

Ahmad KAMYABI MASK

## Le théâtre en Iran

Les historiens de l'art dramatique répartissent l'histoire du théâtre en Iran en deux périodes distinctes: avant l'islam et après l'islam.

De l'existence d'un art dramatique pré-islamique ne nous est parvenu qu'un seul témoignage écrit: celui de Plutarque, décrivant une représentation des *Bacchantes* d'Euripide en présence du roi Orod de la dynastie parthe des Arsacides, au cours de laquelle Suréna, général des armées, ramena devant la cour la tête tranchée de Marcus Licinius Crassus. Les rares autres témoignages ont été retrouvés gravés ou dessinés sur des bas-reliefs.

Après l'avènement de l'islam, l'art dramatique en Iran évolue suivant trois directions différentes: tout d'abord les spectacles et les jeux folkloriques, puis les spectacles religieux, et enfin les spectacles directement inspirés du théâtre européen et notamment français.

### **1. Les jeux et les spectacles folkloriques.**

Ces jeux, ces danses et spectacles sont souvent de nature comique et essentiellement destinés au divertissement. Ils prennent racine dans les coutumes et les rituels anciens. Après l'expansion de l'islam, ils subissent des changements progressifs

et se développent sous des formes spécifiques.

Toute une partie de ces spectacles folkloriques est centrée sur le personnage du clown, qu'il soit bouffon des rois ou «Rūḥowzī» littéralement "sur le bassin", du nom de la scène improvisée que l'on dressait sur les réservoirs d'eau dans la cour des maisons, et sur laquelle le clown animait mariages ou réceptions particulières. Aujourd'hui encore, cette tradition se perpétue et reste particulièrement vivace parmi les couches populaires.

Malgré la pauvreté des textes ce genre de spectacle bénéficie par dessus tout de l'expérience d'une continuelle répétition sans cesse enrichie par la personnalité des interprètes. Il a développé au cours des ans une forme théâtrale particulièrement intéressante et stylisée, souvent brillante, comparable à la *Commedia dell'arte*.

## 2. Les spectacles religieux.

En Iran, le théâtre religieux a suivi une évolution semblable à celle des théâtres religieux de partout ailleurs dans le monde. Pour suivre cette évolution, comme nous le ferions pour étudier les tragédies grecques antiques et les mystères ou les miracles européens du Moyen Age, il faut d'abord analyser le fondement des croyances religieuses qui, particulièrement en Iran, ont des racines sociales et nationales. Après la conquête de l'Iran par les Arabes, facilitée par une habile propagande menée sur le thème Egalité-Fraternité, les Iraniens, qui virent d'abord là une continuation de l'idéologie de Mazdak et de Mānī (prophètes et chefs sociaux, chantres de l'égalité, martyrs des rois iraniens) durent bien vite déchanter, en constatant la grande différence qui existait entre ce que prêchaient les califes arabes et ce qui était effectivement mis en pratique.

A cause de cet état de fait, nombre de mouvements religieux et populaires naquirent et prirent fait et cause contre le califat dans le but de raviver les coutumes mazdéennes. Cependant, et malgré les dures atteintes irréfutables portées au pouvoir des califes, ces mouvements n'eurent pas les résultats escomptés parce que, déjà, beaucoup d'Iraniens avaient adopté les fondements de la croyance et de la morale islamiques, ce qui rendait tout retour en arrière impossible.

Finalement pour ne pas perdre l'identité nationale, la meilleure arme fut de chercher à faire couler le sang iranien en prenant pour prétexte la nouvelle religion.

Le développement du chi'isme en Iran, s'opposant aux califes arabes en fut la conséquence directe. C'est ainsi que le nationalisme iranien, doit être considéré avant tout, comme un outil symbolisant la résistance à l'envahisseur arabe, résistance qui s'amplifia jusqu'à la fin du X<sup>ème</sup> siècle chrétien, quand les dirigeants iraniens, invoquant les aspirations du peuple, se révoltèrent contre les califes et envahirent Bagdad, dans le but de les obliger à célébrer le deuil de Ḥossein, troisième Imam chi'ite et fils de 'Ali, assassiné par le calife Yazīd.

C'est ainsi qu'en l'an 963, Mo'ezoddowleh, un roi iranien, ordonna que le jour de l'anniversaire de la mort de Ḥossein les bazars de Bagdad soient fermés, et que le nom des deux califes Mu'āwīyeh et Yazīd soient bannis de toutes les mosquées de la ville et d'ailleurs. Pour manifester le deuil en l'honneur de Ḥossein, appelé «Martyr-sur-le-chemin-de-la-croyance», il stipula, en outre, que l'on devait se frapper la tête et réciter toute une série de lamentations. Ses ordres furent tellement bien suivis que, sous la pression populaire, le calife lui-même fut contraint de s'y soumettre.

Sans nul doute, cet événement est à considérer comme le fondement essentiel des spectacles religieux en Iran. Dans le temps, différents apports de nature théâtrale, tels que la reconstitution collective du meurtre de Ḥossein, vinrent s'ajouter à ces manifestations annuelles: le *ta'zieh* – étymologiquement «la représentation du deuil» – était né.

L'évolution stylistique de ces manifestations peut d'ailleurs être suivie par la lecture des carnets de notes des nombreux voyageurs qui transitèrent par l'Iran, parmi lesquels Antoine de Gouvéa, Pietro Della Valle, Sir Thomas Herbert, Oléarius, et Salomon Van Gogh.

En 1787, William Franklin, un explorateur anglais de passage à Chiraz, voit un spectacle de *ta'zieh* similaire à ceux que l'on peut encore voir de nos jours, et le résume dans son livre *Observations du Voyage du Bengale à l'Iran*. C'est à ce jour le plus ancien document décrivant un spectacle complet de *ta'zieh*.

Quelque cinquante ans plus tard, en 1840, c'est au tour d'Eugène Flandin de décrire sa vision d'un spectacle de ta'zieh. Parlant de la scène qui l'avait le plus frappé, il explique que, au moment du combat entre les partisans de Ḥosseïn et l'armée de Yazīd, l'impression de vérité était telle, qu'il s'était demandé un instant s'il n'était pas en train d'assister à une vraie guerre et non à sa reconstitution théâtrale.

Cet énorme engouement populaire explique aisément la construction, en 1869, du Tekyeh Dowlat, ou Tekyeh d'Etat, destiné à la représentation du ta'zieh à Téhéran, qui fut – à ma connaissance – avec ses 20 000 places disponibles le plus grand théâtre couvert jamais construit dans le monde.

Mais les représentations de ta'zieh n'étaient pas seulement données dans ce Tekyeh d'Etat en présence du roi, mais également dans une multitude d'autres lieux. C'est ainsi que Joseph Philippe Arthur de Gobineau, sous le règne de Nāşereddīn Shah, recensa pour la seule ville de Téhéran plus de 200 ou 300 lieux distincts prévus pour la représentation du ta'zieh, chaque quartier de la ville organisant le sien.

Grand admirateur de ta'zieh, le comte de Gobineau écrit lui-aussi de façon précise et complète sur la tradition du ta'zieh, dans son livre *Les religions et les philosophies en Asie Centrale*. Consacrant plus de cent pages de son livre à ce seul sujet et décrivant toutes les scènes glorieuses et émouvantes auxquelles il assista, il termine sa réflexion en affirmant ni plus ni moins que le spectacle du ta'zieh est l'œuvre la plus forte qui lui ait jamais été donnée à voir.

Cela dit, progressivement, le ta'zieh iranien, en dehors de l'inspiration religieuse, évolua vers des sujets historiques, des sujets comiques, et finalement vers des sujets de la vie quotidienne et, donc, politiques. Conséquence directe de cette évolution: sa représentation fut interdite sous le règne de Rezā Shah fondateur de la dynastie Pahlavi, lors de son arrivée au pouvoir en 1925. Comme il était particulièrement hostile à toute réminiscence de la dynastie Qādjāre, il fit aussi détruire le fameux Tekyeh Dowlat, arguant que les représentations du ta'zieh étaient une honte faite à l'honneur national.

Ce n'est que sous le règne de son fils Moḥammed Rezā Shah et

à l'aide des nouvelles institutions culturelles que furent réhabilités le ta'zieh et le théâtre Rūḥowzī. En 1954, après avoir vu une représentation de ta'zieh, Peter Brook déclara que, si l'on devait estimer la qualité d'un art dramatique à l'impact relationnel produit sur le spectateur, alors le ta'zieh faisait incontestablement partie des tragédies parmi les plus puissantes jamais créées par l'homme.

Mais il fut aussi particulièrement frappé par la qualité et la force du jeu des comédiens de Rūḥowzī. Sachant qu'ils étaient pour la plupart illettrés, Peter Brook raconte cette anecdote: un matin, au festival de Chiraz, il résuma en quelques mots l'histoire du *Barbier de Séville* au directeur d'une des multiples troupes de théâtre Rūḥowzī. Le soir même, allant la voir se produire, il eut l'immense surprise d'assister à un spectacle de 3 heures, entièrement construit autour du *Barbier de Séville*, revu et corrigé, bien sûr, par les moyens d'expression du théâtre Rūḥowzī. Cette représentation augmenta évidemment l'admiration de Peter Brook, et est à la base de l'engouement porté au théâtre Rūḥowzī par beaucoup d'autres metteurs en scène.

Cependant, l'intérêt porté aux spectacles de ta'zieh ne cessa de décliner. Le régime islamique, en place après la révolution de 1979, essaya bien de lui redonner une seconde jeunesse, pourtant le théâtre en Iran s'était déjà engagé sur une voie inspirée de l'Occident.

### 3- Le théâtre à l'occidentale.

Après l'expansion de l'islam, on peut considérer que le premier contact des Iraniens avec le théâtre occidental eut lieu lors du contact des savants et des philosophes avec l'ouvrage d'Aristote intitulé *la Poétique*. Mais les philosophes iraniens, qui avaient la plus grande admiration pour Aristote, ne purent comprendre cependant cette œuvre que d'une manière purement philosophique, et sans jamais pouvoir prendre en compte les aspects pratiques de l'analyse poétique, compte tenu du fait qu'aucun d'entre eux n'avait, ne serait-ce qu'une petite idée, de ce qu'était l'art dramatique en Grèce ou dans la Rome antique.

De fait, la rencontre proprement dite avec le théâtre occidental et ce jusqu'à son introduction en Iran, se fit de façon extrême-

ment lente et commença d'abord par le truchement de témoignages indirects, ramenés petit à petit par de multiples voyageurs et ambassadeurs iraniens, de retour d'Angleterre, de Russie, et principalement de France. Une idée de ce que pouvaient être les premières impressions d'un voyageur iranien à la vision du théâtre occidental est fort bien donnée par la description de Montesquieu dans son livre les *Lettres Persanes*, et plus particulièrement dans la 28<sup>ème</sup> lettre où Rica parle de sa première rencontre avec le théâtre français.

Mais ce n'est qu'au milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, et après plus de cent années pendant lesquelles le théâtre d'influence européenne ne sortit jamais des cercles clos de l'intelligentsia iranienne, que fut bâti, à l'Ecole polytechnique de Téhéran, le premier théâtre à l'occidentale. Nāṣereddīn Shah lui-même en avait ordonné la construction, car il avait développé lors de ses voyages en Europe un goût prononcé pour ce genre de théâtre, ainsi qu'il le confia dans ses mémoires à maintes reprises. La construction de ce théâtre incita naturellement à traduire et à monter de nombreuses pièces du répertoire européen, mais pour des raisons d'ordre religieux ce théâtre périclita et ferma ses portes lorsque Nāṣereddīn Shah ordonna la construction du fameux Tekyeh Dowlat pour la représentation du ta'zieh.

Si le coup d'arrêt fut brutal, figeant en plein élan le théâtre à l'occidentale, les dramaturges n'en continuèrent pas moins à traduire et à adapter des pièces du répertoire européen. C'est Molière, plus particulièrement, qui fut l'objet de toutes leurs faveurs, à tel point que Mīrzā Faṭḥ 'Alī Khan Ahondzādeh, chronologiquement le premier dramaturge iranien, bien qu'il écrivît en langue turque, fut très vite surnommé le «Molière de l'Orient». Son influence, qui fut particulièrement importante sur de nombreux auteurs iraniens, amena ces derniers à écrire eux aussi des pièces à la manière de Molière, pièces qui trouvèrent une large audience remportant incontestablement un grand succès public.

Malheureusement, leur ton critique par rapport au pouvoir dictatorial en place, visant en quelque sorte à éveiller l'esprit du public, eut pour effet de voir la plupart d'entre elles interdites de représentation. Et pour les autres, bien souvent, le nom de

l'auteur n'était pas mentionné. C'est ainsi que, plus de 80 ans après la mort de Mīrzā Āghā Tabrīzī, presque personne en Iran ne savait qu'il était le premier dramaturge iranien à jamais avoir écrit en langue persane, fils spirituel de Molière et d'Ahondzādeh dans la manière qu'il avait de se servir de sa plume pour éclairer les gens sur leur condition.

Par les sujets abordés, on peut dire que le théâtre à l'occidentale, appliqué à l'Iran, prit une part importante à la Révolution constitutionnelle qui eut lieu au début du XXe siècle. Apprécié par les couches populaires, mais aussi par les intellectuels, il se fit l'écho des revendications sociales de l'époque et fut souvent utilisé comme une arme politique.

Sous le règne de Reżā Shah et de son gouvernement dictatorial, ce théâtre critique et polémique fut pourtant sévèrement réprimé. A sa place, fut instauré une sorte de théâtre officiel, commandité et piloté par l'appareil étatique, mais qui, comme cela est pratiquement toujours le cas dans une telle situation, ne put jamais faire montre de la moindre qualité artistique.

Après la 1ère Guerre Mondiale, l'exil de Reżā Shah et l'avènement d'un pouvoir moins absolutiste, des troupes indépendantes recommencèrent à se former, reprenant le flambeau d'un théâtre critique et politique. Mais, comme il n'y avait pas à cette époque de dramaturge iranien intéressant, ces troupes durent, au début, se contenter de reprendre des œuvres de Tchekov, de Maeterlinck, de Pagnol, de Pouchkine, de Romain Rolland, de Jules Romains, de Bernard Shaw, de Gogol ou de Gorki, mais en y ajoutant toutefois des accents vifs et polémiques, et sans jamais cacher leur tendance de gauche. Cela dit, qu'elles soient de droite ou de gauche, ces troupes avaient toutes un point commun, à savoir une expression théâtrale fortement influencée par le théâtre français, et par des personnalités comme Antonin Artaud, Antoine, Louis Jouvet, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Harry Baur ou Sarah Bernhardt, véritables exemples pour les comédiens iraniens, sans oublier Stanislavski, référence incontestée et prophète entre tous, notamment pour les troupes politiquement engagées à gauche.

Mais, en 1954, Mohammed Reżā Shah porté par la CIA et grâce à l'accord tacite de l'Est, est replacé sur le trône, renversant

du même coup le gouvernement populaire et démocratique de Mossadeq. Moḥammed Reżā Shah reprend les rênes du pouvoir, réitérant l'interdiction de se produire aux théâtres politisés, et de nouveau les troupes se dispersent.

Sept ans plus tard, pourtant, l'art dramatique s'institutionnalisera: on inaugure l'Institut National du théâtre, établissement destiné à l'étude de toutes les sections et qui regroupe les arts de la scène, tels que la scénographie, le jeu des acteurs, la mise en scène, la dramaturgie, l'éclairage, le maquillage, ou l'animation des marionnettes, le tout sous la houlette d'intervenants ou de professeurs étrangers ou iraniens, choisis pour avoir longtemps étudié hors d'Iran, notamment en Angleterre, en Allemagne, aux Etats-Unis, ou en France.

Tout au long de l'enseignement dispensé, l'intérêt était focalisé aussi bien sur les dramaturgies issues des racines populaires et nationales, que sur les différentes techniques et dramaturgies contemporaines. Shakespeare, Sophocle, Ibsen, O'Neal, Wilder, Arthur Miller, T. Williams, Strindberg, Harold Pinter, Bertold Brecht, Eugène Ionesco et Beckett sont, à cette époque, la source d'inspiration des dramaturges iraniens.

Ceux - là, d'ailleurs, ne se reposent pas uniquement sur leur talent, ni ne puisent dans le social leur seule source d'inspiration. Connaître les différentes techniques de la dramaturgie de la façon la plus large possible, c'est-à-dire élever la connaissance théâtrale au rang d'une spécialité scientifique complexe, est en effet la condition *sine qua non* pour quiconque espère faire sa place dans ce domaine artistique, comme le montrent les parcours de la plupart des dramaturges reconnus, qui sont soit des universitaires ou des diplômés de sections artistiques, soit des personnes déjà en étroit contact avec le monde du théâtre, et qui, suite à des recherches personnelles approfondies, ont pu acquérir peu à peu les techniques nécessaires.

A cette époque 'Ali Nasīriyān est un des tout premiers dramaturges à avoir construit son travail autour des légendes folkloriques, qu'il adapte pour la représentation grâce à ses qualités de metteur en scène et acteur. Mais, après lui, il faut surtout se souvenir de Golāmḥosein Sā'edi, qui, avec sa pièce intitulée *Les Emeutiers de Varazil*, introduit une dimension

politico-sociale dans la dramaturgie en vogue à cette époque, éveillant ainsi l'attention de beaucoup sur la force d'impact que pouvait receler le théâtre.

Contrairement à ce qui est fait dans le «Conte de Pouriaé Vali», Bahrām Beyzā'ī, dans *Akbar le Héros se meurt*, appuie moins sur l'aspect épique et héroïque du conte, qu'il ne développe son pendant philosophique. Ce regard de fond, cette qualité d'analyse qui sous-tend en permanence les niveaux successifs de critiques politico-sociales, est la marque distinctive de Bahrām Beyzā'ī, dont on peut suivre la trace dans tout le développement de son œuvre.

Dans ce qui est le domaine des dramaturgies bâties autour des personnages, Akbar Rādī nous offre quant à lui des pièces se déroulant pour la plupart dans la région de Guilān, son lieu de naissance, où entrant dans les détails les plus intimes de la vie des gens simples, il dresse des tableaux minutieusement reconstitués, créant ainsi un naturalisme tout à fait spécifique et exemplaire dans le théâtre iranien.

En dehors de ces quatre écrivains qui comptent parmi les piliers de la production dramatique de cette époque, il est également à retenir la part prise par Esmā'il Khaladj qui, avec pour emblèmes des personnages désespérés et issus des sous-couches populaires, nous laisse toute une série de pièces à la fois déchirantes et empreintes d'une sourde atmosphère poétique.

Un peu plus tard, influencé par des auteurs comme Beckett et Ionesco, Bahman Forsī apportera une dimension plus contemporaine à la dramaturgie iranienne, avec des pièces comme *L'Echelle* ou *La Source*.

Mais c'est en vérité Ebrāhīm Makkī qui attirera les regards du public avec ses courtes pièces en un acte, qui sous une forme héritée de l'absurde, cachent en fait une solide structure classique. Sans tomber dans l'imitation des grands de ce genre, ni sans non plus s'appuyer outre mesure sur une progression linéaire du récit comme cela est généralement le cas, la spécificité de son travail réside dans la création d'atmosphères étranges qui tiennent le public en haleine.

A ce sujet, on peut d'ailleurs dire que Ebrāhīm Makkī structure ses pièces de la même façon qu'un compositeur développe un

thème musical: partant d'une idée de base, il fait évoluer l'action tout en la faisant varier selon ses différents sens possibles, la porte ensuite jusqu'à un point d'orgue, et l'achève enfin de façon brutale, jouant sur une note inattendue.

Plus réaliste dans son expression, Moḥsen Yalfānī, fort de ses connaissances du milieu scolaire, décrit quant à lui dans ses pièces, les rêves, les peines et les difficultés d'instituteurs et de personnages issus de la classe moyenne.

Dans un style propre à lui seul, Sa'īd Solṭānpour se fera en ce qui le concerne l'avocat des couches sociales réprimées, inventant du même coup le théâtre dit «de reportage» ou «documentaire». On se souvient notamment de sa pièce 'Abbās-Āghā, «Ouvrier chez l'Iran-Nationale» (une usine de construction automobile), qui fut un énorme succès populaire et suscita par ailleurs de nombreuses polémiques et prises de position.

Quant à eux, Bijan Mofid et 'Ali Hātāmī tirèrent de contes et de proverbes persans la matière de pièces en forme d'épopées poétiques, qui reçurent un accueil très enthousiaste de la part du grand public.

Parmi tous les autres dramaturges iraniens dont il convient de saluer la richesse, la nouveauté, et la qualité du style, il faut entre autres mentionner: 'Abbās Na'lbandīyān, Manūčehr Rādīn, Nosratollāh Navīdī, Rezā Šāberī, Moḥammad Raḥmānī, Moṣṭafa Raḥīmī, Aرسالān Pouriyā, Hādī Eslāmī, Maḥmūd Ostād Moḥammad, Gholām 'Ali 'Erfān, Behzād Farāhānī, Moḥammad Lallārī, Iraj Šaḡīrī, Aḥmad Bīgdelī, Behrūz Qarībpur, Maḥīn Tadjaddod, Khosrow Hākīm Rābet, Moḥammad Šāleh – 'Alā, Chahrū Kheradmand, Ghāssem Šeif, Mehdī Faqīh, Bahman Farzāneh, Parvīz Kārdān, Farīdeh Fardjām, et Parvīz Šayyād.

Enfin, à cette liste s'ajoutera aussi le nom de Maḥmūd Dowlatabādī, un acteur passé à la mise en scène, et dont les pièces montrent le dévouement et la foi dans le théâtre iranien.