



HAL
open science

Amir Reza Koohestani, un dramaturge européen ?

Joëlle Chambon

► **To cite this version:**

Joëlle Chambon. Amir Reza Koohestani, un dramaturge européen?. Decentrer notre vision de l'Europe: l'emergence de nouvelles formes, EASTAP European Association for the Study of Theatre and Performance, Oct 2018, Paris, France. hal-04470535

HAL Id: hal-04470535

<https://hal.science/hal-04470535>

Submitted on 21 Feb 2024

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.

Amir Reza Koohestani, un dramaturge européen ?

Joëlle Chambon

Colloque international « Décentrer notre vision de l'Europe : l'émergence de nouvelles formes »,
1^{er} Congrès EASTAP, Théâtre de la Cité Internationale, Paris, 25-27 octobre 2018

Résumé: Amir Reza Koohestani, dramaturge et metteur en scène iranien, a proposé dans plusieurs spectacles sa vision de la vie en Europe – une vision qui nous permet de décentrer notre regard sur notre culture et notre histoire. Par des jeux de miroirs poétiques et ironiques, par l'écriture à plusieurs mains, et la pratique de la dé-coïncidence, ils nous incitent à faire faire un *écart* bienvenu à nos représentations habituelles.

Abstract : In several theatrical shows, Amir Reza Koohestani, iranian playwright and director, has presented his vision of European life, thus allowing us to decenter our vision of Europe, its culture and history. Through poetic and ironic mirror games, multi-hand writing, and the practice of de-coincidence, these shows encourage us to make a welcome departure from our usual representations.

Dès l'époque où son spectacle *Dance on glasses*¹ (2001) l'a fait connaître aux programmeurs étrangers, Amir Reza Koohestani est apparu comme une figure privilégiée de « passeur »², et la suite de sa carrière n'a fait que confirmer et élargir son rôle. Différentes institutions, en Belgique, Allemagne, Suisse, France, coproduisent son travail ou le suscitent par des commandes. Il est aujourd'hui le dramaturge et metteur en scène iranien le plus connu en Europe, où son autorité tend à éclipser celle des autres artistes de théâtre de son pays. Il n'est pas facile de démêler ce qui, dans les « passages » de Koohestani d'un univers à l'autre, est commandé, de façon plus ou moins consciente et volontaire, par la prudence politique d'un artiste à la fois privilégié et contraint par le système qui prévaut dans son pays, et ce qui relève de choix purement esthétiques. Il est d'ailleurs probable qu'une distinction aussi nette n'ait pas grand sens. Mais cette difficulté ne doit pas empêcher de réfléchir à l'usage que nous pouvons faire du théâtre de Koohestani, ici et maintenant, dans une Europe plus que jamais en proie aux vertiges d'une recherche identitaire malheureuse. Analyser dans quelle mesure et de quelles

¹ Suivant l'exemple donné par le site du Mehr Theatre Group, les titres des spectacles seront donnés en anglais en général, en allemand pour les spectacles produits et joués en Allemagne, et en français pour l'unique commande française.

² Anjo Liliane, « Amir Reza Koohestani : une figure théâtrale de passeur », *La pensée de midi*, 2009/1 N° 27, p. 61-67. L'article distinguait en Koohestani la figure la plus remarquable du printemps théâtral iranien des années 2000, et repérait en lui de multiples figures de passeur : l'artiste reliant les rives adverses du réalisme et de la poésie, le passeur clandestin d'idées à travers les grillages de la censure, et bien sûr le chef de troupe menant sa barque théâtrale d'une berge à l'autre, entre Iran et Europe.

façons diverses l'œuvre théâtrale de Koohestani nous offre l'occasion de décentrer notre vision de l'Europe (plus encore que notre vision de l'Iran), ce sera donc aussi réfléchir sur ce terme de passeur, et éventuellement le remettre en question. Pour nous demander si Koohestani ne serait pas devenu aujourd'hui – au moins pour certains spectacles – une sorte un peu particulière de dramaturge européen. Et nous tenterons d'aborder ces spectacles "européens"³ comme autant de possibilités d'*écart* – au sens où François Jullien propose d'utiliser ce terme plutôt que celui de différence pour aborder le divers des cultures. Figure d'exploration, producteur de dérangement, *l'écart* selon Jullien maintient en tension les deux termes "écartés" (par exemple la culture allemande, ou française, et la culture iranienne) qui « ne cessent chacun d'avoir à se mesurer à l'autre [...], à la fois de s'explorer et de se réfléchir à travers lui [...] en quoi l'écart est à vocation éthique et politique »⁴.

Jeux de miroirs

Parmi les pièces de Koohestani, *Amid the clouds* (2005) reste la seule jusqu'à présent à avoir traité directement la question de l'exil, en racontant le voyage qui mène jusqu'en Europe certains Iraniens, émigrés économiques ou politiques⁵. Imour, un jeune iranien démuné, et Zina, seule et enceinte, se rencontrent à la frontière entre Croatie et Slovénie, et continuent ensemble leur voyage vers Calais et l'Angleterre. Leur parcours est raconté sans misérabilisme et sans pathos. Un seul moment évoque la dureté du voyage et son danger : lorsque les deux jeunes gens traversent la montagne enneagée, où des bandes racistes guettent les migrants. Ils survivent en se lovant comme des fœtus à l'intérieur de deux chevaux éventrés qui les réchauffent pendant la nuit. C'est l'une parmi les multiples images de naissance de ce spectacle, qui commence avec des corps plongés dans une vasque cubique pleine d'eau et finit au bord d'une vasque trois fois plus longue, pour raconter (après une scène d'amour sur deux lits étroits superposés) le départ en solitaire d'Imour sur les vagues de la Manche. Et l'on ne saura jamais

³ Il s'agira surtout, outre *Amid the clouds* et *The Fourth Wall*, de *Einzelzimmer*, *Taxigeschichten*, et *Der Fall Meursault*, ses trois spectacles allemands. Des extraits et parfois des captations de ces spectacles sont accessibles sur internet. Quant aux textes, seul *Amid the clouds* a été traduit en Français (*Au milieu des nuages*, par Tinouche Nazmjou) ; les autres sont accessibles en allemand ou par les sur-titres anglais pour *Der Fall Meursault*. Je remercie la compagnie belge MAPS qui m'a communiqué la traduction de Tinouche Nazmjou, et les dramaturges Heike Frank (pour ses souvenirs sur *Einzelzimmer*), Rüdiger Bering (pour les documents sur *Taxigeschichten*), et Katincka Deecke (pour ceux sur *Der Fall Meursault*). Je remercie également Nahid Shahverdiani, professeur à l'Université de Téhéran, pour ses suggestions précieuses, et Myrto Gondicas pour la traduction des textes en Allemand.

⁴ François Jullien, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, L'Herne, 2016, 2017, pages 36-37.

⁵ Le parcours tragique de Neda, l'héroïne rebelle de *Hearing* (2015), de l'Université iranienne dont elle se fait exclure jusqu'à la Suède qui finit par lui refuser le permis de séjour, reste à l'arrière-plan de la pièce. Son sujet principal est bien plutôt le rôle que jouent la perception et l'imagination dans la construction de la vérité. Voir Joëlle Chambon, « Regards croisés, voix entrelacées », in *Alternatives théâtrales, Lettres persanes et scène d'Iran*, #132, juin 2017, pages 57-60.

si ces images extraordinaires de naissance et de renaissance ne sont pas des façons de raconter la mort – comme lorsque Zina dit la perte de son enfant en jetant un bloc de glace dans l'eau – et si tout le voyage finalement n'a pas été rêvé par Imour en train de se noyer dans une rivière de Bosnie.

Le spectacle connecte sans cesse présent et passé, reliant les migrations actuelles aux migrations traditionnelles des nomades d'Iran. Par la prédominance des récits, que seuls trois longs dialogues interrompent, il élabore une parenté entre le théâtre et la tradition épique persane. Le monde de l'épopée, ses tours et ses légendes, nimbe le voyage des jeunes gens d'une étrange beauté. Il projette sur les accidents du monde contemporain l'ombre d'un monde où les signes étaient encore lisibles et actifs, les animaux fabuleux, les rêves prémonitoires, les naissances miraculeuses — sans pour autant perdre jamais de vue la vie concrète de deux jeunes migrants qui s'inquiètent du droit d'asile, du coût de la vie en Europe, et de la nourriture qu'on distribue à Calais.

Amid the clouds a été écrit à Londres lors d'une résidence au Royal Court Theatre, créé à Bruxelles au Kunstenfestivaldesarts, et a longuement tourné en Europe avant d'aller à Téhéran. Mais avec son public étranger comme avec la commission de censure de son pays, Koohestani veille à ne jamais être là où on l'attend. Le spectacle défait les présomptions occidentales, qu'elles soient d'ordre émotionnel ou politique. De façon caractéristique, le motif de l'eau, omniprésent dans les récits de migration⁶, est ici dépouillé de son actualité tragique, mais doté en revanche du poids de l'histoire réelle (le rôle de l'Angleterre coloniale hier au Moyen-Orient, son statut de terre promise des migrants aujourd'hui) autant que de sa charge imaginaire (le lieu de toutes les naissances). Et Koohestani oppose au spectateur en quête d'exotisme des jeux de miroir ironiques, par exemple lorsque Imour évoque le rejet du voile comme un refus de savoir que « le corps de la femme est le seul signe de l'existence divine », peu avant que Zina ne raconte sa maternité comme une réplique de l'immaculée conception chrétienne – sa naïveté de jeune musulmane superstitieuse renvoyant à une croyance partagée par les fidèles catholiques d'Europe.

L'écart ouvert par ces jeux de miroir permet à une culture de se réfléchir à travers l'autre, et les dispose dans une relation d'égalité. En se mesurant à l'aune de cet exotisme étrangement proche, le spectateur européen perçoit son propre archaïsme, comme la doublure d'une modernité qui ne serait que superficiellement profane : nous non plus, nous n'avons pas oublié

⁶ Rappelons que la première décennie du XXI^{ème} siècle est marquée par plusieurs pièces qui traitent le même thème, sur un mode beaucoup plus directement dénonciateur : *Et les poissons partirent combattre les hommes* d'Angélica Liddell en 2003, *Lampedusa beach* de Lina Prosa en 2005, ou *Bruits d'eau* de Marco Martinelli en 2010.

nos propres légendes d'eaux et de naissances. Nous n'avons pas oublié non plus la douceur de l'échange intime, qui a pourtant largement déserté nos scènes : si la critique française s'émerveille, à propos de *Amid the clouds*, de la puissance et de la douceur de cette intimité (entre les deux personnages, entre eux et le public), c'est qu'elle la reconnaît comme lointainement sienne, même si souvent nous ne la retrouvons dans le théâtre contemporain que douloureusement défigurée.

Au-delà de ces effets de reconnaissance, le premier spectacle européen de Koohestani affirme surtout une confiance en la fiction que les artistes européens semblent parfois avoir perdue⁷, et que le dramaturge iranien, en dépit ou à cause de l'intérêt qu'il portera dans les années suivantes aux démarches documentaires et *verbatim*, garde aujourd'hui encore. En maintenant le recours à la fiction jusque dans ses travaux les plus documentés sur la réalité iranienne, Koohestani utilisera une approche européenne pour explorer une troisième voie, qui sinue entre document et fiction⁸. Cette voie est aussi dictée par sa langue : un dictionnaire de persan est court, et la nuance s'y exprime moins par le lexique que par la métaphore ou l'ironie, soit l'art du détour. C'est pourquoi même la matière documentaire restera toujours chez lui "ennuagée" de fiction, les contours trop précis du vrai et du faux effacés – et la liberté laissée en dernière instance au spectateur de décider de la vérité, pour lui, de ce qu'il entend, avec quoi il entrera ou non "en intimité".

Le premier spectacle allemand est créé l'année suivante, en 2006, en réponse à une commande du théâtre de Cologne. Sur le thème proposé du conflit politique dans un contexte familial (sur le modèle d'*Antigone*), Koohestani écrit une comédie noire. Dans *Einzelzimmer (Une chambre simple)*, nous sommes dans l'après-coup d'un drame : Johann, un activiste végétarien, s'est fait exploser de nuit dans le fast-food de sa mère, tuant au passage son frère jumeau David, gérant du lieu, ainsi qu'une jeune employée sans papiers à qui ce dernier était en train d'imposer une relation sexuelle. Koohestani s'est plu encore une fois à décevoir les

⁷ On sait l'importance, dans le théâtre contemporain, des "écritures du réel", des spectacles *site-specific*, et de la rencontre entre gens de théâtre et "experts du quotidien".

⁸ *Quartet : a journey north* (2007), dont le texte (co-écrit avec Mahin Sadri à partir d'entretiens) mélange plusieurs faits-divers survenus en Iran, et *Where were you on January 8th* (2009), un portrait de la jeunesse téhéranaise prise dans la fièvre des émeutes de juin 2009, témoignent tous deux de l'appropriation par Koohestani d'une démarche documentaire qui n'existait pas au Moyen-Orient, et qu'il est allé étudier en 2008 à l'Université de Manchester, dans le cadre d'un projet de thèse. Voir Sarah Najand, *La fiction documentaire dans Where Were You on January 8th ? et Ivanov d'Amir Reza Koohestani : étude linguistique et scénique*, Mémoire de Master 2 préparé sous la direction de Frédéric Maurin, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, juillet 2013.

attentes du public, à qui le spectacle avait été annoncé comme la pièce d'un Iranien au sujet des attentats-suicides, et qui découvrait un terrorisme sans rapport avec l'Islam.

Dans un mélange de dérision et de mélancolie, la pièce confronte les morts entre eux et avec les vivants pour tenter une impossible réparation. Surtout, elle explore les figures de la solitude occidentale, exposant en monologues les amertumes d'une famille "matriarcale" moderne. Et elle éveille d'étonnants échos avec *Amid the clouds*, créé l'année précédente : Johann avoue avoir longtemps pensé que sa mère était la Vierge Marie – parce qu'elle était trop ivre, le soir où elle les a conçus, pour pouvoir se souvenir du géniteur de ses enfants. Outre celle de la Vierge, le spectacle reprend d'autres figures du spectacle précédent : le cube, la vasque d'eau, la glace, le lit à une place⁹. Koohestani réutilise les attributs des exilés Zina et Imour en changeant leur valeur, pour raconter l'histoire de personnages occidentaux exilés de leur propre vie par la solitude. L'intimité entre les membres de la famille ne deviendra possible, peut-être, que lorsque tous seront morts et que les fantômes de la mère et de ses deux fils seront réunis autour d'un hamburger (désormais végétarien).

L'œuvre dialogue avec elle-même, mais sur le mode de la dégradation. L'absurdité des dialogues entre vivants et morts, la maladresse de leur recherche de contact, sont à l'opposé de la beauté pudique des échanges dans la pièce précédente, où la nuit d'amour entre Zina et Imour était suggérée par le passage de main en main d'un foulard rouge à travers les lattes de leurs lits superposés. Et en fait d'animaux fabuleux, les chevaux maternels de *Amid the clouds* sont devenus dans *Einzelzimmer* des fourmis ! Est-ce à dire que, de façon un peu attendue, Koohestani opposerait aux touchants exilés iraniens les représentants d'une société occidentale déshumanisée ? Sans doute pas, ne serait-ce que parce qu'un des personnages est aussi une femme venue d'ailleurs. Et surtout parce que le mélancolique n'est jamais très loin du dérisoire. Peut-être (de façon délibérée ou pas) nous fait-il simplement ressentir à quel point nous sommes absurdement en manque de l'intime, alors que c'est pourtant une des plus précieuses conquêtes européennes. Une conquête que François Jullien proposait dans un livre récent de reconsidérer : « être attentif au cheminement discret de l'intime - lui qui laisse tomber silencieusement la frontière entre l'Autre et soi, fait basculer d'un dehors indifférent dans un dedans partagé [...] suivre, d'Augustin à Rousseau (et Stendhal), comment cet intime en vient à se transporter

⁹ L'employée sans papiers demande à son jeune patron de lui laisser partager sa tombe en forme de cube ; la mère, Antigone inversée, déterre son fils criminel, le lave dans une vasque d'eau, et l'allonge à côté d'elle sur son petit lit à une place recouvert de glace – qui évitera la décomposition du cadavre mais la fera mourir de froid.

de Dieu dans l'humain en Europe - est-ce ce qui fait "Europe" ? - et peut servir de départ à la morale. »¹⁰

De cette attention à l'intime, le roman européen a longtemps été le vecteur privilégié. Mais le théâtre pourrait aussi devenir le vecteur de nos retrouvailles avec l'intimité perdue, semblent nous dire, chacun sur son mode, ces deux spectacles de Koohestani. Le parti pris de l'intime a une implication politique et une conséquence esthétique. Le retrait qu'oppose l'intimité au regard de la société, est aussi ce qui permet à ceux qui la partagent de regarder cette société de façon critique (inversement, la privation de l'intime que nous impose la modernité libérale est d'abord "sa 'privatisation', c'est-à-dire sa confusion avec les propriétés du Moi). La résistance passive qu'opposent par leur intimité Imour et Zina à la société européenne est profondément plus active que le refus frontal de l'activiste végétarien dans *Einzelzimmer* ; car l'intime et le politique ont paradoxalement partie liée, comme lieux d'une expérience de la liberté et de l'éducation par l'autre¹¹. Au spectateur, à son tour, il sera demandé de devenir actif, mais de façon inhabituelle : non pas en clamant ou en "textotant" son accord ou son désaccord avec le "message" (comme nous le propose le théâtre européen le plus soucieux d'engagement), mais en se livrant à un extraordinaire exercice d'attention — au texte et à sa retorse simplicité, aux corps le plus souvent immobiles et retenus mais dont le moindre geste est infiniment parlant, au grain des voix et des lumières, aux souffles des sons. L'attention intense est proposée comme une expérience extrême, à la fois politique et esthétique.

Écritures à plusieurs mains

Pour sa seconde création allemande, *Taxigeschichten (Histoires de taxi)* en 2015, Koohestani répond à la commande du théâtre d'Oberhausen en adaptant le texte de l'écrivain et traducteur iranien Nasser Ghiasi¹².

La pratique de la réécriture est ancienne chez Koohestani qui, à plusieurs reprises, a adopté des textes occidentaux et les a adaptés à des corps, des scènes et un contexte iraniens. Dès 2003, il réécrit la pièce *Recent Experiences* (la vie de quatre générations de femmes, en marge des principaux événements du siècle) des canadiens Nadia Ross et Jacob Wren, en essayant de transmettre le "réalisme magique" nord-américain dans une langue persane qui

¹⁰ François Jullien, *De l'intime – Loin du bruyant Amour*, Grasset, 2013. Présentation sur le site de l'éditeur : <https://www.grasset.fr/de-lintime-9782246805236>

¹¹ Voir Michael Fössel, *La Privation de l'intime*, Seuil, 2008.

¹² Émigré en Allemagne en 1982 et devenu chauffeur de taxi à Berlin, Nasser Ghiasi a d'abord fait paraître ses *Histoires de taxi* sous forme de blog.

fonctionne, contrairement à l'anglais, selon des registres très différenciés. En 2012 *The Fourth Wall*, une adaptation de la pièce *England* de Tim Crouch, utilisait un texte européen à destination du public iranien¹³, en approfondissant le sens politique de la “greffe” – le mot devant être pris au sens propre puisque Tim Crouch utilisait une histoire de transplantation cardiaque pour évoquer, à travers la rencontre entre une bourgeoise anglaise receveuse et la veuve d'un donneur du Moyen-Orient, le malentendu entre orient et occident¹⁴. L'adaptation de Koohestani poussait les contradictions à l'extrême pour mieux les préciser. *The Fourth Wall* changeait en effet radicalement la biographie des personnages, la rencontre ratée mettant désormais face-à-face une Irano-Américaine et une Irano-Irakienne. Le texte anglais était ainsi détourné pour raconter non plus le décalage culturel entre une Europe surdéveloppée et un Moyen-Orient archaïque, mais un conflit entre deux parties proches et égales. L'irréconciliable “étrangeté” entre deux femmes qui ont (presque) la même origine, racontait les conséquences des guerres menées ou encouragées par l'Occident contre deux peuples voisins et ennemis — et comment elles se vivaient, dans les émotions et dans les corps. Une façon de renvoyer la “greffe” en direction de son inventeur, et de rappeler que les malentendus culturels s'élaborent d'abord par des décisions politiques et des rapports de force.

Cette pratique de la réécriture devient avec *Taxigeschichten* beaucoup plus complexe puisqu'elle se fait désormais à plusieurs mains et en plusieurs langues : Koohestani le metteur en scène iranien, Nasser Ghiasi l'auteur irano-allemand, et le dramaturge allemand du spectacle, Rüdiger Bering, ont tous trois collaboré (en passant par l'anglais) pour aboutir à un texte final qui porte aussi la trace du travail des répétitions. Des dialogues ont été développés à partir des courts textes du blog ; des histoires ont été empruntées à des collègues de Ghiasi, ou inventées ; et Koohestani crée finalement entre les sept personnages qu'il a choisis (sur la soixantaine du blog) des liens presque invisibles au début, mais qui se révèlent au fil de leurs allées et venues. La réécriture multiple finit par composer, avec des voix qui pourraient s'opposer, une même partition que déploie « l'orchestration musicale des images et des sons »¹⁵.

¹³ Exceptionnellement, le spectacle a été présenté seulement à Téhéran, pour une centaine de représentations dans une galerie d'art.

¹⁴ Tim Crouch a décrit sa pièce comme « l'histoire d'une chose qui a été placée à l'intérieur d'une autre : le cœur de quelqu'un à l'intérieur du corps d'une autre personne, une culture à l'intérieur de la culture d'un autre pays ».

¹⁵ Christiane Enkeler, « Taxigeschichten - Die Schönheit der Alltäglichkeit », 31 octobre 2015 (traduit de l'allemand par Myrto Gondicas). https://www.deutschlandfunkkultur.de/taxigeschichten-die-schoenheit-der-alltaeglichkeit.2150.de.html?dram:article_id=335537

On sait que le taxi est un des espaces privilégiés du cinéma iranien¹⁶. Peut-être est-ce pour lui rendre hommage que Koohestani installe ses acteurs dans un studio de *green screen*, où les sièges du chauffeur et de ses clients successifs sont nettement séparés. Au-dessus des décors et corps réels (habillés seulement de leurs “dessous” pour la partie inférieure), un écran divisé redouble ou décale leurs échanges en diffusant les images des caméras en direct (filmant la partie supérieure et habillée des corps réels) et des images enregistrées – le plus souvent des routes autour de Berlin, mais aussi des bars ou des chambres dans la ville. L’utilisation de la vidéo permet de faire coexister deux plans de réalité : l’intimité maladroitement cachée et partiellement révélée des personnages apparaît comme la doublure secrète de leurs vies banales de citoyens en déplacement. Ainsi se traduisent visuellement les multiples déchirements qu’ils vivent, eux « dont le corps se trouve dans un endroit et l’esprit dans un autre »¹⁷. Le conducteur Nasser, immigré iranien vivant depuis longtemps en Allemagne, se trouve en effet confronté par son métier à d’autres « vies déchirées »¹⁸, celles des nombreuses personnes déplacées de la société multiculturelle contemporaine. Dans la pièce, on croisera une prostituée polonaise, une fille d’immigrés macédoniens, une Berlinoise d’origine afghane, avec un amant suisse et un mari pakistanais...

La force de la pièce, on l’a dit, réside en grande partie dans son écriture (dramatique d’abord, puis scénique) : le montage et “rapiéçage” des différentes histoires, qui sont amorcées, interrompues, reprises, éveillent l’une chez l’autre des échos subtils. Tous, allant et venant dans la ville, échangeant espoirs, préjugés, et projections, composent le portrait d’une ville-monde (Berlin) comme une partition de voix qui s’entrecroisent, un patchwork dans lequel le taxi de Nasser court comme un fil rouge. Chacun se déplace et chacun est déplacé. Chacun est assis « entre deux chaises », deux pays ou deux époques. Même les deux personnages “purement” allemands, un jeune délinquant raciste et un vieil homme égaré : le premier a perdu sa prostituée préférée partie à Dubaï avec un client arabe, et le second cherche à retrouver, en retournant dans sa maison d’enfance, sa mère morte depuis 20 ans. Il n’y a plus dans la ville-monde ni centre ni périphérie. Tout obéit à une loi de déplacement universelle, mi subie mi choisie, et qui pour une large part, nous dit la pièce, restera vécue surtout dans l’imaginaire. Le décentrement est ici directement mis en scène et (dés)organise le spectacle dans son entier, de sa conception à sa

¹⁶ *Ten* (2002) d’Abbas Kiarostami, et *Taxi Téhéran* (2015) de Jafar Panahi ont montré le potentiel dramatique et poétique que le cinéma pouvait développer dans cet espace intermédiaire entre public et privé.

¹⁷ « Entre deux chaises », entretien avec Amir Reza Koohestani, programme de *Taxi-Geschichten*, création du théâtre d’Oberhausen, 30 octobre 2015 (traduit de l’allemand par Myrto Gondicas).

¹⁸ *Ibid.*

réception (les critiques furent souvent perplexes), en passant par ses différentes strates d'écriture.

Dé-coïncidence

La pratique de l'écriture à plusieurs mains va se déployer dans le temps et l'espace et atteindre une sorte de point culminant avec *Der Fall Meursault* (2016), une autre commande allemande qui conclura ce parcours européen – même si d'autres œuvres, toutes récentes, le continuent déjà¹⁹. Plus encore que *Taxigeschichten*, *Der Fall Meursault* appartient à un type de spectacle qu'on pourrait appeler, plutôt que déterritorialisés (donc coupés de tout local), des spectacles multifocaux. Ce type de création mêle les voix de plusieurs auteurs, convoque sur scène des acteurs parlant des langues différentes, et se déroule parmi les populations diverses d'un pays voire dans plusieurs pays, la pluralité géographique ou les glissements dans la localisation étant souvent un parti pris. Dans le cas de Koohestani, il y a eu d'abord, en 2009, *Des Utopies ?*, spectacle écrit et mis en scène avec Oriza Hirata et Sylvain Maurice, et récréation à double focale du monde globalisé²⁰.

Der Fall Meursault quant à lui est bien un spectacle européen, qui parle de l'héritage colonial de la France, mais aussi, on le verra, de l'Allemagne. C'est une réécriture du roman de Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête* (2013), dans lequel l'auteur algérien dialogue avec Camus à propos de son roman *L'Étranger*, et en propose une suite critique centrée sur le personnage de « l'Arabe » anonyme tué par Meursault. Créé en 2016 au Kammerspiele de München, le spectacle de Koohestani est joué en Allemand, Farsi, et Arabe, par des acteurs d'origines iranienne, libanaise, lettone, bulgare, suisse et allemande. Avec l'aide de la dramaturge Katinka Deecke, Koohestani y utilise la diversité linguistique comme un outil lié à l'un des thèmes explorés, celui de l'incompréhension et du pouvoir que confère l'usage ou le non-usage (refus ou impossibilité) d'une langue. Cette question renvoie le spectateur non seulement à l'histoire coloniale et post-coloniale, à la situation des Français en Algérie puis des Algériens en France, mais plus largement à notre monde contemporain multilingue et conflictuel.

¹⁹ On pense à *Der Kirschgarten (La Cerisaie)*, adaptation par Koohestani de la pièce de Tchekhov, créée en octobre 2017 au théâtre de Freiburg ; à sa participation à l'événement *Julie's Party* (d'après *Mademoiselle Julie*) à la Comédie de Genève en septembre 2018 ; à *Macbeth*, d'après Shakespeare, un spectacle créé à Munich le 7 décembre 2018 ; et surtout à *En transit*, d'après Anna Seghers, créé le 23 février 2022 à la Comédie de Genève.

²⁰ Créé à Besançon avec des acteurs iraniens, français, et japonais, la pièce raconte la difficile rencontre entre l'équipe d'un hôtel iranien et les touristes français et investisseurs japonais qui s'y retrouvent au moment de Noël. Oriza Hirata réalisait la première partie tandis que Koohestani en proposait la version depuis les coulisses, comme un contrepoint.

Koohestani élargit en effet le contexte de l'œuvre originale : il crée par exemple, à partir de rapides allusions dans le roman de Daoud, une scène où une jeune occidentale repousse une femme voilée qui la harcèle de questions dans une langue qu'elle ne comprend pas. L'actrice Maya Haddad joue une Française de l'époque coloniale qui paresse sur la plage où un mois auparavant Meursault a tué le jeune Moussa (« l'Arabe » de Camus). Mais peu à peu le personnage se transforme, et évoque de plus en plus nettement une Européenne d'aujourd'hui, que la présence insistante d'une femme voilée exaspère — tandis que Mahin Sadri, qui joue (en Farsi) la mère de Moussa, devient progressivement une figure d'immigrée ou de migrante, se heurtant à la réticence habituelle dans l'Europe contemporaine²¹.

Le spectacle de Koohestani introduit donc une dimension supplémentaire qui met à distance le contexte du roman de Daoud et dans une certaine mesure son point de vue, au profit d'une perspective démultipliée qui empêche toute opposition binaire (entre France et Algérie, entre colonialisme et post-colonialisme). Il ne dissimule pourtant aucune contradiction ni n'émousse aucune aspérité, au contraire. La charge anti-religieuse, déjà présente dans le roman de Daoud, est en quelque sorte délibérément aggravée²². La scène de la mosquée, qui se situe vers la fin du roman, est placée au début du spectacle, comme pour “donner le la”. La lumière qui monte au début sur la scène découvre un plateau recouvert de tapis, sur lesquels des hommes (et au moins une femme) font la prière musulmane ; la tête du personnage principal Harun (le narrateur, petit frère devenu vieux de la victime Moussa) émerge, coiffée d'un chapeau, du sol multicolore dans lequel il est enterré jusqu'au cou. C'est un personnage de mécréant mis au ban de la société bien-pensante de l'Algérie contemporaine, et c'est le porte-parole de Daoud. Mais c'est aussi un vieillard beckettien sardonique et un peu égaré, et le porte-parole de Koohestani. Les deux ne se superposent pas tout à fait. Ils ne coïncident pas. Ils racontent chacun une histoire légèrement différente, qui redouble la différence initiale entre l'histoire de Camus et celle de Daoud. Et Koohestani fait spectacle de la non-coïncidence des trois niveaux différents (Camus, Daoud, Koohestani) par les chocs qu'organise l'écriture mi-narrative mi-dialoguée, et par une inventivité visuelle qui tranche avec le dépouillement habituel, offrant des images complexes et intrigantes — comme des palimpsestes qui seraient légèrement décalés.

²¹ Voici en résumé le texte joué par Maya Haddad, d'après les sous-titres anglais : « Vous me demandez si j'ai vu votre fils. Je vous dis : Non, je ne l'ai pas vu [...] Si vous tenez à m'importuner, je vais aller m'asseoir ailleurs [...] Je suis désolée, ce n'est même pas votre faute. Qu'est-ce qu'on peut attendre de vous de toutes façons ? Tout d'un coup vous vous êtes retrouvés ici, parmi nous. Après tout, nous ne sommes pas devenus ce que nous sommes du jour au lendemain [...] Il faudra beaucoup de temps avant que nous puissions avoir ensemble une conversation normale ... Vous ne voulez pas apprendre la langue du pays où vous êtes. Vous n'êtes pas éduquée [...] J'en ai assez de vous ! » (c'est moi qui traduis).

²² Par exemple au moment où un personnage de Français lit dans un journal la fatwa prononcée contre Daoud à la suite de la publication de son livre.

Contrairement à Daoud, Koohestani ne s'intéresse pas à l'inventaire sans fin du passé colonial européen. Son spectacle transmet, sans explication mais par une pratique constante du palimpseste, les doubles et triples fonds de certaines rencontres et le poids de l'histoire qui nous a façonnés ; il procède par discours et images composites, qui ouvrent et déploient des perspectives fuyantes. Comme si les conflits que l'Histoire a mal résolus suivaient à leur manière les mécanismes du rêve (ou du cauchemar) : ressurgissant sous des formes altérées loin de leur lieu d'origine, ils procèdent par condensation et déplacement, et créent la matière d'un poème théâtral. C'est une autre façon encore de faire faire un écart à nos représentations et de les remettre en mouvement : en faisant jouer leur coprésence, le spectacle donne corps aux transports de sens qui mènent de Camus à Daoud et de Daoud à Koohestani.

La modernité, écrit François Jullien, a pris acte de la fin de l'adéquation de notre esprit aux objets du monde et de l'Art à la Nature. Cela a d'abord consisté à substituer au terme d'adéquation celui de coïncidence, puis à assumer les implications de ce terme en posant, à la place de la nature, le jeu. L'art de la modernité, par son parti pris de "dé-coïncidence", inscrit dans le sensible une capacité propre à l'existence, et une promesse de possibles. « Dans la dé-coïncidence, l'art et l'existence découvrent leur commune origine, et d'abord à l'encontre de la "Création" : découvrent que le nouveau – l'inouï – est effectivement possible, mais précisément du fait qu'il n'est pas naïvement un commencement. Du fait qu'il procède d'un dégagement et d'un désenlisement faisant tenir hors de l'enfermement en un monde et son adéquation enlisée. »²³.

De cette dé-coïncidence, *Der Fall Meursault* déploie toutes les richesses : dérives des figures visuelles (celle du soleil en particulier) et des ambiances sonores, descellement des temporalités (colonisation, décolonisation, mondialisation), dérapages des discours, instabilité des personnages. Le spectateur européen entrevoit à la lumière de ces écarts une possibilité d'échapper à l'enfermement dans un passé douloureux et dans une recherche identitaire qui ne l'est pas moins.

Dans ses spectacles européens, Koohestani le Persan nous offre l'occasion rare d'adopter un regard "dépris" sur notre continent, l'occasion de retrouver l'envie d'imaginer comment on peut être européen. Sans doute parce qu'il vient d'un pays où l'intimité apparaît encore comme une conquête, il nous rappelle qu'elle a d'abord été l'une des nôtres, et que ses ressources, que nous semblons avoir oubliées, restent disponibles. Sans doute parce qu'il vient

²³ François Jullien, « Dé-coïncidence, concept d'art et d'existence », *artpress* n°46, août-septembre-octobre 2017, p. 10.

d'un pays qui n'a jamais été entièrement colonisé – un pays proche et lointain, un “centre du monde” – il fissure la forteresse de l'histoire dans laquelle nous nous sentons enfermés par notre passé colonial, en nous montrant que d'autres histoires existent, aussi violentes, mais qui croisent la nôtre autrement que sur le mode de l'opposition binaire – peut-être comme le taxi errant de Nasser croise les parcours de ses clients. Et il nous dégage d'une construction identitaire dans laquelle nous voudrions parfois pouvoir nous réfugier, en nous rappelant qu'il n'y a pas d'origine, pas de fondation ni de commencement, sinon dans les rêves. Juste un dialogue, plein de malentendus mais sans fin, des cultures entre elles.