

THÉÂTRE

DE LA BASTILLE

Direction Jean-Marie Hordé
76 rue de la Roquette 75011 Paris
Réservations : 01 43 57 42 14
www.theatre-bastille.com



HEARING

AMIR REZA KOOHESTANI

SPECTACLE EN PERSAN SURTITRÉ EN FRANÇAIS

Du 11 au 19 octobre
2016 à 21h,
relâche le dimanche

Durée du
spectacle : 1h10

Tarifs
Plein tarif : 24€
Tarif réduit : 17€
Tarif + réduit : 14€

DISTRIBUTION

Texte et mise en scène

Amir Reza Koohestani

Assistants à la mise en scène

Mohammad Reza Hosseinzadeh

Mohammad Khaksari

Avec

Mona Ahmadi, Ainaz Azarhoush,

Elham Korda, Mahin Sadri

Vidéo

Ali Shirkhodaei

Musique

Ankido Darash

Kasraa Paashaaie

Son

Ankido Darash

Création lumière

Saba Kasmei

Scénographie

Amir Reza Koohestani

assisté de Golnaz Bashiri

Costumes et accessoires

Negar Nemati

assistée de Negar Bagheri

Assistant plateau

Mohammad Reza Najafi

Régisseur Bastille

Yann Le Hérisé

Traduction française et surtitrage

Massoumeh Lahidji

Directeurs de production

Mohammad Reza Hosseinzadeh

Pierre Reis

Administration compagnie et tournées

Pierre Reis

www.mehrtheatregroup.com

Production Mehr Theatre Group.

Coproduction La Bâtie-Festival de

Genève, Künstlerhaus Mousonturm

Frankfurt am Main et BOZAR-Center for

Fine Arts Brussels.

Coréalisation Théâtre de la Bastille et

Festival d'Automne à Paris.

Hearing a été écrit pendant une résidence

d'artistes à l'Akademie Schloss Solitude

(octobre 2014 - mars 2015) à Stuttgart

(Allemagne). Spectacle présenté avec le

soutien de l'ONDA (Office national de

diffusion artistique) pour le surtitrage.

Spectacle créé le 15 juillet 2015 au

Charsou Hall, City Theatre (Téhéran).

Spectacles présentés au Théâtre de la

Bastille :

Dances on Glasses 2005 (septembre)

Amid The Clouds 2005 (mai)

Recent Experiences 2007 (novembre)

avec le Festival d'Automne à Paris

Timeloss 2014 (novembre)

avec le Festival d'Automne à Paris

CE QUE NOUS NE DISONS PAS MAIS QUI EST ENTENDU

Dans mon pays, lorsque je monte une pièce de théâtre, je sais pertinemment que mes premiers spectateurs ne sont pas ceux qui achètent leurs places aux guichets, mais quelques individus qui entrent par une porte dérobée et qui se désignent eux-mêmes comme le « Conseil de Surveillance et d'Évaluation ». Mes comédiens et moi-même n'ignorons pas qu'il s'agit des membres d'un comité de censure venus s'assurer que ma pièce ne met pas à mal leur société, et qui dissimulent leur véritable identité parce que leur fonction leur fait honte. Dans ces circonstances, au moment d'entreprendre un projet, quel qu'il soit, la première question qui se pose toujours est celle de savoir comment échapper une nouvelle fois au couperet de ce comité, tout en ouvrant le débat sur la société contemporaine iranienne à travers une pièce. Ce défi peut paraître insurmontable pour un regard occidental. Lorsque le Gouvernement vous encombre d'un groupe censé voir le spectacle avant sa représentation publique pour s'assurer qu'il n'a pas d'effet néfaste (autrement dit, bénéfique) sur la société et pour lui délivrer une estampille de conformité et d'inoffensivité, comment espérer pouvoir poser à haute voix, selon l'expression de Tchekhov, les « questions sans réponses » de la société ? Il est probable que les défenseurs d'une liberté absolue comme condition nécessaire à la création estiment que l'existence de la censure rend toute œuvre d'art conçue en Iran suspecte. Pour eux, la même œuvre produite dans une société libre aurait eu une forme plus aboutie dont l'entrave de la censure l'a privée. Je m'inscris en faux contre ce point de vue auquel on peut opposer des centaines de contre-exemples. Le cinéma d'Eisenstein, de Tarkovski ou de Kiarostami, tout comme le théâtre de Grotowski, devraient dans ce cas être décrédibilisés et supposés avortés par rapport à ce qu'ils auraient été s'ils avaient pu se développer dans une société telle que celle de la France. L'échec d'un grand nombre d'artistes exilés prouve qu'une liberté totale n'est pas la condition nécessaire et suffisante à la création. L'artiste a avant tout besoin de connaître la société dans laquelle il vit et le public à qui il s'adresse. Alors, certes, la question de savoir comment une œuvre soumise à la censure peut traiter de sujets proscrits par celle-ci reste valable. Y a-t-il des thèmes impossibles à aborder sous la

CE QUE NOUS NE DIONS PAS MAIS QUI EST ENTENDU

censure ? Il y a, de fait, des questions dont on ne peut traiter, mais je dois reconnaître qu'en tant qu'auteur et metteur en scène, je ne me préoccupe guère de cette zone interdite (il me semble parfois que les journalistes occidentaux s'en inquiètent davantage que moi !). En effet, le champ d'exercice principal de la censure est, à mon sens, celui de l'information et des médias. Or, à l'heure actuelle, grâce au développement des réseaux sociaux, l'information parvient aussi bien à la population de mon pays qu'au reste du monde. Aussi, il apparaît qu'à partir du moment où le public connaît les contraintes et tabous subis par des disciplines artistiques telles que le théâtre, la censure est faillible ou du moins contournable. Il y a neuf ans de cela, j'ai présenté au Kunstenfestivaldesarts un spectacle intitulé *Amid the Clouds* (Théâtre de la Bastille, 2005), sur le thème de l'immigration. Dans la dernière scène de la pièce, un couple d'immigrés passe la nuit dans un camp de réfugiés. À l'aube, l'homme doit traverser la Manche en bateau. Sachant qu'elle le voit peut-être pour la dernière fois, la femme lui demande de lui faire un enfant. C'est le seul moyen pour elle de rester en France, il ne peut a priori pas le lui refuser. Quiconque connaît les règles de la censure pesant sur le théâtre iranien sait que tout contact physique entre un homme et une femme y est interdit. Cette scène paraît donc logiquement impossible à jouer. Or, six mois après sa première mondiale à Bruxelles, *Amid the Clouds* a été présenté au Théâtre de la Ville de Téhéran. J'ai trouvé une solution pour mettre cette situation en scène. Il m'a semblé que, les spectateurs étant aussi conscients que moi de ce tabou, ma tâche était relativement simple. J'ai choisi de placer les deux personnages sur des lits superposés, en réduisant de façon exagérée la distance entre les deux niveaux. Ainsi, lorsque l'homme se retournait pour parler à la femme, le rapport sexuel était suggéré de façon patente. En réalité, j'ai utilisé la représentation qu'a le spectateur d'un rapport sexuel pour en créer la représentation sur scène. C'est ainsi que procèdent la plupart des metteurs en scène. Les images ne sont pas nécessairement celles qui sont données à voir sur scène, mais celles qui se forment dans l'esprit du spectateur, hors d'atteinte de quelque comité de censure que ce soit. Cependant, il faut reconnaître que les sujets politiques et sociaux

sensibles ne peuvent être abordés par aucune forme d'art en Iran. Ainsi, lors de la crise déclenchée par les élections présidentielles de 2009, lorsque la police s'est mise à attaquer à coups de matraques et de bombes lacrymogènes la jeunesse descendue dans la rue, on ne pouvait pas s'attendre à ce que dans l'enceinte d'une salle de théâtre, les comédiens reprennent sur scène le slogan des manifestants : « Où est mon vote ? » Ou alors, s'ils le faisaient, on ne pouvait pas s'attendre à ce que la pièce puisse être jouée à nouveau. D'ailleurs, cette question se pose toujours pour un artiste : préfère-t-il une approche frontale et radicale entraînant une suspension du spectacle à l'issue de la première représentation ou bien un jeu du chat et de la souris avec le Conseil de Surveillance et d'Évaluation ? En tout état de cause, cette année-là, même en voulant éviter la confrontation directe, il était difficile de se résoudre à monter une pièce de Shakespeare ou de Tchekhov. Quand l'air que l'on respire est chargé d'odeurs de pneus brûlés et de gaz lacrymogène, le simple fait de rester immobile pendant dix minutes peut être interprété comme un geste politique. Lorsque j'ai évoqué pour la première fois l'idée de *Where Were You on January 8th?* avec ma troupe, j'ai remarqué que, très rapidement, les conversations ont convergé vers les incidents qui se déroulaient ces jours-là à Téhéran. Pourtant, en apparence, l'histoire de cette pièce n'avait rien à voir avec les protestations exprimées alors par le peuple : un groupe de jeunes gens vole une arme pendant quelques heures, chacun d'eux espérant pouvoir l'utiliser pour se tirer d'une situation inextricable. Pas la moindre allusion directe à la crise que traversait le pays. Mais l'idée même que la loi et la démocratie ne permettent plus de faire valoir notre droit (ou notre vote) et qu'il faille avoir recours à la force et à la violence a suffi à ouvrir la voie aux interprétations politiques les plus strictes. La dramaturgie et la mise en scène n'étaient pas sans évoquer le contexte des manifestations : la présence d'un agent des forces de l'ordre dans la maison, la quasi-totalité du récit livré à travers des conversations téléphoniques, le sang aspergé sur le sol dans une scène, l'université de Téhéran, la crainte de parler librement au téléphone en raison du risque d'écoutes, et enfin, l'arme elle-même. Chacun de ces

CE QUE NOUS NE DISONS PAS MAIS QUI EST ENTENDU

éléments avait une fonction pertinente dans la pièce. Mais, par ailleurs, j'espérais qu'à un autre niveau de lecture, le spectateur reconstituerait un lien qui les unissait, en comblant les chaînons manquants et les non-dits par l'information dont il disposait par ailleurs. Et qu'il accéderait ainsi à une perception de la pièce autre que celle des membres du Conseil ayant donné leur aval au spectacle. Ainsi, le théâtre iranien, ou toute autre forme d'art soumise à la censure, ne peut pas prétendre informer au même titre que les médias. Le discours informatif est éminemment objectif et ne se prête pas à une variation de perceptions ou d'interprétations. Au lendemain de manifestations, il y a eu des morts, ou non. Il s'agit de rapporter ce fait, ou non. Il n'y a pas d'entre-deux. La censure peut donc être particulièrement efficace contre ce discours. Mais, aujourd'hui, nous pouvons espérer que, grâce à l'accès à Internet et aux réseaux sociaux, le public dépasse ce barrage fait à la circulation de l'information. Le théâtre est donc libéré de cette fonction-là. Le spectateur, nourri par un flux constant d'information lui provenant du monde qui l'entoure, dispose amplement du bagage nécessaire pour lire entre les lignes des dialogues de la pièce et accéder aux différents niveaux de sens de l'œuvre. Par conséquent, en tant qu'auteur et metteur en scène, il faut toujours veiller, dans la conception de la pièce, tant dans le texte que dans la mise en scène, à maintenir un équilibre précis : suggérer juste assez pour inciter le spectateur à constituer le puzzle malgré les pièces manquantes, mais pas davantage, pour ne pas titiller les antennes des censeurs. Rappelons tout de même que le public dont il est question ici n'est plus le simple spectateur du théâtre classique s'enfonçant discrètement dans son fauteuil, dans la pénombre. J'ai noté récemment avec intérêt que, lorsque nous jouons la pièce pour le comité de censure, les représentations sont toujours mornes, froides, voire déprimantes. Et s'agissant de nos premières représentations « publiques », cette expérience pourrait être très décourageante pour la troupe : nos premiers « spectateurs », bénéficiant des meilleures places dans la salle, passent leur temps à regarder l'heure et à faire des messes basses entre eux. Mais, en réalité, nous tirons là profit d'une faiblesse des membres de ce comité. Ces individus se jugent

tellement supérieurs aux œuvres de ce type, qu'ils ne daignent pas se laisser prendre à leur jeu et les maintiennent à distance pour les juger. Pour eux, la meilleure façon de censurer, c'est de refuser la participation, le partage, la connivence. C'est pourquoi la plupart de mes pièces leur paraissent abstraites et rébarbatives. Ainsi, ils étaient persuadés que, lors de notre rencontre, après les représentations de *Where Were You on January 8th?*, je les avais trompés. Ils me reprochaient de ne pas leur avoir dit la vérité concernant le sens de ma pièce. Or, la vérité, c'est qu'ils n'en ont pas perçu le sens, car, par chance, ils ont refusé de prendre part à l'échange avec la pièce, la représentation, les comédiens sur scène. Ils s'attendaient à voir un spectacle qui leur en mettrait plein la vue. Et ils n'étaient pas en présence d'un « vrai » public qui les inviterait à cette démarche. Néanmoins, lorsque leurs amis de la presse extrémiste sont venus voir la même pièce en compagnie du public « normal », leur perception en a hélas été tout autre, naturellement bien plus proche de celle du public, mais aussi de l'intention de la troupe. Ils ont donc utilisé cette pièce pour critiquer le fonctionnement du Conseil de Surveillance et du ministère de la Guidance dans des publications internes. Ce qui a bien sûr compliqué notre tâche par la suite. Relevons ici une erreur stratégique du Conseil de Surveillance, qui s' imagine qu'en contrôlant les textes et les mises en scène, il peut engendrer un théâtre aseptisé et inoffensif. Peut-être une telle démarche fonctionnerait-elle dans une certaine mesure dans des arts non vivants, tels que la littérature ou le cinéma. Mais les mots les plus anodins, reçus par un public nombreux, informé, révolté et enthousiaste, donnent lieu à des interprétations de l'œuvre qui peuvent aller même au-delà de la volonté des créateurs.

Amir Reza Koohestani

Traduction du persan Massoumeh Lahidji.

In The Time We Share - Reflecting on and through Performing Arts est édité par Daniel Blanga-Gubbay et Lars Kwakkenbos, publié en mai 2015 par le Kunstenfestivaldesarts et Mercatorfonds.

Le livre est disponible à la vente sur le site www.mercatorfonds.be.

Saison 16-17

14 sept. > 8 oct.

Tiago Rodrigues
Antoine et Cléopâtre



5 > 19 oct.

Céline Champinot
Vivipares (posthume)
brève histoire de l'humanité

11 > 19 oct.

**Amir Reza
Koohestani**
Hearing



31 oct. > 12 nov.

Robyn Orlin
and so you see...
our honourable blue sky
and ever enduring sun...
can only be consumed
slice by slice...



2 > 25 nov.

Raoul Collectif
Rumeur et petits jours

15 > 25 nov.

Rabih Mroué
So Little Time



28 nov. > 3 déc.

**Forced Entertainment –
Tim Etchells**
The Notebook



28 nov. > 3 déc.

Lisbeth Gruwez
Lisbeth Gruwez
dances Bob Dylan

6 > 17 déc.

Compagnie De KOE
Le Relèvement
de l'Occident :
BlancRougeNoir



6 > 19 janv.

**Éric Rohmer –
Thomas Quillardet**
Où les cœurs s'éprennent

23 > 27 janv.

**Alessandro Bernardeschi
et Mauro Paccagnella**
HAPPY HOUR



30 janv. > 5 fév.

Séverine Chavrier
Après coups
Projet Un-Femme n°2

16 fév. > 4 mars

**Georg Büchner –
François Orsoni**
La Mort de Danton

6 mars > 1^{er} avr.

**Anton Tchekhov –
Thibault Perrenoud –
Kobal't**
La Mouette

13 > 24 mars

**André Gorz – David
Geselson**
Doreen

10 > 21 mai

Notre chœur
**Adrien Béal,
Nathalie Béasse,
Pieter de Buysser
et Argyro Chioti**

2 > 30 juin

**Yasmina Reza –
tg STAN – Dood Paard**
«Art»

f Théâtre de la Bastille

Location sur place ou par
téléphone :

**33 (0)1 43 57 42 14
FNAC 08 92 68 36 22**

Par internet

**www.theatre-bastille.com
www.fnac.com
www.theatreonline.com**

Le bar est ouvert 1 h
avant et après chaque
représentation (café, thé,
vin, bière, boissons fraîches,
assiettes composées avec
des produits bios).

Avec le soutien de la Direction régionale des
affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère
de la Culture et de la Communication,
de la Ville de Paris et la Région Île-de-France.
Licences N°1 - 1036249, N°2 - 1036247,
N°3 - 1036248.

Certains spectacles sont présentés
avec le soutien de l'ONDA, Office national
de diffusion artistique.



MAIRIE DE PARIS

îledeFrance



arte

philosophie
ARTS & CULTURE

fnac
50