



HAL
open science

Une nuit arabe une spectrographie critique du sujet contemporain (essai dramaturgique)

Louis Dieuzayde

► **To cite this version:**

Louis Dieuzayde. Une nuit arabe une spectrographie critique du sujet contemporain (essai dramaturgique). Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2012. hal-02113633

HAL Id: hal-02113633

<https://hal.science/hal-02113633>

Submitted on 29 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



1. Séquence de travail lors de la captation audiophonique d'*Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig au Théâtre Antoine Vitez
Crédit photographique : Lucile Perrin ©

Une nuit arabe

une spectrographie critique du sujet contemporain (essai dramaturgique)

Louis Dieuzayde
Maître de conférences en études théâtrales à l'université de Provence

Dans une réflexion sur l'écriture comme dispositif, le texte *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig¹ s'invite pertinemment. Ce texte agence en effet des procédés d'écriture hétérogènes, à la fois dramatiques, épiques et narratifs, et des genres, notamment réaliste et fantastique, produisant chez le lecteur une expérience très singulière sur le plan perceptif et sensoriel. Sa force est d'arracher l'écriture théâtrale de l'idée d'une fable linéaire et organique mais aussi de l'idée d'une structure de sens, pour se consacrer au montage d'un dispositif expérimental de lecture, résolument littéral et même auto-réflexif. Il participe à ce que l'on peut appeler une tentation formaliste de la langue et de la scène, ainsi qu'au concept de *dephthlessness* forgé par Frédéric Jameson pour caractériser les « superficialités » stratégiques dont use l'art du postmodernisme². Cette absence de profondeur dont parle Jameson serait le prolongement des « théories » de la seconde moitié du vingtième siècle et de la culture « actuelle » de l'image et du simulacre. Elle résulterait également de la crise de l'historicité dans la sphère tant publique que privée, du privilège donné aux « intensités » sur les affects, des relations souterraines mais constitutives entretenues avec les nouvelles technologies. Si l'on retrouve bien tous ces éléments postmodernes dans ce texte, même sur un mode implicite, il me semble que cette complexité n'est pas uniquement le symptôme de l'air du temps, et ne participe d'aucune naïveté. Une critique y est à l'œuvre sans pour autant se constituer en discours, une critique résorbée dans une certaine immanence.

C'est lors d'un colloque que j'avais initié sur le thème « Le langage s'entend mais la pensée se voit », qu'il m'a été donné de découvrir ce texte. À cette occasion, il s'agissait de questionner les nouvelles relations entre théâtre et pensée, et très précisément d'interroger les réglages textuels et scéniques actuels de l'audible, du visible et de l'intelligible. Une intervenante, Marie-Christine Lesage, avait alors présenté une approche dramaturgique très aboutie du texte³. Quelques années plus tard, j'ai désiré y revenir. D'abord de façon théorique, en consacrant une partie d'un article⁴, lequel interrogeait les avatars contemporains du montage, sur les modalités de jeu spécifiques proposées par *La nuit arabe*. Puis, l'an dernier, l'intérêt pour ce texte a pris un autre chemin à l'occasion d'un atelier de formation d'acteurs avec une vingtaine d'étudiants. Il s'est alors agi d'explorer, cette fois-ci de façon pratique, ces spécificités sur le plateau puisque l'enjeu était de réaliser un enregistrement audio du texte avec cinq étudiants issus de l'atelier. Cet enregistrement s'est fait dans des conditions de jeu, les acteurs portant un micro HF, évoluant dans l'espace scénographié d'un plateau de théâtre,

1 Roland Schimmelpfennig (2000), *Une nuit arabe*, Paris, l'Arche, 2002.

2 Frédéric Jameson (1991), *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2007, p. 40.

3 Marie-Christine Lesage, « Mouvements rythmiques et dispositif de perception dans *Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig », *Le langage s'entend mais la pensée se voit*, Louis Dieuzayde (sous la direction de), Aix-en-Provence, PUP, 2007.

4 Louis Dieuzayde, « De "l'homme aux parties remplaçables" à "l'anti-homme expérimental" : une approche des mutations du montage à partir du travail de l'acteur », *Le Montage dans les arts*, Sylvie Coëllier (sous la direction de), Aix-en-Provence, PUP, 2008.

corporellement investis. Un travail de création sonore a ensuite été effectué en postproduction. L'enjeu artistique de cette production expérimentale était tout simplement de « faire entendre » le texte, dans le sens néanmoins précis et rigoureux de parvenir à incarner l'expérience de lecture qu'il convoque, de restituer sa texture rythmique ainsi que les déplacements du regard et de l'écoute, les déplacements du regard par l'écoute, qu'il invente.

L'approche proposée dans cet article ne prétend aucunement résoudre l'énigme, particulièrement résistante à l'analyse, de ce texte. Elle vise essentiellement à déchiffrer certains pans de sa composition intéressant la dimension de dispositif, à partir toutefois d'une question qui me semble centrale : celle de la figuration du sujet contemporain. Le sujet est en effet ici la proie d'une décomposition en règle, dont la modalité « enchantée » n'exclut pas une sensation d'angoisse de dissolution le concernant.

Résumer le paysage fictionnel du texte pourrait tenir au récit de la « fable ». Il s'agit d'une nuit qui tombe sur un immeuble de banlieue nord européenne. Cet immeuble est résolument banal hormis un « détail » qui peut d'ailleurs très bien passer inaperçu à la lecture. Le concierge Lemonnier, qui ouvre la pièce par un prologue, nous apprend que tous les étages de la tour d'habitation sont composés de quinze appartements à la droite de l'ascenseur et de seize à sa gauche. Or, il va faire très rapidement mention d'un appartement numéroté 7-32, qui, donc, ne devrait pas exister. Cet appartement, occupé par deux femmes, Vanina Derval et Fatima Mansour, est en supplément de la réalité, un espace magique, un en-plus négatif, qui va aspirer, tel un trou noir, trois hommes (le concierge ; Pierre Karparti, le voisin d'un immeuble en vis à vis ; Khalil, l'amant de Fatima).

Ainsi amorcée, l'écriture va s'attacher au parcours simultané et parallèle de chaque personnage en faisant dériver le réalisme premier du texte et en mettant en procès les « consistances » humaines.



La pensée se voit

Dans le prologue, le concierge Lemonnier énonce qu'il entend de l'eau, une fuite d'eau qui résonne pour lui comme une mélodie. Il situe cette invisible défaillance au septième étage de l'immeuble et monte vérifier cette hypothèse. À l'instar de cette énigmatique déperdition, les personnages fuient eux-mêmes de toute part selon un effet d'écriture inédit. L'auteur fait énoncer aux personnages, dans le maintien tout à fait normé de répliques bien identifiées et référées, des locutions traditionnellement différenciées (adresse, didascalie, aparté, discours intérieur, récit) qui ici s'enchaînent, s'homogénéisent et se nivellent sans aucun heurt. Nulle distinction typographique ne vient signaler un écart entre ces différents régimes d'énonciation. Le personnage, tour à tour et sans transition, s'incarne et se fait conteur de lui-même, des autres et du dehors. Le lecteur est ainsi placé à l'écoute de voix et de pensées

appartenant au « for intérieur » des personnages, habituellement hors de portée. Retournés comme un gant, ces êtres, ainsi épicisés, vont suivre le trajet très mouvementé de la fiction en exhibant leurs perceptions, impressions, sensations dans un registre délibérément plus dénoté que connoté. Plus de *sous texte* donc, puisque ce dernier monte à la surface de leurs énoncés et met le lecteur dans une position partiellement psychotique, au sens où il entend ce que « l'autre » fictif *se* dit, où il voit ses pensées, où la clôture symbolique entre les êtres s'évanouit produisant ainsi une invasion constante de l'Autre en soi. « Ça » parle, pourrait-on dire, continuellement et à leur insu en ces personnages rendus transparents. L'écriture nous livre alors un certain accès à ce mécanisme structurel du sujet parlant auquel, selon Lacan, seul le psychotique serait, dramatiquement, confronté. Comme le synthétise Slavoj Žižek, l'exclusion et la répression du réel qui servent à construire la *réalité*, s'incluent dans le cas de la psychose en la réalité et lui font perdre toute stabilité: « [...] dans la psychose, nous entendons effectivement la voix de l'Autre primordial s'adresser à nous, nous savons effectivement que nous sommes observés tout le temps. D'habitude, la psychose est conçue comme une forme de manque par rapport à l'état « normal » des choses : quelque chose manque, le signifiant clé est rejeté, foreclos, exclu de l'univers symbolique, et de là retourne dans le réel sous forme d'apparitions psychotiques. Cependant, [...] Lacan fit remarquer que la consistance de notre « expérience de réalité » dépend de l'exclusion de l'objet *a* de cette dernière. [...] Dans la psychose, cette exclusion est inachevée : l'objet (dans ce cas, la voix ou le regard) est inclus dans la réalité, ce qui induit, bien sûr, la désintégration de notre « sens de la réalité », la perte de la réalité »⁵. Les personnages évoluent donc pour ainsi dire à « crâne ouvert », leurs paroles leur sont « soufflées » et nous sont exposées, telles des objets mentaux détachés du sujet locuteur. Ces objets-voix constituent en fait la texture majeure de la pièce, qui n'est ponctuée que de quelques rares dialogues. Cette « pensée » qui se voit déjoue alors les attentes de cohésion psychologique du lecteur et invente des modalités inédites, fracturées, de saisie du sujet.



Poétique de la transparence

L'énoncé d'ordre mental peut s'inscrire avant ou après une phrase clairement adressée, mais constitue le plus souvent l'unique contenu de la réplique. Il distancie par la nomination la moindre action propre au personnage lui-même, ou bien celle de celui qu'il regarde. L'auteur prend ainsi à la lettre un des trois procédés pensés par Bertolt Brecht afin que l'acteur investisse, dans le temps des répétitions, une distance (*Verfremdung*) envers les répliques du personnage qu'il joue : « l'énoncé d'indications scéniques et de commentaires » qui permet de décrire et d'anticiper « en paroles » le jeu à réaliser⁶. Ce décentrement du personnage, la nomination étant forcément toujours un peu décalée, par anticipation ou rétroaction, du geste effectué qu'elle décrit, conduit à un effet de « creusement » des actions mais aussi des perceptions du personnage qui se mettent ainsi en récit et « en regard ». Le début du

⁵ Slavoj Žižek, « Je vous entends avec mes yeux ou le Maître invisible », in *Grumeaux, numéro un*, Voix, Caen, Nous, 2009, p. 244-245.

⁶ Bertolt Brecht (1935-1941), « Nouvelle technique d'art dramatique », in *Écrits sur le théâtre*, tome I, l'Arche, 1972, p. 333-334.



texte livre au lecteur une mise en récit du quotidien le plus plat de la vie d'un immeuble tout en dénudant la « machine » humaine dans son implication corporelle et réceptive, dans ses automatismes comme ses maladresses :

LEMONNIER

[...] La colocataire libanaise essaie d'ouvrir sa porte avec trois sacs à la main, mais pourquoi se complique-t-elle la vie ? Pourquoi ne dépose-t-elle pas tout son bazar ?

FATIMA

L'ascenseur fait un bruit comme s'il allait à nouveau tomber en panne. Ouvrir la porte avec trois sacs en plastique à la main, ce n'est pas simple. Ça ne marche pas.

LEMONNIER

Elle fait tomber la clé – c'est toujours mieux que les sacs.

FATIMA

Ma clé tombe, mais du coude j'arrive à atteindre la sonnette. Pourvu que Vanina soit là. Bien sûr qu'elle est là. Pourvu qu'elle entende la sonnerie. Lemonnier, le concierge, arrive le long du couloir dans sa salopette gris-bleu. Il fait chaud.

LEMONNIER

Elle sonne à nouveau. Elle s'y prend en appuyant son coude gauche sur la sonnette, de tout son corps avec tous ses sachets.

Je peux vous aider ?

FATIMA

Oh, merci, ça ira. Quelle chaleur aujourd'hui, hein ?

LEMONNIER

C'est le jour le plus chaud depuis le début de l'année, qu'ils ont dit au journal de 19 heures.

FATIMA

Et – vous travaillez encore, monsieur Lemonnier ?

LEMONNIER

Je ne sais pas – il y a un problème d'arrivée d'eau aux huitième, neuvième et dixième étages.

FATIMA

Heureusement qu'il n'y a que dix étages.

Il ne rit pas.

LEMONNIER

Oui...

FATIMA

Il a l'air absent. Inquiet.

...

LEMONNIER

Votre clé est toujours dans la serrure. Je sors la clé et je la tends à mademoiselle Mansour.

FATIMA

Il me tend la clé, que je coince d'un doigt entre les sacs. Encore merci, et pour cette histoire d'eau disparue, n'hésitez pas à repasser.

Le dialogue intersubjectif est ici dédoublé par les descriptions « objectives », et les brefs commentaires laconiques qui bordent les répliques proprement dites. Un « dialogue » des cerveaux est débusqué par l'écriture au sein de cet échange, formant une autre strate qui étrange la première, la creuse. Chacun des deux personnages (comme dans la vie courante) n'a affaire qu'à la phénoménalité de l'autre, dont les actes échappent à une saisie intelligible, l'autre apparaissant alors telle une monade résorbée sur elle-même et de ce fait vaguement inquiétante. Ce frottement à l'altérité de l'autre se diffuse chez le lecteur, lequel, bien qu'il suive les deux dialogues en tension à partir d'une position omnisciente, n'en sait pas plus long sur ce qui les motive. Quand la scène est jouée sur un plateau, et dans la mesure où les acteurs effectuent à la lettre les actions décrites, le spectateur est même livré au montage de trois points de vue : celui qu'il porte sur les acteurs agissant, celui qui s'énonce depuis l'acteur-Lemonnier et depuis l'actrice-Fatima. La subdivision de cette action scénique si simple (ouvrir une porte) amorce une poétique de l'écriture et du jeu, tissée d'une mise à distance « désynchronisante » et d'une sorte de phénoménologie de la perception appliquée. Il faut noter que le spectateur assiste ainsi à une didactique du jeu, l'acteur énonçant ce qu'il fait et perçoit en même temps qu'il agit ces paramètres. Le spectateur, par le biais de cet auto-commentaire oral, peut mesurer la justesse ou la gaucherie, le naturel ou l'artificialité de ces petits actes mimétiques (faire tomber maladroitement une clé, simuler l'embarras, avoir l'air absent) ainsi que la construction d'une relation fictionnelle entre deux acteurs. Ce démontage du processus du jeu fait saillir chez lui une question le plus souvent suturée : comment l'acteur joue-t-il ce qu'il dit qu'il fait ? Etant donné que je sais ce qu'il va faire ou est en train de faire, comment s'y prend-t-il ? L'oralisation intensifie de cette manière l'acuité du regard du spectateur, poussé à surveiller l'adéquation formelle des mots et des actes : il voit une pragmatique de l'acteur au travail⁷.



Intensification significative du sensible

La « pensée », que le lecteur voit à l'œuvre chez ces personnages, a la particularité d'être essentiellement descriptive d'objets, de comportements, de sensations, réduite à l'empirie des phénomènes, même si elle est parfois suivie d'une appréciation. Une intensification du perceptif occupe leur espace mental et annihile leurs facultés d'analyse ou d'interprétation. Ce trait d'écriture tend à effacer la résistance subjective du sujet fictif à l'égard de la « réalité » comme si cette dernière s'imprimait et s'exprimait machinalement en lui. La prétendue « intériorité » se fait simple appareil d'enregistrement⁸, façonnée et fascinée par un extérieur intrusif qui prend souvent la forme de gros plans et d'arrêts sur image « impressionnant » l'œil du personnage :

KARPATI

[...] Au septième étage de l'immeuble d'en face, la vitre opaque d'une salle de bain est grande ouverte. Le soleil couchant se reflète dans la petite armoire à pharmacie au-dessus du lavabo.

7 Comme le note Sabine Quiriconi, à propos des axes de travail d'acteur engagés par Antoine Vitez et Claude Régy, « il n'est pas théâtres plus sensoriels, plus physiques, plus intimement reliés à l'espace et au temps réel du plateau que ces expériences où l'acteur donne à voir le processus de son travail ». Sabine Quiriconi, « Faire entendre le texte : retours et recours d'une doxa », Une nouvelle séquence théâtrale européenne? Aperçus », *Théâtre/Public*, n° 194, septembre 2009, p. 23.

8 Cet effet n'est pas sans rapport avec ces vers de Rainer Maria Rilke, datés, selon Peter Sloterdijk, de 1922 :

« Nous vivons dans une machine, et l'intérieur est devenu semblable à l'extérieur, comme si l'âme n'était qu'un gaz d'échappement qui sort, gênant, d'un moteur bruyant. »

Cité par Peter Sloterdijk, *Le Palais de cristal : À l'intérieur du capitalisme planétaire*, Paris, Hachette Littératures, 2006, p. 296.

- 9 La couleur des objets est notamment inflationniste et incongrue : « Lemonnier, le concierge, arrive le long du couloir dans sa salopette gris-bleu. » ; « Je suis debout, indécis, devant la porte métallique vert foncée de l'ascenseur » ; « - comme d'habitude, il a attaché son casque rouge au porte-bagages. ».
- 10 Jean-Luc Nancy, « Les arts se font les uns contre les autres », in *Art, regard, écoute. La perception à l'œuvre*, Hors Cadre, 2003, p. 163.
- 11 Frédéric Jameson, *op. cit.*, p. 184.

J'arrive même à distinguer les brosses à dent dans leur gobelet à côté du robinet. Une femme blonde aux cheveux courts entre.

...

KARPATI

L'ascenseur est déjà là. Il faut que je lui parle de la mélodie. J'ouvre la porte métallique, celle avec la petite fenêtre, je monte dans l'ascenseur, j'appuie sur RDC. [...]

...

KHALIL

Le voilà qui arrive. La porte de sécurité intérieure s'ouvre. J'ouvre la porte métallique, celle avec la petite fenêtre, et monte dans l'ascenseur. J'appuie sur le sept. Charge maximale 400 kilos ou cinq personnes. Année de construction 1972, marque OTIS.

...

LEMONNIER

Le nom « Vanina Derval » est inscrit sous un plastique jauni à côté de la sonnette. Inscrit à la main. Personne ne s'en est jamais occupé. Pourtant, ça fait des années qu'elle habite là.

.....

LEMONNIER

Le visage tout rouge. Les cheveux blonds coupés court dégoulinant de sueur. On ne dérange pas les gens dans cet état.

À l'instar des voix « intérieures » que nous lisons et donc entendons, l'écriture nous fait également adopter le regard des personnages tel qu'il se porte sur les objets, les autres et sur eux-mêmes. Si nous les entendons (se) parler, nous les entendons également voir, nous voyons quasiment de leur place. Il y a une singulière insistance du scopique qui se trame dans une passion du détail qui semble furtivement absorber l'œil⁹. Le signifiant matériel prend une importance démesurée balayant le régime des significations. Une mise en image permanente du monde extérieur habite ces êtres et prend quasiment leur place, les en chasse pour se dilater en leur sein. Ce procédé induit le fait que l'extérieur se répercute dans l'intérieur et le colonise. Littérisant l'analyse de Jean-Luc Nancy : « Le monde extérieur se presse de toutes parts à l'intérieur ou comme l'intérieur, brouillant le clair partage du sujet et de son domaine de perception et d'action : le monde des autres corps (corps d'autres « sujets » et de toutes les sortes d'autres, « naturels » ou « techniques », « sujets » ou « objets » : toutes ces distinctions lâchent au profit de l'intensification sensible »¹⁰.

Le personnage – ou ce qu'il en reste –, s'apparente ici à une caméra de surveillance, et, dans certains cas, d'auto-surveillance, rivé à ce qui l'environne et à ce qui résonne en lui à la façon d'un calque. L'écriture modélise sûrement de cette manière l'état de l'expérience perceptive et sensorielle que fait le sujet occidental contemporain, livré aux flux de visibilités et de productions sonores qui le traversent constamment par le biais de multiples médiums, et qui viendraient provoquer, selon la formulation de Frédéric Jameson¹¹, une « distraction structurale du sujet ». Il s'agirait d'un sujet distrait de lui-même et absorbé par un sensible externe, soumis qu'il est à des intensités sans attaches subjectives et, au bout du compte,

impersonnelles. La singularité de l'écriture est de travailler cette intensification du sensible dans le réalisme du quotidien le plus banal.



Sous le regard de l'Autre

Cette prégnance du motif scopique crée l'impression que ces personnages sont pris malgré eux, et à leur corps défendant, sous le regard de l'Autre auquel ils ne peuvent opposer aucun retranchement ni poche de résistance privée.

Lemonnier, hanté par des réminiscences verbales, se remémore constamment le regard critique que posait sur lui son ancienne épouse, semblant comme enfermé dans un jugement visuel auquel il ne peut échapper :

LEMONNIER

Mais enlève donc ta salopette quand tu rentres, voilà ce qu'elle m'aurait dit.

...

LEMONNIER

Tu sais que je n'aime pas cette salopette.

...

LEMONNIER

Tu es ridicule. Et tu me ridiculises.

...

LEMONNIER

Ou est-ce que tu comptes passer toute ta vie comme ça ? Moi pas –

Le pouvoir pénétrant du regard force même le corps et la conscience endormie de Vanina qui raconte son rêve (supposé) à voix haute.

VANINA

Ma mère dans la cuisine. La lumière électrique, fin de l'automne. La couleur des murs dans la cage d'escalier. L'appartement de mes parents, quand j'étais petite.

Rien n'est comme d'habitude.

Cet Autre peut se métaphoriser comme un *Big brother* propre à nos sociétés de contrôle et de surveillance réprimant toute possibilité de retrait ou d'occultation du sujet. Un tel regard, autrefois privilège du Divin, fend l'enveloppe des corps mais passe aussi au travers des murs. Ainsi, lorsque Fatima se trouve « enfermée à l'extérieur » (périphérie d'ailleurs significative), en bas de l'immeuble, et qu'elle cherche, en faisant le tour des sonnettes, à ce qu'un voisin lui ouvre la porte d'entrée, il apparaît qu'elle connaît et visualise très bien les activités présentes des occupants de l'immeuble :

FATIMA

Marion Mercier, au quatrième, passe ses vendredis soir devant la télé, d'habitude, en compagnie de son ami Anouar. Elle doit être chez elle.

12 Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

...

FATIMA

Ou alors ils font la cuisine, avant de prendre un bain ensemble.

L'immeuble de banlieue peut prendre d'ailleurs, à maints endroits, dans l'expérience de lecture, les traits du village « théâtral » de *Dog Ville* de Lars Von Triers, où les diverses habitations sont figurées spatialement à la craie, où ne s'érigent que quelques résidus de pans de cloisons et de fenêtres livrant les intérieurs à la vue du spectateur.

L'Autre se décline aussi – nous l'avons déjà évoqué – en ce regard retourné sur le personnage lui-même, auquel il semble ne pas pouvoir se dérober, sans le réaliser néanmoins comme tel, tout en l'énonçant. Le procédé d'auto-description nous donne à penser qu'une instance interne, difficilement cernable, ne cesse de radiographier les faits et pensées, dans une saisie cependant factuelle, empirique et surtout, et paradoxalement, externe. Dans la réplique qui suit, Khalil fait exemplairement le tour de lui-même, au niveau de sa position de l'espace, de son rapport au temps, exposant de façon lapidaire le sentiment général qui le définit :

KHALIL

Elle va m'appeler. Je suis assis à côté du téléphone et j'attends. Je sais qu'elle va m'appeler. Je l'aime.

Étrangement, le regard sur soi ne livre aucun véritable « intérieur » et maintient une saisie externe et superficielle. Les personnages paraissent avoir intégrés une part de la structure panoptique de Jeremy Bentham étudiée par Michel Foucault¹² : ils ne se voient que d'un point de vue extérieur et constatatif, pragmatique et technique. Ils sont épinglés dans l'instant et sans possibilité d'analyse.



Subversion rythmique et dissolution du sujet

Le texte se présente comme une partition rythmique du fait du montage enchevêtré des cinq voix des personnages, constituée majoritairement de courtes phrases. Le tempo des répliques s'accorde au drame temporel et spatial qui s'empare de ces êtres. Séparés dans l'espace et cherchant à rejoindre l'autre, l'objet de désir, ils sont confrontés au temps qu'il leur faut passer à franchir les étapes. Cet effet rythmique est accru du fait des sept étages que ne cessent de monter et de descendre, parfois en parallèle, les personnages via l'ascenseur ou l'escalier, nommant à chaque palier ou niveau le numéro de l'étage auquel ils accèdent. Cette scansion des étages, égrenant de façon réaliste le temps qu'il faut mettre pour se déplacer dans un immeuble, agit tel un métronome implacable qui vient faire entendre une sorte de tic tac récurrent et « objectif » en contre-point de la mélodie

envoutante et subjective de l'eau. Elle opère aussi très simplement un effet d'identification du lecteur qui reconnaît une part de ses propres automatismes mentaux dans ce décompte machinal du temps, dans cette façon robotique mais peut-être rassurante d'évaluer le temps par des repères spatiaux, une façon peut-être d'habiter une réalité rendue quantifiable et mesurable.

Un mouvement permanent et parfois même saturant anime le texte du fait du montage des micro-actions oralisées. L'écriture semble ainsi mimétiser des flux dont nous reconnaissons très vite le caractère contemporain : ceux de corps et d'énoncés mentaux en « libre » circulation, mus en un zapping virtuose et fascinateur. À maintes reprises, des effets de répétitions, d'échos ou d'analogies mettent un court instant à l'unisson les énoncés des personnages :

LEMONNIER

La porte de l'ascenseur s'ouvre.

VANINA

Je vais prendre ma douche.

FATIMA

C'est ça.

KHALIL

Le soleil est à son couchant. Le téléphone ne sonne pas.

FATIMA

Il est temps d'appeler.

LEMONNIER

Je le prends ou non?

VANINA

Je la prends ou non?

KHALIL

Va-t-elle encore m'appeler?

FATIMA

Tu vas la prendre, ta douche?

VANINA

Oui, oui –

LEMONNIER

Je me décide à prendre l'escalier.

...

FATIMA

Comment se fait-il que la porte soit fermée ? J'appuie sur la sonnette.

Sonnerie

KARPATI

On sonne.

KHALIL

On sonne.

VANINA

Tiens, la sonnerie.

Cependant, le texte combine des chausse-trapes dans cette rythmique, dramatisant par l'arrêt le temps et l'espace, et, créant, dans l'expérience de lecture et non par des marques textuelles, des sortes de stases et de temps de déflation. La panne de l'ascenseur, la porte d'entrée de l'immeuble qui se referme soudain, l'endormissement de Vanina, l'absorption de Karpati dans la bouteille de cognac produisent respectivement en chaque personnage un moment ponctuel d'immobilité, parfois de suspensions momentanées de paroles, où la machinerie humaine s'enraye, piégée par une machine, un mécanisme ou par du merveilleux. De semblables temps d'arrêt surgissent également lorsque les personnages s'interrogent enfin brutalement sur ce qu'ils sont en train de faire ou de percevoir :

LEMONNIER

Mais d'où est-ce que ça vient, ça, tout à coup ?

...

KARPATI

Mais qu'est-ce que je fais là ? Je suis dans un appartement inconnu, à côté d'une femme endormie à peine couverte.

...

KARPATI

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

...

LEMONNIER

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

...

LEMONNIER

[...] Qu'y-a-t-il, ai-je envie de lui crier, mais qu'est-ce que tu me fais –

..

FATIMA

Sixième étage. Le hurlement est de plus en plus fort. Maintenant, il est partout. Qu'est-ce que c'est ? Je m'arrête net.

..

FATIMA

Quatrième étage. Qu'est-ce que c'est ? Je suis entraînée le long du couloir ?

Il s'agit en fait de très brefs instants car l'action (énoncée) reprend vite le dessus et se précipite même d'autant plus. Le lecteur est pour ainsi dire assailli par ces cinq voix atomisées, prises dans des événements différents qui leur font le plus souvent rater tout échange avec l'autre. Le mot « silence » est d'ailleurs inscrit une seule et unique fois dans le texte, provenant du rêve de Vanina :

VANINA

C'est seulement maintenant que la hache du bourreau tranche le crâne en deux. Silence.

Cette rythmique ininterrompue semble empêcher les personnages d'analyser ce qui leur arrive, extérieurement ou intérieurement. Ils n'en ont pas le temps, ou même la place, car leur mental est soit occupé par la description de leurs actions, soit par leurs réminiscences, rêveries, fantasmes. Le montage sonore des répliques fait advenir ainsi la figuration d'un sujet vidé d'un rapport transcendant aux choses et livré aux jeux de l'immanence, collé à ce qui le traverse, privé d'une possibilité de saisie et d'élaboration. Le langage ne sert plus qu'à dénommer et non à élucider et à mettre à distance. Cet effet de capture des personnages par l'immanence capte aussi bien le lecteur sur ce plan là mais la polyphonie des voix, la mise en récit, le comique de certaines situations lui octroient une distance propice à l'observation de ces échantillons d'une humanité à la fois intensément pensive et sans véritable pensée.

D'une voix à l'autre, grâce aux effets stylistiques de la langue qui se mettent en correspondance, et donc en résonance entre les répliques (notamment via les tirets qui arrêtent l'énoncé de la phrase en son milieu, la phrase reprenant alors sur autre chose ou se suspendant définitivement; mais également au regard de la récurrence de certaines phrases qui se relaient entre les locuteurs), une voix du texte se met progressivement en place, supplantant les cinq voix identifiées, tout en se soutenant de ces dernières.

C'est cette voix du texte, inhumaine dans sa rythmique et le manque de pensée qu'elle cisèle, qui marque l'écoute sensorielle du lecteur. Une sorte d'attaque formaliste du fonctionnement humain (pensée et langage) fait le fond sans fond de l'écriture. C'est elle, cette voix qui dissèque superficiellement les êtres dans son tempo rapide, qui inscrit fondamentalement la dimension d'une dissolution du sujet. Cette dissolution, ambivalente, à la fois menace et promesse, vise les corps et les psychés. Tel le geste pictural défigurant, le devenir diagramme perpétré par Francis Bacon sur l'enveloppe figurative des corps et des visages, une force de dissolution agit dans le traitement rythmique de l'écriture. La dissolution semble bien constituer le signifiant majeur, le point de capiton du texte. Si elle s'incarne bel et bien dans certaines péripéties et situations fictionnelles des personnages (amnésie, endormissement, déréliction, miniaturisation), elle opère surtout de façon spectrale. Elle est le spectre qui hante *Une nuit arabe*, une instance de déréalisation à laquelle vont succomber les personnages, mais qui semble simultanément pointer quelque chose d'un réel auquel aurait affaire le sujet contemporain. Un passage du texte la formule littéralement :

VANINA

C'est comme si je me dissolvais.

LEMONNIER

Le vent passe en hurlant au-dessus des crêtes acérées des dunes.

VANINA

J'ai besoin d'aide.

LEMONNIER

Tu es ridicules et tu me ridiculises.

- 13 Le motif de la nuit peut également être perçu comme une force d'opacité venant frapper le sur-éclairage de nos sociétés médiatisées via la circulation mondiale et synchronisée de l'information. C'est ce que laisse présager Peter Sloterdijk lorsqu'il écrit : « Le monde en tant que tel est désormais privé de nuit, il reste soumis pour l'avenir à un pénétrant impératif de jour. », *op. cit.*, p. 203.

KHALIL

Tout à coup, elle se jette dans mes bras.

KARPATI

Elle se précipite sur lui.

VANINA

Je t'en prie, aide-moi. Je suis en train de me dissoudre. C'est la malédiction de l'épouse du Cheikh
– sors-moi d'ici.

La facture rythmique crée donc ainsi une sorte de voix spectrale qui dissout l'armature des êtres fictifs et nous livre leur drôle d'arrière-fond. Le tressage rythmé des voix produit l'émergence d'une voix acousmatique, une voix non rattachée à un ou des sujets fictifs, ni non plus à un commentateur extérieur ; une voix spectrale qui flotte librement et parle toute seule à travers les locuteurs, les vidant de leur substance et donnant la sensation d'une certaine ventriloquie à l'œuvre. Ce procédé donne peut-être à percevoir l'écart impossible à combler qui sépare pour toujours le corps humain de « sa » voix. Il démonte en tout cas l'illusion d'une appropriation de la voix et tend plutôt à en faire saisir le phénomène d'expropriation qu'elle exerce sur le sujet : l'effet de l'incidence de l'Autre sur le corps.



Trouée du désir et glissements fantastiques

Ces êtres de surface sont aussi, progressivement, déchirés par un désir qui les dirige et télécommande leurs actions. Si leur désir respectif reste innommable, et interroge le lecteur, il participe d'un fantasme érotique qui hante le texte de façon diffuse jusqu'à ce que, vers la fin, il se précipite brutalement dans des énoncés ou des actes qu'on peut qualifier tour à tour de réalistes, fantasmatiques ou fantastiques. La « nuit arabe » qui titre le texte signifie en ce sens l'épiphanie magique d'une sensualité, prétendument orientale et confinant au cliché d'exotisme, qui envoûterait ces êtres et serait susceptible de les révéler à eux-mêmes. À la fois « nuit du monde »¹³ et nuit infantile où des terreurs et des désirs prennent formes, telle une anamorphose, la nuit arabe va faire glisser les traits du quotidien réaliste jusqu'à les brouiller et les rendre méconnaissables, faisant apparaître peut-être ainsi un « reste » qui se tenait là et que l'on ne voyait pas.

Tout d'abord, la mélodie qu'entend le concierge, la tache aveuglante qui fascine le voisin Karpati les poussent irrésistiblement à se rendre à l'appartement 7-32. Il n'est sûrement pas anodin que tous deux aient surpris la nudité partielle de Vanina, qu'ils contempleront d'ailleurs comme sous l'effet d'un puissant charme, lorsque, celle-ci endormie, ils lui parleront chacun de leur solitude et de leurs frustrations.

Vanina, exprimant le contenu de son rêve, qui, dans la fiction, serait le récit des faits mêmes de son passé insu, manifeste des éléments propres à un fantasme de jeune femme européenne : enlèvement dans un souk, statut de favorite du harem d'un Cheik, défloration imminente, malédiction d'une des femmes du harem, décapitation de celle-ci... Vanina sera

ensuite entièrement nue lorsqu'elle rencontrera Khalil, entraînant de ce fait la jalousie de Fatima qui voudra alors égorger celui-ci (cliché de la vengeance « arabe »). Khalil sera plus loin, malgré lui, à chaque étage où il tente de se sauver, attiré par la voix d'une voisine (habitant un numéro 32, qui donc n'existe pas) laquelle voudra abuser de lui et se mettra, à son départ, à hurler comme une louve, figurant le cliché de l'irrésistible étranger qui fait basculer ces femmes dans l'animalité d'une pulsion sexuelle.

Auparavant, le baiser de Karpati sur les lèvres de Vanina aura produit sa miniaturisation et son absorption dans une bouteille de cognac, matérialisant radicalement la solitude et le sentiment de néant qu'il a antérieurement énoncé. Le même baiser aura produit chez Lemonnier sa téléportation dans le désert, en fait dans certains éléments du rêve de Vanina, entrecroisés aux réminiscences liées à son ancienne épouse qui l'obsèdent.

La fiction fantastique, comme appelée par les motifs fantasmatiques, pénètre donc la première fiction réaliste et la tord dans plusieurs sens. La réalité fictionnelle semble peu à peu ouvrir son flanc aux dérives enchantées et ne se garantit plus, même si les personnages continuent de décrire méticuleusement gestes, actions et espaces. La force conclusive du texte est de mettre en parallèle des actions où se confrontent Eros et Thanatos : Fatima poignarde Khalil qui regarde, médusé, du sang éclaboussait le visage de la voisine du premier étage qui le tient serré contre elle. Karparti, toujours enfermé dans la bouteille, décrit sa chute de sept étages, avant de s'écraser au rez-de-chaussée, alors que dans le même temps une scène d'amour sensuelle pousse Vanina et Lemonnier l'un contre l'autre.

VANINA

Je pose doucement ma main sur sa poitrine.

LEMMONIER

Elle pose doucement sa main sur ma poitrine.

...

LEMMONIER

Elle m'embrasse.

VANINA

Il m'embrasse.

Le nouage qu'opère l'écriture entre désir et fantastique, déréalisant la réalité et réalisant les supposés désirs sous forme de passages à l'acte terminaux – mort, meurtre, rencontre amoureuse – confère aux personnages la grâce que voyait Kleist dans son traité sur les marionnettes. L'écriture investit l'absence de centre de gravité (psychologique, réaliste et même physique) propre à la marionnette et manipule ainsi des pantins humains en les livrant à un drame de l'espace, du temps et du désir. L'écriture fait également surgir des traits propres à la pantomime en réactualisant un drame du corps, exigeant pour l'acteur, du fait de situations fictionnelles difficiles à représenter : débloquer une porte d'ascenseur, être aspiré dans une bouteille, poignarder-être poignardé, changer magiquement d'espaces.

Il est d'ailleurs à noter que se télescopent ainsi des références anachroniques : celles des jeux vidéos où des personnages changent de niveau selon la réussite d'épreuves qui n'obéissent pas aux lois de la physique humaine et celles de formes anciennes allant du jeu burlesque ou clownesque jusqu'au hiératisme symboliste qui retient le temps et en sonde la texture.

En livrant les personnages aux glissements fantastiques et en brouillant les genres théâtraux, l'écriture s'émancipe de tout modèle répertoire et met de cette façon en relief un sujet en ligne de fuite, mené par le bout du nez d'un scénario fantasmagique qui lui échappe mais qui va pourtant bel et bien l'atteindre à la fin sous la forme des événements (somme toute classiques au théâtre) du meurtre, de la mort et de l'amour.



Facticités identitaires et fictionnelles

Un autre ressort de l'écriture est de jouer avec les troubles identitaires liés à l'amnésie des personnages féminins et aux effets de réveil et de révélation qui vont surgir, en dévoilant une fiction « de cliché », sous une première fiction réaliste.

Lorsque Vanina, au sortir de son rêve, est frappée de déréliction et va chercher peu à peu à reconstituer le puzzle de sa biographie, Fatima, quant à elle, commence à réaliser qu'elle ne sait rien de sa vie antérieure, avant sa colocation au 7-32. Elle devient, pourrait-on dire, en pensant à Pirandello, en manque d'auteur. S'affirme alors son caractère fabriqué, artificiel et fictionnellement tronqué :

FATIMA.

Elle s'en va. Je fais mes valises. Mes valises, que j'ai dû défaire un jour, pour remplir cette armoire. Comme le font tous les gens avec leurs valises et leurs armoires. Mais je n'ai aucune idée de comment j'ai pu atterrir ici, je ne m'en souviens plus.

...

FATIMA.

Un jour je me suis retrouvé devant la porte, en bas, j'avais une clé à la main et je savais : maintenant tu habites ici. Ici la boîte aux lettres, là la porte de l'ascenseur, pour te rendre au septième étage, ici la moquette couleur sable et le téléviseur et les étagères bon marché, et là ta colocataire, Vanina, qui dort toujours et ne se souvient jamais, le soir, de ce qu'a été le matin.

Au moment où elle poignarde Khalil, son identité éclate enfin, laquelle n'est rien d'autre qu'une figure du rêve-passé de Vanina, avouant alors au grand jour son statut de pur élément de fiction :

FATIMA.

Je suis la servante du cheikh Al-Abou Ibn Youssouf. Je suis debout dans la cour de son palais de Kinsh El Sar en plein désert. La nuit est claire et les branches des orangers projettent des ombres bleues. Dans mes mains, je tiens un couteau de cuisine, mais où est passé le porte-clés que j'ai toujours sur moi pour les innombrables portes de la grande maison –

Par cet éclat, la fiction fantastique prend autant de réalité que la première et le lecteur ne sait plus, dans cet emboîtement de fictions, laquelle serait encore en rapport avec une référence de réalité. D'autant plus que la scène d'amour finale entre Vanina et Lemonnier qui a, dans la qualité descriptive de son processus, l'intensité d'une « première fois », reproduit en fait presque exactement le souvenir de la première rencontre de Lemonnier avec son ancienne épouse, telle que la voix de celle-ci, résonnant en lui, se la remémore :

LEMONNIER

Te souviens-tu encore comment tu étais venu chez moi, à l'époque – à cause d'un dégât des eaux dans mon logement au septième étage. C'était au beau milieu de la nuit, en été, la pleine lune était haut dans le ciel au-dessus de la cité toute neuve. (...) ... et tu étais debout, là, sur le balcon, les manches retroussées – ta salopette, tu ne l'avais pas encore. (...) Tu voulais fumer et tu étais sur le balcon de la cuisine, et tout à coup je t'ai trouvé si beau – si fort et en même temps si prisonnier de toi-même, que j'ai pensé : je veux partager ma vie entière avec lui, c'est lui que je veux, lui et personne d'autre. Et c'est là que je t'ai embrassé pour la première fois – à la pleine lune, sur le balcon de la cuisine, au septième étage.

Le texte défait donc, au moins de ces deux manières, toute teneur de réalité ; la première fiction (réaliste) est régulièrement mise en brèche en se recoupant avec ce qui serait de l'ordre d'un passé imaginaire ou rémanent. Le lecteur ne se réveille donc pas du cauchemar, au contraire le cauchemar envahit tout l'immeuble de banlieue et les êtres qui l'occupent, et se clôture sur lui-même dans les dernières phrases didascaliques du texte :

Karpati hurle. Khalil hurle. Une bouteille tombe du plafond de la scène et se brise.

La mélodie de l'eau, qui s'est peu à peu muée en sifflements, grondements et hurlements de louves, finit en voix organique et inarticulée qui donne sur la béance de bouches grandes ouvertes. Le visible qui a pris, au moins dans l'imagination du lecteur, des formes défigurantes, finit en éclats de verres frappant l'oreille et nous regarde maintenant, informe, au travers de ses débris. Cette mise à mal de l'audible et du visible, de la voix et du regard, devenus des objets innommables et incernables, entérine ainsi le vertige du lecteur. L'écriture semble parvenue à ce point où la réalité fictionnelle mise à bout produit un reste de réel, un supplément imprévisible, qui continue de regarder le lecteur après qu'il a refermé le texte¹⁴.



Une effraction du conte dans le dramatique

Le motif oriental qui trouve ici la réalité nord-européenne est rattaché à la dimension des contes. En ce sens, les procédures des contes des « Mille et une nuits » – notamment leurs emboîtements de diverses histoires, leur fond initiatique, érotique et leur réflexion sur la mort –, tendraient dans ce texte à corrompre l'espace et les réglages dramatiques

¹⁴ Pour le dire autrement, c'est comme si le dispositif fantasmagorique et fantastique, engagé initialement par la configuration dramatique réaliste, avait dépassé, débordé ou doublé cette dernière, laissant percer, par les césures pratiquées, le chaos, le hasard et la brutalité d'un réel qui n'est plus endigué par du symbolique.



2. Séquence de travail lors de la captation audiophonique d'*Une nuit arabe* de Roland Schimmelpfennig au Théâtre Antoine Vitez
Crédit photographique : Lucile Perrin ©

du théâtre occidental et à libérer la dramaturgie, la poussant à s'involver dans une forme *autre*, déplacement ou décentrement qui lui permettraient de s'observer. La co-location du 7-32 par Vanina Derval et la libanaise Fatima Mansour souligne cet espace de tensions.

Telle la barbare Médée aux prises avec le rationaliste Jason, la *Nuit arabe* orchestre la confrontation de deux mondes « mythiques », celui de la magie de l'Orient et celui de la technicité occidentale (Vanina est d'ailleurs technicienne d'un laboratoire d'analyses médicales où, comme elle le dit, « le plus gros du travail est fait par des machines »). L'Occident semble ici fantasmer l'Orient, pour son pouvoir d'étrangeté qui serait devenu caduque et lui ferait défaut, pour sa force potentielle de dissolution ou du moins de réouverture de son identité. Au sein de ce mouvement ambigu, semble s'inscrire également une certaine vue de la globalisation. Les occupants de l'immeuble sont, comme dans toute banlieue européenne, en grande partie d'origine étrangère, c'est ce dont nous informe Fatima lorsqu'elle énumère les noms sur les sonnettes :

FATIMA

[...] Rizkowsky, Dumortier, Perez, Faradji, Hernandez, Petit, Benkelloul, Leneuf, Garcia, Granjean, Nguyen –
[...] Berger, Éboué, Razafimalanan, El-Madjer, Pinto, Sarkissian, Dutilleux, etc.

Sans plus de précision, l'écriture nous donne à percevoir une agrégation de solitudes et un paysage humain coupé de toute attache subjective et intersubjective¹⁵. Là où ces êtres se rencontrent finalement, c'est dans les failles du désir et dans les glissements fantasmatiques et fantastiques qui hantent leurs pensées. L'intérêt du texte est de bâtir ainsi une collectivité souterraine, inaudible et invisible qui prendrait enfin consistance, se verrait et s'entendrait enfin, lors de cette nuit événementielle. Le texte pointe peut-être ici une sorte d'utopie négative : le dérèglement initial des perceptions produit une humanité à la fois terriblement creuse et en manque, superficielle et désirante, aspirant aussi bien à la mort qu'à l'amour, semblant vouloir en tout cas irrésistiblement sortir d'elle-même pour rompre une machinalité suturante.

Ce texte affirme donc les pouvoirs ludiques de la théâtralité tout en travaillant sur la théâtralité même du langage, par le biais de la « sur-énonciation » qu'il met en œuvre. Il revendique la fabrique d'un processus à la fois fictionnel et descriptif, où le jeu de l'acteur est appelé simultanément à incarner et à disséquer l'incarnation. Par ce dispositif d'écriture qui met le personnage et, par voie de conséquence, le jeu de l'acteur, sous observation, s'observe sans doute des dimensions impensées du sujet contemporain. Regarder, entendre et désirer sont ici la proie d'un dérèglement merveilleux et menaçant qui pointe du doigt quelque chose de notre être au monde dans nos sociétés occidentales. Le sujet s'y trouve réduit à de la surface sous laquelle cogne, semble-t-il, un désir in(dé)terminable.

15 Peter Sloterdijk formule ce phénomène dans ces termes : « Dans la marche de la globalisation, [les hommes] n'éprouvent pas seulement la sensation d'être périmés, ils sont devenus leur propre extériorité – des créatures qui se regardent depuis l'extérieur et ne peuvent être certaines qu'il y ait quelqu'un à la maison lorsqu'elles veulent rentrer chez eux. », *op. cit.*, p. 211.