

## Regards croisés, voix entrelacées

À propos de *Hearing*, mis en scène  
par Amir Rezâ Koohestâni

On tentera ici d'analyser la façon dont le « passeur Koohestâni »<sup>1</sup> nous parle du parcours entre l'Iran et l'Europe dans *Hearing* – dix ans après *Amid the clouds*<sup>2</sup>, et d'une façon bien différente. Même si, dans les deux pièces, l'Europe est un lieu d'exil, de confusion et de vertige, de renaissance et de mort...

JOËLLE CHAMBON

**Immobilité, besoin de fuir, plaisir de bouger**  
Peut-être convient-il de rappeler tout d'abord que Koohestâni a longtemps défini son théâtre par *l'immobilité*.

*Dance on Glasses* était « l'histoire de deux personnes qui n'avaient pas la force de se lever de leur place, avant tout parce que si elles se levaient, elles sortaient de la lumière. [...] Par la suite, les personnages de ce type se sont installés dans mon univers [...] eux aussi manquaient de force pour se lever et provoquer un changement dans leur situation. [...] Mon théâtre continue d'être celui de l'incapacité des hommes et des femmes à se lever. »<sup>3</sup>

L'immobilité de la plupart des personnages de Koohestâni caractérise dans *Hearing* la cheffe du dortoir (Mahin Sadri), que Koohestâni a installée parmi les spectateurs. Mais ce n'est plus l'immobilité dépressive des personnages de *Quartet*, *Timeloss* ou *Ivanov*. C'est une immobilité qui dit sa position de pouvoir, et met en valeur l'autorité de son regard et de sa voix. Parce qu'elle est moins jeune, parce qu'elle est considérée comme fiable, parce qu'on lui a confié les clés du dortoir, elle est celle à qui il faut rendre des comptes. C'est elle qui mène, tout au long de la pièce, l'interrogatoire des deux étudiantes plus jeunes, Samaneh (Mona Ahmadi) et Neda (Ainaz Azarhoush), par qui le scandale risque d'arriver. Neda a-t-elle reçu pendant les vacances un garçon dans sa chambre? et Samaneh, qui a *entendu* une voix masculine dans la chambre de Neda, a-t-elle écrit une dénonciation, risquant ainsi de compromettre la cheffe? L'immobilité de l'inquisitrice contraste violemment avec la bougeotte inquiète de Samaneh et Neda, qui ne cessent tout au long du spectacle d'entrer et de sortir, de se poursuivre sans se rattraper, et d'arpenter fébrilement l'espace *off*.

La bougeotte: besoin de fuir ou plaisir de bouger? Cette question est l'objet paradoxal d'une sorte de pause contemplative dans deux moments essentiels de *Hearing*.

Exactement au milieu du spectacle, Samaneh devenue adulte (Elham Korda) prend le relais de la Samaneh adolescente. Neda est morte en exil, mais Samaneh continue avec son fantôme l'investigation sur ce moment de leur passé où tout a basculé. La voix fantomatique de Neda parle avec réticence, évoque son exil en Suède, sa demande d'asile rejetée, le froid. Elle avoue qu'il lui arrivait de penser à Samaneh, et elle lui demande tout à coup si elle sait faire du vélo. Samaneh ne sait pas, et Neda raconte alors comment elle grimpait pendant une heure jusqu'en haut d'une colline pour se laisser ensuite descendre en roue libre. « Je m'éclatais », dit-elle à Samaneh, avant de remarquer: « C'est drôle, je repensais à toi seulement quand je me jetais en roue libre ».

Un peu plus tard, la voix adulte de Samaneh revient prendre toute la place sur la scène plongée dans le noir: elle évoque son propre apprentissage du vélo, sur les avenues désertes de Téhéran à l'aube. Et ses descentes en roue libre, « sans penser à rien ». C'est l'unique moment où Neda et Samaneh, en désaccord tout au long de la pièce, semblent se rejoindre quelques secondes: sur l'image vidéo qui occupe alors le fond de scène, on voit défiler de grands arbres, puis apparaît l'image un peu floue et fugitive de deux cyclistes. C'est aussi le seul moment poétique du spectacle – d'une poésie retenue, d'un lyrisme refusé: respiration mélancolique, bouffée de « nostalgie du futur ». Le moment conjoint, en même temps que les deux jeunes filles réconciliées, la mobilité apprise en Europe (où l'on meurt de solitude et de froid) et la calme beauté du pays natal (où l'on meurt d'immobilité). Un moment utopique donc, où le plaisir de bouger n'aurait plus rien à voir avec le besoin de fuir.

### Voir ou entendre

À l'image de la cheffe du dortoir, *Hearing* interroge les deux fondements perceptifs de tout spectacle: voir et (surtout) entendre. Sa force singulière réside dans la radicalité et la subtilité avec lesquelles cette interrogation est menée.

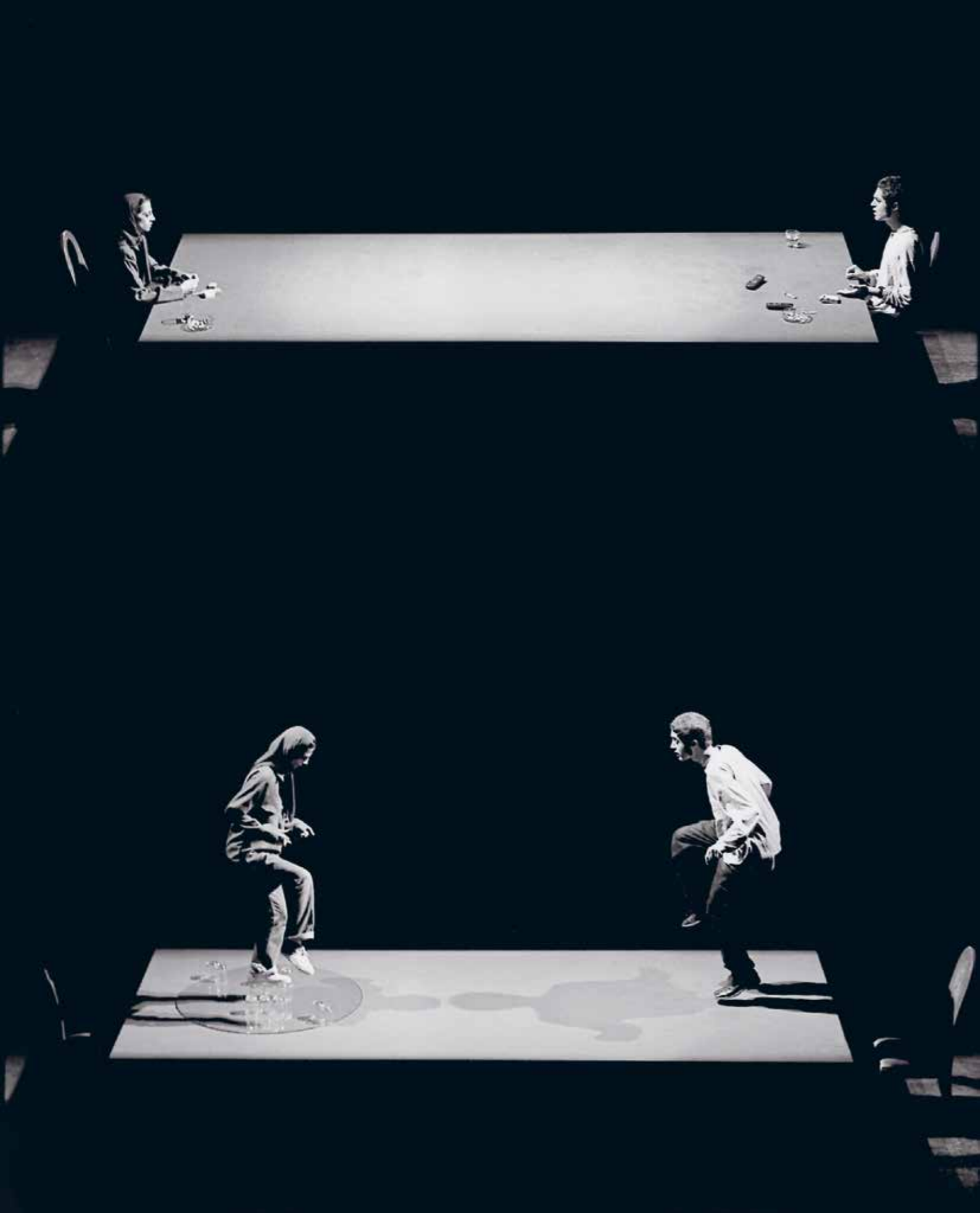
Qui a entendu quoi: le premier objet de l'investigation concerne le fait d'*entendre* (d'avoir entendu). Et le spectateur lui-même est

1. Ainsi le définissait un des premiers articles consacrés à son travail: Liliane Anjo, « Amir Reza Koohestâni: une figure théâtrale de passeur », *La pensée de midi*, 2009/1 n°27, p. 61–67.

2. *Amid the clouds*, présenté au public européen entre 2005 et 2012, est l'histoire de deux migrants iraniens qui se rencontrent sur les routes de l'exil, traversent l'Europe jusqu'à Calais, et tentent de s'inventer ensemble une nouvelle vie.

3. Texte de Koohestâni traduit par Massoumeh Lahidji, dossier *Timeloss* disponible sur le site du Mehr Theatre Group.

Mona Ahmadi dans *Hearing* d'Amir Rezâ Koohestâni, Mehr Theatre Group, BOZAR, Bruxelles, 2016. Photo Amir Hossein Shojaei / Pierre Borasci.



contraint à pratiquer une écoute d'autant plus tendue qu'il est d'abord frustré d'une partie du dialogue. Les questions auxquelles les jeunes filles répondent ne nous sont données à entendre qu'au bout de cinq minutes, en même temps qu'apparaît celle qui questionne. Le soulagement d'accéder à l'interrogatoire complet sera de courte durée. D'autres frustrations nous attendent, dont une fondamentale : lorsque nous nous apercevons que chaque répétition du dialogue initial, loin d'éclairer peu à peu le sens et la situation, ne fait que les « feuilleter » davantage, que leur ajouter une nouvelle couche d'ambiguïté – alors nous comprenons que l'objet de la pièce est en effet (comme le dit le titre) de nous amener aux limites de notre capacité d'écoute, pour nous laisser à la fin l'entière responsabilité de nos perceptions.

Ces perceptions sont d'emblée marquées par une très grande disproportion entre le visuel et le sonore. L'univers visuel, à l'exception des images vidéo projetées en fond de scène, se résume tout entier aux corps des quatre actrices, perçus comme en gros plan. Une légère différence dans l'arrangement du foulard, une main ou un doigt qui se décolle à peine de la longue tunique, un visage ou des yeux qui se détournent de quelques centimètres : tout cela est vu et fait sens. Mais tout cela aussi est réduit à n'être que le support de ce que nous entendons, et dont la complexité requiert l'essentiel de nos facultés, de notre désir de partage, de notre participation.

Dans l'ordre du visuel, la frustration domine, et culmine dans les moments où le visuel se prétend dominant. La caméra-œil que les quatre femmes se passent et se fixent tour à tour sur le visage nous permet par moments de devenir leur regard. Lorsque les jeunes filles partent s'isoler hors scène, nous parcourons le *off* aussi fiévreusement qu'elles, dans l'espoir que loin de la Cheffe elles nous laisseront enfin surprendre la vérité. En vain : les images de la caméra portée sont à la fois hachées et floues, le parcours dans les couloirs et les dessous obscurs du théâtre ne nous offre aucun repère. Accompagnée d'un son inaudible, la déambulation semble dénuée de sens. L'opacité qui a marqué jusque-là le domaine sonore gagne maintenant aussi le visuel.

« Ce couloir obscur qu'elles parcourent, avec seulement quelques points de lumière, et au bout duquel elles seront devenues d'autres personnes » : cela pourrait être, pour Koohestâni, une métaphore de l'obscurité qui

accompagne la plupart des transformations que nous connaissons au fil de nos existences – en particulier celle qui fait d'un enfant un adulte<sup>4</sup>. Le parcours chaotique de Neda et Samaneh renvoie à l'opacité fondamentale de nos métamorphoses et de nos « choix » – bien loin des causalités de type psychologique ou psychanalytique, que Koohestâni refuse aussi bien comme dramaturge que comme directeur d'acteur. Ce refus des causalités simplistes explique finalement la préférence accordée à l'univers sonore. Le son est créateur de doute, il permet la « vue de l'esprit » et active l'imaginaire de façon bien plus ouverte que ne le fait l'image. Koohestâni est un « maître ignorant »<sup>5</sup> à sa manière, obligeant le spectateur à un apprentissage paradoxal : cesser de trop croire en ses yeux, se fier à l'ambiguïté de ses oreilles, accepter à la fois de lâcher prise et de se faire vraiment attentif. Et bien sûr, ce lâcher-prise et cette attention ouverte sont d'autant plus nécessaires lorsqu'on se confronte à une histoire *a priori* étrangère.

#### Le tissage des voix

Les voies de la vérité, à l'image de nos parcours humains, sont tortueuses, peut-être impossibles à reconstituer entièrement. À défaut de vérité, c'est l'entrelacement complexe des désirs et des peurs qui décidera dans *Hearing* de ce qu'il faut croire vrai. Les conséquences de ce pragmatisme opaque n'en sont pas moins éclatantes : chassée de son dortoir, sans doute interdite d'université, plus tard compromise dans la contestation, Neda doit partir.

En Europe, elle découvre un autre fonctionnement de la vérité, bien différent mais tout aussi frustrant, car il repose sur l'illusion qui accorde à la vue le privilège de dire le vrai. Neda doit fournir les « preuves visuelles » de son engagement politique (vidéos de manifestations, hématomes). Faute de ces preuves, elle devra retourner en Iran. Comme en un pied de nez désespéré à cette logique qui la broie, elle choisit alors de disparaître *entièrement*, privant même sa famille d'un corps à enterrer.

La très grande violence de ce choix est relayée par la mise en scène de toute la seconde moitié du spectacle (de l'arrivée de Samaneh adulte jusqu'à la fin). Elle repose, plus encore qu'auparavant, sur une raréfaction du visuel et un travail sur la matérialité du son et des voix.

Sharareh Mansour Abadi et Ali Moini dans *Dance on Glasses* d'Amir Rezâ Koohestâni, Mehr Theatre Group, coproduction Kunstenfestivaldesarts (Bruxelles), 2001. Photo Thilo Beu/TDW.

4. Conversation avec Amir Rezâ Koohestâni, traduite par M. Lahidji, salle de répétitions du théâtre La Vignette, 16 novembre 2016 (dans le cadre du colloque *L'Iran aujourd'hui, reflets d'une autre modernité artistique*, 16-17 mars et 16 novembre 2016, Université Paul-Valéry Montpellier 3) – et accessible en ligne. Koohestâni a évoqué un peu auparavant le rôle déclencheur qu'a eu pour *Hearing* le fait d'avoir revu le film de Kiarostami *Devoirs du soir*.

5. Au sens où l'entend Jacques Rancière dans le livre homonyme.

Lorsque Samaneh reprend le dialogue du passé avec la cheffe de dortoir, la voix de celle-ci, comme entendue à travers les oreilles de Samaneh, fait alterner des registres très différents : elle coupe et tranche avec éclat lors de l'interrogatoire revêcu ; elle tombe dans un bourdonnement indistinct quand les reconstructions de Samaneh prennent le dessus ; elle remonte dans des aigus de machine automatique quand Samaneh s'impatiente et cesse d'écouter. Alors Samaneh fixe sur la cheffe l'œil-caméra, et révèle la mort de Neda. Sur la scène plongée dans la pénombre, c'est maintenant la seule silhouette dédoublée de Samaneh (la réelle et son image vidéo) que nous voyons dialoguer avec la voix de Neda. Et la surprésence de son corps vivant pèse moins que la voix d'une morte de 28 ans. Neda parle de vélo, évoque son choix terrible, et un coup de téléphone attendu en vain. Dans la lenteur de sa voix prend consistance l'irréductible énigme de son suicide, même à ses propres yeux. Cette voix basse et lasse, qui étire les voyelles, semble naître du silence tout autant que le créer. Dans le dialogue avec la voix de Samaneh (plus claire, rythmée, pressante), elle ouvre comme des trous noirs, des lacs de silence.

Et c'est de ce silence, qui l'a contaminée, que Samaneh fera naître à son tour sa voix intérieure, qu'on entend juste après la dernière dispute des deux jeunes filles dans le passé (une dispute presque joyeuse, où s'entrechoquent des éclats de voix claires, encore enfantines). Dans le noir, accompagnée de quelques notes égrenées par des cordes, s'élève la voix légèrement réverbérée de Samaneh adulte, sa nouvelle voix baignée de silence, étirée par le souffle jusqu'au chuchotement, racontant ses aurores à vélo dans Téhéran désert.

La remarquable orchestration des voix dans *Hearing* est en partie due à la conscience, que Koohestâni reconnaît avoir acquise au cours de ses tournées en Europe<sup>6</sup>, de la musicalité de sa langue maternelle, jusque-là inentendue. Le travail délibéré sur le texte comme son, autant que comme sens, infléchit désormais le travail proprement littéraire du dramaturge. La précision musicale de la mise en voix donne toute sa dimension à l'alternance dans ses textes du registre familier, parfois argotique, de la vie quotidienne et d'un registre plus formel et poétique – presque « solennel » dit-il – qui est celui de la voix intérieure, celle qui parle « à soi et de soi »<sup>7</sup>.

#### « Vérités »

La voix de la Neda de Koohestâni, dans son inextricable tissage avec la voix de Samaneh (et même avec celle de la cheffe) est peut-être une sorte de pendant à l'image d'une autre Neda, celle dont la mort « en direct » sur Twitter a fait l'icône de la jeunesse iranienne révoltée, lors de la vague verte de juin 2009.

Après l'image sidérante d'un visage, qui fixe l'horreur et fige la pensée, le jeu des voix qui la desserre et dialectise. Les deux ne se concurrencent pas : ce ne sont pas deux « vérités » entre lesquelles nous aurions à choisir. Ils coexistent simplement : il y a l'image, il y a le jeu des voix – tous deux nécessaires si nous voulons comprendre, si nous voulons faire le parcours de l'Europe vers l'Iran.

Et nous pouvons aussi réfléchir à la modeste « vérité » que nous délivre le spectacle. Nous n'avons cessé de nous questionner sur la culpabilité de Neda, sur celle de Samaneh, ou de la Cheffe, mais ce qui apparaît dans les rares informations que donne le fantôme de Neda, et dans la dernière dispute, c'est que nul n'est coupable au sens où nous l'avions cru.

Samaneh n'a rien fait d'autre que confier ses doutes à une camarade (qui les a répétés et déformés), puis essayer de se faire oublier ; Neda n'a fait que se moquer de la naïve Samaneh, en donnant pour réelles les transgressions dont elle rêvait ; et la cheffe n'a cherché qu'à camoufler ses propres manquements. Neda d'ailleurs est morte bien plus tard. Et si l'on veut absolument trouver un responsable à son tragique destin, c'est aussi du côté du fonctionnement des services d'immigration européens qu'il faudrait chercher... Une « vérité » amère, chèrement acquise, et d'autant plus précieuse à méditer.

*Cet article a été raccourci dans la version papier de ce numéro. Vous pouvez lire l'intégralité sur [www.alternativetheatrales.be](http://www.alternativetheatrales.be)*

<sup>6</sup>. Conversation déjà citée avec A.R. Koohestâni, novembre 2016.

<sup>7</sup>. Au cours de la même conversation, Koohestâni souligne qu'il est surtout connu en Iran pour être un bon dialoguiste de la vie quotidienne, et que c'est en se mettant à tenir un journal qu'il a pris conscience de son « second registre ».

## « Regarder dans les yeux de celui qui regarde son monde s'effondrer »

Sur *Ivanov* d'Amir Rezâ Koohestâni (Téhéran, octobre 2011)

*Ivanov*, une réécriture libre à partir d'*Ivanov* de Tchekhov, est une exception importante dans la carrière d'Amir Rezâ Koohestâni, le metteur en scène et dramaturge iranien le plus vu et apprécié en Europe. Il l'a mis en scène, pour la première fois, en octobre 2011 dans la salle de « Nazerzadeh Kermani » du théâtre d'Iranshahr à Téhéran. D'abord, c'est la première et, jusqu'à aujourd'hui, la dernière adaptation de Koohestâni à partir d'un classique. Ensuite, c'est sa seule création où il y a un héros ou, plutôt, un anti-héros à l'image des héros tragiques classiques ou modernes. L'artiste iranien s'est ainsi mis au défi d'appliquer son style minimaliste dans l'écriture et la mise en scène à une longue pièce tchékhovienne à quatre actes plein de personnages. Et enfin, il a été obligé d'enlever de son spectacle toute expression manifeste de ses préoccupations sociales et politiques, toujours visibles dans ses créations précédentes et suivantes.

Or, dans le contexte sociopolitique de Téhéran de 2011, toujours sous le choc des émeutes et des répressions après les élections présidentielles contestées de 2009, l'anti-héros tchékhovien est reçu par le public et les critiques comme une image reflétant l'état d'esprit de la classe moyenne iranienne. Déçue, traumatisée et paralysée, celle-ci cherchait désespérément une échappatoire de l'impasse sociale et politique dans laquelle elle était coincée. *Ivanov* est alors devenue, probablement contre toute attente de la part de son créateur, l'une de ses œuvres les plus politisées, si ce n'est la plus politisée. Néanmoins, sa réception en Europe fut quasiment dépourvue de ses connotations sociales et politiques contextuelles ; on n'en retirera que l'image poignante de « l'ennui, de la frustration et du désabusement » de l'homme

de notre temps postmoderne. (Villiger Heilig, B. *Neue Zürcher Zeitung NZZ*. Août 2014).

L'identification avec *Ivanov* de la part des spectateurs et critiques iraniens en 2011 montre également que le succès de Koohestâni dans son pays est d'une tout autre nature que le succès rencontré au niveau international. Il est surtout tributaire du vécu social et politique du public iranien. Ce vécu provient de la vie quotidienne de la classe moyenne dans les grandes villes. Une quotidienneté qui est incessamment agitée, voire totalement bouleversée par les tournants sociaux et politiques tels que le Mouvement des Réformes (1997–2005), les manifestations des étudiants en 1999 et 2003, la répression des intellectuels en 1998, la prise de pouvoir des extrémistes en 2005, le Mouvement Vert en 2009, etc.

Six ans après sa création, un retour sur *Ivanov* s'imposait dans le cadre d'un dossier sur Koohestâni. Bien qu'étant une adaptation, il est l'exemple par excellence de ce qu'il y a d'« iranien » dans son œuvre : la représentation à la fois réaliste (et même naturaliste à force de souligner les menus détails) et minimaliste (parfois jusqu'à l'abstraction) de la vie quotidienne tumultueuse de la classe moyenne iranienne. Dans ce qui suit, je m'appuierai sur des témoignages tant oraux qu'écrits, des entretiens sur les deux représentations en octobre 2011 et sa reprise en août 2016 à Téhéran, la toute première version du texte écrite par Koohestâni au cours des répétitions, la version finale qui verra de petits changements sur la scène et, enfin, la captation vidéo disponible de la représentation de 2011. L'objectif est de retracer la création et la réception d'*Ivanov* en Iran afin de montrer comment il se fait que « Tchekhov puisse devenir tout d'un coup politiquement si dangereux » ? (Koohestâni dans un entretien avec Atila Pessiani, *Shargh*, août 2016, n° 2670).

#### S'appropriation d'un classique

Avec son *Où étais-tu le 8 janvier ?* inspiré directement de l'état d'effervescence à Téhéran pendant les manifestations postélectorales, Koohestâni s'était attiré des remarques de la part des autorités sur ses textes. Il décide alors de monter un Tchekhov « pour se cacher derrière, croyant que c'est un auteur toujours jouable partout, quelle que soit la situation sociale et politique ! » (*Ibid.*). Il se met donc au défi de réécrire *Ivanov* de manière à pouvoir le monter de façon pertinente dans la Téhéran de 2011.