

Alternatives théâtrales

#132 *Lettres persanes et scènes d'Iran* (juin 2017)

Regards croisés, voix entrelacées

Joëlle Chambon

Amir Reza Koohestani est une figure de passeur. C'est ainsi que le définissait en 2009 Liliane Anjo dans le bel article¹ qu'elle consacrait au travail du dramaturge révélé quelques années plus tôt par *Dance on glasses* (2001). Les années qui ont suivi cet article n'ont fait que confirmer ce statut : les spectacles de Koohestani ont continué à être présentés régulièrement et sur de longues périodes au public européen (*Where were you on January 8th ?* de 2010 à 2014, *Timeloss* de 2013 à 2015, *Hearing* de 2015 à 2017), et leur production s'appuie de plus en plus régulièrement sur des partenaires français, suisses, belges ou allemands².

Non content d'être très présent en Europe, Koohestani s'est aussi approprié certaines tendances actuelles de la scène européenne, notamment en allant étudier l'écriture dramatique documentaire à l'Université de Manchester. Enfin, son travail aborde aussi bien des sujets qui semblent spécifiquement iraniens (dans *Dance on glasses*, *Dry blood and fresh vegetables*, *Quartet*, *Where were you...*, *Timeloss*, *Hearing*), que des sujets « extérieurs » proposés par des auteurs occidentaux (Nadia Ross et Jacob Wren pour *Recent experiences*, Tchekhov pour *Ivanov*, Tim Crouch pour *The Fourth Wall*) et à partir desquels il réalise des spectacles « hybrides ». Le maximum de l'hybridité est sans doute le tout récent « spectacle Meursault » : Koohestani y adapte pour le théâtre, et avec une distribution internationale, le texte dans lequel l'algérien Kamel Daoud dialogue avec le français Albert Camus autour de *L'Étranger*. Ces spectacles correspondent en réalité à un geste artistique singulier à chaque fois ; mais on pourrait sans doute tous les décrire comme des greffes, à la fois réussies et problématiques, à la manière dont Tim Crouch définissait sa pièce *England*, à l'origine de *The Fourth Wall*³.

Étudier les formes très diverses que prennent ces greffes serait sans doute passionnant. On se contentera ici d'analyser la façon dont le passeur Koohestani

¹ Liliane Anjo, « Amir Reza Koohestani : une figure théâtrale de passeur », *La pensée de midi*, 2009/1 n°27, p. 61-67 (disponible en ligne à l'adresse : <http://www.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-1-page-61.htm>). Liliane Anjo a par ailleurs traduit plusieurs pièces iraniennes contemporaines (*Le cri des pigeons du sanctuaire* d'Ali Reza Naderi avec Lucile Martin, *Les Unicellulaires* de Jalal Tehrani, *Une minute de silence* de Mohammad Yaghoubi), qu'on a pu entendre en lecture au cours de la manifestation *Untitled* (Compagnie MAPS, Bruxelles, décembre 2012).

² Dernièrement c'est le Münchner Kammerspiele qui a produit *Der Fall Meursault – eine Gegendarstellung* (*Le cas Meursault – Une réplique*) d'après le livre de Kamel Daoud, *Meursault contre-enquête*.

³ Voir sa présentation sur son site (<http://www.timcrouchtheatre.co.uk/shows-2/england>) : « It's the story of one thing placed inside another: a heart inside another person's body, a culture inside another country's culture, theatre inside a gallery, a character inside an actor, a play inside its audience » (« c'est l'histoire d'une chose qu'on met à l'intérieur d'une autre : un cœur à l'intérieur du corps d'une autre personne, une culture à l'intérieur de la culture d'un autre pays, du théâtre à l'intérieur d'une galerie d'art, un personnage à l'intérieur d'un acteur, une pièce à l'intérieur de son public » – c'est moi qui traduis).

nous parle du parcours entre l'Iran et l'Europe dans *Hearing* – d'une façon bien différente de celle dont dix ans auparavant il en parlait dans *Amid the clouds*⁴. Même si, dans les deux cas, l'Europe apparaît comme un lieu d'exil, de confusion et de vertige, de renaissance et de mort...

Immobilité, besoin de fuir, plaisir de bouger

Peut-être convient-il de rappeler tout d'abord que Koohestani 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. [...] Moins d'un an avant de monter la pièce, je m'étais trouvé dans une situation similaire, lorsque je me séparais de la fille que j'aimais. J'étais enfoncé dans mon fauteuil, au point où j'étais incapable de me lever et d'aller baisser la musique pour pouvoir entendre sa voix et répondre à ses questions. [...] 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. »⁵

L'immobilité fondamentale de la plupart des personnages de Koohestani caractérise dans *Hearing* la cheffe du dortoir (Mahin Sadri), que Koohestani a installée parmi les spectateurs. Mais elle est affectée ici d'une valeur bien différente : 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, la cheffe 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), celles 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 sur scène puis d'en sortir, de se poursuivre sans se rattraper, et d'arpenter fébrilement l'espace *off*.

⁴ *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.

⁵ Voir sur le site du Mehr Theatre Group, le dossier en français sur *Timeloss* :

<http://www.mehrtheatregroup.com/docs/Dossier-Timeloss-Fr.pdf>

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 pourtant 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 lui 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 lançais en roue libre ».

Un peu plus tard, après un dernier retour dans le passé, 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 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 (le pays d'exil 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

Redéployant sur toute sa durée le geste 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, la simplicité, mais aussi la subtilité, avec lesquelles cette interrogation est menée.

Qui a entendu quoi et qui a dit quoi : le premier objet de l'investigation concerne le fait d'*entendre*⁶ (d'avoir entendu). La mise en scène de cette investigation contraint le spectateur lui-même à pratiquer une écoute d'autant plus tendue qu'il est d'abord frustré d'une partie du dialogue, à savoir les questions auxquelles les jeunes filles

⁶ Le titre *Hearing* invite à réfléchir, quand on passe de l'anglais au français, à un éventail de sens qui se déploie de façon assez vertigineuse (et peut-être involontaire de la part de Koohestani qui n'est pas francophone) : en tant que faculté d'entendre il peut se traduire par « ouïe » mais aussi par « audition » – ce qui, outre la perception des sons, peut désigner l'essai d'un acteur, ou l'écoute d'un témoin dans un procès ; dans un sens plus précis, « hearing » peut se traduire par « audience » – terme de droit désignant une séance de procès ; mais à son tour « audience » renvoie dans le langage des médias à « auditoire », qui peut désigner par exemple un public de théâtre...

répondent. Ces questions ne nous sont données à entendre qu'au bout de cinq minutes (« Pourquoi tu mens ? » est la première), en même temps que nous apparaît celle qui questionne. Mais le soulagement d'accéder à l'interrogatoire complet sera de courte durée pour le spectateur. Car d'autres frustrations l'attendent, dont une fondamentale : lorsqu'il s'aperçoit 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 le spectateur comprend que l'objet de la pièce est en effet (comme l'indique le titre) de l'amener aux limites de sa capacité d'écoute, et de lui laisser finalement l'entière responsabilité de ses 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, que nous percevons 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 en quelque sorte 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 subjective⁷.

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. Nous pouvons ainsi suivre les jeunes filles lorsqu'elles partent s'isoler hors scène. Nous parcourons alors ce *off* aussi fiévreusement qu'elles, dans l'espoir que loin de la Cheffe elles nous laisseront enfin surprendre la vérité. Notre faculté visuelle, finalement mise à contribution en tant qu'organe spatial, ne nous sert pourtant à rien : 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 Koohestani, une métaphore de l'obscurité qui accompagne la plupart des transformations que nous connaissons au fil de nos existences humaines – en particulier celle qui fait d'un enfant un adulte⁸. Le parcours chaotique de Neda et

⁷ Je renvoie ici aux réflexions de Jean-Luc Nancy dans *À l'écoute* (Paris : Galilée, 2002) : « Selon le regard, le sujet se renvoie à lui-même comme objet. Selon l'écoute, c'est en quelque sorte en lui-même que le sujet se renvoie ou s'envoie. [...] Ou encore, en termes quasi lacaniens, le visuel serait du côté d'une capture imaginaire [...] tandis que le sonore serait du côté d'un renvoi symbolique [...] En d'autres termes encore, le visuel serait tendanciellement mimétique, et le sonore tendanciellement méthexique (c'est-à-dire dans l'ordre de la participation, du partage ou de la contagion) » (pages 26-27).

⁸ Conversation avec Amir Reza Koohestani, traduite par Massoumeh Lahidji, salle de répétitions du théâtre La Vignette, 16 novembre 2016. Cette rencontre s'inscrivait 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) ; elle est accessible en

Samaneh renvoie à l'opacité fondamentale de nos métamorphoses et de nos « choix » – bien loin des causalités de type psychologique ou psychanalytique, que Koohestani 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. Koohestani est un « maître ignorant⁹ » 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 lorsque l'on se trouve confronté à une histoire qui nous est *a priori* étrangère.

Le tissage des voix

Les voies de la vérité sont à l'image de nos parcours humains : tortueuses, peut-être impossibles à reconstituer entièrement. Dans *Hearing*, à défaut de vérité, c'est l'entrelacement complexe des désirs et des peurs qui décidera pour Neda et Samaneh 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 décide de 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 implication politique en Iran (vidéos de manifestations, hématomes suite à des blessures). 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 ce moment, et plus globalement 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. Lorsque Samaneh reprend le dialogue du passé avec la cheffe de dortoir, la voix de celle-ci, comme entendue à travers les oreilles de Samaneh¹⁰, fait alterner des registres très différents : elle lance, coupe et tranche avec éclat lors de l'interrogatoire revéçu ; elle baisse jusqu'au bourdonnement indistinct quand les reconstructions de Samaneh prennent le dessus ; elle remonte dans les aigus sur un débit de machine automatique quand Samaneh s'impatiente et cesse d'écouter.

ligne : <https://vimeo.com/192440926>. Koohestani 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*.

⁹ Au sens où l'entend Jacques Rancière dans le livre homonyme.

¹⁰ Il est assez rare, au théâtre, d'avoir cet équivalent sonore et vivant de la « caméra subjective » du cinéma. Mais il n'y a rien d'étonnant à ce que ce soit Samaneh, personnage principal qu'on pourrait définir comme « celle qui entend des voix », qui devienne dans le spectacle notre « point d'audition » principal.

Alors Samaneh fixe sur la Cheffe l'œil-caméra. Elle révèle la mort de Neda : l'image de celle-ci traverse l'écran du fond, comme un adieu. 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 sur-présence de son corps vivant pèse moins que la voix morte – la voix basse et grave d'une morte de 28 ans. Neda parle de vélo, évoque son choix terrible, et un coup de téléphone attendu en vain. À deux reprises, elle dit « ici » pour désigner la Suède. Dans la lenteur de sa voix prend consistance l'irréductible énigme de son suicide, même à ses propres yeux. Cette voix 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, celle que le spectateur 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. Après leur départ, dans le noir, et 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, la voix avec laquelle elle raconte ses aurores à vélo dans Téhéran désert.

La remarquable orchestration des voix dans *Hearing* nous renvoie elle aussi au statut de passeur de Koohestani : elle est en partie due à la conscience, que Koohestani reconnaît avoir acquise au cours de ses tournées en Europe¹¹, 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 »¹².

“Vérités”

La voix de la Neda de Koohestani, 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 sont pas deux « vérités » entre lesquelles nous aurions à choisir. Ils coexistent simplement (il

¹¹ Conversation déjà citée avec Amir Reza Koohestani, traduite par Massoumeh Lahidji, salle de répétitions du théâtre La Vignette, 16 novembre 2016.

¹² Au cours de la même conversation, Koohestani 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 ».

y a l'image, il y a le jeu des voix) et ils nous sont tous les deux nécessaires, 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. Alors que nous n'avons cessé de nous questionner sur la culpabilité de Neda, sur celle de Samaneh, ou de la Cheffe, ce qui apparaît dans les rares informations que donne le fantôme de Neda, et dans la dernière dispute qui suit, 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), et qu'essayer ensuite de se faire oublier ; Neda n'a fait que mener la naïve Samaneh en bateau, en évoquant comme réelles des transgressions qu'elle ne pouvait que rêver ; 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.

Joëlle Chambon a été dramaturge et collaboratrice artistique de divers metteurs en scène. Elle est maître de conférences à l'Université Paul Valéry-Montpellier 3. Ses recherches portent sur le théâtre de la fin du XIX^e au début du XXI^e siècles (texte et représentation).