



Dictionnaire des théâtres du monde

Iran (Le théâtre en)

L'Iran, pays d'ancienne culture religieuse et profane, est la seule nation musulmane à posséder à la fois un théâtre rituel naguère encore très vivace et un théâtre populaire (ombres et marionnettes, comédie improvisée) qui, jusqu'à la fin du XIXe siècle, ne doit rien à l'Occident. C'est Molière (voir [Molière en Orient](#)), très adapté, qui initie l'Iran à un théâtre réaliste et social, volontiers satirique. De 1941 à 1978, Rezâ châh Pahlévi ouvre largement le théâtre à l'influence et aux échanges internationaux. La République islamique a replié le pays sur lui-même.

THÉÂTRE RITUEL

Profondément enraciné dans les valeurs socioculturelles de l'Iran, le théâtre religieux persan (ta'zieh) constitue l'une des formes dramatiques les plus fortes dans un monde islamique que l'on dit souvent dépourvu de traditions théâtrales. Il puise sa substance dans les rituels de commémoration du drame de Karbalâ répandus dans les pays iraniens, arabes et turcs comportant des communautés chiïtes et dans les zones musulmanes des pays du sous-continent indien et de l'Insulinde. Le thème central (vâghe' = événement) est fourni par le destin tragique de l'imam Hosseyn, petit-fils du prophète Mohammed, et des siens, tués à Karbalâ par l'armée dépêchée de Koufa par le gouverneur du calife omeyyade de Damas, Yazid. Encerclés pendant dix jours dans la plaine désertique de Karbalâ, près de l'Euphrate, ils souffrirent une soif atroce ; Hosseyn, troisième imam des chiïtes, vit disparaître un à un tous les siens avant de périr le jour de l'âchourâ, le 10 moharram 61/10 octobre 680. Les femmes et les enfants survivants, dont son fils malade, Ali Zeynolâbedin, furent emmenés captifs avec les têtes de martyrs, à Koufa puis à Damas. Selon diverses traditions, la tête coupée de Hosseyn fit des miracles. Dans son entreprise, Hosseyn aurait été parfaitement conscient du sort funeste qui l'attendait. Amplifiés par les « traditionnistes » et les narrateurs, les moindres épisodes de son martyre « rédempteur » forment l'essence de la piété populaire chiïte.

Les étapes du rituel

La commémoration s'inscrit sous le signe de la déploration (d'abord celle des Ahl-e beyt, famille du Prophète), du repentir (celui des chiïtes de Koufa qui ont abandonné Hosseyn), de la vengeance (celle implacable de Mokhtâr, emprisonné lors du drame). L'âchourâ est célébré à Bagdad par des processions publiques sous les Bouyides (Xe siècle), en Iran par des déplorations publiques auxquelles participent des sunnites au XIIe siècle. Des Mongols aux Safavides (XIIIe - XVIe siècle), le culte-mythe de Hosseyn et autres thèmes chiïtes pénètrent dans les ordres soufis. Les Safavides (1501-1722) officialisent le chiïsme et ses commémorations : processions, cortèges, déplorations, mortifications, jeux sur chars se développent et aboutissent, au cours du XVIIIe siècle, aux représentations dramatiques de plus en plus élaborées sous le patronage des notables et de la cour sous les Qâjâr (1794-1925). Célébrée durant la première dizaine de moharram, la commémoration atteint son paroxysme le 10 e jour (âchourâ) et peut se prolonger jusqu'à quarante jours plus tard, le 20 safar. Dans sa forme élaborée, le rituel comporte :

- des processions de pénitents (« frappeurs » de poitrine à coups de poing, de pierre ; flagellants à chaînes ; « frappeurs » de sabres revêtus de lindeuls) ;
- des cortèges véhiculant des symboles : cercueil-cénotaphe de Hosseyn, son cheval fictivement percé de flèches, tableaux vivants et jeux de chars ; des étendards funéraires accompagnent processions et cortèges ;
- des séances de déploration, rowzeh-khâni : des prêcheurs (rowzeh-khân) psalmodient le récit du « meurtre » de Hosseyn, notamment sur la base du Rowzat-oshshohadâ (« *Jardin des Martyrs* » de Kâshefi, mort en 1504) ;

- des représentations sacrées dans des lieux aménagés ouverts (place publique, cimetière) ou fermés (tekiah, hosseynieh, maison privée, palais, jardin intérieur, cour de mosquée) ;
- des séances de montreurs d'images (pardeh-dâri, shamayel-gardâni) ; le conteur chante en dévoilant les scènes.

Sens et portée du ta'zieh

La plupart de ces éléments sont repris dans les commémorations officielles organisées avec faste, surtout à Téhéran, au Tekieh Dowlat (« théâtre d'État », depuis 1870 environ jusqu'au début de ce siècle), avec des foules d'acteurs, de figurants, pénitents, musiques militaires. Les notables et les collectivités locales continuèrent de patronner les *ta'zieh* sur leur déclin. Depuis longtemps utilisé à des fins politiques, le culte de Hosseyn, symbole des opprimés face aux tyrans, servit aussi à dénoncer l'autocratie Qâjâr (révolution constitutionnelle de 1905-1911) et à mobiliser les foules contre les Pahlévi (1925-1979) et les ennemis de la révolution islamique : États-Unis, Irak (voir les nombreuses opérations « Karbalâ »).

Les représentations dramatiques résultant de la fusion des rituels déambulatoires et statiques ne sont qu'un moyen supplémentaire d'accroître l'épanchement des pleurs nécessaires à l'intercession du saint martyr. Le jeu est appelé *tazieh-khâni* (chant de condoléances) ou *shabih-khâni* (chant d'imitation), abrégé en *ta'zieh* ou *shabih*. Les « acteurs », simples porteurs ou chantres de rôles (*noskheh-khân*), imitations, substituts ou doubles (*shabih*) de leurs personnages, s'adressent surtout aux « spectateurs » qui complètent l'action dramatique par leurs pleurs, lamentations, fraplements de poitrine, naguère par des mortifications sanglantes. Fondés sur les traditions, les récits de dévotion (pèlerinages, *ziyârat* ; élégies, *marthieh*) et les textes épico-religieux (dits du meurtre de Hosseyn, *maqatal*/*maqâtel*, *maqatalnâme*) fournissent une abondante littérature aux « compositeurs » de *ta'zieh*, pour la plupart anonymes. Abolissant les barrières du temps et de l'espace, les thèmes se répartissent autour de l'Événement. Commenant au pacte rédempteur, le cycle cosmique culmine avec le drame de Karbalâ et les thèmes associés : souffrance d'Ahl-e Beyt avec participation des prophètes depuis Adam et de toute la Création, tribulations des captifs, miracles divers dont ceux accomplis par la tête coupée de Hosseyn. Il se conclut par le thème de la vengeance terrestre et celle repoussée au Jugement dernier : châtimement final des coupables ; accès au paradis des fidèles de Hosseyn. Par le biais du « retour au désert de Karbalâ », n'importe quel thème peut être rattaché à l'Événement. Il n'existe pas de livret, chacun des rôles d'une séance (*majles* = texte et représentation) étant écrit sur une étroite feuille de papier que les acteurs tiennent dans la paume de la main.

L'index (*fehrest*) des rôles, comportant rarement des indications scéniques, est détenu par le régisseur (*ostâd*, maître ; *ta'zieh-gardân* ; *mo'in-ol bokâ*, auxiliaire des larmes), souvent coauteur ou adaptateur. Rédigés en vers, les *ta'zieh* suivent le style épico-lyrique persan classique, avec des mètres appropriés aux répliques des « bons » qui chantent sur des modes musicaux classiques, les « méchants » déclamant sur un ton irrité.

L'organisation spectaculaire du rite

Par la valorisation des pleurs, bienfaits, aumônes, à la mémoire des martyrs de Karbalâ, 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. Les groupes religieux citadins (quartiers, métiers) et villageois rivalisent pour édifier, recouvrir de tentes ou décorer les *tekiah*. Leur ardeur rituelle entraîne parfois des affrontements violents. Les séances sont données dans un espace circulaire polyvalent. Processions, cortèges, combats se déroulent autour d'une plate-forme centrale (*sakou*) symbolisant le camp des assiégés ; les « spectateurs » s'installent autour de cet espace, les notables dans des loges, le peuple par terre ou sur des gradins, hommes et femmes étant séparés mais se voyant. Très adaptable, le lieu scénique s'est agrandi : utilisation de scènes annexes (*sakou* « éclaté »), de loges d'apparat (*tâqnemâ*), de traversées du public. Les rites déambulatoires précèdent la séance qu'ouvre le sermon du *rowzeh-khân*. Des boissons (eau, thé, café) et des mets appropriés au deuil (dont des lentilles grillées, adjuvant des pleurs), sont distribués. Décors et accessoires sont très réduits : une bassine d'eau pour l'Euphrate, une branche d'arbre pour une palmeraie ; chevaux, armures, armes, étendards sont toutefois indispensables. Les « bons » sont vêtus de vert, couleur sacrée de l'islam, les « méchants » de rouge, symbole de cruauté mais aussi de sang innocent clamant vengeance (couleur de l'étendard de Hosseyn). Les acteurs sont choisis en fonction de leur voix ou de leur physique. Les rôles féminins (dont Zaynab, sœur de Hosseyn, aux célèbres imprécations) sont tenus par des hommes voilés ou de jeunes garçons. Des séances de déploration et de *ta'zieh* exclusivement féminines étaient aussi organisées.

La théâtralisation du *ta'zieh*

Pour beaucoup de fidèles chiïtes, le terme de théâtre ne peut s'appliquer aux *ta'zieh*, acteurs, spectateurs et communauté chiïte formant un tout indissociable. Mais malgré leurs conventions et images stéréotypées, ces drames comportent, de par leur jeu mi-réaliste mi-symbolique, d'intéressantes innovations scéniques et dramatiques. Bien que les méchants, par piété ou par crainte justifiée de la colère des fidèles, participent aux lamentations, leur déclamation plus naturelle que le chant, leurs gestes et mimiques outrés rendent leur jeu très spectaculaire. L'existence de thèmes tragi-comiques (tels que les noces de Qâsem, neveu de Hosseyn, à Karbalâ), de préludes, prologues ou drames indépendants a pu faire penser que les *ta'zieh* donneraient naissance à un théâtre profane. Mais les traditions disparaissant sous l'influence occidentale, ils perdirent progressivement leurs mécènes. Leur tradition fut perpétuée en zone rurale par des troupes semi-professionnelles. Les *ta'zieh* bénéficièrent sporadiquement du mécénat officiel à la télévision iranienne et au festival de Chiraz-Persépolis dans les années 1965-1977. Représentés naguère en version turque en Azerbaïdjan (y compris les zones chiïtes du Caucase), les *ta'zieh* « importés » d'Iran se maintinrent au Liban. En Inde, la forme dramatique se limite aux cortèges ; le *ta'zieh* est le cercueil-cénotaphe de Hosseyn. Le paradigme de Karbalâ fut utilisé par divers dramaturges contemporains : l'Égyptien al-Sharqâwi, l'Irakien al-Hafâji, l'Iranien Beizâ'i dénoncent à travers ce mythe les vices de leurs régimes ; le Tunisien Aziza innove en utilisant un chœur dans un *ta'zieh* classique. Après avoir fasciné les Européens au XIXe siècle, les *ta'zieh* ont influencé des dramaturges tels que [Brook](#), [Grotowski](#), [Kantor](#). Un *majles* traduit en anglais (*The Wandering Dervish*) a été monté par Gaffary, régisseur de *ta'zieh*, à Trinity College, Hartford, Connecticut (avril-mai 1988).

THÉÂTRE SÉCULIER

Rituels et célébrations (fêtes et deuils) apparaissent dès la préhistoire. Les spectacles d'ombres et de marionnettes se donnent dès le IXe siècle, puis au XVIe siècle apparaît une forme de comédie populaire improvisée (*taqlid*, *baqqâl bâzi*) et au XVIIIe siècle le *ta'zieh*. Dès le milieu du XIXe siècle, par le truchement de la Turquie, on découvre le théâtre de style européen qui va donner de grands auteurs.

Des origines lointaines

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 (*Kuseh*) se perpétuent encore dans les villages d'Iran. À partir de 522 av. J.-C., des fêtes comme « le massacre des Mages » (*Magophonia*) ou le cortège grotesque de « la cavalcade de l'Imberbe » (*Kuseh Barneshin*) ou celui du « Prince du Nouvel An » (*Mir-e Nôruzi*), rappelant la fête des Fous de l'Europe médiévale, se célèbrent chaque année. Les cérémonies d'initiation (les « mystères ») du culte du dieu Mithra ou le rituel du meurtre du héros épique Siyavosh (*Kin-e S.* ou « les pleurs des Mages ») ou « la journée de la destruction des Idoles » (*Dey beh Mehr*) ont lieu dans différentes régions. Dès le règne d'Alexandre (334-323 av. J.-C.), des troupes grecques jouent des auteurs de leur pays devant des princes iraniens. Ceux-ci connaissent aussi des ménestrels-conteurs et poètes (*gôsân*) aimés du peuple, qui chantent l'épopée et content des histoires satiriques. L'usage de masques zoomorphiques se perpétue et, aux XVIe et XVIIe siècles, des mystiques islamiques (*malâmâtî*), à la recherche du blâme public et de mortification, se déguisent en boucs et vont danser dans les villes et les villages.

Ombres et marionnettes

Originaire de l'Asie de l'Est, le théâtre d'[ombres](#) arrive en Iran et le poète Omar Khayyam (mort en 1123) fait d'admirables quatrains sur le *Fânus-e Khiyâl* (lanterne de l'imagination et des ombres) et sur les marionnettes (*lo' bat*) : « Nous sommes des marionnettes et la destinée est notre montreur/ Nous jouons sur les tréteaux de la vie et retournons dans le coffre du néant. » Les représentations se font souvent sous une tente, d'où le terme persan de *Kheymeh Shabbâzi* (la tente du jeu nocturne). Les marionnettes à gaine servent le jour, celles à fils la nuit. Au XVIIe siècle, un homme seul, debout, la tête recouverte, fait sortir de la grande poche de son tablier, tel un kangourou, des poupées qu'il manie. Le principal personnage du théâtre de marionnettes s'appelle le Héros chauve (*Pahlavân katchal*), sorte de matamore couard et trompé par sa femme. Les pièces moquent les *mollahs*, trop attachés aux plaisirs terrestres. Les conteurs (*naqqâl*), continuateurs des *gôsân*, ont, sur les places publiques ou dans les maisons de thé, une grande réputation et narrent avec force gestes et à voix forte des légendes, histoires épiques ou romans picaresques. Ils sont encore populaires aujourd'hui.

La comédie traditionnelle

Les bouffons (*dalqak* ou *maskhareh*), chez les princes et les châhs, sont sans doute à l'origine des jeux mimés puis dialogués qui prennent en de courtes saynètes dansées le nom de *taqlid* (imitation), traitées par Jean Chardin, le célèbre voyageur français (1664-1677), de « lascives » et « déshonnêtes ». L'interdiction par le clergé chiite de laisser jouer les femmes impose de nouveau la mode des travestis interprétés par de jeunes gens. Comme dans la [commedia dell'arte](#), dont certains se demandent encore si elle est née dans le Bassin méditerranéen ou si elle est venue d'Asie, le *taqlid* est un théâtre oral d'improvisation collective sur un [canevas](#) donné. Les formes de cette comédie sont : le jeu du chauve (*Katchalak bâzi*), le jeu du muet (*Lâl bâzi*), le jeu du masque (*Ruband bâzi*) sur des échasses et en robes longues, et surtout le jeu de l'épicier (*Baqqâl bâzi*), qui devient le genre le plus célèbre. Les comédies sont jouées aussi dans des maisons privées à l'occasion des mariages, des naissances ou des circoncisions. Au milieu du XVIII^e siècle, pour gagner de la place, on recouvre de planches et de tapis le bassin au centre de la cour et ce théâtre en rond prend le nom de *ruhôzi* (sur le bassin) ou *Takht-e Hozî* (planches sur le bassin), terme générique pour ce style de comédie improvisée. Le héros en est un domestique noir (*siyâh*) qui se maquille avec de la suie et de la graisse, parle avec l'accent des anciens esclaves venus d'Afrique, emploie souvent des mots crus pour lancer des critiques contre les possédants, les *mollahs* et les plaies sociales. Pour dire librement ces choses, il se fait passer pour « un pauvre nègre simplet et irresponsable ». Il a un maître riche et âgé qui a une femme et une fille, laquelle soupire après son prétendant. Les fourberies du *siyâh* au franc-parler amusent beaucoup le peuple et les *ruhôzi* du théâtre en rond passent vers 1920 dans des salles où le public se tient sur les trois côtés et où un rideau de fond peint rapproche le tout du théâtre [élisabéthain](#). Parallèlement, des troupes féminines avec un répertoire spécial assez osé jouent dans les gynécées. Le châh Nâsereddin (1848-1896) a deux bouffons célèbres et s'intéresse à la comédie. Le premier, Karim Shire'i (Karim le Sucré), est le personnage d'un *Baqqâl bâzi* en présence du châh (vers 1872), écrit apocryphe, violent et fort drôle, très utile pour connaître la manière dont s'exécutait ce genre d'improvisation. Le second, Esmâ'il Bazzâz (Esmâ'il le drapier), entre 1880 et 1892, sous l'influence de Molière dont il a entendu parler, donne des saynètes telles que *le Médecin de la cour*, *le Colonel forcé* ou *le Chef de la police malgré lui*, laquelle lui vaut une bastonnade suivie d'excuses.

Le théâtre écrit dans le style occidental

Les comédies de Fathali Akhundzâdeh (1812-1878), libéral iranien au service de la Russie où on l'appelle Akhundov (textes en turc d'Azerbaïdjan, Tiflis, 1859 ; traduction persane, Téhéran, 1874), sont connues des Iraniens qui apprécient sa condamnation des superstitions (dans *l'Alchimiste* et dans *M. Jordan le botaniste*), de la corruption (*le Vizir de Lankarân*), de l'avidité (*Histoire de l'avare*) ou de l'escroquerie (*les Avocats*) et admirent son humour et ses charmantes intrigues (*l'Ours gendarme*). La lecture de ses comédies et de celles de Molière (première traduction persane du *Misanthrope* par Mirzâ Habib Esfahani, Constantinople, 1869) pousse Mirzâ Âqâ Tabrizi, professeur et fonctionnaire qui a visité Constantinople et est depuis plus de sept ans secrétaire local à la légation de France à Téhéran, à écrire en 1871 les premières comédies en langue persane. Pleines de drôleries, d'audaces et de modernité, des pièces telles que *Ashraf Khân*, sur les présents et pots-de-vin forcés, *le Gouvernement de Zamân Khân*, sur l'extorsion d'argent à de pauvres citoyens, *le Pèlerinage de Shâqoli Mirzâ*, mystification mouvementée, restent des modèles d'humour. Malheureusement, les tenants d'un théâtre conformiste et les défenseurs de la règle des trois [unités](#) ne comprennent ni les hardiesses, ni le langage libre, ni la violence de l'œuvre de Mirzâ Âqâ Tabrizi dont les situations comiques et les dialogues de tous les jours sont comparés à ceux de [Gogol](#) et de [Romains](#). Craignant la colère des autorités qu'il a moquées, l'auteur n'est imprimé partiellement que trente-sept ans plus tard, et encore sous le nom de Malkam Khân, un politicien libéral défunt. Il est traduit en français sous le même nom en 1933. Ce n'est qu'en 1956 que la vérité est rétablie.

Nâsereddin châh, qui visite l'Europe en 1873 et 1878, fait construire en mars 1886 un premier théâtre à l'italienne situé dans l'école supérieure Dar ol Fonun. À cause des mises en garde du clergé, la salle est uniquement réservée à la famille royale et à son entourage. On y voit des adaptations de Molière. Elle ferme six ans plus tard, et ce n'est que vers 1911, après la révolution pour la Constitution, que se forment les premières compagnies plus durables. Parmi les œuvres et les auteurs marquants il faut signaler : M. Fekri, *Sargozasht-e yek ruznâme negar* (*les Aventures d'un journaliste*, 1914), en langage de tous les jours ; A. Mahmudi, *Ostâd Noruz pinehduz* (*Ostâd Noruz le cordonnier*, 1919) dans le parler coloré des Téhéranis ; M. Eshqi, *Rastakhiz-e salâtin* (*Résurrection des rois d'Iran*, 1919), musical, naïf et patriotique ; H. Moqaddam (sous le pseudonyme d'Ali Noruz), *Jafar Khân az farang âmadé* (*Jafar Khân est revenu de France*, 1922), ridiculisant les gens trop occidentalisés ; Z. Behruz, *Jijak Ali Châh*, 1923, satire de la cour des Qajars.

L'époque contemporaine

Premier temps : de 1925 à 1979. Les prémices du théâtre contemporain en Iran

Le règne de Rezâ châh Pahlévi (1925-1941), débute par de grandes réformes politiques, sociales et économiques comme le droit à la liberté d'étudier et de travailler pour les femmes, la construction des universités, mais il s'engouffre dans un régime militaire. Des troupes de théâtre contemporain et plusieurs lieux de spectacles naissent. Ainsi sont fondés la Comédie de l'Iran par Ali Nasr (auteur et metteur en scène de plus de 70 spectacles légers et souvent moralistes), l'Ensemble de BARBAD par Ismael Mehrdash (fondateur de la comédie musicale avec la complicité de Reza Kamal Shahrzad comme auteur), la Comédie d'Akhavane par Zahiredini (expert en théâtre traditionnel riche de couleur locale). À cette époque arrive en Iran l'un des élèves de [Stanislavski](#), Mir Saifedine Kermanshahi, doté d'un regard plus averti sur les éléments de l'art dramatique tels que la scénographie et, surtout, la mise en scène.

De 1933 à 1941, la censure cantonne le théâtre dans des pièces comiques, musicales ou historiques. Après le départ en exil de Rezâ Pahlévi, condamné par les alliés et la venue sur le trône de son fils, Mohammed Rezâ Pahlavi (1941-1979), commencent pour le théâtre iranien dix années d'effervescence créatrice. Ainsi voient le jour les compagnies théâtrales professionnelles iraniennes telles que Saadi, Ferdossi, Nasr et Barbad qui constituent un riche répertoire de théâtre original ou adapté. Parmi les metteurs en scène emblématiques, nous trouvons R. Halati, M. Oskouï (élève de la section étrangère de l'École de l'art de Moscou, dans la même promotion que [Grotowski](#)). Plus tard, Oskouï fonde son atelier de théâtre Anahita qui forme plusieurs générations d'acteurs iraniens. À partir de 1941, la mise en scène devient une affaire sérieuse entre les mains de A. H. Noushin (1905-1977). Ce dernier, qui avait fait ses études à Paris, avait une connaissance approfondie du théâtre européen. Dès son retour, il met en scène *Topaze* de [Pagnol](#), *l'Oiseau bleu* de [Maeterlinck](#), *Volpone* de [Ben Jonson](#), et il survole l'œuvre de Molière. Toujours très fin dans l'adaptation des œuvres étrangères qu'il inscrit à son répertoire, il séduit et rassemble un très large public.

Cette période florissante ouvre pour la première fois la scène de théâtre aux femmes artistes : D. Loreta, M. Oskouï et T. Mehrzad sont à l'affiche. En 1953, un coup d'État américain met fin à la toute jeune démocratie iranienne. Les théâtres sont fermés et les artistes dispersés, arrêtés ou contraints à l'exil. Certains ne reviendront jamais : Noushin mourra à Moscou où il était devenu bibliothécaire archiviste. Un long silence s'abat : le théâtre professionnel indépendant disparaît jusqu'à nos jours.

En 1959, le régime tente de réorganiser une culture d'État. Le théâtre apparaît sous trois formes officielles : l'Institut théâtral Edareyê Barnamehayé, l'université et le conservatoire et plus tard un laboratoire Kargâh-e nemâyesh à Téhéran. Des théâtres se construisent, des revues spécialisées paraissent, des artistes et des animateurs commencent à travailler. Parmi les nombreux auteurs, il faut retenir Gh. H. Sâ'edi (1935-1985), médecin, opposant au châh, qui écrit beaucoup – dans son prémonitoire *Tchub bedastân-e Varazil* (*les Porteurs de bâton de Varazil*, 1965), il met en scène des villageois qui, voulant échapper à des chasseurs étrangers, se réfugient dans une mosquée –, et B. Beyzâ'i (né en 1938), cinéaste et écrivain prolifique, qui donne avec *Ghorub dar diyâri gharib* (*Crépuscule en un pays étrange*) et avec *Qessey-e mâh-e penhân* (*le Conte de la lune cachée*, 1963) un spectacle saisissant où les comédiens jouent des rôles de marionnettes traditionnelles mises en lambeaux par leur monstre (Dieu). Citons aussi A. Radi, E. Makki, B. Forsi, A. Nasirian, K. Hakimrabet, M. Radin et des metteurs en scène comme A. Samandarian, R. Khosravi, J. Vali, D. Rashidi, A. Javanmard, sans oublier les acteurs P. Fanizadeh, A. Zanzanpour, M. Fat'hi. La Radio-télévision nationale d'Iran crée le Festival des arts (*Jashn-e honar*) à Chiraz (1967-1977). Le festival, dont Farrokh Gaffari fut le directeur, se spécialise dans la révélation des théâtres et des musiques authentiques des pays d'Asie et d'Afrique, donnant l'occasion à des groupes, qui ne s'étaient jamais montrés ailleurs, d'apparaître sur une scène internationale avec en 1976 une rencontre sur le *ta'zieh* et en 1977 un festival de comédie d'improvisation. Le festival passe commande à des personnalités importantes du théâtre et de la musique contemporains : [Brook](#) (*Orghast*, 1971), Wilson (*Ka Mountain*, 1972, qui dure 168 heures), Grotowski, S. Terayama (*l'Origine du sang*, 1973), [Kantor](#) (*la Classe morte*, 1977), A. Gregory (*Alice in Wonderland*, 1971), Chaikin (*Terminal*, 1971), [Victor Garcia](#) (*les Bonnes*, 1970), Peter Schumann et le [Bread and Puppet](#) (1970), [Savary](#) (*Chroniques coloniales*, 1971), Serban (*Trilogie antique*, 1975). L'Atelier met en scène des pièces qui sont représentées en grande partie à Chiraz. Citons *Nâgahân* (*Soudain*, 1972) d'A. Na'lbândiân, qui montre des fanatiques cupides assassinant un marginal, *Shahr-e Qesseh* (*la Cité des contes*, 1968) de l'habile Bijan Mofid (1935-1984), remarquable satire de types populaires différents, masqués avec des têtes d'animaux, *Qalandar khuneh* (1975) de J. Saghiri, qui allie le folklore et le *ta'zieh*, *Shahâdati bar mosibat-e Hallâj* (*Témoignage sur le martyr de Hallâj*, 1969) de Kh. Kiyâ, qui

restaure le drame religieux, *Fâlgush* (*À l'écoute dans la rue*, 1973) de M. Yektâ'i, mis en scène par l'acteur populaire P. Sayyâd, sans oublier les pièces intimistes de E. Khalaj (1972) qui se passent dans les maisons de thé. A. Ovanessian (né en 1942), cinéaste et metteur en scène, présente les réussites de l'Atelier à Nancy, Wrocław, New York, Rio et Caracas. Le ministère de la Culture institue un festival des théâtres de province et y envoie des animateurs culturels. Durant ces années renaît l'ambition d'un théâtre indépendant, un théâtre à la fois curieux et engagé. Malgré tous les obstacles, il parvient à rassembler un noyau d'auteurs, metteurs en scène et acteurs qui refusent toute dépendance officielle, tous des élèves du théâtre Anahita. On peut nommer comme auteurs M. Yalfani et M. Dolatabadi, comme metteurs en scène N. Rahmaninéjad, qui met en scène *les Petits Bourgeois* de [Gorki](#) et S. Soltanpour, *Docteur Stockmann* (adapté de *Un ennemi du peuple*) d' [Ibsen](#), et, comme acteurs M. Fathi, G. Azarkolah. Très vite tous ces jeunes talents sont arrêtés par la police politique. Ils ne seront libérés qu'en 1978 avec les premières grèves des étudiants des universités.

Deuxième temps : de 1979 à nos jours. La révolution et le théâtre

1978-1981 sont des années de liberté et de richesse dans la création théâtrale. Tous les lieux officiels sont vidés de leurs locataires et repris par des artistes qui reçoivent et favorisent les projets théâtraux de troupes indépendantes. Pour la première fois, la censure politique n'est plus maîtresse dans les domaines de la création. C'est une période où la volonté artistique de quelques troupes est respectée et même financée ; les salles sont pleines ; les pièces politiques et sociales les plus engagées sont recherchées. Parmi les metteurs en scène de l'époque : F. Magdabadi, A. Zanjanpour, I. Rad, M. Mjahedi, A. Omid, N. Rahmaninejad... Le théâtre s'ouvre vers l'extérieur dans de grands espaces, comme les gymnases avec *Abas Agha Kargaré Irannational*, écrit et mis en scène par S. Soltanpour. Cette comédie raconte l'histoire d'un ouvrier qui a fait la révolution pour vivre mieux mais dont les affaires vont de mal en pis. Sept à dix mille spectateurs assisteront aux représentations qui se finissent dans la rue aux côtés des acteurs en réclamant le droit et la justice.

Avec la guerre Iran-Irak s'instaure un régime militaro-islamiste. En 1981, Soltanpour est arrêté le soir de ses noces et fusillé. Une violence totale met fin à toute création pendant une décennie. Dans les années 1990, le théâtre redémarre timidement, non seulement sous le poids de la censure ancienne, la censure politique, mais aussi sous une censure morale et religieuse. Pendant ces années, la recherche, qui était inexistante dans le domaine théâtral, devient essentielle. Des dizaines de livres et de revues sur l'histoire du théâtre iranien ou mondial sont écrits, traduits et publiés.

Malgré une limitation sérieuse des personnages féminins sur scène, du fait de la révolution islamique (février 1979), la fièvre et l'intérêt du public font que des milliers de femmes choisissent les études d'art dramatique. En 1996, les instances culturelles sont confrontées une nouvelle fois à la question de l'indépendance du théâtre. Depuis 1997, cinq salles régulières se sont ouvertes à Téhéran : le Théâtre de la Ville, Shahr, le Talaré Vahdat, le Talaré Molavi, Edareyé Namayésh et le Talaré Sanglaj, où l'on monte des pièces iraniennes légères (essentiellement religieuses dont des *ta'zieh*) et des pièces étrangères traitant des thèmes de l'amour, de la place de la femme, du mariage, du viol et des enfants illégitimes. Certaines ont remporté un grand succès populaire.

Bien que le théâtre iranien demeure rigoureusement sous la tutelle de l'État, les auteurs tendent parfois une pointe vers un théâtre social tandis que les forces religieuses se tournent, en y investissant sans compter, vers un théâtre purement religieux. Le Centre des arts dramatiques (Markazé Honarhayé Namayeshi) reste le protecteur et le lien entre tous les lieux théâtraux du pays. D'une part, il maintient le Festival de théâtre de Fajre dans la continuité du Festival de Chiraz et il tente de maintenir ses relations avec le théâtre mondial, avec le Festival Jeune public Koudak et avec le Festival du théâtre traditionnel. D'autre part, il organise avec les milices religieuses (Sepah) et la police religieuse (Basige) des festivals religieux à proprement parler, le Festival de théâtre de la défense sacrée (*défaé moghadas*), le Festival de théâtre de la Police, le Festival de théâtre de Basige et deux festivals ultra-religieux, les festivals de théâtre Razavi et Ashoura. Les salaires perçus par les artistes de ces deux festivals sont de 5 à 6 fois supérieurs aux salaires perçus habituellement. Le seul lieu qui reste relativement à l'abri des interventions militaires islamistes est La Maison du Théâtre (Khnayé Théâtre) qui défend les droits professionnels des artistes du théâtre. Parmi les jeunes auteurs contemporains, citons M. Charmshir, M. Yarahmadi, N. Samini, C. Yasrebi, H. Behkam. Parmi les metteurs en scène, K. Moradi, M. Aghébati, M. Makari, H. Parsai, K. Faizmarandi, S. Tirandaz. Enfin parmi les acteurs, Pantéa Bahram (actrice), P. Parastoui, D. Hakimi, B. Tashakor, A. Mehranfar, H. Barghnavard.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Le Théâtre persan, ou le Drame de Kerbéla , par Charles Virolleaud,..., Paris : A. Maisonneuve, 1950

- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31593092f>
- Abstracta iranica , Téhéran : Département d'iranologie de l'Institut français de TéhéranLeiden : BrillTéhéran : Institut français d'iranologie de TéhéranTéhéran : Institut français de recherche en IranLeuven : Peeters, 1978-
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb343617198>
 - Le monde iranien et l'islam , Tome II, [publ. par Jean Aubin], GenèveParis : Droz, 1974
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb345624280>
 - [Le Monde iranien et l'islam] , Paris : Société d'histoire de l'Orient, 1977
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34368330c>
 - Ta'ziyeh , ritual and drama in Iran, [of an international symposium on Ta'ziyeh held in August 20-25 1976 at the Shiraz festival of arts, Shiraz, Iran] ; ed. by Peter J. Chelkowski, New York : Soroush press, cop. 1979
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35642825z>
 - La sémiologie du spectacle traditionnel en Iran (Ta'zié)... , Esmaili Eivani Hossein, [S.l.] : [s.n.], [1982]
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb360270667>
 - Les Comédies de Malkom Khan. Les mésaventures d'Achraf Khan, Zaman Khan ou le gouverneur modèle, Les tribulations de Châh Qoulî Mirzâ, traduites du persan par A. Bricteux , Liège, Faculté de philosophie et lettres, 1933. In-8°, 129 p., facs.
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32411745p>
 - Comédies , Mirza Fath-Ali Akhundov ; traduit de l'azerbaïdjanais par Louis Bazinavec une préface... [de Fejzulla Samed Oglu] Kasimzade, [Paris] : Gallimard, 1967
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb328996957>
 - Le Théâtre et la danse en Iran , M. Rezvani,..., Paris : G.-P. Maisonneuve et Larose (Aubenas, impr. Habauzit), 1962
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33153625q>
 - McGraw-Hill encyclopedia of world drama , an international reference work, Stanley Hochman, ed. in Chief, New YorkLondonParis [etc.] : McGraw-Hill, cop. 1984
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb376995463>
 - Iranian studies , journal of the Society for iranian studies, Chestnut Hill (Mass.) : The Society for iranian studiesNew Haven (Conn.) : The Society for iranian studies, 1967-19..
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34467442k>
 - Carnavals et mascarades , sous la dir. de Pier Giovanni d'Ayala et Martine Boiteux ; préf. de Marc AugéTeresa Ambrozewicz, Rolf Wilhelm Brednich, Claude Beylie, Carsten Bregenhoj,... [et al.], Paris : Bordas, 1988
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34999814d>

Rédacteur(s)

[J. CALMARD](#) [K. SHAHRYARI](#)

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Maghreb et Moyen-Orient](#)

Zone(s) géographique(s) : Iran

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Molière rituel rite Brook (P.) Grotowski (J.) Kantor (T.) Sharqâwi (A. al R. al) Al-Hafâji Beizâ'i Aziza Gaffary (F.) Wandering Dervish (the) Khayyam (O.) Shire'i (K.) Bazzâz (E.) Katchalak bâzi Lâl bâzi Ruband bâzi Baqqâlbâzi en présence du châh Médecin de la cour (le) Colonel forcé (le) Chef de la police malgré lui (le) Gogol (N.) Romains (J.) Akhundzâdeh (F.) Esfahani (M.H.) Tabrizi (M.A.) Alchimiste (l') M. Jordan le botaniste Vizir de Lankar?n (le) Histoire de l'avare Avocats (les) Ours gendarme (l') Misanthrope (le) Ashraf Khân Gouvernement de Zamân Khân (le) Pèlerinage de Shâqoli Mirzâ (le) Fekri (M.) Mahmudi (A.) Eshqi (M.) Moqaddam (H.) Behruz (Z.) Sargozasht-e yek ruznâme negar Ostâd Noruz pinehduz Rastakhiz-e salâtin Jafar Khân az farang âmadé Jijak Ali Châh Nasr (A.) Mehrtash (I.) Shahrzad (R.K.) Zahiredini Kermanshahi (M.S.) Halati (R.) Oskouï (M.) Noushin (A.H.) Topaze Oiseau bleu (l') Volpone Mehrzad (T.) Loreta (D.) Sâ'edi (Gh.H.) Beyzâ'i (B.) Radi (A.) Makki (E.) Forsi (B.) Nasirian (A.) Hakimrabet (K.) Radin (M.) Samandarian (A.) Khosravi (R.) Vali (J.) Rashidi (D.) Javanmard (A.) Tchub bedastân-e Varazil Ghorub dar diyâri gharib Qessey-e m?h-e penh?n Wilson (R.) Terayama Shûji Gregory (A.) Chaikin (J.) Garcia (V.) Schumann (P.) Savary (J.) Serban (A.) Na'lbandiân (A.) Mofid (B.) Saghiri (J.) Kiyâ (Kh.) Yektâ'i (M.) Sayyâd (P.) Khalaj (E.) Ovanessian (A.) Shahâdati bar mosibat-e Hallâj Orghast Ka Mountain Guardenia Terrace Origine du sang (l') Classe morte (la) Alice in Wonderland Terminal Bonnes (les) Chroniques coloniales Trilogie antique (la) Nâgahân Shahr-e Qesseh Qalandar khuneh Fâlgush Yalfani (M.) Dolatabadi (M.) Rahmaninéjad (N.) Soltanpour (S.) Docteur Stockmann Zanzanpour (A.) Rad (I.) Mjahedi (M.) Omid (A.) Petits-Bourgeois (les)

**Magdabadi (F.) Abas Agha Kargaré Irannational Charmshir (M.) Yarahmadi (M.) Samini (N.)
Yasrebi (C.) Behkam (H.) Moradi (K.) Aghébatl (M.) Makari (M.) Parsaï (H.) Faizmarandi (K.)
Tirandaz (S.)**

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-iran>