, mais se rend compte de ce qui arrive et de ce qui va se produire : sa mort prochaine.	Devenu « minuscule », Karpati appelle ceux qui sont à l'extérieur sans jamais être entendu et il en est désormais réduit à commenter ce qui se passe sans pouvoir agir, dédoublant l'action, la racontant avec un autre point de vue, se confondant presque, encore une fois, avec un personnage de chœur. Un bon nombre de ses répliques revêtent alors la fonction de didascalies.
56 à fin	Pathétique et tragique par la présence de la fatalité qui entraîne une mort inéluctable pour un personnage qui n'a pas su trouver sa place.	Il revient sur sa vie (p. 56-57) et devient le spectateur involontaire des événements qui vont s'enchaîner et déclencher sa propre mort : « Irrémédiablement, nous devenons ce que nous finissons par être – Tout devient noir devant mes yeux. » ; « Je suis mort. » Karpati n'aura, de la pièce, échangé aucune parole avec un autre personnage, n'aura même été remarqué par aucun personnage. Sa quête échoue et ses questions restent sans réponse.

Un texte merveilleux ?

Une recherche permet de dégager quelques codes du conte et de s'interroger sur leur fonction.

Les lieux (seulement mentionnés dans les répliques)

Istanbul	→	Évocation des lieux des contes orientaux, topoi de l'ailleurs fascinant, mystérieux et attirant (les rues, le désert de Turquie, le pont d'un ferry sur le Bosphore).
Le palais / harem du cheikh	→	Correspond à l'immeuble dont Lemonnier est le concierge (harem qui sera pris d'assaut par des hommes, Karpati et Khalil !).

Les objets et leurs possibles évocations

La bouteille de cognac	→	Lampe d'Aladin, objet transitionnel et magique.
Le trousseau de clés « chameau »	→	Les clés de Barbe-Bleue / évocation du désert. Fonction symbolique des clés.
Les différentes portes	→	Symboles des étapes initiatiques à franchir. Khalil prononce le célèbre « Ouvre-toi » quand il est enfermé dans l'ascenseur.

Les personnages : trois sur cinq ont une existence dans cet « ailleurs », Vanina, Fatima, Lemonnier

Karpati	→	Stéréotype renouvelé du chevalier à l'assaut de la tour (une tour de cité). Embrasse la jeune fille sous la lune. Faut-il relever la proximité de son nom avec les Carpates, lieu représentant un certain Dracula ? Devient minuscule, peut-on penser à Alice au pays des merveilles ?
Vanina	→	Enfant, se fait enlever à Istanbul et perd ses chaussures. Endormie, oublie tout et se réveille quand elle est embrassée. Adulte, finit amoureuse envisageant l'avenir avec son « sauveur » (points communs avec des princesses bien connues !).
Lemonnier	→	Se confond avec le cheikh Al-Abou Ibn Youssef. Personnage qui prend de l'épaisseur par sa double identité et sa vie qui se réalise à la fois en Orient et en Occident. « Sauveur » qui met fin à la malédiction.
Fatima	→	Colocataire de Vanina / Servante du cheikh et confidente de Vanina.

Les principaux motifs

- l'eau ;
- une jeune fille qui doit se marier / qu'on marie ;
- un couple qui se trouve après une quête initiatique ;
- le mot « FIN » au bas du texte ;
- une malédiction fondatrice, la « malédiction de Kafra » ;

- l'épouse du cheikh, affreusement jalouse de cette jeune occidentale qui doit se marier avec lui : « Tu te dissoudras, tu te perdras, plus rien ne te reviendra en mémoire de tout ce qu'un jour tu as été. Tu feras le malheur de tous ceux qui t'embrasseront, et plus jamais tu ne verras la lune, jusqu'à ce qu'une nuit, tu deviennes celle qu'en réalité tu es », p. 45.

Le récit

L'oralité intrinsèque au texte théâtral ajoutée à la fonction purement narrative de certaines répliques invitent le spectateur à écouter les personnages, tour à tour conteurs de leur propre histoire et tissant ensemble un récit plus vaste, aux interprétations multiples et aux accents épiques.

Dissolution des frontières : la réalité en question

Remarques pour exploiter l'exercice de la p. 6 : pistes pour faire une maquette de l'extrait en annexe 4

ESPACE SCÉNIQUE : l'ici et maintenant de la représentation L'appartement avec... « des fenêtres à ornements mauresques » et « une moquette couleur sable »		
Fatima	escaliers	lieu de transition, vertical
Khalil	couloir	lieu de transition, horizontal
Karpati	bouteille appartement	création d'un <u>espace sur scène</u> , clos, plein à l'intérieur d'un autre (1)
Vanina	appartement	rêve = naissance d'un <u>espace imaginaire</u> (2)
Lemonnier	appartement	baiser = déclenche le franchissement d'un <u>seuil</u> vers une autre dimension (3)

(1) La bouteille de cognac devient un espace invisible aux autres personnages : comment l'interpréter ? Karpati se sent-il prisonnier ? Peut-on décider d'un objet qui devienne cet espace ? Lui, les observe pendant ce temps : « Je suis minuscule. Mes chaussures longues d'un centimètre sont gorgées de cognac. Loin au-dessus de moi, inaccessible, le goulot de la bouteille, que j'ai oublié de reboucher. »

(2) Hors-scène : création d'un espace ouvert dans le passé à Istanbul. Vanina, en rêvant, revit la malédiction en présence du cheikh / Lemonnier et recouvre ainsi des souvenirs de son passé (ou bien est-ce vraiment un rêve ?). Elle se réveille dans son appartement sans le reconnaître, présente dans une réalité dont elle ne se souvient plus. Le sentiment de dissolution domine : le personnage est partagé entre les deux mondes, « Des estampes et des affiches au mur, à côté, des étagères bon marché et des photos de personnes que je n'ai jamais vues de ma vie. » L'espace reste problématique puisqu'il sera mentionné plus tard par Fatima et Lemonnier dans des circonstances différentes : le caractère onirique du lieu devient alors douteux...

(3) Sur scène ou hors-scène ? En passant le seuil de l'appartement, après avoir embrassé Vanina et déclenché la remémoration de ses souvenirs, Lemonnier change – et lui seul – de réalité : « 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. » Il ne sort pas de scène mais pourtant se crée un nouvel espace ouvert et vide, le désert d'Istanbul. Le temps de la scène ne change pas, les habits de Lemonnier sont les mêmes ; en revanche, lui va errer dans cet autre lieu et « son » temps va s'étirer par rapport au temps de la scène.

Construire l'identité des personnages

L'immeuble opère comme un sas qui, très nettement, clive et répartit les cinq personnages sur deux niveaux. En effet, Khalil et Karpati restent cantonnés à la réalité de la nuit de juin dans le bloc C, et sont dès lors damnés : emprisonnés tout d'abord (dans l'ascenseur, dans la bouteille de cognac), mis à mort ensuite. Les trois autres en revanche ont accès à l'autre réalité, onirique, qui les dote d'une épaisseur identitaire supplémentaire et complexe, ambiguë, puisqu'elle les maintient en vie mais les fait également souffrir.

- Vanina a été enlevée à ses parents, a vécu recluse quatorze ans dans le harem du cheikh, et subit les affres d'une amnésie nauséuse depuis la malédiction de Kafra.
- Lemonnier, autrefois et autrement cheikh Al-Abou Ibn Youssouf, ne se souvient pas de qui il est, mais pâtit de sa déchéance en étant

régulièrement confronté à son impuissance – à régler le problème de la fuite d'eau, à entretenir une relation amoureuse (« Depuis combien d'années n'ai-je pas touché une femme, n'en ai-je pas caressée », p. 44), à contrer les remarques acerbes de sa première épouse...

- Fatima ne parvient pas à se libérer de son statut de domestique : auparavant servante de Vanina au harem (elle lui apporte du thé et des pâtisseries, p. 42), elle continue de la nourrir en se chargeant des courses dès le début de la pièce. En tuant Khalil, elle accomplit une fonction d'eunuque et renonce ainsi à son histoire d'amour. Si Lemonnier et Vanina finalement se retrouvent et brisent la prophétie de Kafra, Fatima, elle, ne peut donc abandonner son trousseau de clés – symbole de sa servitude – qu'en l'échangeant avec un couteau – symbole de sa culpabilité, pas moins aliénante.

Le travail du spectateur : regarder, identifier, s'identifier

Des obstacles se dressent pour contrer les habitudes confortables du spectateur dans *Une nuit arabe*.

- La dualité du discours extérieur et intérieur des personnages surprend, interroge, mais surtout livre et révèle, annihilant ainsi tout mystère et donc toute projection, toute rêverie, tout imaginaire du spectateur.
- Les personnages s'évertuent à constamment échapper aux stéréotypes, aux attentes, aux schèmes que pourtant ils semblent incarner :
 - Karpati a tout du prince charmant (audace, passion, discours enflammé et enjôleur), mais son baiser n'opère pas ; il endosse ensuite les oripeaux du génie, mais barbote, impuissant, dans le cognac au lieu de surgir, omnipotent, d'une lampe mystérieuse ;
 - Khalil semble un amoureux de commedia, un Lelio moderne qui multiplie les déclarations et

les assertions sirupeuses (« Je l'aime » p. 17, « C'est la seule femme de ma vie. Je ne la tromperais jamais. Jamais », p. 23), qui brave l'hostilité de l'ascenseur, mais il vire au donjuanisme opportuniste et de bas étage ;

- quant à Fatima, Lemonnier et Vanina, outre qu'ils oscillent sur le fil des types (la servante/l'amoureuse, le concierge/le cheikh, la princesse/la prisonnière), leur va-et-vient entre réalité et surréalité crée une confusion spatiale et temporelle qui nuit aux velléités d'identification.

- La catharsis proposée par *Une nuit arabe* n'est guère confortable non plus, puisqu'elle passe par la sollicitation troublante de pulsions violentes et érotiques (meurtre, viol, rapt, voyeurisme) aussi bien que par le recours à un second degré, une ironie, souvent érudits, toujours exigeants (intertextualité, matériau mythologique).