

Alternatives théâtrales

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

Danse en Iran : une position doublement critique.
Alix de Morant

« L'art critique dans sa formule la plus générale se propose de donner conscience des mécanismes de domination pour changer le spectateur en acteur conscient de la transformation du monde »

Jacques Rancière¹

Évoquer la place du chorégraphique dans les nouvelles esthétiques iraniennes oblige à situer les enjeux de la présence ou de l'absence, de la visibilité ou de l'invisibilité des corps sur l'échiquier géopolitique. Cela, non pas tant pour jeter l'opprobre des diktats qui chercheraient par tous les moyens à en masquer les contours ou à en exercer le contrôle, mais pour s'affranchir de la question identitaire comme de présupposés euro centristes. Et d'abord, de quel corps, s'agit-il ? Quelles en sont les bornes ? Quelle en est la nature, le genre, la matière ? La réalité des corps iraniens est moins éloignée que méconnue et encore bien peu représentée sur les scènes dans son mystère et dans son hétérogénéité. Mais qu'elle se dérobe ou se révèle, elle est cette énigme qu'il est fascinant de vouloir sonder.

« Quand je suis arrivée aux Pays-Bas pour étudier la danse », se souvient Setareh Fatehi², à l'initiative de l'association TUSSEN-ruimte (Espace-entre) qui facilite les échanges entre l'Europe du Nord et l'Iran, « j'ai découvert une conception totalement dévoyée de mon pays d'origine. Mais tout au long de mes études et au fil de mes rencontres, je me suis rendu compte que je pouvais modifier cette vision de manière bien plus positive, non seulement en raison de ma présence mais au travers de ma danse. » Il paraît opportun de débiter par une cartographie sensible des mobilités, en partant d'Amsterdam, ce melting-pot où des artistes de toutes origines concourent à relever de leurs épices les fadeurs de la cuisine batave, pour situer tant les chorégraphes actifs en Iran tels que Davoud Zare,³ que ceux qui, ayant émigré, ont acquis la possibilité de traverser les frontières, pour rejoindre l'Europe et cette communauté artistique nomade qui gravite entre les différentes capitales, d'Amsterdam à Bruxelles, de Paris à Berlin, de Vienne à Oslo tout en

¹ Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004, p.65.

² Setareh Fatehi est sortie diplômée en 2012 du SNDO (School for New Dance Development) de l'Académie de Théâtre & Danse de l'Université des arts d'Amsterdam.

³ Davoud Zare (1980) est chorégraphe et performeur. Il s'est formé à la mise en scène à l'Université des Arts de Téhéran et a suivi durant l'année 2013-2014, le Master en études chorégraphiques exercé développé en partenariat entre ICI-Institut Chorégraphique International/CCN- Montpellier-Occitanie-Pyrénées/Méditerranée et l'Université Paul Valéry Montpellier3.

maintenant des liens étroits avec Shiraz ou Téhéran. Certains de ces chorégraphes sont issus du théâtre et pour deux d'entre eux du Mehr group. Mohammad Abbasi, internationalement acclamé pour sa vidéodanse *I am my Mother* (2008) a étudié la danse au CNDC d'Angers avant de fonder en 2010 l'ICCD (The Invisible Center of Contemporary Dance) en Iran et de lancer l'Untimely Festival dans une relative clandestinité. Ali Moini, en parallèle à une formation musicale et en chant lyrique, a suivi des études d'interprétation dramatique avant de rejoindre l'équipe d'Amir Reza Koohestani, tout à la fois comme acteur et comme compositeur pour *Dance On Glasses* (2001). Après des études au Forum Dança de Lisbonne puis au CNDC, il s'est installé en France où il a créé la compagnie Selon l'heure. Mais c'est aux Pays Bas, à La Haye, en 2013, que les deux artistes rejoints par Ehsan Hemat ont pu reprendre la pièce *Recall your Birthday*⁴ initialement produite à Téhéran en 2006. Dans le documentaire « So you think you can dance in Iran ? »⁵ qui accompagnait ce travail de reprise, les trois artistes mettaient en exergue les difficultés qu'ils avaient eux-mêmes à cerner les raisons qui rendent la danse si suspecte aux yeux des censeurs alors que le terme plus œcuménique de théâtre physique permet de la promouvoir de manière indirecte. C'est d'abord en frayant un passage à des expressions non verbales, au travers du théâtre de texte et au prétexte de l'intermédialité que le langage gestuel a pu progressivement s'émanciper à défaut de pouvoir émerger en tant que discipline. Quant au milieu chorégraphique, il s'est organisé depuis une dizaine d'années de manière autonome, notamment grâce à l'ICCD, pour proposer des échauffements, des méthodes et partager des questionnements dans un rapport toujours renouvelé et décapant à la tradition. Et si les formations en danse ont été officiellement proscrites, les pratiques, elles, n'en ont pour autant pas été éradiquées. Collectives, elles permettent de déjouer l'isolement comme les logiques individualistes. Mouvantes, elles se révèlent d'une étonnante plasticité, voyageant d'une génération à la suivante, d'un style à l'autre, ainsi qu'en atteste le *re-enactment* par Hiva Sedaqat des *Equipment Pieces* de Trisha Brown. Membre du collectif MaHa, la danseuse autodidacte qui s'entraîne depuis plus de quatre ans de manière intensive, présentait en mars 2016 au Da Theater House, *Room*, un solo de huit minutes à la scénographie épurée. Allongée sur une plaque d'acier qui répercute et amplifie chacun de ses sursauts, elle tentait de s'extirper de la gangue hypnotique d'un sommeil agité et dissonant.

« Le langage corporel, dans son expressivité, a le pouvoir de dépasser les mots, pour relier entre elles les communautés ou les nations. Les arts contemporains de même que la philosophie ont ainsi créé les opportunités pour s'engager dans la voie du mouvement et partager avec le public nos recherches et les découvertes qui en résultent », pouvait-on lire dans le programme du « MaHa Festival of Body Movement », manifestation placée sous l'égide du 35^e Fadjr International Festival. Conçu comme une plateforme collaborative qui rassemble des artistes de toutes provenances, des chercheurs et les publics et comme un thésaurus rassemblant des

⁴ *Dancing on the Edge festival*, KorzoTheatre, La Haye 2013.

⁵ « So you think you can dance in Iran », film coproduit par Movies that Matter, Korzo, and *Dancing on the Edge* 2013.

sources éparses, le projet de Setareh Fatehi, *Bodiless Heads*⁶ prend lui aussi appui sur la philosophie, du corps sans organe de Deleuze au manifeste cyborg d'Haraway, tout en retournant aux racines médiévales d'un discours sur le corps véhiculé par les langages médical, philosophique et littéraire du monde islamique. Ce serait faire fausse piste que de croire que ce titre *Bodiless Heads* (Des têtes sans corps) suggère, pour qui garde en mémoire les contrastes tranchés du *Persépolis* de Marjane Satrapi, la clarté d'un visage émergeant de l'opacité d'une burka. A contrario, il emprunte son origine à l'argument de l'homme volant d'Avicenne⁷ pour qui l'âme se nourrit du sensible, tout en affirmant, par rapport au corps qui l'abrite et qu'elle gouverne, indépendance et hauteur de vue. Quant à l'adjectif « bodiless », il signifie tout autant immatériel, indéfini, désincarné ou éthéré et renvoie ici à un corps asexué voire *queerisé*. Le champ lexical, en dépassant la dichotomie entre corps et esprit comme les catégories de genre, de race, de frontière ou de hiérarchie participe d'une définition multivoque de la corporéité. Et si Setareh Fatehi joue sur les mots pour s'imposer comme l'une de ces têtes chercheuses dépourvue d'enveloppe charnelle, sa démarche n'en participe pas moins d'une micropolitique des corps comme témoignait sa conférence performée à Utrecht⁸ en avril 2017. Tournant le dos au public, tantôt assise, tantôt allongée face à un écran, enveloppée par une pénombre floutant ses traits, la chorégraphe se soustrayait aux regards en une attitude radicalement minimaliste afin qu'exsude à l'image la sensualité d'autres corporalités que la sienne. Filmée en 2011 dans le secret des intérieurs, la série « Une conversation au salon », rassemble des matériaux autobiographiques et chorégraphiques hétérogènes, dont les poses empreintes d'une rigidité toute classique d'un professeur de danse traditionnelle répétant devant un miroir et le touchant portrait de la grand-mère de Setareh, aux articulations rongées par l'arthrite, qui évoque à regret son agilité perdue en se remémorant les pas qu'elle apprenait jeune-fille des soldats russes postés à la frontière de l'Afghanistan. Au delà de ces instantanés diffractés, ce sont les multiples facettes d'un corps social multiforme qui en viennent à miroiter.

Dualité, ambiguïté, dédoublement, distorsions du passé ou déformations du présent, les trois propositions du programme iranien de l'édition 2016 du festival Montpellier Danse avaient en commun de dérouter toutes attentes ou visions préconçues. La pièce *The dead live on for they appear living on dream* (Les morts continuent à vivre ; car ils apparaissent en rêve aux vivants) d'Hooman Sharifi⁹, faisait référence à un épisode de l'enfance du chorégraphe, où, lorsque à la mort d'une cousine et alors que les adultes prétendent qu'elle les visite en rêve, ne

⁶ <http://artscabinet.org/portfolio/bodiless-heads/>

⁷ Ibn Sina Avicenne, « Traité de l'homme volant », *Livre des directives et remarques*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1999, pp. 303-310.

⁸ <https://performertrainingplatform.wordpress.com/upcoming-events/>

⁹ Hooman Sharifi est né en Iran. En 1974, âgé de quatorze ans, il part seul pour la Norvège et se forme en autodidacte au hip-hop et au street-jazz. Après des études de danse classique et moderne, il obtient en 2000 le diplôme de chorégraphe du National College of Dance d'Oslo. Cette même année il fonde sa compagnie Impure. On a pu le voir au Festival Montpellier Danse 2006 avec *We failed to hold this reality in mind* en 2006 et en 2012 avec *Then love was found and set the world on fire*.

ressentant que du vide, il découvre la part fictionnelle inhérente à la construction de toute identité. Sur un plateau simplement habillé d'une tenture suspendue à mi-hauteur mais pleinement habité par les instruments de Mehdi Bagheri, d'Arash Moradi et d'Habib Meftah Boushehri, le corpulent Sharifi ébauche une improvisation jazzy aux entrelacs aussi sinueux que les méandres du processus mémoriel auquel il tente de s'agripper. Il se défigure en tournoyant, se dérobe, se scinde, brouille les pistes pour mieux s'abandonner à l'élan de la fugue comme au vertige de la désorientation. Dans *Man anam ke rostam bovad palhavan* (C'est par Rostam que j'hérite de ma gloire), arnaché à son double marionnettique¹⁰ par un système de poulies et de contrepoids, Ali Moini atteignait lui ce point de non retour où la nature de la relation entre l'objet manipulé et son manipulateur s'infléchit pour les fusionner dans l'identique. Paré de lamelles de viande, cet exosquelette en métal, qui perfusé par le réseau des câbles qui l'attache au danseur, a vampirisé une heure durant ses forces et sa volonté, se voit finalement affublé tous les attributs du vivant. Mais le dialogue avec ce répliquant, qui enregistre et retransmet mécaniquement chacune de ses impulsions est aussi ce qui libère l'humain de la gravité et rend l'être à sa virtualité.

La transcription du proverbe populaire choisi par Ali Moini pour évoquer les pouvoirs mimétiques de l'effigie comme les ressorts psychologiques et les phénomènes transhistoriques d'usurpation de la personnalité, rend palpable l'approximation d'une traduction, qui, faute de l'image juste pour exprimer l'idée et délimiter son contexte, creuse l'écart entre langue origine et langue d'adoption. Or, c'est précisément ce dilemme de l'interculturalité qui crée pour ces artistes transfuges l'espace propice à l'expérimentation. « Dans ma langue maternelle le persan, qui est la langue dans laquelle j'ai commencé à penser aux choses, il n'y a pas de genre. Ni les objets, ni les idées n'ont de sexe. Dans ma langue, le mot genre se dit *jenssiat* qui signifie matière. Quand il s'applique aux objets, il désigne leur matérialité. Quand il s'applique aux êtres vivants, humains et animaux, il désigne leur sexe. Ainsi, dans ma langue, le genre de la table, c'est le bois. Et mon genre, c'est la peau, la chair, les os, les muscles, le sang, les vaisseaux. Alors c'est quoi la matière du genre ? C'est quoi le sexe du genre ? »¹¹ Pour Sorour Darabi, que l'on a pu découvrir au travers de la caméra de Davoud Zare dans le solo *Déjà-vu* et qui est sorti-e diplômé-e en 2015 du Master exerce avec la pièce *Subject to change*, les créatures et les choses se situent sur un pied d'égalité. Il-elle aime à déguiser son identité et le discours sur le neutre lui permet d'abolir les distances entre agents humains et non humains comme de botter en touche les questions oiseuses sur son physique androgyne. Sa recherche plastique et performative interroge de manière très concrète la question du genre dans ses mutations biologiques comme dans ses dimensions culturelles et linguistiques. Elle met autant en crise l'hétéronormativité de l'Iran contemporain que le fétichisme de la langue française qui se refuse

¹⁰ *Man anam ke rostam bovad palhavan* (C'est par Rostam que j'hérite de ma gloire), Ali Moini, cie Selon l'heure, création 2016.

¹¹ Sorour Darabi, *FARCI.E*, dossier de presse, Festival Montpellier Danse, juillet 2016.

l'ambivalence alors que les langues persanes et turques ne s'embarrassent pas de telles assignations. Dans son ouvrage *Women with Moustaches and Men without beards*¹² (Femmes à moustaches et hommes imberbes), l'historienne Afsaneh Najmadabi, établit d'ailleurs un parallèle entre la structuration idéologique de l'Iran moderne et la ségrégation programmée des sexes qui, dès le début du XIX^e siècle, vient mettre un terme à l'indétermination qui prévalait durant la période qajare. « La littérature prémoderne, quand il s'agissait d'amour et de beauté ne s'intéressait pas au sexe des individus, et un visage féminin ou masculin pouvaient également susciter le désir. Soupirer pour une beauté masculine, était l'émanation d'un sentiment supérieur et les mêmes adjectifs pouvaient souligner sans distinction la beauté androgyne d'un mâle ou d'une femelle. Dans la peinture, comme dans la tradition courtoise du ghazal, l'homosensualité était une évidence et la question du genre dépassée au profit de la seule célébration de la beauté. »¹³

Pour autant, l'historienne se refuse à évoquer un âge d'or comme à scruter les mœurs d'une époque où avoir les joues glabres rehaussait le teint de rose d'un adolescent tandis que porter la moustache relevait agréablement les traits d'une jolie femme. Par ses travaux, elle rappelle à quel point il est erroné de vouloir cerner une sexualité de type occidental ou islamique tant les regards comme les influences croisées entre Europe et Empire ottoman ont produit de scénarii contradictoires et équivoques. Mais elle convoque à nouveau, au titre d'outil conceptuel, cette figure oubliée et ambiguë de l'*amrad* qui si elle s'était estompée, dissimulée sous le masque univoque d'une l'homosocialité toute puissante, n'a pas pour autant disparu des imaginaires. « Être un *amrad*, après tout n'était qu'une phase de transition »¹⁴. Si dans FARCI-E, l'insolite personnage de conférencier-ère mutique composé-e par Sorour Darabi, s'empêtre dans ses notes et s'imprègne jusqu'à l'indigestion de théories féministes et transgenres qu'il-elle régurgite en une bouillie de papier et d'encre, sa prochaine création porte sur une réinterprétation des rituels du Tazieh. Il-elle a accompli un pas de plus dans son processus de transformation d'étudiant-e à artiste et choisi de revisiter dans *Savušun*¹⁵ la gestualité masculine de cette cérémonie avec son corps gracile et éduqué en fille. Il-elle veut raviver les vertus empathiques de cette manifestation de tristesse collective et l'extraire de son cadre religieux pour l'étendre aux souffrances actuelles qui déchirent l'orient de la Syrie à la Palestine en un signe de résilience, de résistance à la barbarie. Mais il est à prévoir qu'il-elle s'inspirera aussi du body art et de la performance pour mieux circonscrire les notions de supplice, de soumission et de pénitence qui lui sont associés.

À l'instar de Sorour Darabi ou de Setareh Fatehi et de leurs aînés, cette génération de performeurs-euses, qu'elle se forme dans ou hors de l'institution, en Europe ou en Iran, cherche à se défaire du carcan d'une éducation rigoriste comme à désamorcer les récits et les idéologies dont elle a été imbibée, les passant au filtre

¹² Afsaneh Najmadabi, *Women with Moustaches and Men without beards, gender and sexual abieties of iranian modernity*, Los Angeles, University of California Press, 2005.

¹³ Afsaneh Najmadabi, op.cit, p.17.

¹⁴ Idem, p.237.

¹⁵ La première de *Savušun* le 6 mai à l'Akademie der Kunst der Welt à Cologne, Allemagne.

des contre-cultures, des gender studies au postcolonialisme, pour élaborer une pensée désinhibée et éprouver le chorégraphique dans ses dimensions tant esthétiques que politiques. Alors que s'amorce un renouveau des échanges, dans un de ces aller-retour féconds entre théâtres d'Orient et d'Occident, que les artistes circulent plus librement, et que progressivement se développent, à l'Université des Arts de Téhéran, des modules d'enseignements en arts du mouvement, il apparaît urgent d'aiguiser le sens critique et de réformer les jugements pour que ce corps persan réfractaire à toutes sortes de définitions hâtives ou discriminantes, s'affirme dans sa matérialité, dans une tension entre tradition et extrême contemporain. En Iran, la danse n'existe pas, puisque bannie en tant qu'art. Dans sa radicalité, loin de toute tentative de formatage ou de dressage, elle émerge, au sens de Rancière, en tant qu'art critique.

Alix de Morant est maître de conférences en études théâtrales et chorégraphiques à l'université Paul-Valéry Montpellier 3 et membre du RIRRA21 (EA 4209). Auteure avec Sylvie Clidière d'Extérieur Danse, essai sur la danse dans l'espace public (Montpellier, L'Entretiens 2009), elle a participé dans le cadre des travaux menés au laboratoire ARLAS du CNRS aux ouvrages collectifs La scène et les images (Paris, CNRS 2001), Butô(s) (Paris, CNRS, 2002).