



HAL
open science

Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général

Eve Feuillebois-Pierunek

► **To cite this version:**

| Eve Feuillebois-Pierunek. Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général. 2011. hal-00652101

HAL Id: hal-00652101

<https://hal.science/hal-00652101>

Preprint submitted on 14 Dec 2011

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.

Théâtres de Perse et d'Iran : aperçu général

Ève FEUILLEBOIS-PIERUNEK

Sorbonne Nouvelle – Paris 3, UMR 7528 « Mondes iranien et indien »

L'Iran possède à la fois un théâtre rituel encore très vivace, et un théâtre profane populaire (marionnettes, comédie improvisée) qui, jusqu'à la fin du XIX^e siècle, ne doit rien à l'Occident. La question de l'existence d'un théâtre indigène en Iran s'est cristallisée dans l'affrontement des thèses de deux spécialistes iranisans de la question : Ghanoonparvar estime qu'il n'y a pas de tradition théâtrale iranienne avant la deuxième moitié du XIX^e siècle et l'importation du théâtre occidental¹ ; Willem Floor estime au contraire qu'une tradition théâtrale existe bien avant ce moment. En réalité, les deux chercheurs définissent le théâtre de façon bien différente. Pour Ghanoonparvar, il s'agit essentiellement d'un texte moulé dans des formes d'inspiration occidentale (Ghanoonparvar, 1995). Pour Floor, le théâtre est performance, et naît dans un contexte rituel ou de divertissement (Floor, 2005 :13). Nous examinerons successivement les formes traditionnelles et le théâtre d'influence occidentale. Le théâtre iranien contemporain sera traité dans l'article de Liliane Anjo.

I. Les formes traditionnelles

A. Premiers rites et divertissements

Les premières formes de théâtre en Iran sont une dramatisation de la relation de l'homme avec la nature, les divinités, la société, et elles s'appuient sur les mythes et les légendes. Même le théâtre populaire (mimes, farces, marionnettes), dont on estime habituellement qu'il n'est pas d'origine rituelle, naît dans un contexte rituel, puisqu'il est effectué à l'occasion de fêtes religieuses ou de rites sociaux (mariage, naissance).

Dès la fin du IV^e millénaire apparaissent des figurines d'hommes déguisés en boucs ou en ibex, célébrant des cycles saisonniers et des rites de fertilité. Certains de ces rituels se

¹ Avant lui, de nombreux chercheurs ont professé un tel avis, notamment M. T. Bahâr (« Le théâtre et le jeu d'acteur n'existent pas en Iran », Bahâr, 1972 :185), P. N. Khânlari (« Nous savons que le théâtre au sens propre n'est pas un art iranien », Khânlari, 1973 :141), P. Chelkowski (« There is evidence that *Tazi'e Khani* is, indeed, the only indigenous drama ever developed on the Iranian plateau in twenty-five centuries in written literature, Chelkowski, 1971 :121). Cela tient à leur définition très restrictive du théâtre, qui n'est pas uniquement un texte (voir introduction).

perpétuent encore dans les villages d'Iran. À partir de 522 avant J.-C., des fêtes, comme « le massacre des Mages » ou le cortège grotesque de « la cavalcade de l'Imberbe » (*kuse-ye barneshin*), qui devient à la période islamique le « Prince du Nouvel An » (*Mir-e Nowruz*), sont attestées. Ctésias et Hérodote témoignent de l'existence de la fête du « massacre des mages », qui célébrait la mise à mort du mage Gaumata et de ses proches, coupables d'avoir trahi leur roi² ; elle comportait la mise en scène ritualisée et parodique de ces événements (Beyzâ'i, 1965 : 24-25). La « cavalcade de l'Imberbe » intervenait le treizième jour après le Nouvel An (*Now Ruz*). Il s'agissait d'un rite printanier d'intronisation d'un roi parodique dont le règne comique durait une journée. Cette fête semble s'être perpétuée jusqu'au début du XIX^e siècle. La parade, accompagnée de musique, s'arrêtait devant chaque maison pour des danses représentant la mort et la résurrection de ce prince factice. Les membres de la maisonnée offraient alors des mets à la troupe (Beyzâ'i, 1965 : 32). On a également découvert des traces de cérémonies d'initiation au culte du Dieu Mithra, accompagnées de danses avec masques d'animaux, en souvenir de l'immolation du taureau par cette divinité, ainsi que des vestiges de rituels de meurtre du héros épique Siyâvosh (*Kin-e Siyâvosh*)³, ou de célébrations d'une « Journée de destruction des idoles » (*Dey be mehr*), au cours de laquelle une statue d'argile ou de pâte à pain était adorée pendant une journée, avant d'être incendiée (Beyzâ'i, 1965 : 34-36). Xénophon rapporte que des danses et des combats ritualisés étaient présentés aux armées achéménides afin d'encourager les troupes. Quant aux femmes, elles exécutaient des danses de fertilité en l'honneur de la déesse Anahita (Beyzâ'i, 1965 : 25-26).

Parallèlement à ces spectacles rituels, des individus voués au divertissement exercent leur art à la cour et chez les grands : conteurs, acrobates, magiciens, dompteurs, musiciens et danseurs sont généralement des hommes, les femmes exerçant plutôt dans les harems. À la période achéménide (de -550 à -330), certains de ces artistes sont itinérants. Dès le règne d'Alexandre (334-323 av. J.-C.), des troupes grecques jouent des auteurs de leur pays devant les princes iraniens. Ce théâtre d'origine grecque est encore attesté sous les Parthes (de -247 à 225), puis disparaît complètement avant la conquête arabe (Floor, 2005, 21-23). Les Parthes

² Allusion à un épisode de l'histoire des Achéménides : à la suite de la mort de Cambyse, fils de Cyrus, le trône fut usurpé par le mage Gaumata qui se faisait passer pour Bardiyya, frère de Cambyse. Une conjuration des nobles aboutit à l'assassinat de l'usurpateur en -521 et au couronnement de Darius.

³ Siyâvosh est un héros de la célèbre épopée iranienne du *Livre des Rois* composée par Ferdowsi au X^e siècle. La première partie de cette œuvre contient d'anciens mythes cosmogoniques et étiologiques indo-européens se référant à la nature, et en particulier au cycle annuel, fait de l'alternance naissance-mort-résurrection. Le père de Siyâvosh, Key Kâvus, est un mauvais roi et un père destructeur qui ne cesse de soumettre son fils à des épreuves et finit par se rendre indirectement responsable de sa mort. Siyâvosh, qui meurt assassiné par le roi touranien Afrâsyâb, est présenté comme un cœur pur, une victime sacrificielle immolée dans une atmosphère de mystère et amenant le renouveau. Son sang s'écoulant sur la terre donne naissance à une plante mise en parallèle avec la naissance de son fils, Key Khosrow qui le vengera.

connaissent également les mimes et les ménestrels (*goshân*) qui chantent des épopées, ou content des histoires satiriques. Les Sassanides (224-642) entretiennent un personnel voué aux divertissements : mimes, acrobates, musiciens, chanteurs et danseurs des deux sexes (Floor, 2005 : 25-27).

Aux débuts de l'islam, le califat arabe et les cours des gouverneurs provinciaux s'inspirent fortement des modèles iraniens en matière de culture et de protocole ; les cours de Damas et Bagdad accueillent des chanteurs iraniens ; des farces (*shamajât*) sont jouées pour le Nouvel An par des acteurs masqués. À partir du XI^e siècle, une différenciation s'établit entre les musiciens d'une part, et les acteurs et acrobates d'autre part. Un responsable des divertissements s'occupe du recrutement des poètes ménestrels (*khunyâgar*), des musiciens-chanteurs (*motreb*) et des conteurs (*qavvâlân* ou *naqqâlân*) (Floor, 2005 : 29-30). [Figure 54]



Figure 54 : Musiciens et danseuse, détail d'un manuscrit de *La Roseaie* de Sa'di, Shiraz, 1569
F. Richard, *Splendeurs persanes*, Paris, BNF, 1997, © Bibliothèque Nationale de France, 1997

B. La comédie traditionnelle ou farce improvisée

Deux genres spectaculaires, certainement très anciens mais mieux attestés à la période safavide (1501-1722), coexistent : la comédie (*tamâshâ*) ou farce (*maskhare*) et l'imitation mimétique (*taqlid*), qui vont bientôt se rejoindre. Des troupes itinérantes de musiciens et de danseurs se produisent dans les maisons des particuliers à la nuit tombée, à l'occasion des mariages, des naissances ou des circoncisions, présentant des ballets, pièces mimées et dansées, et farces. Les séances ne sont jamais publiques à cause de la présence de femmes parmi les artistes et du caractère érotique de certaines scènes. Les bouffons (*dalqak*) des rois et des princes sont sans doute à l'origine des jeux mimés, puis dialogués. Les rôles féminins sont parfois joués par des jeunes gens travestis (Floor, 2005 : 41-44).

Il s'agit d'un théâtre d'improvisation collective sur un canevas donné et en général axé sur un personnage type : le chauve (*kachal*), le serviteur noir (*siyâh*), le maître (*Hâji Âghâ*),

l'occidentalisé (*fokoli*), la dame (*khânom*), la servante (*kaniz*), le juif (*yahud*), et surtout l'épicier (*baqqâl*) qui donne naissance au genre le plus célèbre : le « jeu de l'épicier » (*baqqâl-bâzi*). Ce spectacle narre l'histoire d'un riche marchand qui prétend avoir effectué le pèlerinage et que sa femme trompe, tandis que sa fille voit son galant en cachette. Face à ce personnage ridicule, le vrai héros est le serviteur noir, barbouillé de suie, qui parle avec un accent caractéristique et se fait passer pour un simplet, ce qui lui autorise une grande liberté de langage ; il n'hésite d'ailleurs pas à fustiger vertement les riches, les mollahs et les plaies sociales du moment (Beyzâ'i, 1995 :166-219). [Figure 55]



Figure 55 : Représentation moderne de *Jeu du Noir* (*siyâh-bâzi*) de Maryam Khâkipur, présenté au Théâtre du Soleil le 8 décembre 2005. Photo postée par « Pouneh » sur le forum du site *La voix des Iraniens francophones*, URL : <http://www.peyman.org/forum/>

Au XVIII^e siècle, on recouvre de planches et de tapis le bassin au centre de la cour des grandes demeures, et ce spectacle prend le nom de *ruhowzi* (« sur le bassin ») ou *takht-e howzi* (« planches sur le bassin »). La comédie populaire (*tamâshâ*) se compose alors d'un mélange de pantomime, de danse, de chant et de dialogues en dialectal. On se passe de décor ou d'accessoires : un tapis sert de toile de fond, les costumes et le maquillage sont minimalistes, l'assemblée fait cercle autour de l'estrade. Une représentation moyenne comprend un prologue musical avec numéro de domptage d'animaux, acrobates et jongleurs, un dialogue pantomime, et une ou plusieurs farces truculentes et burlesques. Le thème est lié à la vie quotidienne et fait souvent allusion à des situations locales et à des personnages connus : on se moque des ruses des mollas, de l'injustice des juges, de la perfidie des femmes, de la malhonnêteté des commerçants, des rodomontades des jeunes gens. Le texte est improvisé et actualisé selon le lieu et les circonstances, les acteurs brodant sur un canevas sommaire. Les artistes sont des danseurs et chanteurs professionnels voyageant en troupes (*lutis*). Les *ruhowzi* passent vers 1920 dans des salles où le public se tient de trois côtés d'une

scène avec un rideau de fond. Parallèlement, des troupes féminines jouent un répertoire spécifique, le plus souvent érotique, dans les gynécées (Floor, 2005, 44-60).

Les spectacles de ce type recouvrent des thématiques très diverses : historique ou épique (*Bijan et Manije*, *Khosrow et Shirin*⁴, *Moïse et le Pharaon*, *Joseph et Zoleykha*, *Harun al-Rashid*), liées à la vie quotidienne (*Hâji Kâshi et son gendre*, *Le Hâji pilier de mosquée*, *Le Mariage de Holu*, *Le Boutiquier et sa femme*), relevant de l’imaginaire religieux ou folklorique (*Sheykh San’ân*, *Les Quatre derviches*, *Now Ruz Piruz*, *L’Épée de Salomon*, *Pahlavân kachal*). Il existe une ressemblance certaine entre ces spectacles comiques et l’*ortayunu turc*. [Figure 56]



Figure 56 : Spectacle moderne de *Takht-e Khowzi*, photo sans mention d’auteur
L. Anjo, « Le Siâh-bâzi, théâtre comique populaire d’Iran », *La Revue de Téhéran*, 42, 2009,
URL : <http://www.teheran.ir/spip.php?article957>, © La Revue de Téhéran, 2009

C. Les marionnettes

On trouve des allusions à trois types de marionnettes : les marionnettes animées à la main, les marionnettes à fils et le théâtre d’ombres.

Le théâtre d’ombres (*khayâl bâzi* ou *sâye bâzi*) est très mal documenté : on trouve quelques allusions à ce type de spectacle chez les poètes Asad Tusi (m. ca 1073), ‘Omar Khayyâm (m. ca 1123), Khâqâni (m. 1199) ou Nezâmi (m. 1209). Joveyni atteste de la tenue de ce type de spectacles chez les gouverneurs mongols au XIII^e siècle. Puis les sources redeviennent silencieuses. Il est probable que le théâtre d’ombres a été importé par les Turcs seldjoukides mais qu’il ne s’est pas vraiment acclimaté en Perse. Il devait être très proche du *karagöz* (Floor, 2005 : 63-64).

Les marionnettes animées à la main (*lo’bat*, *surat*) sont utilisées de diverses manières : parfois le montreur les fait apparaître au dessus d’une sorte de jupe relevée de façon à

⁴ Deux couples d’amoureux célèbres dans la littérature persane classique.

dissimuler le haut de son corps et sa tête, à moins que le spectacle ne soit donné sous une tente rudimentaire (*kheyme*) qui donnera son nom au jeu (*kheyme shab-bâzi*, « la tente du jeu nocturne »). Le jeu est improvisé sur un canevas sommaire. Au moins cinq marionnettes interviennent : le principal personnage est Kachal Pahlavan (« le brave chauve »), sorte de matamore aussi couard que rusé, hypocrite et tricheur, qui tourne en ridicule les mollahs, courtise les femmes et parfois les jeunes garçons, et finit par être démasqué ; il ressemble beaucoup au personnage de Hacivat dans le *karagöz*. Sheytân (« Satan ») est le tentateur qui embarque Kachal Pahlavân dans des aventures douteuses ; Rostam est le héros de la célèbre épopée persane du *Livre des Rois*, symbole de force et de virilité, qui prête parfois assistance à Kachal ; Âkhund (« religieux chiite ») est le maire et théologien du village, un naïf qui se fait voler, enlever femme et fille, chasser de sa propre maison, et se laisse entraîner à boire et à danser ; Zan (« femme »), enfin, est la jeune fille innocente, objet du désir de Kachal. La représentation est précédée d'une animation par un bouffon à la tête d'un petit orchestre composé d'une flûte, d'un tambour et d'un luth (Floor, 2005 : 65-69). [Figure 57]



Figure 57 : Marionnettes de Pahlavan Kachal et Mobârak
Photo postée sur Peyvand, URL : <http://www.payvand.com/news/07/apr/1342.html>
© Payvand 2007

Le théâtre de marionnettes à fils (*lo'bat, peykar*) s'appelle *shab bâzi* (parce qu'on le joue le soir quand les fils sont moins visibles) ou *parde-bâzi* (allusion au voile qui sert de toile de fond et dissimule les manipulateurs). 'Omar Khayyâm y fait allusion dans les quatrains et 'Attâr (mort entre 1190 et 1220) le mentionne comme un divertissement d'origine turque (d'Asie centrale). Les poupées mesurent entre vingt-cinq et trente centimètres, ont un corps en bois et chiffons et une tête en porcelaine ou en bois peint. Elles sont très nombreuses, réalistes, avec des costumes bien différenciés. Les spécialistes ont répertorié une trentaine de

personnages différents : Mobârak, le valet noir, malicieux et sage ; Salim Khân le roi ottoman, parfois remplacé par Ahmad Shâh Qajar pour faire couleur locale, souverain cruel, injuste et futile ; le prince Farrokh-Khân, son fils indigne, le héros Pahlavân Kachal qui embrasse la cause des opprimés et fait de nombreuses conquêtes féminines ; son cheval Kori, confident et complice de ses aventures ; Akhund, sorte de Tartuffe à l'iranienne ; 'Arus, amoureuse naïve, femme fatale ou fée ; Ververeh Jâdu, la vilaine sorcière, etc.

L'artiste qui les anime et leur donne la parole (*ostâd*) se dissimule derrière un rideau. Un assistant (*morshed*) assis dans l'assemblée s'occupe de la musique et donne la réplique aux marionnettes. Le spectacle comprend des danses et acrobaties, qui sont une démonstration de la virtuosité du montreur, ainsi que des scènes de la vie quotidienne : bagarres, processions de deuil, mariage, naissance, *zurkhâne* (gymnastique athlétique traditionnelle iranienne), thèmes d'actualité. Le langage est vert et souvent vulgaire. Les représentations sont publiques ou privées, sur invitation dans les maisons des particuliers. De nombreuses quêtes entre les scènes, assez lâchement reliées entre elles, assurent aux artistes leur rémunération. Le théâtre de marionnettes a connu une éclipse sous les Pahlavis, mais il est actuellement soutenu par la République islamique qui sponsorise deux festivals de marionnettistes par an (Beyzâ'i, 1995 : 82-111 ; Floor, 2005 : 70-80). [Figure 58]

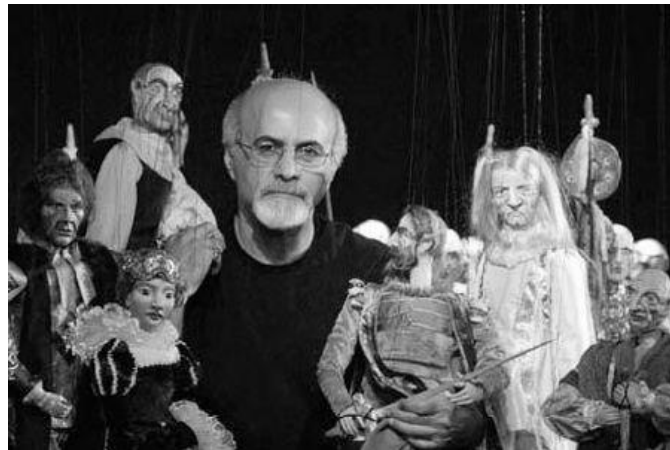


Figure 58 : Le marionnettiste Behruz Gharibpour et quelques-unes de ses créations

URL : <http://www.presstv.ir/detail/149211.html>

© Press TV 2010

D. Le drame narratif

Il est attesté à partir des Parthes : des ménestrels ou *goshân* déclament ou chantent des récits épiques comme le *Mémorial de Zarer* ou la *Mort de Siyâvosh*, qui, tous deux, mettent en scène un guerrier dévoué, inspiré par sa foi, qui fait face à une armée et à un adversaire

perfide, et dont la mort remplit une prophétie. Le conteur parthe exerce à la cour où il est aussi tour à tour panégyriste, satiriste, musicien et chroniqueur de son époque. La tradition se perpétue à l'époque sassanide.

Après la conquête musulmane, le conteur prend les noms de *naqqâl* (spécialisé dans les récits à épisodes s'étalant sur de nombreuses soirées), *qavvâl*, *râvi* ou *qesse-gu* (spécialiste des histoires courtes). La teneur des récits peut être religieuse, mythique, légendaire, profane ou basée sur l'histoire et le passé. La performance se déroule sur les places publiques ou dans les maisons de thé et s'accompagne d'une gestuelle élaborée avec usage de quelques accessoires (Floor, 2005 : 82-106). Il existe plusieurs genres définis par leur thématique. Le *naqqâli* ou *qavvâli* est basé sur des histoires épiques ou des romans picaresques (divers épisodes du *Livre des Rois* : Rostam⁵, Bahrâm Chubin⁶ ; romans populaires d'aventures : *Abu Moslem Nâme*⁷, *Samak-e 'Ayyâr*⁸). [Figure 59]



Figure 59 : Le conteur Morshed Torabi au café du Théâtre de la ville, Téhéran
URL : <http://www.teheran.ir/spip.php?article959>
© Revue de Téhéran 2009

Le *marthiye khâni* (« récitation d'eulogie ») relève de l'épique religieuse. Le *hamle-khâni* est la récitation de parties d'un ouvrage de Mohammad Rafi' Bâdhel décrivant les hauts-faits de l'Imam 'Ali. Le *rowze khâni* (« déploration ») se compose de lamentations sur le martyre de l'Imam Hoseyn. Le *parde dâri* (« spectacle avec rideau ») ou *shamâyel dâri* (« spectacle avec images ») est une narration religieuse avec support d'images, surtout utilisée par les soufis (Beyzâ'i, 1995 :71-78). [Figure 60]

⁵ Héros mythique de la Perse antique, né des amours de Zâl et Rubâbe, immortalisé par Ferdowsi dans le *Livre des Rois* (X^e siècle), il accomplit de nombreux exploits et finit tragiquement après avoir tué par méprise son propre fils Sohrâb.

⁶ Célèbre héros du *Livre des Rois* qui s'opposa au roi sassanide Khosrow Parviz.

⁷ Grand guerrier, champion de la cause abbasside. Son assassinat par trahison engendra un cycle de vengeances relatées dans divers romans populaires.

⁸ Héros de la littérature des conteurs passée à l'écrit, cette sorte de Robin des bois aide avec ses compagnons le prince Khorshid-Shâh, fils d'un roi d'Alep. Voyages, bagarres, amours contrariées émaillent ce récit-fleuve.



Figure 60 : *Pardeh-Khâni*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article959>
© Revue de Téhéran 2009

E. Le drame rituel chiite (ta'ziye)

Substantif verbal féminin d'origine arabe, le mot *ta'ziye* signifie tout d'abord « témoignage de condoléances ». Pour les chiïtes, ce vocable est essentiellement lié aux commémorations du drame de Kerbela qui, au cours du temps, donnèrent naissance à une sorte de jeu de la Passion représenté de diverses manières durant les dix premiers jours du *moharram* (premier mois de l'année hégirienne lunaire). Cette cérémonie, qui commémore le martyr de l'Imam Husayn, est répandue dans les pays iraniens, turcs et arabes comportant des communautés chiïtes, ainsi que dans les zones musulmanes des pays du sous-continent indien et de l'Insulinde. Elle constitue l'une des formes dramatiques et rituelles les plus fortes du monde islamique. Cependant, pour les fidèles chiïtes, le terme de théâtre ne peut en aucun cas s'appliquer aux *ta'ziye*.

Les chercheurs sont eux-mêmes divisés sur la question. Si Peter Chelkowski estime qu'il s'agit d'un « théâtre d'avant-garde indigène », d'un théâtre « pauvre » ou inconscient (Chelkowski, 1979 : 1-11), Walter Beeman pense que la *ta'ziye* est plutôt un art du spectacle (« performance genre ») original ne présentant qu'une ressemblance superficielle avec le théâtre (Chelkowski, 1979 : 24-31)⁹. Muhammad Ja'far Mahjub va jusqu'à affirmer que la transformation des processions en représentations théâtrales à partir du XVIII^e siècle est le résultat d'influences européennes, mais aucune preuve tangible ne vient confirmer ou infirmer cette hypothèse (Chelkowski, 1979 : 137-153). *A contrario*, Jamshid Malekpour affirme que la *ta'ziye* est bien une forme de théâtre musulman, une forme de théâtre rituel présentant des

⁹ Les arguments qu'il avance portent sur sa nature (il s'agit non d'un drame mais d'un spectacle modifiable à chaque fois ; cependant c'est aussi le cas du drame religieux médiéval occidental), sur la fonction du texte (qui n'est qu'un fil conducteur, réécrit et modifié ; mais c'est le cas de certaines formes théâtrales occidentales) et surtout sur la fonction de la performance (le renforcement de l'ordre religieux, idéologique et cosmique du monde shi'ite, soutenu par l'interaction avec le public).

éléments de ressemblance avec le rite mésopotamien commémorant la mort et la résurrection de la divinité sumérienne Dumuzi , les « jeux » égyptiens de la passion d'Osiris à Abydos¹⁰, le deuil de Siyâvosh (Malekpour, 2004 : 38-51 ; Yarshater, 1988 : 93 ; Meskub, 1971 : 81) . Par ailleurs, en dehors de l'aspect rituel, la *ta'ziye* intègre aussi de nombreux éléments : mémoire historique mythifiée, récitation poétique, narration « théâtralisée », musique et chant.

Malgré ces objections, nous traiterons ici de la *ta'ziye* comme représentation théâtrale d'un événement religieux, au même titre que le mystère de la fin du Moyen Âge occidental, avec lequel il présente quelques similitudes. En 1871, Matthew Arnold comparait déjà la *ta'ziye* aux mystères médiévaux dans ses *Essays on Criticism*. Malgré les écrits d'Arnold et du Comte de Gobineau, malgré les témoignages antérieurs de voyageurs comme Tavernier (entre 1632 et 1668), Olearius (1637), Chardin (entre 1664 et 1677), Franklin (1787), la *ta'ziye* n'a véritablement été découverte par les Occidentaux que vers 1970, suite à sa représentation par Peter Brook (*There Are No Secrets*), puis aux travaux de Peter Chelkowski (*Ta'ziyeh : Ritual and Drama in Iran*, 1979) (Malekpour, 2004 : 32-37).

1. L'Événement (vâqe'e) au cœur de la *ta'ziye*

‘Ali, cousin et gendre du prophète Muhammad et premier Imam des chiites, avait été assassiné à Kufa par un kharidjite en 661. Ses fils Hasan et Husayn, respectivement deuxième et troisième Imam des chiites, connurent tous deux un sort tragique sous le califat des Omeyyades. Selon la tradition duodécimaine, Hasan mourut empoisonné à l'instigation de Mu'awiya en 669. Husayn refusa de prêter allégeance à Yazid, fils de Mu'awiya et se dirigea, avec sa famille et quelques partisans, vers Kufa dont la population était favorable à sa cause.

Cependant, le nouveau gouverneur omeyyade de Kufa, Ubeyd Allâh, fils de Ziyad, l'affronta dans la plaine désertique de Karbala, non loin des rives de l'Euphrate. Assiégés pendant des jours par les troupes omeyyades, les chiites souffrirent de la soif. Au cours de l'affrontement final, Husayn vit disparaître un à un tous les compagnons mâles de sa famille et de ses partisans (Muslim, ‘Abbâs, ‘Ali Akbar, Qâsim) avant de périr lui-même le jour de l'Achoura, le 10 *moharram* 61 (10 octobre 680) (Chelkowski, 2005 :15-17). **[Figure 61]**

Le camp fut pillé, le cadavre de Husayn piétiné par les chevaux de ses ennemis, puis profané par Ubayd Allâh et Yazid, les femmes et les enfants ayant survécu au massacre (dont ‘Ali Zayn al-‘Âbidin, quatrième Imam) emmenés captifs d'abord à Kufa, puis à Damas. D'après l'hagiographie chiite, ces actes barbares provoquèrent le ressentiment des musulmans

¹⁰ Ceux-ci impliquaient une reconnaissance publique de sa mort et de sa résurrection et exigeaient, comme la *ta'ziye*, la participation active et la foi inébranlable des spectateurs.

à l'encontre des Omeyyades et furent à l'origine de nombreuses conversions à l'islam. Abandonnés pendant trois jours dans le désert de Karbala, les corps des martyrs furent enterrés par de pieux habitants d'un village voisin. Quarante jours après le massacre, les fidèles allèrent se recueillir sur leurs tombes : la commémoration des martyrs de Karbala était née. Amplifiés par les « traditionnistes » et les narrateurs, les épisodes de ce martyre devinrent un élément important de la piété populaire chiite. La commémoration s'inscrit sous le signe de la déploration (d'abord celle des *Ahl al-Bayt*, famille du prophète), du repentir (celui des chiites de Kufa qui ont abandonné Husayn), de la vengeance (celle d'une lignée de vengeurs des Imams dont Mukhtâr est le premier) (Malekpour, 2004 : 20-31 ; Calmard in Corvin, 2008 : 721-723).



Figure 61 : Meurtre de Hoseyn et de son fils, photo postée en 2009 par un anonyme sur le site <http://forums.whyyeprotest.net/threads/taziye-political-theatre-and-propaganda-in-shiite-islam-green-good-red-bad.70442/>

2. *Petite histoire de la Ta'ziye*

L'époque et les modalités de l'apparition de ce type de commémoration sont sujettes à débat. Cependant d'après Ibn al-Athir, c'est le Bouyide chiite Mu'zzu' al-Dawla qui ordonna, pour la première fois en 963, le deuil aux gens de Bagdad (Malekpour, 2004 : 33). Quand s'affaiblit le pouvoir des Seldjoukides sunnites au XII^e siècle, cette commémoration fut célébrée en Perse dans des assemblées où des prédicateurs contaient les vertus des gens de la maison de 'Ali, les souffrances de leurs martyrs et l'infamie de leurs ennemis ; ces assemblées regroupaient alors des fidèles de diverses tendances religieuses (y compris sunnites). Des Mongols aux Safavides (XIII^e-XV^e siècle), les thèmes liés aux commémorations chiites pénétrèrent dans les ordres soufis. C'est d'ailleurs un soufi naqshbandi, Hoseyn Vâ'ez

Kâshefi, qui rédigea en 1502 le *Jardin des Martyrs* (*Rowzat al-Shohadâ*), une somme de traditions élégiaques et épico-religieuses sur le drame de Karbala. Ces commémorations avaient donc connu une longue tradition avant d'être rendues officielles en Perse par les Safavides (1501-1722) (Calmard, 1975).

Sous cette dynastie qui officialisa le chiisme, la commémoration du martyr de Husayn devint une véritable « fête civile » : les processions, cortèges, déplorations, mortifications, jeux sur chars se développèrent et aboutirent, au cours du XVIII^e siècle, à des représentations dramatiques de plus en plus élaborées, placées sous le patronage des notables. Célébrée durant les dix premiers jours de *Muharram*, dans des lieux aménagés ouverts (place publique, cimetière) ou fermés (maison privée, jardin intérieur, cour de mosquée ou lieu dédié à ce type de spectacle), le rite atteint son paroxysme le dixième jour ('*âshurâ*) et peut se prolonger ensuite pendant quarante jours jusqu'au 20 *Safar*.

Les thèmes de ces « mystères » étaient fournis par les nombreux récits historico-légendaires ayant contribué à la formation du culte-mythe de Husayn. Outre les divers épisodes de la bataille de Karbala, les vicissitudes des survivants à Kufa et à Damas, les miracles accomplis par la tête coupée de Husayn, et l'action des vengeurs (surtout Mukhtar) sont représentés. Des artifices permettent aussi de rattacher à l'événement central des anecdotes tirées des vies des prophètes ou de saints personnages vénérés par les chiites. Dans sa forme achevée, le cycle dramatique commence dans l'ère primordiale, culmine avec la tragédie de Karbala et se termine avec le thème de la vengeance et du châtement des coupables. Dans ces cérémonies, il n'y a pas de « spectateurs » au sens où on l'entend dans le théâtre d'Occident ; il n'y a que des participants à ce rituel sotériologique qui passe par l'émotion et les larmes.

Il existe également d'autres formes de commémoration : des processions (*daste*) de pénitents (*sine-zanân*) se frappant la poitrine à coup de poing ou se flagellant avec des chaînes¹¹, des cortèges et jeux de char (cercueil-cénotaphe de Husayn, tableaux vivants), des séances de déploration (*rowzekhâni*) au cours desquelles des prêcheurs spécialisés psalmodient le récit du meurtre de Hoseyn, des séances de montreurs d'images (*parde-dâri, shamâyel-gardâni*) où un conteur chante en dévoilant des images illustrant son propos (Calmard in Corvin, 2008 : 721-723).

¹¹ Ce type de processions faisait l'objet de concurrences entre les différents quartiers d'une ville et aboutissaient parfois à des affrontements violents entre groupes. Rezâ Shâh les a interdites en 1935, la République islamique les a autorisées, après avoir hésité, mais elle les encadre étroitement, et toutes les manifestations sanglantes sont proscrites.

La grande impulsion pour la composition et la représentation de ces drames fut donnée par les Qajars (1794-1925). Sous le patronage des hauts dignitaires et de la cour impériale, on édifia de plus en plus de lieux de représentations (des *tekiyye*, ou *hoseyniyye*, fixes ou temporaires). La plus remarquable de ces constructions, Tekiyye Dowlat, fut édiflée à Téhéran, près des palais royaux, vers 1870. [Figure 62]



Figure 62 : Tekiye Dowlat, photo de Henry Binder, 1887, extraite de *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, ed. Don Rubin, publiée sur Wikipedia,
URL: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Takiyeh-e_Dowlat.JPG

Lors de la Révolution constitutionnelle (1905-1911), la commémoration servit aux ulémas de véritable tribune pour la propagation des idées d'opposition à l'autocratie qajar. Le culte-mythe de Husayn se prêtait d'ailleurs très bien à cette politisation. Interdits sous Reza Shah (1925-1941), ces rituels connurent ensuite un regain d'activité, et des représentations sacrées furent même à nouveau officiellement patronnées et représentées, notamment à la télévision iranienne et au festival de Chiraz-Persépolis. Lors de la Révolution islamique en 1978 et en 1979, les thèmes de la commémoration servirent encore aux opposants au régime pahlavi, et ensuite pour mobiliser les foules contre les ennemis de la République islamique (États-Unis, Irak) (H. Dabhashi dans Chelkowski, 2005 : 91-99).

Bien que les cérémonies du *muharram* fussent largement célébrées dans le monde musulman, c'est surtout en Iran et dans les régions naguère iraniennes du Caucase que les drames religieux (en persan et en turc d'Azerbaïdjan) connurent leur plus grand développement. Les *ta'ziye* se sont également maintenues au Liban. En Inde et au Pakistan, le rite se limite aux cortèges (Malekpour, 2004 : 148-155 ; articles de M. And et M. Mazzaoui dans Chelkowski, 1979 : 228-254).

Le paradigme de Karbala fut utilisé par divers dramaturges contemporains : l'Égyptien al-Sharqâwî, l'Irakien al-Hafâjî, les Iraniens Beyzâ'i (*Le passage en tempête de Farmân fils de Farmân, Les perdus*) et Afrâshte (*La Cour de Balkh, Sa Majesté*) dénoncent à travers ce

mythe les vices de leurs régimes. Le Tunisien Aziza innove en utilisant un chœur dans une *ta'ziye* classique. Après avoir fasciné les Européens au XIX^e siècle, les *ta'ziye* ont influencé des dramaturges tels que Peter Brook, Jerzy Grotowski et Tadeusz Kantor (Calmard in Corvin, 2008 : 723).

3. Description et portée de la *ta'ziye*

Le jeu est appelé *ta'ziye-khâni* (« chant de condoléances ») ou *shabih-khâni* (« chant d'imitation »). C'est la seule forme spectaculaire traditionnelle à disposer d'un texte écrit. Dès 1700 environ, des lettrés, le plus souvent anonymes, composent des textes en vers (*bahr-e tavil*) pour le spectacle, en s'inspirant des traditions, des récits de dévotion (pèlerinages, *ziyârat* ; élégies, *marthiye*), des textes épico-religieux du meurtre de Husayn (*maqatal*), ainsi que de la poésie classique. Ces textes sont en persan, mais aussi en azeri, tchagataï ou arabe. Parce qu'ils sont souvent le fruit de multiples réécritures et adaptations, leur style est assez irrégulier, mais compréhensible par tous. Certains de ces textes nous sont parvenus. Parmi les plus anciens, il faut citer la collection de trente-trois « pièces » déposées par Alexandre Chodzko (1804-1891) à la BNF. Les trente-sept pièces de la collection Lewis Pelly ne se sont malheureusement conservées que dans leur traduction anglaise publiée à Londres en 1879 ; les originaux sont perdus. La collection Litten, celle du Vatican (1055 manuscrits), celles du Parlement (260 textes) et de la Bibliothèque Malek (117 textes) offrent un matériau important qui n'a pas encore été suffisamment exploité (Malekpour, 2004 : 162-172).

Il n'existe pas de livret, chacun des rôles d'une séance (*majles*) étant écrit sur une étroite feuille de papier que les acteurs tiennent dans leur paume. L'index des rôles (*fehrest*), comportant parfois des indications scéniques, est détenu par le régisseur (*ostâd*, « maître », *ta'ziye gardân* « régisseur de *ta'ziye* », *mo'in al-boqâ*, « auxiliaire des larmes »), souvent co-auteur ou adaptateur.

Le spectacle comprend différentes séquences qui ne sont pas strictement ordonnées. Malekpour les divise en quatre groupes basés sur les différences de forme et de thématique : les prologues (sortes de digressions ou compléments aux épisodes principaux), les épisodes traitant directement du martyr de Husayn, les épisodes annexes mettant en scène des prophètes ou des personnages historiques, et les interludes comiques se moquant des infidèles (Malekpour, 2004 : 72-93). Un épisode dure de deux à quatre heures et débute par des chants de deuil (*nowhe*), psalmodiés par de jeunes garçons. Puis un ou plusieurs *rowze-khâns* content le drame de Karbala d'une voix claire et haute, avec des interruptions régulières où

l'assistance acclame Husayn et se frappe la poitrine. Lorsque la salle est bien chauffée, l'orchestre joue une marche funéraire et les acteurs montent sur scène. [Figure 63]



Figure 63 : *Ta'ziye de 'Abbâs*, 1996, Iranian Dramatic Art Center

URL : <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00377>

© 1996 by Iranian Dramatic Art Center

Un « metteur en scène » est présent en permanence sur la scène pour guider les acteurs, souffler la suite, expliquer ce qui n'est pas clair. La représentation est symbolique (tour de scène pour une longue marche), mais non dénuée d'un réalisme assez « gore » (corps séparé de la tête, qui convulse) et d'artifices destinés à accroître la charge pathétique (mort qui se relève pour prononcer ses dernières paroles, personne tuée plusieurs fois). Décors et accessoires sont réduits et symboliques : une bassine d'eau pour l'Euphrate, une branche d'arbre pour une palmeraie. Chevaux, armures, armes et étendards sont cependant indispensables. Les bons sont vêtus de vert, couleur sacrée de l'islam, les méchants de rouge, symbole de cruauté, mais aussi du sang innocent des martyrs, qui crie vengeance. Les acteurs sont choisis en fonction de leur voix et de leur physique. Les rôles féminins sont tenus par des jeunes garçons ou des hommes voilés (Malekpour, 2004 : 98-147 ; Floor, 2005 : 155-185 ; Calmard in Corvin, 2008 : 722-723). [Figures 64 et 65]

Les « acteurs », simples porteurs ou chantres de rôles (*noskhe-khân*), imitations, substituts ou doubles (*shabih*) de leurs personnages, s'adressent aux « spectateurs » qui complètent l'action dramatique par leurs pleurs et par diverses mortifications. Les « bons », qui chantent sur des modes musicaux, s'opposent aux « méchants » déclamant sur un ton rude et irrité. Les représentations dramatiques servent à accroître l'épanchement de pleurs nécessaire à l'intercession du saint martyr. Par la valorisation des pleurs, bienfaits, aumônes à la mémoire des martyrs de Kerbelâ, ces séances sont de véritables rites communautaires fournissant un exutoire aux tensions psychosociales. Riches et pauvres, hommes et femmes communient dans une atmosphère d'apparente liberté et fraternité. Les groupes religieux

citadins (quartiers, métiers) et villageois rivalisent pour édifier ou décorer les *tekiyye*. Les séances sont données dans un espace circulaire au centre duquel est édifée une plate-forme (*saku*) symbolisant le camp des assiégés. Les spectateurs prennent place autour d'elle, les riches dans des loges, les pauvres par terre ou sur des gradins, les hommes et les femmes séparés mais se voyant. Des boissons et des mets sont distribués (Calmard in Corvin, 2008 : 722-723).



Figure 64 : Shemr tue les descendants du Prophète, photo postée en 2009 par un anonyme sur le site <http://forums.whyyeprotest.net/threads/taziye-political-theatre-and-propaganda-in-shiite-islam-green-good-red-bad.70442/>



Figure 65 : Les survivants sont emmenés captifs à Kufa, photo postée en 2009 par un anonyme sur le site <http://forums.whyyeprotest.net/threads/taziye-political-theatre-and-propaganda-in-shiite-islam-green-good-red-bad.70442/>

Des *ta'ziye* féminins étaient joués dans les patios ou salles de fête des notables devant le public des harems par des récitatrices-déploratrices surnommées *mollâ* ; elles reprenaient évidemment les épisodes dont les personnages principaux sont des femmes, comme celui de Shahr Bânu ou du mariage de la fille de Qoreysh (Beyzâ'i, 1995 :160). Il existait également des épisodes parodiques centrés autour du personnage de l'esclave noir de l'Imam Hoseyn,

tournant en ridicule les adversaires, faisant usage de masques risibles et de vêtements bariolés et permettant de relâcher la pression (Beyzâ'i, 1995 : 161-165).

II. Le théâtre moderne d'inspiration occidentale

A. *Les précurseurs*

La rencontre avec le théâtre occidental se fit de façon extrêmement lente, d'abord par le truchement des témoignages de voyageurs de retour d'Angleterre, de Russie et de France. Ce n'est qu'au XIX^e siècle que l'*intelligentsia* iranienne fit véritablement connaissance avec le théâtre occidental. Les étudiants envoyés en Europe pour y apprendre les technologies occidentales revinrent avec un vif intérêt pour les différents aspects de la culture occidentale, incluant le théâtre. À la demande de Nâser al-din Shâh (1848-1896), un premier théâtre fut construit à l'École polytechnique de Téhéran (*Dâr al-fonun*) en 1886. À cause des mises en garde du clergé, il fut réservé à la famille royale et aux courtisans. On traduisit en persan de nombreuses pièces du répertoire européen. Molière jouit d'un franc succès : dès 1869, *Le Misanthrope* fut traduit – ou plutôt adapté assez librement – par Mirzâ Habib Esfahâni. Six ans plus tard, la salle ferma (Floor, 2005 : 213-219).

Le réformateur Mirzâ Fath 'Alî Khân Âkhundzâde (1812-1878), qui composa des pièces publiées dans une revue du Caucase, est considéré comme l'ancêtre du théâtre iranien, bien qu'il écrivit en turc azeri. Il devint populaire auprès des Iraniens qui appréciaient sa condamnation des superstitions (*L'Alchimiste*), de la corruption (*Le Vizir de Lankarân*), de l'avidité (*Histoire de l'Avare*) ou de l'escroquerie (*Les Avocats*). Il incita ainsi de nombreux auteurs iraniens à écrire, à la manière de Molière, des comédies critiquant le pouvoir qajar. Celles-ci jouirent d'un grand succès public, mais furent souvent interdites ou censurées, et leurs auteurs restèrent fréquemment anonymes.

Le premier dramaturge iranien, Mirzâ Âqâ Tabrizi, ne fut connu comme tel que près de quatre-vingts ans après sa mort. Dans les années 1870, il écrivit quatre pièces où il fustigeait les maux de la société. Dans le *Destin d'Ashraf Khân*, le héros est contraint de verser des pots-de-vin à tous ses interlocuteurs, du roi au plus humble serviteur, afin de garder sa charge de gouverneur du Khuzistan : il espère doubler sa mise en pressurant à son tour ses sujets. Dans *L'Histoire du pèlerinage à Kerbela de Shâhqoli Mirzâ*, il se moque des relations intra-familiales des Qajars, caractérisées par l'avidité et l'hypocrisie. Dans *L'Histoire d'Âqâ Hashem lorsqu'il tomba amoureux*, il décrit l'importance excessive concédée à la richesse matérielle, et l'emprise des superstitions. Il ne fut imprimé que trente-sept ans plus tard, sous

le nom de Malkhom Khân, un politicien libéral défunt, et traduit en français sous le même nom en 1933. La vérité ne fut rétablie qu'en 1956.

Par sa focalisation sur la critique sociale et politique, le théâtre à l'occidentale prit une part importante à la Révolution constitutionnelle. Apprécié à la fois des couches populaires et des intellectuels, il joua un rôle pédagogique en se faisant l'écho des revendications du moment. En 1911, un Théâtre national fut ouvert à Téhéran et produisit des comédies musicales et des pièces en vers. Mortazâqoli Khân Fekri Ershâd (1868-1917) écrivit, dans la même veine que Mirzâ Âqâ Tabrizi, cinq pièces aux titres évocateurs : *Cyrus le Grand*, *Histoire d'un journaliste*, *L'Amour au temps de la vieillesse* (toutes trois en 1914), *Vieux dirigeants, jeunes dirigeants*, et *Trois jours au Département des finances* (1916). Ahmad Mahmudi Kamâl al-Vozarâ (1875-1930) est l'auteur de *Hâji Riyâ'i Khân ou le Tartuffe oriental* (1918) et *Maître Nowruz le cordonnier* (1919). On peut aussi citer Abu al-Hasan Forughi (1883-1959, *Shidush et Nâhid*) et Mirzâde 'Eshqi (1893-1925, *La Résurrection des rois perses*, musical, naïf et patriotique, 1919) (Floor, 2005 : 219-258 ; Ghanoonparvar, 1989 : X-XVIII).

B. Sous les Pahlavis

Sous le règne de Rezâ Shâh (1926-1941), ce théâtre polémique fut sévèrement réprimé. À sa place fut instauré une sorte de théâtre officiel, commandité et surveillé par l'État, exposant des thèmes nationalistes et glorifiant le passé préislamique de l'Iran. Cela n'empêcha pas quelques auteurs d'égratigner au passage les nouvelles ambitions de Rezâ Shâh : rêve de puissance militaire, occidentalisation superficielle, focalisation sur un passé idéalisé. L'une des meilleures pièces de l'époque, intitulée *Ja'far Khân revient d'Europe* (1922) de Hasan Moqaddam, est une délicieuse comédie qui repose sur les confusions et incompréhensions naissant de la confrontation des cultures européenne et iranienne. La pièce intitulée *Les Derniers Souvenirs de Nâder-Shâh* de Sa'id Nafisi est une satire du nouveau régime obsédé par la gloire passée de l'Iran : le héros principal, un vieux soldat de l'armée de Nâder-Shâh, vit les guerres irano-russes sans comprendre que les temps ont changé.

Néanmoins des troupes de théâtre et des lieux de spectacles naissent : La Comédie de l'Iran est fondée par 'Ali Nasr et présente surtout des spectacles légers ou moralistes ; l'Ensemble de Barbad, créé par Esmâ'il Mehrtash, popularise la comédie musicale ; la Comédie d'Akhavân de Zahiredini présente un théâtre traditionnel. Un des élèves de Stanislavski, Mir Seyf al-din Kermânshâhi révolutionne la mise en scène. De 1933 à 1941, la

censure cantonne le théâtre dans des pièces comiques, musicales ou historiques. Sâdeq Hedâyat, mieux connu par ses nouvelles et ses romans, s'est également essayé au théâtre, mais ses pièces, *Mâzyâr* ou *Parvin fille de Sâsân*, sont ultranationalistes, xénophobes et stylistiquement faibles (Floor, 2005 : 258-277 ; Ghanoonparvar, 1989 : XVIII-XIX).

Après l'abdication de Rezâ Shâh au profit de son fils, la relative liberté d'expression, qui dura une dizaine d'années, fit renaître le théâtre socio-politique. Les compagnies théâtrales professionnelles Ferdowsi, Sa'di, Nasr, Barbâd présentaient un riche répertoire de théâtre original ou adapté. Les metteurs en scène les plus célèbres furent R. Hâlati, et surtout M. Oskuyi, élève de l'École d'art de Moscou dans la même promotion que Grotowski, qui créa l'atelier de théâtre Anahita et y forma plusieurs générations d'acteurs.

En 1947, 'Abd al-Hoseyn Nushin (1901-1971), diplômé du Conservatoire de Toulouse et ardent activiste du Parti Tudeh, rassembla une troupe d'acteurs professionnels autour d'un projet de traduction et de mise en scène de pièces occidentales (*Topaze* de Pagnol, *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck, *Volpone* de Ben Jonson). Les premiers succès rencontrés persuadèrent un riche marchand d'investir dans le Théâtre Ferdowsi. On adapta ainsi des œuvres de Tchekov, Maeterlinck, Pagnol, Pouchkine, Romain Rolland, Jules Romains, Bernard Shaw, Gogol et Gorki. Après l'emprisonnement de Nushin, certains de ces amis reprirent le flambeau et fondèrent en 1951 le Théâtre Sa'di qui présenta à son tour des pièces étrangères. C'est également à cette époque que la scène s'ouvre aux femmes artistes. [Figure 66]



Figure 66 : *Tartuffe* de Molière joué au Théâtre Sa'di en 1952

<http://www.safinehnooh.com/theatre>

© 2008 www.safinehnooh.com

Après la chute du gouvernement Mossadeq en 1953 et le durcissement de l'autoritarisme et de la censure, les théâtres furent fermés, les artistes dispersés, arrêtés ou contraints à l'exil. En 1959, le régime tenta de réorganiser une culture d'état. Le théâtre renaquit sous trois formes officielles : l'Institut National du Théâtre, l'Université, et le Conservatoire, et plus tard un laboratoire, *Kargâh-e nemâyesh*, à Téhéran. Les auteurs iraniens se focalisèrent sur les aspects théoriques, artistiques et techniques du théâtre, ce qui

permet une meilleure découverte du théâtre occidental. Au début des années 1960, l'Institut National du Théâtre fut inauguré et regroupa l'étude de tous les arts de la scène, tels que la scénographie, le jeu des acteurs, la mise en scène, la dramaturgie, l'éclairage, le maquillage, l'animation des marionnettes, le tout sous la direction de professeurs étrangers, ou iraniens ayant étudié longtemps en Angleterre, Allemagne, aux États-Unis et en France. Une division d'art dramatique fut créée à la Faculté des Arts de l'Université de Téhéran. La Télévision nationale commanda et diffusa des pièces. La traduction des pièces étrangères continua à un rythme soutenu : on s'intéressa aussi bien aux classiques grecs comme Sophocle, qu'à Shakespeare ou aux romantiques Goethe et Schiller. Cependant les auteurs contemporains furent les plus prisés : Bernard Shaw, Oscar Wilde, Henrik Ibsen, Nikolaï Gogol, Anton Tchekov, Bertold Brecht, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, John Osborne, Tennessee Williams inspirèrent directement les dramaturges iraniens. La Radio-Télévision nationale d'Iran créa le Festival des Arts à Chiraz (1967-1977), dont Farrokh Gaffari fut le directeur, et qui se spécialisa dans la révélation des théâtres et musiques traditionnels des pays d'Asie et d'Afrique. P. Brook, J. Grotowski, T. Kantor y furent invités (Floor, 2005 : 277-297).

L'Atelier mit en scène des pièces qui furent présentées à Chiraz, telles que *Soudain* (1972) de 'Abbâs Na'lbandiân qui montre des fanatiques cupides assassinant un marginal, *La Cité des contes* (1968) de Bijan Mofid (1935-1984), remarquable satire de types populaires différents, masqués par des têtes d'animaux, *Qalandar-khuneh* (1975) de J. Sadighi qui allie folklore et ta'ziye, *Témoignage sur le martyr de Hallâj* (1969) de Kh. Kiyâ qui restaure le drame religieux, *À l'écoute de la rue* (1973) de M. Yektâ'i, etc.

Jusqu'à la Révolution islamique, une nouvelle génération de jeunes auteurs inaugurèrent l'âge d'or du théâtre iranien. Ne pouvant écrire librement, ils se réfugièrent dans le symbolisme énigmatique et les expérimentations avant-gardistes. *Profonde, forte et nouvelle recherche sur les fossiles de la vingt-cinquième ère géologique* (1968) de 'Abbâs Na'lbandiân est un bon exemple de pièce indéchiffrable, tant elle fourmille de métaphores, d'allusions et d'astuces langagières. Nombre de pièces de Gowhar Morâd (1935-1985, de son vrai nom Gholâmhosayn Sâ'edi) relèvent du théâtre de l'absurde. Dans *Lune de miel* (1976), une métaphore de l'État policier, un jeune couple est forcé d'accepter chez lui une vieille femme bizarre envoyée par une agence gouvernementale, qui, peu à peu, à coup de paroles insensées et d'actions arbitraires, prend le contrôle de leur vie et leur lave le cerveau. Dans l'ensemble, cependant Gowhar Morâd est considéré comme un auteur réaliste à cause de l'enracinement de ses pièces dans le milieu urbain et rural. Dans sa pièce prémonitoire *Les*

Porteurs de bâton de Varâzil (1965), il met en scène des villageois qui, voulant échapper à des chasseurs étrangers, se réfugient dans une mosquée (Ghanoonparvar, 1989 : XXI-XXII).

Le même esprit imprègne l'œuvre de Bahrâm Beyzâ'i (né en 1938). *Quatre boîtes* (1967) est une allégorie de la fabrication par une société de ses propres dictateurs. Quatre personnages, désignés chacun par une couleur, symbolisent les différentes composantes de la société iranienne : le jaune pour les intellectuels, le vert pour le clergé, le rouge pour les marchands, le noir pour les ouvriers. Afin de préserver leurs intérêts respectifs face à une menace extérieure mal identifiée, les quatre personnages contribuent à construire un épouvantail devant leur servir de gardien. Mais celui-ci prend inopinément vie, les monte les uns contre les autres, les maltraite et les terrorise jusqu'à les forcer à construire quatre boîtes dans lesquelles ils sont confinés. [Figure 67] Cependant, cela n'est possible qu'à cause de leurs défauts et vices respectifs (lâcheté, délation, appât du gain et égoïsme, mépris et perte du sens des réalités, incapacité à communiquer, ignorance et obscurantisme). De même, leur enfermement est semi-volontaire, car ils ont finalement plus peur les uns des autres que de l'épouvantail.



Figure 67 : Affiche de la pièce de Beyzâ'i jouée à Chicago en 2009 par la troupe des Epic Players
<http://www.epicplayers.com/upcoming>

Dans le *Conte de la lune cachée* (1963), les comédiens jouent des rôles de marionnettes traditionnelles mises en pièces par leur créateur (Dieu). Beyzâ'i place souvent des figures historiques dans des dilemmes philosophiques (*Akbar le héros se meurt*). Sa langue est poétique, il recourt fréquemment au persan familier pour les dialogues, toujours

extrêmement vifs, car composés de courts échanges rythmiques (Ghanoonparvar, 1989 : XXII-XXIII).

Bahman Forsi, influencé par Beckett et Ionesco, cultive le théâtre de l'absurde avec *L'Échelle* ou *La Source*. Ebrâhim Makki compose de courtes pièces en un acte, qui, sous une forme héritée de l'absurde et une atmosphère étrange, cache une structure classique et extrêmement travaillée. Dans *L'Essence de l'attente* ou *Vain espoir*, Nâder Ebrâhimi explore la notion d'attente à travers l'histoire de couples qui attendent en vain un enfant.

'Ali Nasiriyân adapte des formes traditionnelles (*ru-khowzi*) et construit son travail autour des légendes et contes folkloriques (*Le Rossignol errant*). Bizhan Mofid s'appuie également sur des contes qu'il retravaille en épopées poétiques : *La Ville des contes* (1969), peut-être la pièce iranienne la plus célèbre, est une parabole des réalités socio-politiques sous la forme d'une comédie musicale.

Akbar Râdi situe ses pièces dans sa province natale du Guilan et, entrant dans les détails de la vie des gens simples, dresse des tableaux minutieusement reconstitués. Ce naturalisme est renforcé par l'emploi des dialectes du nord de l'Iran. Dans *La Descente* (1964), un jeune ingénieur cherche à introduire des changements dans la propriété de son beau-père, riche et rétrograde. Dans *Les Pêcheurs* (1969), un groupe de pêcheurs se révolte en vain contre une grande pêcherie industrielle. Dans *La Mort en automne* (1970), il peint la désintégration des anciens modes de vie et de fonctionnement social et économique à travers l'histoire d'un vieux fermier et de son fils. Le second quitte la campagne de peur d'être enrôlé dans l'armée, le premier reste seul et ses chances de s'en sortir sont compromises par la mort de son unique cheval.

Un autre écrivain réaliste est Esmâ'il Khalaj qui s'intéresse au sous-prolétariat urbain et aux marginaux de toutes sortes, prostituées, drogués, voyous. Dans *Le Repaire* (1971), situé dans un quartier chaud de Téhéran, un petit délinquant tombe amoureux d'une prostituée et projette de l'épouser, avant de découvrir qu'elle le trompe avec l'un de ses meilleurs amis. Ses pièces sont empreintes d'un désespoir déchirant et drapées d'une sourde atmosphère poétique.

L'allègement de la censure durant la dernière décade avant la Révolution islamique permet une expression plus directe des maux de la société et des griefs contre le pouvoir en place. Dans *La Loi* (1977), Mahmud Rahbar met en scène un sénateur connu, emprisonné après des années de bons et loyaux services envers le régime, et dont la parole dévoile les pratiques douteuses de l'appareil étatique. L'ambition d'un théâtre indépendant, curieux et

engagé, renaît autour du Théâtre Anahita, avant d'être très vite réprimée par le régime (Ghanoonparvar, 1989 : XIX-XXIV).

C. Sous la Révolution islamique

Les années allant de 1978 à 1981 représentent une période de liberté et de création théâtrale. Les artistes sont indépendants, la censure limitée, les pièces sociales et politiques engagées très recherchées, et les salles font le plein à chaque représentation. Sa'id Soltânpur se fait l'avocat des opprimés, inventant le théâtre « de reportage » avec *'Abbâs Âqâ, ouvrier de Iran National*¹², pièce jouée dans les rues et les gymnases. La pièce raconte l'histoire d'un ouvrier qui a fait la révolution pour vivre mieux, mais dont les affaires vont de mal en pis. Des milliers de personnes assistaient aux représentations et finissaient dans la rue avec les acteurs, réclamant la justice.

Très vite, le théâtre, comme le cinéma, est regardé avec suspicion par le régime. Avec la guerre Iran-Irak s'instaure un régime plus militariste qui met fin avec violence à toute création, en dehors de celle qui s'investit dans la propagande pour les options politiques et sociales du régime et la promotion des nouvelles mœurs. Le Ministère de la Culture et de la Guidance islamique sponsorise des dizaines de troupes de professionnels ou d'amateurs et soutient de jeunes auteurs qui participent au Festival de Fajr.

Dans *L'Eau, le vent, la terre* (1987), Salmân Fârsi Sâlehzehi décrit les conflits entre paysans et propriétaires terriens. *La Dernière technique* (1986) de Hamid Rezâ A'zam est une œuvre de promotion des valeurs de la République islamique et de la guerre avec l'Irak. Le héros est un conteur traditionnel qui récite des histoires du *Livre des Rois* dans les maisons de thé, a acquis une réputation considérable et entraîné de nombreux jeunes apprentis. Un jour, à la place de l'histoire de Rostam et Sohrâb, il raconte l'héroïsme des jeunes recrues iraniennes. Puis il décide de partir au front, enseignant ainsi à son disciple et à l'audience sa « dernière technique ».

Parmi les auteurs de la génération précédente, Beyzâ'i produit *La Mort de Yazdegerd* (1979) qui établit un parallèle entre la fuite du dernier Sassanide devant la conquête arabe et le départ du Shâh dans les premiers remous de la Révolution. *Doucement avec la rose* (1988) de Râdi est une étude sociologique et psychologique d'une famille iranienne, écartelée entre deux systèmes de valeurs différents, et révélatrice des profonds changements de la société.

¹² Usine de construction automobile.

Certains auteurs s'exilent en Europe et aux États-Unis. Gowhar Morad continue à écrire en France : ses deux meilleures pièces sont *Les conteurs polisseurs de miroirs* et *Othello au pays des merveilles*, publiées en 1986. La première est un pamphlet antimilitariste, la seconde une farce où l'*Othello* de Shakespeare est transformé en outil de propagande du gouvernement révolutionnaire : Othello y devient un « frère » défenseur des opprimés et Iago un dangereux contre-révolutionnaire, toute manifestation d'affection entre Desdemona et Othello est prohibée, et Shakespeare est présenté comme un musulman des temps préislamiques ! [Figure 68]

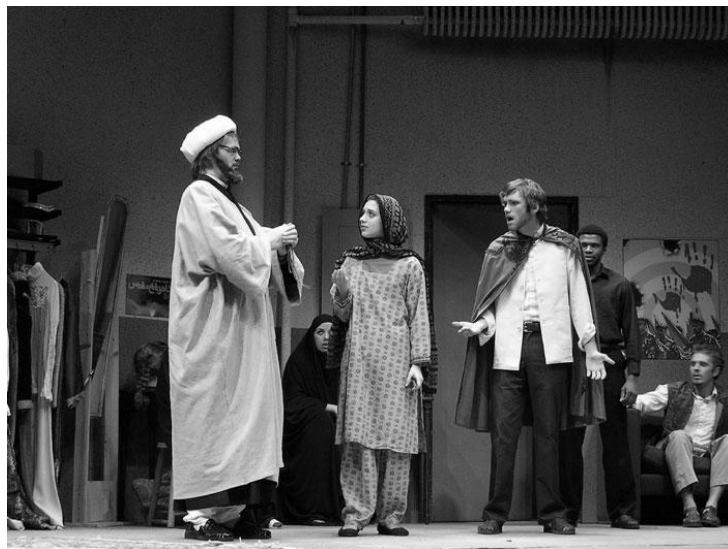


Figure 68 : *Othello au pays des merveilles* de Gh. Sâ'edi, montée à l'Université d'Ohio en 2005

<http://www.iranian.com/Arts/2005/November/Saedi/8.html>

© 1995-2010 by Iranian LLC.

Parviz Sayyâd, établi aux États-Unis, produit des films et des pièces. *Le Procès du cinéma Rex* revient sur un incendie qui fit quatre cents morts dans un cinéma à Abadan en 1977 : des responsables du régime du Shâh sont accusés du crime par le nouveau gouvernement, mais la procédure jette le doute sur le respect de la justice sous la République islamique. *L'Âne* dénonce la pensée unique imposée par le nouvel ordre : les acteurs portent des masques, et deviennent peu à peu tous des ânes, sans même en prendre conscience.

[Figure 69]

Mohsen Yalfâni s'intéresse surtout à la psychologie et aux contradictions intérieures de ses personnages, issus des classes moyennes, ou jeunes révolutionnaires. Dans *La Visite* (1990), une jeune femme vient voir son mari en prison et leur bel amour de façade s'avère pour eux moins important que la cause. Dans *Cul-de-sac* (1990), un ancien révolutionnaire

essaye de mener une vie normale, mais réalise qu'il sera poursuivi toute sa vie par des hallucinations et un sentiment de culpabilité.



Figure 69 : *L'Âne* de Parviz Sayyâd, Los Angeles Theater Centre, 8 octobre 2005
http://www.parstimes.com/gallery/the_ ass/
© 2001-2011 Pars Times

Dans les années 1990, le théâtre redémarre timidement en Iran, sous le poids de la censure politique et religieuse. Depuis 1997, cinq salles régulières se sont ouvertes à Téhéran : le Théâtre de la Ville, la Salle de l'Unité, la Salle Mowlavi, Tâlâr-e Sanglaj, l'Office du Théâtre, où l'on montre des pièces iraniennes surtout religieuses, et des pièces étrangères traitant des thèmes de l'amour, de la place de la femme, du mariage, des enfants.

[Figure 70]



Figure 70 : Le Théâtre de la Ville (*Te'atr-e Shahr*), photo de Vahid Rahmaniaan,
URL : <http://photo.vahidrahmaniaan.net/2010/10/22/persian-theatre/>, © Vahid Rahmaniaan

Bien que le théâtre demeure sous la tutelle de l'État, certains auteurs tendent parfois à un théâtre social, alors que l'on investit exclusivement dans le théâtre religieux. Le Centre des arts dramatiques maintient le Festival de Fajr dans la continuité du festival de Chiraz en s'efforçant de préserver ses relations avec le théâtre mondial et le théâtre traditionnel. Parmi les auteurs contemporains, citons Mohammad Sharmshir, Amir Rezâ Kuestâni, Rezâ Gorân, Pari Sâberi, Hâmed Tâheri, dont l'œuvre sera présentée dans l'article de Liliane Anjo.

Bibliographie

- Âkhundzâde, Mirzâ Fath 'Alî Khân. *Tamthilât*, traduites et publiées par M. J. Qarâchadâghi. Téhéran, 1349/1970.
- Amjad, Hoseyn. *Te'âtr-e qarn-e sizdahom*. Téhéran, 1378/1999.
- Anâsori, Jamshid. *Adabiyât-e nemâyeshi-e mazhabi*. Téhéran : Centre des arts du théâtre, 1992.
- Anjo, Liliane. « Le Siyâh-bâzi, théâtre comique populaire d'Iran ». *Revue de Téhéran*, 42, 2009, URL : <http://www.teheran.ir/spip.php?article957>
- Arnold, Matthew. *Essays in Criticism*. Chicago : University of Chicago Press, 1964.
- Âryânpur, Yahyâ. *Az Sabâ tâ Nimâ*. Téhéran : Zavvâr, 1382/2003. Tome I : 322-366. Tome II : 288-315.
- Bahâr, Mohammad Taqi. *Bâhâr va adab-e fârsi*, éd. M. Golbon. Téhéran, 1351/1972.
- Bani Sadr, Abd al-Hasan. *La Ta'ziyeh*. Paris, 1959.
- Beeman, Walter O. *Culture, Performance and Communication in Iran*. Tokyo, 1982.
- Beyzâ'i, Bahrâm. *Nemâyesh dar Irân*. Téhéran, 1344/1965.
- Bombachi, Alessio ; Rossi, Ettore. *Elenco di Drammi Religiosi Persiani*. Rome : Vatican, 1961.
- Boyce, Mary. « The Parthian gosân professional singer and the Iranian minstrel tradition ». *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1957 : 10-45.
- Brook, Peter. *There Are No Secrets*. London : Methuen, 1994.
- Calmard, Jean. *Le Culte de l'Imâm Husayn : Étude sur la commémoration du Drame de Kerbêlâ dans l'Iran pré-safavide*. Thèse de doctorat, Paris, 1975.
- Chelkowski, Peter. « Dramatic and Literary Aspects of Ta'zieh-Khâni – an Iranian Passion Play ». *Review of National Literatures : Iran*, 2, 1971.
- Chodzko, Alexandre. *Le Théâtre persan: choix de tazie*. Paris, 1878.
- Dehbashi, Hamid. *Theater of the Diaspora*. Costa Mesa Ca, 1993.
- Floor, Willem. *The History of Theater in Iran*. Washington D.C. : Mage Publishers, 2005.
- Gaffary, Farrokh. « Iranian Secular Theatre ». *McGraw Hill Encyclopedia of World Drama*, vol. 3. New York, 1984.
- Gaffary, Farrokh. « Rituals and Theatre in Iran ». *Iranian Studies*, XVII, 4, 1984.
- Gaffary, Farrokh ; Ovanessian, Arby ; Taghian, Laleh. « Iran ». *World Encyclopaedia of Contemporary Theatre*. V, Asia/Pacific. London : Routledge, 1998. 191-221.
- Galunov, R.A. « Keyme shab bazi - persidskii teatr marionetok ». *Iran III*, 1929 : 1-50.
- Ghanoonparvar, Mohammad Reza. « Drama ». *Encyclopaedia Iranica*, 1995, URL : <http://www.iranica.com/articles/drama>
- Homâyuni, S. *Ta'ziye va ta'ziye-khâni*. Téhéran, 1354/1975.
- Iranian Drama. An Anthology*, dir. M. R. Ghanoonparvar et J. Green. Costa Mesa, Ca : Mazda Publishers, 1989, avec une importante introduction de Ghanoonparvar.
- Kapuscinski, Gerard. « Modern Persian Drama ». *Persian Literature*, dir. E. Yarshater. New York, 1988. 381-402.
- Kapuscinski, Gerard. *Modern Persian Drama. An Anthology*. Lanham Md, 1987.

- Khanlari, Parviz Nâtel. « Te'âtr va adabiyât ». *Sokhan* 23, 1352/1973.
- Malekpour, Jamshid. *The Islamic Drama*, avec une préface de D. Rubin. London, Portland OR : Frank Cass Publishers, 2004.
- Malekpur, Jamshid. *Adabiyât-e nemâyeshi dar Irân*. Téhéran, 1363/1984, 6 vol.
- Meskub, Shahrokh. *Sug-e Siyâvash*. Téhéran : Sherkat-e sehâmi-e enteshârât-e Khârezmi, 1350/1971.
- Mirzâ Âqâ Tabrizi. *Chahâr te'âtr*, éd. M. B. Mo'meni. Tabriz, 1355/1976.
- Osku'i, Mohammad. *Pazhuheshi dar târikh-e te'âtr-e Irân*. Moscou, 1992
- Ridgeway, William. *The Dramas and Dramatic Dances in Non-European Races*. New York, 1964.
- Ta'ziyeh. Ritual and Drama in Iran*, dir. P. Chelkowski. New York : New York University, 1979.
- Théâtre d'ombres, tradition et modernité*, dir. S. Damianakos. Paris, 1986.
- Virolleaud, Charles. *Le théâtre persan ou le Drame de Kerbela*. Paris : Maisonneuve, 1950.
- Yarshater, Ehsan. *Persian Literature*. New York, Columbia University Press, 1988.
- Zia, Djamileh. « Gordâferid, une femme naqqâl », *Revue de Téhéran*, 42, 2009, URL : <http://www.teheran.ir/spip.php?article959>
- Deux sites d'information sur l'actualité théâtrale en Iran :
- <http://www.fadjrtheaterfestival.com/en/>
- <http://www.theater.ir>