



HAL
open science

PRELIMINAIRES : Histoire d'un faux départ

Fahimeh Najmi

► **To cite this version:**

Fahimeh Najmi. PRELIMINAIRES : Histoire d'un faux départ. LE THÉÂTRE, L'IRAN ET L'OCCIDENT, Éditions L'Harmattan, 2018, Logiques sociales, ISBN : 978-2-343-13998-2. hal-04194329

HAL Id: hal-04194329

<https://hal.science/hal-04194329>

Submitted on 7 Sep 2023

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.

Le Théâtre, l'Iran et l'Occident

Logiques sociales

Collection dirigée par Bruno Péquignot

En réunissant des chercheurs, des praticiens et des essayistes, même si la dominante reste universitaire, la collection « Logiques Sociales » entend favoriser les liens entre la recherche non finalisée et l'action sociale.

En laissant toute liberté théorique aux auteurs, elle cherche à promouvoir les recherches qui partent d'un terrain, d'une enquête ou d'une expérience qui augmentent la connaissance empirique des phénomènes sociaux ou qui proposent une innovation méthodologique ou théorique, voire une réévaluation de méthodes ou de systèmes conceptuels classiques.

Dernières parutions

Roland GUILLON, *Réflexion sociologique sur le macronisme*, 2018.

Paul NICOLAS, *La fabrique d'une minorité, Les Jummas au Bangladesh*, 2018. Mara TOGNETTI BORDOGNA, *Femmes de la migration, Pour une sociologie dynamique des populations*, 2017.

Léa MESTDAGH, *Jardiner entre soi*, 2017.

Tanguy DESCAMPS, Louis DRUET, *Techno et politique. Etude sur le renouveau d'une scène engagée*, 2017.

Michel BONNET, *Des manières d'exister et de se déplacer. Les rythmes de vie des citadins*, 2017.

Marjorie LELUBRE, *Le prix de l'insertion, Accompagner vers le logement comme solution au sans-abrisme ?*, 2017.

Didier CORNUEL, *Marché du logement et aides publiques*, 2017.

Christophe GUIBERT et Benjamin TAUNAY (dir.), *Tourisme et sciences sociales, Postures de recherches, ancrages disciplinaires et épistémologiques*, 2017. Sandrine GAYMARD et Teodor TIPLICA (dir.), *Sécurité routière : états des lieux et initiatives dans le monde*, 2017.

Dorina COSTE, *Une école de management à l'épreuve des cours d'art*, 2017.

Nicolas BOURGOIN, *Surveiller et punir. L'ère de la pénalité prédictive*, 2017.

Florence DOUGUET et Thierry FILLAUT, *Grossesse et alcool. Représentations et appropriations d'une priorité de santé*, 2017.

Claude GIRAUD, *L'ordre social*, 2017.

Corinne COVEZ, *Le cirque, une école du vivre. Pratique artistique : une éducation de la relation à soi, aux autres et au monde*, 2017.

Martine ABROUS, *Sans adresse. La domiciliation comme enjeu de citoyenneté*, 2017.

Delphine RIVIER, *L'analyse de pratiques professionnelles en institut de formation en soins infirmiers, Expression de la singularité des cadres de santé formateurs*, 2017.

Suzie GUTH, *Les gangs de jeunes Italo-Américains*, 2017.

Aurélie DAMAMME, Helena HIRATA, Pascale MOLINIER, *Le travail entre public, privé et intime. Comparaisons et enjeux internationaux du care*, 2017.

Maxence LAMOUREUX, *Les cinéastes animaliers, Enquête dans les coulisses du film animalier en France*, 2017.

Nicolas COMBALBERT et Sophie ROTHÉ (dir.), *Vieillesse, vulnérabilités et animation sociale*, 2017.

Fahimeh Najmi

Le Théâtre, l'Iran et l'Occident

L'Harmattan

Avec le soutien
de l'Institut de Recherche en Études théâtrales (EA 3959) et du
Programme fédératif de recherche Mémoire des arts et des lettres
(SF Mémoire)
de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

© L'Harmattan, 2018
5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris

<http://www.editions-harmattan.fr>

ISBN : 978-2-343-13998-2
EAN : 9782343139982

Remerciements

Je tiens à exprimer ici ma profonde gratitude envers tous ceux qui m'ont aidée à la réalisation de ce travail, tout d'abord, une pensée particulière pour Martine de Rougemont qui, ayant cru en moi, accompagna, avec bienveillance et intérêt, mes années de recherches sur les divers aspects du théâtre en Iran.

J'adresse mes plus sincères remerciements à Catherine Naugrette, pour son soutien indéfectible, aussi essentiels à ma vie qu'à mon travail, tout au long de mes années de recherche.

Je souhaite adresser toute ma reconnaissance à Gilles Declercq pour son support et son appui à cet ouvrage.

Je remercie aussi les autres membres de mon jury de thèse, Christophe Balaÿ et Didier Plassard pour leurs remarques profitables et leur enthousiasme qu'ils m'ont communiqués à l'occasion de cette soutenance.

Mes remerciements très vifs à Céline Candiard, François Rémond et Laurence Van Goethem pour leurs relectures attentives, et à François Rémond et Céline Hersant pour leurs contributions au travail de mise en page de ce livre

Je remercie aussi l'Institut de Recherches en Études Théâtrales (EA 3959) et le Programme Fédératif de Recherche Mémoire des Arts et des Lettres (SF MÉMOIRE) de l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 pour leurs concours à la parution de ce livre.

Je tiens également à exprimer ma gratitude à Bruno Péquignot pour avoir accueilli mon ouvrage dans sa collection.

Enfin, je ne remercierai jamais assez ma maman, mon bâbâ, ma sœur Saeideh et mon frère Soroush qui, durant ces années, n'ont cessé de me soutenir et de m'encourager jour après jour.

TRANSLITTÉRATION AVEC L'ACCENT PERSAN

S	ص	A	آ
Z	ض	a – e	ا
T	ط	B	ب
Z	ظ	P	پ
' - e	ع	T	ت
Q	غ	S	ث
F	ف	J – dj	ج
hG	ق	ch – tch	چ
K	ک	H	ح
G	گ	Kh	خ
L	ل	D	د

M	م	Z	ذ
N	ن	R	ر
V	و	Z	ز
H	ه	J	ژ
i – y	ی	s – ss	س
hS			ش

Note I : Pour transcrire les noms propres persans, j’ai préféré les formes les plus répandues en Occident, notamment celles qui figurent dans la presse.

Note II : Pour les textes publiés dans d’autres langues que le français, c’est moi qui traduis.

Note III : Dans les notes de bas de page, si l’édition donne la traduction du titre en anglais ou en français à la suite du titre iranien, je le donne en italiques et je ne le fais pas suivre le cas échéant d’une traduction en français.

INTRODUCTION

« La qualité du vrai plaisir dramatique est d’être partagé. [...] Le destin de notre théâtre, je le vois dans la voie de la grandeur et de l’universalité. »

Jacques Copeau¹

« Pour qu’il y eût démocratie, il eût fallu qu’il y eût préalablement une sécularisation des esprits et des institutions, que l’individu en tant que tel fût un sujet autonome de droit et non une âme anonyme fondue dans la masse gélatineuse de la Umma (communauté islamique) ; que le droit eût une base contractuelle et qu’enfin la souveraineté nationale eût primé par sa légitimité impérative sur la répression coercitive des dictateurs et celle non moins étouffante des instances religieuses. [...] ‘La démocratie, dit Octavio Paz, c’est la condition même, le fondement de la civilisation moderne’. »

Daryush Shayegan²

L’histoire du « théâtre » en Iran est encore peu étudiée et mal connue. Et pourtant, cela fait plus de cent ans que les Iraniens font du théâtre. L’une des nombreuses controverses dans cette histoire est sans doute celle du « théâtre national ». Il est vrai que « l’histoire du théâtre est liée, mais non soumise, à l’histoire des événements, des goûts et des mentalités, sujette elle-même à bien des fluctuations, des ruptures et des retours »³. L’analyse de la question d’un théâtre national iranien exige donc une recherche plus vaste prenant en compte des aspects qui ne sont pas purement théâtraux.

L’identité complexe de l’Iran, qui suscitait déjà les interrogations de Montesquieu, est considérée comme l’élément qui explique l’histoire mouvementée de ce pays, y compris celle

¹ J. COPEAU, *Registres I : Appels*, Paris, Gallimard, 1974, p. 155.

² D. SHAYEGAN, *Le Regard mutilé – Schizophrénie culturelle : pays traditionnels face à la modernité*, Paris, Albin Michel, 1989, p. 46.

³ Michel LIOURE, *Lire le théâtre moderne, de Claudel à Ionesco*, Paris, Dunod, 1988, p. 42-43.

du XX^e siècle⁴. Et il est vrai que la question de l'identité est une question centrale qui préoccupe depuis toujours les Iraniens. Depuis l'Antiquité, de nombreuses guerres, les conquêtes de nouvelles contrées ou les défaites devant les envahisseurs et les dominations des étrangers posent aux Iraniens une perpétuelle énigme : qui sommes-nous ? Que signifie être persan ? Pendant plusieurs siècles, les interrogations sur l'« identité » sont traitées notamment dans la poésie persane. Dans les poèmes de Saadi, Hafez et Rumi, entre autres, où par ailleurs la langue persane atteint son apogée, le débat sur l'identité personnelle est en effet très vif.

Dans la foulée de l'officialisation du shiisme à l'époque safavide au XVI^e siècle, le *Ta'zieh* – un genre de spectacle traditionnel religieux – entre officiellement dans la sphère publique. En officialisant le shiisme, les Safavides attisent effectivement les sentiments religieux de la population contre l'Ottoman sunnite, donnant ainsi une unité à cette contrée et sa population et une indépendance à leur territoire. Ce qui fait dire à certains chercheurs que « l'apparition ou l'évolution et l'achèvement du *Ta'zieh* étaient l'un des résultats de cette indépendance politique et religieuse ». Selon eux, « les Safavides qui voulaient garder debout ce drapeau soutinrent la poésie et l'architecture religieuses, ainsi que les groupes du spectacle religieux »⁵.

Toujours est-il que jusqu'au XIX^e siècle, l'histoire iranienne semble bégayer : conquêtes féroces par des guerriers, organisation d'un empire avec les restes de l'administration de la dynastie antérieure, et appropriation symbolique de la culture iranienne par les conquérants. Les Qadjar turcophones en suivant le même chemin arrivent au pouvoir. Mais, ils sont confrontés aux changements beaucoup plus brutaux et sans précédents qui résultent du changement de la nature des envahisseurs, désormais européens. Et ils vont apprendre la brutalité de ce changement à leurs dépens. Les guerres russo-persanes, la défaite, l'humiliation et l'immense territoire perdu suite aux traités de Golestan (1803) et de Torkamanchay (1828) sonnent comme un prélude aux bouleversements majeurs à venir. L'intrusion de la culture européenne va ébranler en profondeur les fondements de la Perse des Qadjar. Plus évoluée, elle va faire comprendre aux Iraniens leurs lourds retards dans tous les domaines, et ils vont encore voir resurgir la vieille énigme de l'« identité » qui cette-fois-ci va dépasser le cadre strictement individuel.

N'est-il pas vrai qu'en Europe aussi la question de « Nation » est posée en rapport direct avec des étrangers ? En Italie, par exemple, la force décisive du mouvement qui conduit à l'unité italienne réside d'abord dans le sentiment profond de haine envers les *Tedeschi*, occupants étrangers⁵. Et quand Ernest Renan, en 1882, pose aussi la question « Qu'est-ce qu'une nation ? »⁶, c'est pour réfuter méthodiquement la conception allemande, ethnique et linguistique, au nom de laquelle était légitimée l'annexion de l'Alsace-Lorraine⁷. En Iran également, c'est en quelque sorte cette conscience des « individus » de leur histoire commune et de leur destin collectif vis-à-vis des « étrangers » constitués dorénavant comme des « nations », et plus comme des tribus ou des structures communautaires, qui entraîne l'avènement de la notion de l'« identité nationale » parmi les Iraniens. Le fait que dans la définition donnée pour la « nationalité

⁴ Jean-Pierre DIGARD/Bernard HOURCADE/Yann RICHARD, *L'Iran au XX^e siècle, entre nationalisme, islam et modernisation*, Paris, 2^{ème} Ed. Fayard, 2007, p. 9. ⁵ Bahram BEYZA'Ï, *Namayesh dar Iran (A Study on Iranian Theatre)*, Téhéran, 2^{ème} Ed. Roshangaran, 1379/2000, p. 114-115.

⁵ Recueil des traités, conventions et actes diplomatiques concernant l'Autriche et l'Italie, Paris, Amyot, 1859, p. 754-756 ; cité par Pierre SALY/Alice GERARD/Céline GERVAIS/ Marie-Pierre REY, *Nations et nationalismes en Europe 1848-1914*, Paris, Armand Colin/Masson, 1996, p. 23.

⁶ Ernest RENAN, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Paris, Mille et une nuits, 1997.

⁷ Ernest RENAN, *Œuvres complètes*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, vol. I, p. 719-721.

», Charles Seignobos parle surtout des « nations qui n'ont pas obtenu une indépendance complète », semble leur donner raison. Ce dernier dans une contribution écrite le 19 novembre 1905 et intitulée « sur l'internationalisme », dit :

Nationalité. – Mot récent. Me paraît s'appliquer aux nations qui n'ont pas obtenu une indépendance complète. On disait la nationalité italienne, allemande, avant l'unité. En Hongrie « les nationalités » sont les Croates, Serbes, Slovaques, Roumains. Parfois synonyme de nation : Un homme de nationalité française.

Nation. – Sens primitif : groupe d'hommes de même *origine (natus)* et même pays. En 1789 on dit encore : la nation bretonne, provençale. Depuis la Révolution, se restreint au groupe formant un État complet : « la nation, la loi, le roi », « Vive la nation ! » Ne s'applique plus qu'à un groupe indépendant, France, Espagne, Belgique, qui réclame son indépendance en vertu d'un droit historique ; nation polonaise, irlandaise, bulgare, arménienne.⁸

Ainsi, face à la situation désastreuse dans laquelle leur pays se retrouve, les libres-penseurs, les esprits éclairés ou les *Monavar-olfekr* comme on les appelle en persan – c'est-à-dire les pionniers de l'éducation moderne – vont pratiquer en quelque sorte une autoanalyse dans le but de trouver les raisons de ce retard et également les points forts dans le passé grâce auxquels les Iraniens peuvent encore une fois se relever. Par ailleurs, pour propager les idées progressistes, ils optent pour l'« importation » des « outils » occidentaux parmi lesquels il y a l'école, les journaux, le roman et, bien évidemment, le « Théâtre ». Car « les initiateurs du modernisme avaient bien compris que le changement dans les relations despotiques ne peut avoir lieu que par le biais du renouvellement des formes et la modernisation des façons d'exprimer »⁹.

Par contre, de même qu'il y a une période nécessaire pour l'installation des notions de la « nation » et de l'« identité nationale » dans la culture persane, il y aura forcément des étapes indispensables à traverser avant que l'art théâtral ne s'implante dans ce pays et ne dévoile ses capacités aux yeux des Iraniens. Afin d'anticiper tout malentendu, j'ai justement décidé de consacrer le premier chapitre de cette recherche à une brève étude des étapes initiales parcourues par des notions de « nation » et le « théâtre » en Iran. J'ajoute seulement ici que leur implantation dans la société iranienne ne se réalise ni facilement ni rapidement. L'opposition religieuse et la contestation des fanatiques seront rudes. Du reste, le fait que « tout », des notions aux formes d'expression, soit importé de l'étranger a aussi tendance à irriter certaines personnes. Le paradoxe réside surtout dans la réalité de cette procédure d'adoption des idées, des technologies, des avancées scientifiques, des différentes formes de création des Occidentaux qui a lieu justement durant la période où les Iraniens et leur pays sont dominés et malmenés par ces mêmes Occidentaux, et que chacune de leurs tentatives pour faire sortir leur pays de sa situation désastreuse sera réprimée brutalement à l'aide de ces mêmes Occidentaux. Ainsi, le XX^e siècle iranien peut être défini par les révolutions et les coups d'État qui vont le traverser.

Quant aux monarques absolus de Qadjar, ayant du mal à s'adapter, ils vont plutôt chercher la solution à cette crise profonde dans les remèdes déjà dépassés et empruntés aux vieux Empires

⁸ Charles SEIGNOBOS, Union pour la vérité, 1^{er} « Libre entretien », *Sur l'internationalisme (1)*, Paris, 1905, p. 27-40 ; cité in *Nations et nationalismes en Europe 1848-1914, op. cit.*, p. 114.

⁹ Mohammad REZAEI RAD, in *Daftarhâye-teâtr-e Nila* (Cahiers du théâtre de Nila), Téhéran, n° 2, bahâr 1382/printemps 2003, p. 38.

européens en les enveloppant d'une couleur religieuse. Cela ne correspond ni aux demandes des élites ni à celles des gens ordinaires. Ces tentatives vont surtout attiser la méfiance des libres-penseurs qui voient d'un très mauvais œil le rôle joué par la religion dans le retard du pays. Toujours est-il que la révolution constitutionnaliste de 1906 sera l'aboutissement des années d'efforts lancés bien auparavant. Et c'est justement en exploitant la faillite des Qadjar que Reza Khan parvient à s'imposer. Une grande partie du deuxième chapitre de cette recherche est consacrée à l'analyse de l'interprétation des Pahlavi et de leurs efforts dans le domaine de la construction de l'« identité nationale » iranienne, et la manière dont cela influence la pratique théâtrale en Iran.

J'en reviens à présent au « théâtre ». Pour sa part, il sera aussi, en quelque sorte, victime des tiraillements entre l'enthousiasme et le pessimisme survenus en raison de cette double approche de l'Occident. C'est un fait que le théâtre en Iran n'est pas le résultat d'une quelconque évolution des spectacles populaires, ou des traditions théâtrales ou des spectacles traditionnels – à ce stade, peu importe comment on les désigne. Même s'il semble que les rares études sérieuses sur ce sujet laissent parfois entendre autre chose. Afin de clarifier l'objet de cette recherche, je vais donc évoquer brièvement les plus importantes d'entre elles. Tout d'abord, il faut souligner que la plupart de ces études sont rédigées sur un fond de rivalité avec les Occidentaux et dans le but de leur prouver que les Iraniens possédaient bien une culture « théâtrale », quasiment « équivalente » de ce qui existe en Europe. C'est notamment le cas de Medjid Rezvani et son livre dans lequel et dès les premières pages en évoquant « l'origine du théâtre », il parle de la Perse et de la Grèce et des échanges culturels entre elles. Problème : il peine à prouver l'existence de ces échanges dans le domaine du théâtre et ses propos ne contiennent dans la plupart des cas que des suppositions¹⁰. Quant à Bahram Beyza'ï, il choisit intelligemment pour son livre le titre original en persan *Namayesh dar Iran* qui signifie *Spectacle en Iran*. Dans son essai, le point le plus important – en ce qui concerne notre travail – se trouve dans la conclusion :

Les spectacles populaires, dit Beyza'ï amèrement, ont déperî juste au moment où ils voulaient et pouvaient subir une évolution fondamentale.¹¹

Bien qu'il ne précise pas vers quoi il s'agit d'évoluer, il est cependant aisé de déduire qu'il parle d'une évolution des spectacles iraniens pour devenir « théâtre ». Cela dit, il se trouve que quelques chercheurs suggèrent que certains de ces spectacles, notamment celui du *Ta'zieh*, avaient déjà entamé quelques étapes de cette évolution, tout au moins vers un terrain séculier¹². Mais d'autres écartent assez logiquement cette hypothèse en évoquant le fait que le *Ta'zieh* n'a jamais réussi à se distancier de sa racine religieuse, et étant donné la sensibilité de son public croyant, et la réticence des « connaisseurs » de l'art théâtral – capables de contribuer à la réalisation d'une telle évolution – à s'aventurer sur ce terrain, il est tout à fait normal que cette évolution n'ait pas eu lieu¹³.

¹⁰ Voir Medjid REZVANI, *Théâtre et la danse en Iran*, Paris, Maisonneuve, 1962, p. 15-57.

¹¹ B. BEYZA'Ï, *Namayesh dar Iran*, op. cit., p. 208.

¹² Voir par exemple la Thèse pour le Doctorat de Mohammad Reza KHAKI, *L'Évolution du Ta'zieh vers le terrain séculier*, Bibliothèque Gaston Baty, 1991.

¹³ Voir notamment les explications de Enayatollah SHAHIDI, in *Ta'zieh va Ta'zieh khâni az âqâz tâ pâyân-e doreh-ye Ghâdjâr dar Tehran (Ta'zieh and Ta'zieh-khâni in Tehran; A Research on the Shi'a Indigenous Drama of Ta'zieh from the Beginning to the End of Qajar Era)*, publié à Téhéran, chez Daftar pajouheshhây-e farhangi, en 1380/2001, p. 126-128. Ce qui est surtout intéressant dans les explications de SHAHIDI est le fait qu'il les présente comme « les facteurs qui ont conduit à la séparation du *Ta'zieh* et du théâtre » en Iran.

Et enfin, c'est Jalal Sattari qui au moins à deux reprises présente le *Ta'zieh* comme « l'origine du drame en Iran ». Cela dit, la première fois – dans un article rédigé en français – en évoquant le *Ta'zieh* comme « la tragédie religieuse iranienne », il dit qu'il a « pour origine, comme la tragédie grecque ou celle de Shakespeare, un détournement de pouvoir »¹⁴. Tandis que dans un entretien paru dans un quotidien à Téhéran – il affirme que dans le *Ta'zieh*, « nous avons un martyr qui se révolte pour l'élévation de la religion et du droit »¹⁵. Ces deux explications ne sont pas la même chose. Toujours est-il qu'en faisant même abstraction de cette incohérence, nous n'allons pas arriver à un « théâtre » :

Malheureusement, avoue Sattari, lors de sa création, et de nombreuses années plus tard et même à l'époque actuelle, le *Ta'zieh* n'a jamais été l'objet d'étude sérieuse de la part des experts et des dramaturges. Il était même pour longtemps sous la pression. Par conséquent, cette idée qu'à partir du *Ta'zieh*, nous arrivions à un « théâtre », qui soit le nôtre, n'a jamais été matérialisée.¹⁶

À présent, il est possible de préciser les contours de cette recherche qui va porter essentiellement sur les activités réalisées dans le domaine du « théâtre », et non celles des traditions théâtrales ou des spectacles populaires. La question principale qui anime cette recherche sera donc : les Iraniens ont-ils réussi à partir d'une forme d'expression artistique importée, c'est-à-dire le théâtre, à créer un moyen correspondant à leur identité nationale ? Si la réponse est positive, comment ont-ils procédé ? Qui sont les personnes impliquées dans cette démarche ? Comment sont-elles parvenues à définir et à réaliser un tel objectif ? Quel est le rôle joué par l'État dans cette affaire ?

¹⁴ Jalal SATTARI, « L'origine du drame en Iran », in Revue trimestrielle *Teatr*, Téhéran, n° 14, tabestan 1370/été 1991, p. 294.

¹⁵ Jalal SATTARI, « Ta'zieh mansha-e deram-e irani ast » (Le Ta'zieh est l'origine du drame iranien), entretien accordé à Fahimeh Najmi, Quotidien *Fatth*, Téhéran, n° 96, 23 farvardin 1379/11 avril 2000, p. 6.

¹⁶ *Ibidem*.

I. PRÉLIMINAIRES Histoire d'un faux départ

« *Le vice du Mashrouteh (la Constitution) vient du fait que dans son gouvernement, en adoptant de nouvelles lois, ils se sont immiscés dans le fondement de la religion. Ils ont accordé aux juifs, chrétiens et zoroastriens, le droit de choisir leur représentant [au Parlement] et le droit à la nationalité. Tavernes, théâtres (tiâtr), et bordels sont ouverts ; les administrations se conduisent selon les lois qui s'opposent clairement à la shari'a.* »

*Haj Sheikh Abdolrahim*¹⁷

« *Mashroutiyat (Révolution Constitutionnelle) fut l'incarnation du mouvement des citoyens.* »

*Fereydoun Adamiyat*¹⁸

Un malentendu sur l'expression du *Teatr-e Melli* (Théâtre National) en Iran doit être impérativement levé, avant que nous n'entrons dans le vif du sujet. Afin d'éviter les conséquences néfastes d'une quelconque ambiguïté qui pourraient entacher notre recherche, nous avons donc opté pour un bref passage en revue des activités des précurseurs du « théâtre » dans ce pays en les replaçant dans leur contexte historique et social. Par ailleurs, afin que le passage en revue soit plus précis et concluant, nous allons également prendre en compte les premières tentatives de l'écriture théâtrale, la théorie du théâtre ou l'approche journalistique du théâtre en Iran.

1. Théâtre National

La formation du *Tiâtr-e Melli* en 1911 à Téhéran par Seyyed Abdolkarim Mohaghegh-Dowleh est pratiquement considérée comme le premier pas, ou tout au moins, comme une certaine compréhension de la nécessité de créer un « théâtre national » en Iran. Certains, parmi lesquels des chercheurs iraniens – comme c'est le cas de Jamshid Malekpour – ou des historiens étrangers, tel l'historien russe M. Pavlovich, s'accordent à reconnaître que les Iraniens réussissent à discerner non seulement « l'art théâtral » au sens large du terme mais aussi le point crucial d'une conception moderne de la culture théâtrale avant même d'avoir une salle de théâtre digne de ce nom. Il est vrai qu'après que le *Tamâshâ khâneh Darolfonoun* voit le jour à Téhéran en 1885, le *Tiâtr-e Melli*, après *Anjoman-e Okhovvat* (le club de Fraternité) et *Sherkat-e 'elmiyeh Farhang* (la société savante de Culture), est seulement la troisième tentative de fonder une association ayant trait au « théâtre » de la part des Persans dans la capitale. Sur quoi fonde-t-on donc cette démarche inopinée ? Nous pensons qu'il s'agit d'un malentendu. Mais avant de nous pencher sur l'origine de cette erreur, afin de mieux connaître le *Tiâtr-e Melli* par le biais de la présentation de ce groupe et ses activités, dans un premier temps, nous

¹⁷ Haj SHEIKH ABDOLRAHIM, « Borhân-e hashtom » (Le huitième argument), in « Dalâel-e barâhin al-forghân fi botlân ghavânin navâsekh mahkamât al-ghorân », épître de Sheikh Abolhassan Najafi Marandi, *Rasâyel-e mashroutiyat* (recueil de 18 épîtres et écrits sur la Constitution), recueillis et présentés par Gholam Hossein Zargarinejad, Téhéran, 2^{ème} Ed. Moassesseh tahghighât va tose'eh-ye 'oloum-e ensâni, 1390/2011, vol. II, p. 406.

¹⁸ Fereydoun ADAMIYAT, *Ashoftegi dar fekr-e târikhi* (Confusion dans la pensée historique), Téhéran, Majaleh jahan andisheh, 1360/1981, p. 15.

allons donc nous attarder brièvement sur les efforts antérieurs des Iraniens dans le domaine du « théâtre ».

TAMÂSHÂ KHÂNEH DAROLFONOUN

Les constructeurs du Tekiyeh Dowlat (Tekiyeh gouvernemental) – proche du Château de Golestan à Téhéran –, s’inspirent de l’architecture du Royal Albert Hall. Nasereddin Shah Qadjar [r. 1848/1896] attribue cette salle aux somptueuses représentations du *Ta’zieh*. Cela dit, le souverain durant ses séjours en Europe est particulièrement impressionné par la découverte de nouveaux divertissements, les spectacles de cirque, d’opéra et de théâtre, comme en témoignent les nombreuses descriptions qu’il en donne plus tard dans ses récits de voyage.

Par ailleurs, le fait que « les Rois Qadjar possédaient les Bâzigar khâneh (la maison d’acteurs) »¹⁹ devrait jouer en faveur de l’idée d’avoir une salle dédiée à des spectacles plus divertissants que le *Ta’zieh*. C’est dans ce contexte que Nasereddin Shah donne l’ordre de l’aménagement d’une salle de spectacle au Darolfonoun, la première école à la mode européenne en Perse fondée en 1885. Le Tamâshâ khâneh se situe dans la partie sud de l’école, est entouré de loges et possède une petite estrade ; il ne contient que 200 à 300 spectateurs. Son répertoire comprend surtout des adaptations des pièces de Molière. La première traduction du *Misanthrope* (*Sargozasht-e mardom goriz*) par Mirza Habib Esfahani, édité à Istanbul en 1869, est probablement la base du premier spectacle donné au Darolfonoun. C’est « une traduction libre » d’après une traduction en turc²⁰, et non le texte de Molière ; et par ailleurs, il semble que la traduction turque dans l’Empire Ottoman faisait partie d’une tendance consistant en une sorte d’adaptation des œuvres européennes. Cela dit, à son tour, Mirza Habib tente d’iraniser la pièce de Molière, en remplaçant des expressions françaises par des équivalents persans, et en changeant les noms, les qualités personnelles, les états d’âmes et les mœurs des personnages ; il modifie même le découpage du texte. Toutes ces modifications sont jugées nécessaires aux yeux de certains qui trouvent cette traduction fortement réussie²².

Les acteurs ne jouent pas vraiment les textes ; ils improvisent à partir du canevas des pièces. En vérité, les acteurs de ce Tamâshâ khâneh viennent en grande partie des acteurs de *taghlid*, du moins ceux qui ont la chance de se produire à la cour (*moghaledin-e darbâri*) tels Karim Shireh’i et Esmail Bazaz. Nous doutons fort qu’ils aient été capables de lire, et il est certain que ces acteurs ne sont en aucun cas habitués à mémoriser un quelconque texte. Les spectacles de ce Tamâshâ khâneh ne peuvent pas se situer très loin de l’univers des spectacles traditionnels comiques iraniens. Un élément qui confirme cette hypothèse est le fait que les spectacles présentés au Darolfonoun vont même entrer dans le répertoire des groupes ambulants de *taghlid* : nous pouvons citer comme exemple *Torsh Ali Beg va Shirin Ali Beg* qui est une adaptation du *Mariage forcé* de Molière²¹. Du reste, Nasereddin Shah et sa Cour comptent parmi les uniques spectateurs de ce lieu dédié au théâtre à l’occidentale qui incarne une sorte de continuité pour le « Bâzigar khâneh » (la maison d’acteurs) intime de la dynastie Qadjar.

¹⁹ Yahya ARIANPOUR, *Az Saba tâ Nima* (De Sabâ à Nimâ), Téhéran, 4^{ème} Ed. Zawâr, 1372/1993, vol. II, p. 323 (Note de bas de page).

²⁰ Jamshid MALEKPOUR, *Adabiyât-e namayeshi dar Iran (Drama in Iran; vol. I : From The Beginning to Qajar Period)*, Téhéran, Toos, 1363/1984, p. 304. ²² *Ibidem*.

²¹ Khosrow SHAHRIARI, *Ketabe Namayesh (Theatre Book; A Dictionary of Words, Idioms, Styles, and the Development of Theatre in the World)*, Téhéran, Amir Kabir, 1365/1986, vol. II, p. 412.

Malgré tout l'attachement que le monarque montre pour ce Tamâshâ khâneh et le spectacle, Darolfonoun est confronté à de nombreux obstacles et diverses difficultés parmi lesquels la religion qui apparaît comme la principale opposition. À cela, il faut ajouter les courtisans qui ne tolèrent point les critiques qui les visent. C'est pourquoi Darolfonoun ferme ses portes en 1890. Il va falloir l'apparition de nouvelles conditions sociales pour que ce nouveau phénomène puisse tenir debout et qu'il soit toléré.

ANJOMAN-E OKHOVVAT

C'est seulement dans la foulée de la Révolution Constitutionnelle que le « théâtre » commence à faire son apparition en Perse en dehors des cercles fermés de la cour des rois Qadjar. Cependant, il va rester encore pour quelque temps confiné dans les clubs et sociétés plus ou moins privés. L'un des précurseurs avérés dans ce domaine est l'Anjoman-e Okhovvat (le Club de fraternité). Fondé en 1899, c'est après l'inauguration du deuxième Majles (le Parlement) en 1909 que ce club politique, initialement un cercle des derviches, prend l'initiative de donner des concerts et des spectacles. Les réunions de cette société sont organisées dans la maison de Zahir-o-Dowleh, fondateur et président d'Anjoman, et gendre de Nasereddin Shah Qadjar. Durant la Révolution Constitutionnelle, des chants révolutionnaires et des spectacles critiquant le despotisme, les situations de l'ancien état dictatorial ainsi que les hommes politiques malintentionnés et traîtres sont organisés.

SHERKAT-E 'ELMIYEH FARHANG

En 1909, quelques diplômés du Madressah-ye 'Oloum-e Siasi (École des sciences politiques ; ouverte en 1899), accompagnés par d'autres personnes intéressées, fondent « Sherkat-e 'elmiyeh Farhang » (la société savante de Culture) avec pour credo la participation aux activités culturelles. Ses membres, à côté de leur occupation principale – à savoir la construction d'écoles en style moderne –, choisissent de monter des spectacles en tant qu'activité annexe. La participation des personnalités politiques et littéraires aux activités théâtrales de Farhang, « à l'époque où on considère l'acteur comme un bouffon et être sur scène ne signifie que la bouffonnerie »²², est l'une des caractéristiques de cette société. Les spectacles s'élaborent autour des thèmes qui touchent l'éducation, la loi et la justice, l'administration et des principes élémentaires d'un monde nouveau auquel les Iraniens ne sont toujours pas préparés. La plupart des spectacles se déroulent à l'édifice *Masoudieh* situé sur la place Baharestan. L'heure tardive durant laquelle les spectacles se déroulent et le fait que Farhang compte bien sur la recette des spectacles pour financer ses activités balaient l'idée selon laquelle ces spectacles s'adressent aux couches populaires de la société. Quant aux femmes, absentes des spectateurs, leurs rôles sont joués par les hommes, tout comme dans les spectacles traditionnels. La société savante de Farhang ne dure pas longtemps, et en 1911, elle est dissoute.

TIÂTR-E MELLI

Tout en faisant bouger quelques lignes et en rehaussant le niveau des représentations de spectacles à l'occidentale dont la pratique fait toujours partie des nouveautés dans la société – qui sort à peine des turbulences d'« estebdâd-e saqir » (le petit despotisme) à l'heure du rétablissement de l'ordre constitutionnel –, le Tiâtr-e Melli ne se situe pas loin de Sherkat-e 'elmiyeh Farhang : si ce dernier est attiré par le « théâtre » comme moyen de propagation des idées progressistes, le Tiâtr-e Melli se base sur le principe selon lequel « cette fondation [le

²² Rashid YASSEMI, *Adabiyât-e mo'âser* (Littérature contemporaine), Téhéran, Imprimerie Roshanâ'i, 1316/1937, p. 127.

tiâtr] intervient entièrement dans l'aspect de la civilisation de la société... »²³. Pour expliquer les éléments qui différencient l'un de l'autre, il vaut peut-être mieux chercher du côté de l'évolution de la société à laquelle ce groupe s'adresse ; et aussi, dans le changement d'attitudes de ses membres envers le « théâtre », puisqu'au fur et à mesure qu'ils font du « théâtre », ils découvrent de nouvelles possibilités à explorer, et ne limitent plus leurs spectacles aux simples réactions à l'actualité du jour.

Le lancement du Tiâtr-e Melli a lieu en 1911 après la dissolution de la Société savante de Culture. Par ailleurs, quelques éléments, comme celui de la salle ou du répertoire des pièces jouées, laissent à penser que la démarche de ce groupe constitue une certaine avancée par rapport à celle du Farhang. C'est grâce à ce groupe que le « théâtre » en Iran entre dans un lieu clos et fixe, et s'adresse à un public qui ne se limite plus à la noblesse, aux courtisans ou au roi. Suite à l'arrangement d'une salle au-dessus de l'imprimerie Farous située avenue Lâlezâr qui va accueillir un nombre important de spectateurs ce lieu voit le jour. Et c'est pourquoi cette imprimerie est décrite comme étant « le fondateur du premier édifice du théâtre public »²⁶ en Iran. Cependant, cela n'aura pas grand-chose à voir avec ce qui est un « théâtre permanent », puisque les spectacles donnés dans ce lieu conservent un caractère occasionnel. Ce sont des amateurs de théâtre – parmi lesquels Ali Nasr, (à l'époque) haut fonctionnaire au ministère des Finances, Mohammad Ali Forouqi (futur) ministre et Premier ministre) – bien que fortement attachés à leur vie en dehors du quotidien professionnel, qui s'activent et organisent ces représentations. Il est évident que ces personnes, étant donné leurs responsabilités au sein de l'administration et leur emploi du temps chargé, ne sont pas en mesure d'assurer un service permanent de représentations théâtrales.

En ce qui concerne le répertoire, les acteurs exclusivement masculins du Tiâtr-e Melli vont créer « des traductions remaniées et modifiées des comédies de Molière et Gogol ou des comédies-vaudevilles caucasiennes en un acte »²⁴. Les représentations ont lieu dans une salle de fortune, non ventilée, avec les chaises non fixées au sol, collées les unes aux autres et devant lesquelles sont installées des tables, car il est d'usage de dîner, boire, et grignoter des friandises pendant les spectacles qui commencent très tard dans la soirée, et auxquels (malgré cela) les femmes²⁵ assistent comme spectateurs²⁶. Dans une telle ambiance, et pour combler leurs lacunes dans le domaine du jeu, les acteurs (amateurs) de ce groupe ont recours aux procédés des théâtres traditionnels ; comme celui de *zan-push* (les acteurs qui exécutent les rôles des femmes), ou celui de l'improvisation. Le Tiâtr-e Melli poursuit ses activités jusqu'à 1917, mais avec la mort de son fondateur, Mohaghegh-o-Dowleh, le groupe se disperse.

Toutes ces explications démontrent une tentative modeste de la part de quelques passionnés de théâtre qui n'ont aucune prétention en matière d'un quelconque « théâtre national » au sens où nous l'entendons aujourd'hui, et dans la nomination de ce groupe à l'époque constitutionnelle

²³ Jamshid MALEKPOUR, *Adabiyât-e namayeshi dar Iran (Drama in Iran; vol II : Constitutional Revolution Period)*, Téhéran, Toos, 1386/1984, vol. II, p. 40. ²⁶ DJENNATI ATA'Ï, « Teatr dar Iran » (Le Théâtre en Iran), in *Revue Payam-e Novin*, Téhéran, n° 7, 1344/1965, p. 102.

²⁴ Y. ARIANPOUR, *Az Saba tâ Nima, op. cit.*, vol. II, p. 292.

²⁵ Selon ELWELL-SUTTON, ce ne fut qu'en 1928 que les femmes iraniennes ont été admises dans les cafés et les cinémas. Alors la présence des spectatrices souligne en quelque sorte le caractère plus ou moins privé du Tiâtr-e Melli.

Cf. *Modern Iran*, London, 3rd Ed. George Routledge & Sons, LTD., 1944, p. 126.

²⁶ Khan Malek SASANI, « Namayesh-e Gij-e Molier » (Le spectacle *l'Étourdi* de Molière), Téhéran, *Quotidien Bargh*, n° 12, 1322AH/1913, repris par Abolghasem DJENNATI, *Bonyâd-e namayesh dar Iran (Essai sur les origines du Théâtre Persan)*, Téhéran, 2^{ème} Ed. Safi Ali Shah, 1356/1977, p. 62-72.

rien ne renvoie à une quelconque « connaissance d'un besoin évident d'un théâtre qui soit proche de la société »²⁷ persane, comme le prétendent Jamshid Malekpour ou M. Pavlovich. En fait, il s'agit là d'un malentendu fondamental que nous allons tenter de dissiper en éclaircissant les points qui y contribuent.

Origine du malentendu

Ce malentendu trouve ses origines dans une généralisation de la signification contemporaine du terme *melli*. Ce mot qui signifie aujourd'hui « national », est un adjectif dérivé du nom *mellat*, qui est le terme choisi à la fin du XIX^e siècle comme l'équivalent persan du terme « nation »²⁸. Mais, ce terme va prendre des significations contradictoires. C'est pourquoi il est nécessaire de se pencher très brièvement sur l'évolution sémantique de ce terme.

Mellat, melli, dowlat, dowlati

Au départ, dans la langue classique, *mellat* désigne la religion³². Puis, sa signification va évoluer ; il va désigner une communauté humaine définie par sa foi : *mellat-e mosalman*, *mellat-e yahoud* ou *mellat-e massih* [qui voulait dire] les peuples qui suivent l'Islam, le peuple juif ou les peuples chrétiens²⁹. Cet usage du terme *mellat* était courant même jusqu'à une époque relativement récente. Mais, avant que la Révolution Constitutionnelle n'éclate, une divergence basée sur la perception chiite du gouvernement³⁴, fait en sorte que *mellat*, dans son emploi soit souvent opposé à *dowlat* :

Avant le mouvement constitutionnel, à l'époque du despotisme Qadjar, il n'y avait aucune possibilité pour la formation des partis politiques. Le clergé assumait pratiquement le rôle de l'opposition. Ainsi, le pouvoir social se résumait en deux pôles, soit se situait dans le domaine de l'autorité religieuse, soit au sein de l'autorité de la monarchie, qui au sens général, était interprété comme *dowlat* (l'état).³⁰

C'est pourquoi bien que peu à peu le terme *mellat* désignât, dans la langue politique, et dans la langue parlée, la population d'un pays, le peuple, il est toujours difficile cependant de faire correspondre les acceptions récentes de *mellat* avec le concept occidental de « nation » et ses connotations culturelles anciennes liées à l'État-nation. Car, « en Occident, c'est après la Renaissance que la 'nation', comme une déduction sociale et politique voit le jour. La "nation" dans l'Occident est l'ensemble des classes sociales, ainsi que l' "État". Ce dernier obtient en quelque sorte sa légitimité de différentes classes sociales. Tandis qu'en Iran, le terme *mellat* était souvent employé par opposition à celui de *dowlat* (l'état) »³¹. Et c'est à la lumière d'une telle distinction que doit s'analyser le rapport complexe et historiquement situé que les Iraniens entretiennent avec l'état.

²⁷ J. MALEKPOUR, *Adabiyât-e namayeshi*, op. cit., vol. II, p. 41-42.

²⁸ Nouchine YAVARI D'HELLEN COURT, « 'Étranger' et 'Identité collective' dans les slogans révolutionnaires en Iran », *Cahiers d'études sur la*

Méditerranée orientale et le monde turco-iranien, n° 9, janvier-juin 1990, p. 72. ³² Mashallah ADJODANI, *Mashrouh-ye irani* (Constitution à l'iranienne), Téhéran, 6^{ème} Ed. Akhtaran, 1384/2005, p. 170.

²⁹ Homa KATOUZIAN, « Yâddâshti darbâre-ye mellat, melli, melli-garâ va nasionalism » (Une note à propos de mellat, melli, nationaliste et le nationalisme), *Estebdâd, democracy va nehzat-e melli* (*Democracy, Arbitrary Rule and the Popular Movement of Iran*), Téhéran, 3^{ème} Ed. Markaz, 1380/2002, p. 38-49. ³⁴ M. ADJODANI, *Mashrouh-ye irani*, op. cit., p. 159.

³⁰ *Ibid.*, p. 181.

³¹ H. KATOUZIAN, « Yâddâshti darbâre-ye mellat », op. cit., p. 39.

Cette distinction fait en sorte que *melli* devient donc un adjectif qui peu à peu va signifier « populaire » et « démocratique ». Mais, dans un contexte social, il va désigner « non-étatique », « de droit privé » (comme *madreseh-ye melli* qui veut dire l'école privée) et (lorsqu'il s'agit de traiter avec le gouvernement) « antigouvernemental », pas dans le sens occidental d' « anarchiste », mais dans une conception iranienne d' « anti-despotisme »³².

Mashrouteh, mellat et melli

C'est la pensée constitutionnaliste et son émergence dans les écrits des auteurs tels Mirza Fath-Ali Akhoundzadeh à l'époque de Nasereddin Shah Qadjar qui mènent à l'adoption du terme *mellat* comme l'équivalent du terme « nation », et *melli* (adjectif dérivé du terme *mellat*) comme l'équivalent du mot « national ». Cependant, en 1906, au moment où les révolutionnaires constitutionnalistes s'en servent dans Majles-e Shorây-e Melli, « Assemblée parlementaire nationale », le terme *melli* est essentiellement employé pour désigner toujours « des adeptes de différentes religions »³³. Même si « la revendication d'une identité nationale aboutissait donc à une revalorisation du terme *mellat*, (qui devient) porteur de la légitimité démocratique face à l'appareil étatique »³⁴, pourtant les documents existants montrent que ces choix ne vont pas dissiper la confusion autour des termes *mellat* et *melli*, puisque le sens plus ancien de ces termes va persister dans l'usage informel³⁵. En ce qui concerne notre recherche, le cas « Tiâtr-e Melli » illustre bien la persistance de cette confusion.

Cas Tiâtr-e Melli

Dans ce cas précis, *melli* veut dire « non-étatique », et pour être plus précis « indépendant ». En choisissant ce terme, les membres de ce groupe, tous faisant partie des hauts fonctionnaires administratifs de l'État, veulent montrer leur volonté de séparer leurs activités et leurs responsabilités professionnelles de leur passion : monter des spectacles. À ce moment précis de l'histoire de la Perse, l'usage du terme *melli* dans le sens « national », à peine connu par l'élite, est toujours réservé au cercle d'intellectuels réformistes, et il ne va pas pénétrer les milieux de la culture et de l'art, avant un certain temps.

Les reproches formulés à l'encontre des activités de ce groupe font partie des éléments qui nous confortent dans cette opinion. Jamshid Malekpour, citons-le comme exemple, blâme le *Tiâtr-e Melli* pour le manque de connaissance des « concepts nationaux » (*mafâhim-e melli*). Selon lui « Bien que la nomination du Groupe – "Le Théâtre National" – à l'époque constitutionnelle montre qu'ils avaient compris, dès le départ, la nécessité de créer un "théâtre national", ce qui est un point important en soi, cependant, dans les spectacles représentés dans ce théâtre on trouve moins les éléments qui correspondent à l'esprit de la société iranienne »³⁶.

C'est alors que Malekpour évoque « l'inexpérience et le manque d'artistes de talent maîtrisant l'art théâtral » au sein de ce groupe, pour expliquer cette contradiction. Néanmoins, conclut-il sur ce sujet, cela ne constitue pas une raison valable pour ne pas atteindre cet objectif (de créer « un théâtre national ») : « si nous comparons le bilan du Tiâtr-e Melli (qu'il s'obstine à nommer "Teatr-e Melli") avec celui de Sherkat-e 'elmiyeh Farhang, nous voyons clairement que ce dernier a pris des mesures supplémentaires pour la création d'un "théâtre national", et que

³² *Ibidem*.

³³ M. ADJODANI, *Mashrouteh-ye irani, op. cit.*, p. 198.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ H. KATOUZIAN, « Yâddâshti darbâreh-ye mellat », *op. cit.*, p. 46.

³⁶ J. MALEKPOUR, *Adabiyât-e namayeshi, op. cit.*, vol. II, p. 41-42.

l'esprit des spectacles donnés dans le cadre de Sherkat-e 'elmiyeh Farhang est beaucoup plus compatible avec les circonstances sociales de l'Iran à l'époque du mouvement constitutionnel »³⁷. Quant à l'historien russe M. Pavlovich, il écrit :

Pour la propagation de nouvelles idées, le théâtre rejoint les journaux. [...] La Russie n'a pas apporté que des Liakhov, le fouet et l'*aragh* pour l'Iran ; elle lui a aussi offert de précieux cadeaux. Avec l'éveil de la fierté nationale en Iran, l'idée de la création d'un "théâtre national" est également apparue ; et cette idée était populaire parmi les intellectuels et les députés du Majles (Parlement) iranien. La première pièce donnée au "Théâtre National d'Iran" fut *Bâzras* (*Le Révizor*) de Gogol. [...] La représentation de la comédie de *Bâzras* a été perçue par de nombreux Iraniens comme un événement historique majeur, et la réalisation d'un grand rêve.³⁸

Afin de constater l'inexactitude de ces propos, il suffit de consulter l'extrait des registres des délibérations des députés iraniens au sein du Majles au moment de la révision du règlement de la municipalité de Téhéran, pour voir comment la simple mention du terme *Tiâtr* irrite certains députés de manière qu'on décide de le supprimer nettement. C'est un acte qui ne laisse aucune place pour une quelconque spéculation sur le rôle du Majles et l'appréciation du théâtre par les députés iraniens dans la création d'un « théâtre national » en Perse. Du reste, réunir occasionnellement un nombre de personnes qui reste malgré tout limité pour assister à un spectacle ne prouve pas une ruée vers le théâtre. Quant au choix du *Révizor* pour le premier programme, il est avant tout en rapport avec le jeune milieu bureaucratique dans ce pays dont les collaborateurs du Tiâtr-e Melli sont familiers ; et par le biais de cette pièce, ils invitent les spectateurs à découvrir l'envers de ce milieu ! L'affirmation de Pavlovich perd ainsi toute sa valeur. Mais le problème du Tiâtr-e Melli ne réside pas uniquement dans la mauvaise interprétation du terme *Melli*. Là, il est nécessaire que nous nous concentrons également sur la deuxième partie de cette expression, c'est-à-dire le terme *tiâtr*.

2. Tiâtr et Théâtre

Nous pensons qu'il est nécessaire de nous intéresser à l'arrivée du terme « théâtre » en Iran, et à son évolution au fil du temps afin de déterminer la signification du terme *tiâtr* dans la nomination du groupe « Tiâtr-e Melli ». Car, il existe de toute évidence toute une série d'éléments qui démontrent que le terme *tiâtr* ne peut pas être interprété comme un équivalent exact du « théâtre ».

TAMÂSHÂ ET TAMÂSHÂ KHÂNEH

Les premiers textes à revisiter afin de déchiffrer la signification du terme *tiâtr* sont des récits de voyages en Occident rédigés par les premiers visiteurs persans. Ils montrent que tout d'abord les Persans utilisent le terme *Tamâshâ* dans leurs carnets de voyages afin de désigner le spectacle théâtral, et le terme *Tamâshâ khâneh* – « des maisons de la danse et des contes de magie »³⁹ – pour nommer le lieu où le public observe ce spectacle. Ce sont les termes empruntés au lexique du spectacle traditionnel. Le terme *Tamâshâ* renvoie à l'origine aux spectacles des

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Mikhail PAVLOVICH, *Enghelâb-e mashroutiyat-e Iran* (La révolution constitutionnelle d'Iran), trad. de russe en persan par M. Housyar, Téhéran, Jibi, 1357/1978, p. 58.

³⁹ Mirza Abu Taleb ESFAHANI, *Masir-e Talebi* (Le Parcours de Talebi), Téhéran, Jibi, 1352/1973, p. 74.

bateleurs et peut donc désigner une grande étendue de spectacles donnés par des artistes de spécialités diverses tels que montreurs de singes, des acrobates, des charmeurs de serpents⁴⁰.

Tamâshâ dans les carnets de voyage

Pour ces voyageurs – dont les écrits seront pour longtemps le seul intermédiaire entre la Perse et l'art théâtral – le choix de termes venant des spectacles traditionnels pour décrire ceux qu'ils voient sur les scènes occidentales est donc inévitable, puisqu'ils ne connaissent pas d'autres termes qui puissent les aider à éveiller l'imagination de leurs lecteurs restreints eux-mêmes par leur absence de connaissances dans ce domaine. Pour beaucoup de ces voyageurs – y compris Nasereddin Shah Qadjar –, ce sont les côtés féeriques et imaginatifs des étonnants spectacles dans lesquels toute une machinerie fait de la scène un lieu de merveilles qui priment avant tout, et le terme *tamâshâ* va englober un large éventail de performances allant d'un ballet à un spectacle équestre, en passant par un spectacle de *commedia dell'arte*.

⁴⁰ M. REZVANI, *Le Théâtre et la danse, op. cit.*, p. 114.