

- 8— Mohammad Ja'far Mahdjoub, *Le conteur en Iran*, 1971.
- 8* «En réalité, ce principe du dualisme est bien existant et universellement représenté, mais seulement dans le domaine de la matière, alors que le domaine spirituel est régi par la loi fondamentale d'unité». Germaine et Carlos Bungé, *La science mazdénienne*, 1953, p. 26.
- 9— Hérodote, *Découverte du Monde*, Version André Bonnard, 1951, p. 77.
- 10— *Mélanges d'Histoire et de Voyages*, Paris 1878, p. 135-145.
- 11— Atia Abul Naga, *Les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1939)*, Alger 1972.
voire également :
Mohamed Aziza, *le théâtre et l'Islam*, Alger, 1970.
Roselyne Baffet, *Tradition théâtrale et modernité en Algérie*, 1985.
- 12— Dominique Sourdel, *L'Islam*, 1975.
- 13— Henry Corbin, *Face de Dieu, Face de l'Homme, Herméneutique et Soufisme*, 1983.
- 14— Enrico Cerulli.
- 14*— Christian Delannoy, Jean-Pierre Pichard.
- 15— *Le Monde*, 23 juille 1991.
- 16— Le substantif arabe de tazieh, dérive du verbe, azâ: se chagriner après une perte, pleurer la mort de personnes chéries, faire des doléances, porter le deuil.
- 17— Charles Virolleaud, *Le théâtre persan ou le Drame de Kerbéla*, Paris, 1950.
- 18— Gobineau, *Religions et Philosophies dans l'Asie centrale*.
- 19— Car les sujets des tazieh sont bien au-delà de la tragédie de Kerbela, quoique les événements du *martyre* de Hosseyn et de ses compagnons, y ont un rôle éminent.
Mais l'espoir de voir surgir un théâtre national du tazieh, ne s'est pas encore réalisé, car d'une part ce théâtre religieux, quoique religieux pour les sujets traités était regardé (pendant un certain temps) avec méfiance par les cercles conservateurs des écoles islamiques; et d'autre part, les jeunes intellectuels formés en Occident et férus du théâtre européen et américain, l'estimait désuet et naïf.
Considéré subversif par les uns et «vieux jeux» par les autres, le tazieh ne s'est pas développé normalement.
- 20— A. Chodzko, *Théâtre persan*. 1878.

Siah Bazi, c'est à dire le théâtre populaire comique où l'acteur principal grîmé en noir (Siah), un serviteur (probablement le représentant typique des esclaves nègres) à la cour d'un sultan, ou bien dans la maison d'un Harpagon iranien dont la fille est maltraitée par la marâtre, a le beau rôle est également une farce truffée d'allusions locales et personnelles comportant d'importants textes satiriques, critiquant des sujets d'actualité, mais cet impertinent, sympathique et acerbe moqueur, contrairement à Pahlevan Katchel, chicaneur de mollah, est un homme de cœur qui plaisante sur tout, accumule les blagues tranchantes sur les potentas et les magistrats, défend les droits des opprimés et finit par arranger les choses on ne peut mieux. En effet le spectacle se termine généralement un happy end car la fille malheureuse, soutenue et secourue par l'espîgle noir au cœur d'or, se marie amoureusement et échappe à son sort cruel.

Il est intéressant de noter que l'habile et sarcastique domestique noir, à l'occasion, prodigue conseils et avis sur un ton plaisant et satirique, et fait allusion (toujours lourde de sens) aux événements du jour, débordant largement le sujet de l'action.

On dirait que le drame iranien, de Tazieh au Siah Bazi, en passant par le théâtre de Marionnettes et le Témacha de Pahlevan Katchal, désigne les oppresseurs à la vindicte publique, et ses sympathies vont au faible contre le fort, à l'assaili contre l'assaillant, tant il est vrai que le théâtre n'a jamais eu de meilleur tremplin au cours des siècles que l'opposition viscérale des opprimés aux idées préférées par le pouvoir oppresseur. Ceci est à mon avis, le principal apport du théâtre national iranien.

- 1— M. J. Darmesteter, *Les Origines de la poésie persane*, Paris, 1887.
- 2— C. Barbier de Meynard, *La Poésie en Perse*, Paris, 1877.
- 3— Jules Mohl, *Le Livre des Rois*, 1876.
- 4— *Le Livre de Feridoun et de Minoutchehr rois de Perse*. Traduction de Jules Mohl d'après le Shah-Nameh, Paris, 1924.
- 5— *Le théâtre arabe de l'absurde*, Paris, 1978, p. 33-46.
- 6— Jacqueline de Romilly, *La Tragédie grecque*, 1973, p. 19.
- 7— 68/15 et 83/13.

la foi religieuse, l'amour de la patrie, la haine de l'oppression, la vindicte contre l'étranger, puis tous les sentiments de la nature froissée et justifiant la plus prodigieuse émotion... Si (le spectateur) restait froid, ce ne serait pas un homme, car il se montrerait insensible à la cruauté et à l'injustice; ce ne serait par un musulman, car il mépriseraient la famille du prophète; ce ne serait pas un Persan, car il ne sentirait pas ce qu'a souffert celui qui est la personnification de son pays, ce qu'a souffert son pays lui-même».(18)

Donc c'est le sentiment religieux avec son arrière-fond national, qui a inspiré aux dissidents chiites, des drames sacrés (qu'on nommait au Moyen Age des «Mystères») d'où aurait pu sortir un théâtre.(19)

Pour le moment, bien que le champ dramatique, (qui tire ses inspirations de la légende religieuse) se soit agrandi et que la Bible, la légende chrétienne, les prodigieuses aventures des pèlerins aux lieux sacrés et même l'histoire profane, lui fournissent un aliment nouveau, c'est le drame de Kerbela qui a toujours le privilège de passionner le public qui commémore chaque année, au début de Moharram, après dix jours de deuil, le massacre de Kerbela.

A part le taziéh, le répertoire traditionnel persan se compose du théâtre de marionnettes (Guignol) qui est connu en Iran de toute antiquité et de Siah Bazi qui est né du théâtre de marionnettes.

Les héros des marionnettes des différents peuples, représentent fidèlement des types nationaux, pris dans la vie de tous les jours.

Le héros populaire persan dans ce genre, s'appelle Katchal Pahlévan (héros chauve,) personnage rusé, habile, beau parleur, hâbleur, roublard et hypocrite dont le caractère ressemble beaucoup à celui de Pelichjnelle. Mais ce qui le distingue en particulier, c'est sa profonde hypocrisie. Il fait le dévot, il est lettré, même poète à ses heures et «son occupation favorite, consiste à tromper les mallas et à faire la cour aux dames». On a dit que Katchal Pahlevan «est la personnification du peuple de l'Iran... qui oppose à ses maîtres une résistance intérieure qui dégénère en hypocrisie» et «à force de patience, d'habileté et de ruse, aidé par les charmes de sa langue et de sa poésie, finit par vaincre ses vainqueurs».(20)

Le théâtre de marionnettes, raillant les puissants avec son rire malin, improvise au gré du vent et **des événements.**

invariablement par des saints personnages, le méchant n'est personne d'autre que l'infidèle, le mécréant; pourtant la grandeur de la lutte entre le bien et le mal et le pathétique de la révolte n'en demeurent pas moins vrais, et cette «revanche des Chiïtes» n'a pas disparu de l'histoire. Car le chiïsme a toujours été la caisse de résonance du mécontentement populaire.

C'est dire que le chiïte défiait, en quelque sorte, le destin injuste et n'agissait pas, comme d'habitude, avec ruse contre son sort. Il ne se résignait pas à violence des tyrans. Le conflit qui opposait le bien au mal: élément dramatique qui se trouve dans la mythologie; l'action opposant des personnages différents par leurs idées, leurs sentiments ou leurs intérêts, postulaient l'axiome principal du chiïsme selon lequel «la porte de l'effort personnel n'était pas fermée», ce qui contredisait la répétition. Ainsi le chiïsme n'interdisait donc pas au musulman, toute révolte contre les oppresseurs et le «destin» fabriqué et manipulé par eux, pour assujettir le peuple, et professait qu'il ne doit jamais accepter passivement ce qui lui arrive. Ce conflit entre le devoir et le désir, cette lutte désespérée de l'homme contre une fatalité qui l'écrase ou contre lui-même, sont dans la lignée même de l'enseignement chiïte qui nie et le déterminisme absolu (ou la contrainte et l'obligation pur et simple) et le libre arbitre, car la vérité, confirme-t-il, se trouve entre les deux.

Ainsi les chiïtes en contestant l'orthodoxie et la politique officielle, ont créé des drames religieux,(16) et pour lutter contre les tenants du pouvoir, exploitèrent le martyr de Hosseïn qui ayant refusé de reconnaître Yézid, fils de Moaviéh, pour Khalifa légitime, fut égorgé, ainsi qu'une troupe de soixante-douze cavaliers qui l'accompagnaient, le 10 du mois Moharram en 860, par Shamr, le général du calife Ommeyade Yazid, à Kerbela, désert aride et sablonneux, qui s'étend entre Bagdad et Koufa.(17) Les iraniens trouvèrent là, un moyen d'affirmer leur personnalité nationale. Et comme le dit un témoin oculaire, Compté de Gobineau, «la nation n'y voit pas seulement une des destinées les plus dramatiques qui furent jamais...», elle a en outre agi sur ce fond de manière à y résumer ce qui lui tient le plus au cœur et pour ainsi dire, à s'y peindre elle-même. Housseïn... son père, tous les imams pris ensemble, représentent la nation, la Perse envahie, vexée, dépouillée, dépeuplée par les Arabes. Le droit que l'on insulte dans sa personne, que l'on traite comme celui de la Perse, est confondu avec celui-ci: c'est le même droit... C'est donc le patriotisme qui a pris la forme du drame pour s'exprimer et le drame se trouve ainsi concentrer en lui,

désignent comme l'Imâm attendu, le XII Imâm présentement caché, pôle de la foi chiite, en qui d'autres ont reconnu le Paraclet (Consolateur) annoncé par l'Evangile de Jean. Ja'far-Kashfi (ob. 1267/1850-51) le grand philosophe et théologien chiite du siècle dernier, affirme, en plus, que le rôle du XII Imâm, lors de sa parousie, est bien le même que celui des héros eschatologiques zoroastriens: séparer la Lumière des Ténèbres, reconduire le monde de la lumière à sa primitive pureté sans mélanges.(13).

Ce corps de doctrine, cohérente et conséquente, a été propice à l'élection d'un drame religieux: Tazieh dont l'idée principale est la Passion: «Le monde corrompu souffre dans l'attente du Mahdi; la passion de l'imâm qui fut martyr ou persécuté, soutient celle de ses fidèles».(12) Ainsi ce supplice est en même temps révolte et signe d'espoir. Cette valeur libératrice de la souffrance, notion étrangère à la mentalité islamique commune, contenue dans le drame religieux, n'est pas sans rappeler la fameuse catharsis.

Ainsi le Tazieh est une spécificité des chiites, car il retrace la naissance du grand schisme de l'Islam. Le chiite est entré en conflit avec l'Histoire, et ce conflit (coïncidant avec la découverte de l'anti-Histoire), éclata dans le drame, après que le pays adopta le chiisme comme religion. En effet c'est au XVI^e siècle, c'est-à-dire à l'avènement au trône de la dynastie Safavide, qu'il faut peut-être rapporter l'origine des taziehs. La tradition populaire persane authentique, attribue la diffusion des taziehs au grand souverain de la dynastie Safavide: Shah Esmaïl, «lequel aurait employé ce théâtre pour diffuser et propager définitivement le chiisme duodécimain»,(14) qui est devenu la doctrine officielle en Perse.

Dans la Grèce antique, le théâtre avait des rapports inextricables avec la vie politique, et à son tour influençait celle-ci. Dans la société musulmane, le chiite niait la légitimité d'un règne qu'il estimait usurpateur et corrompu et le tazieh est né ainsi, à la barbe des autorités «orthodoxes» ou officielles. «C'était le moment où l'Histoire effaçait le présent, où le mythe s'emparait de la réalité».(14)•

Ainsi «la tragédie religieuse iranienne a pour origine, comme la tragédie grecque ou celle de Shakespeare, un détournement de pouvoir».(15) Et c'est pour cela qu'on croit y retrouver les sources de théâtre épique. Deux clans s'y font face: celui du Bien et celui du Mal. Evidemment les bons et les méchants sont toujours reconnus et identifiés d'avance par le public averti et si les bons sont représentés

part de ses adeptes parmi les mawâli mécontents du joug arabe, surtout en Perse; le mariage de Hoseyn, fils de Ali, avec la fille du dernier roi Sassanide, aida peut-être à son succès parmi les iraniens. En outre, aux conceptions traditionnelles de l'Islam, fut surajoutée une théorie originale, qui devait les modifier considérablement. C'est le principe de l'imâmât, principe politique à base religieuse, qui réserve à Ali et à ses descendants, chez qui les iraniens (dont les intérêts seront liés et mieux que liés: mêlés, enchevêtrés, confondus avec les leurs) ont discerné probablement, la Lumière-de-Gloire royale, à savoir cette projection dans l'âme d'une force victoriale devant laquelle les têtes s'inclinent, «le droit de diriger la communauté. Persécuté par l'autorité temporelle, le Chiïsme trouve des partisans parmi les peuples soumis, et surtout dans les basses classes dont l'évolution économique accroît la misère. A son programme politique, il joint des revendications sociales: il devient le parti des opprimés», (12) auquel les iraniens se rallient corps et âme.

D'ailleurs, le Chiïsme par l'effort soutenu et inlassable des iraniens, assimile les thèmes de la mythologie et les héros de l'épopée persane. Par exemple la révolte chiïte des Sarbédar au 14^e siècle de l'ère chrétienne dans la province de Khorassan, qui a abouti à la fondation d'une dynastie régnant sur une partie de l'Iran pendant un demi siècle, a pris naissance dans la ville de Sabzévar dont la grande place publique était, dit-on, le champ de bataille de Rostam et de Sohrab (son fils) et s'appelait même pendant un certain temps, «Place du Démon Blanc», le méchant génie homicide qui a été vaincu par Rostam selon Ferdossi.

De son côté le grand mystique iranien Sohrvardi (ob. 587/1191) qui revendique pour sa propre «Théosophie orientale», et pour ceux qui la professent, l'ascendance spirituelle des Sages de l'ancienne Perse, achève la geste des héros de l'épopée de Ferdossi, en lui ouvrant désormais son dénouement mystique. Certes Sohrvardi dont le grand dessein fut de ressusciter la théosophie des anciens sages perses et qui réalise le passage de l'épopée héroïque à l'épopée mystique, n'est pas chiïte, mais selon la thèse de Haydar Amoli (ob. post 787/1385), c'est le vrai soufi qui est le vrai chiïte et réciproquement le chiïte qui professe le chiïsme intégral, est le vrai soufi.

Chose beaucoup plus importante, un autre théologien chiïte, Ashkevari (ob. circa 1075/1664-65) reconnaît en la personne du «Saoshyant» ou sauveur eschatologique zoroastrien, celui que les chiïtes

peuples monothéistes, qui y voient non sans raison une impiété, une façon de disposer de la nature sans l'aveu de Dieu», car «le monothéisme, dit-il, exclut l'épopée, en substituant une providence toute puissante à la grande bataille de la vie du monde, conçue comme une lutte entre les forces fatales de la nature et les forces libres des individus». (10)

D'autres critiques relèvent que l'Islam «n'aurait pas permis l'implantation d'un art qui, comme la peinture ou la sculpture, représente l'homme. Bien que le Coran ne contienne aucune condamnation formelle de la copie ou de l'imitation des êtres vivants, certains Hadiths, dont l'authenticité a d'ailleurs été contestée, mettent en garde les musulmans contre la collection des images humaines et animales». Quoique cette règle n'ait pas été respectée par des iraniens dans la peinture des miniatures, «cela aurait eu, quand même, une répercussion également sur la naissance de l'art dramatique», car le souci d'enrayer les survivances infiniment variées du paganisme-multiplicité des dieux, adoration d'idoles-et l'idée de maintenir dans sa pureté la foi monothéiste, font honnir les figurations anthropomorphiques. Or théâtraliser, comportait en germe, le danger d'idolâtrie.

D'autre part «le patrimoine théâtral légué par la Grèce antique, ne fut pas apprécié à sa juste valeur par les musulmans qui furent profondément influencés tant par la philosophie que par les sciences grecques, mais ils le furent très peu par la littérature antique, car les premières ont un caractère universel, alors que les lettres revêtaient un aspect national... C'est pour cette raison que les musulmans assimilèrent la logique d'Aristote, la science médicale de Galien, mais n'auraient pas compris l'Illiade d'Homère». (11) Or en ce qui concerne l'Iran avant l'Islam, le Livre des Rois n'était guère inférieur à l'oeuvre de Homère, et pourtant l'art dramatique y brille par son absence!

A vrai dire la naissance d'un certain art dramatique (la tragédie religieuse), en Iran, coïncide pour des raisons sociales, avec l'avènement du Chiisme. «l'Islam iranien», selon la belle expression de Henry Corbin, est le Chiisme, qui a évolué durant les siècles, allant jusqu'à donner naissance à des doctrines religieuses très éloignées de l'Islam officiel. «Il se présenta d'abord comme un parti politique purement arabe, celui de Ali. Apparue à la suite de la déposition de ce dernier, la chi'a (le parti de Ali) défendit le califat héréditaire contre les Omayyades. Puis sous l'influence des circonstances historiques, le Chiisme devint un mouvement religieux extrémiste et recruta la plu-

monie comportait fort probablement la représentation du drame, c'est à dire le coup de palais royal.

Il ne faut pas oublier non plus qu'une troupe d'acteurs accompagnait, paraît-il, Alexandre le Grand, lors de son expédition en Iran (330-323 a.c.) laquelle a dû produire quelques représentations pour le plaisir du conquérant. Selon Plutarque, il avait fait venir, une fois de la Grèce, trois mille acteurs! Les successeurs d'Alexandre c.à.d. les Sèleucides d'origine grecque et philhellènes et puis les Achéménides, appréciaient l'art et la culture grecque et d'après Plutarque, une fois même au temps d'Orodès, roi Achéménide qui maitrisait la langue grecque, les acteurs héllènes ont joué devant toute la cour réunie, les Bacchantes d'Euripide. Evidemment les iraniens dans ces occasions fort rares et exceptionnelles, étaient de simples spectateurs privilégiés ou remplissaient pour mieux dire, le rôle de «producers», et c'est la raison pour laquelle la représentation de la tragédie grecque dont le public était formé de l'élite monarchique et militaire, ne pouvait avoir aucun impact réel sur la culture perse.

Enfin plusieurs sources iraniennes, dignes de foi, nous renseignent sur certaines cérémonies populaires, célébrées en Iran aux temps des Achéménides ou des Sassanides, à savoir la tradition de faire ses adieux à l'hivers (chasser l'hivers et le froid d'hivers) et la tradition de jeter dans le feu, le sosie du roi, après l'avoir servi dignement, ce qui est peut-être la survivance du rite régicide, etc...

La plupart de ces coutumes qui revêtent toutes une forme théatrale et font partie du patrimoine culturel, se sont conservées ou survécurent, plus au moins déguisées ou comoufflées, en Iran post-islamique dont l'art dramatique aux thèmes traditionnels ou mythiques, va nous occuper maintenant.

Or il faut préciser dès maintenant que l'Iran post-islamique, n'a connu qu'un seul art dramatique majeur: le Tazieh dont nous parlerons plus bas. Les arabes ont ignoré ce genre qui est propre aux Chiites. Les savants ont invoqué des raisons religieuses, sociales, esthétiques et historiques afin d'expliquer l'absence du théâtre chez les arabes, qui existe toutefois à l'état embryonnaire dans la littérature romanesque et comme le théâtre d'ombres. D'aucuns pensent que «l'Islam aurait évité ou méprisé des oeuvres inspirées par le polythéisme et élevant les héros au rang des dieux». Selon eux «il n'y a guère de religion moins propice que l'Islam au développement d'une mythologie». Ernest Renan a même prétendu que «la magie est antipathique aux

pas rien que Zoroastre était poète visionnaire et Mani, peintre, autrement dit, l'illustrateur de son «livre»!

Pourtant d'après certaines sources, quelques mythes et rites sacrés étaient représentés cérémonieusement chaque année, comme on représentait, en Egypte pharaonique, selon Hérodote et Plutarque, des épisodes de la mort et de la résurrection d'Osiris.

Par exemple l'auteur de l'Histoire de Bokhara (286-348 de l'Hégire) rapporte que «les habitants de Bokara ont composé des chants curieux sur la mort de Siavoche (prince iranien qui refuse l'amour adultère de sa belle-mère Soudabeh et accusé injustement par elle, accepte l'ordalie du feu qui prouve son innocence et afin de s'éloigner de la cour paternelle, se rend en Touran où dans des circonstances tragiques, il est assassiné traîtreusement par Afrasiab, roi touranien) que les chanteurs appellent Vengeance de Siavoche, et l'auteur de ce livre dit que ceci est arrivé il y a déjà trois mille ans». Le même historiographe, en décrivant le chatcau-citadelle de Bokhara construit sur l'ordre de Siavoche, relate que Siavoche est enterré dans son chatcau-citadelle et «les mages de Bokhara chérissent et vénèrent l'endroit où Siavoche était inhumé,... et les habitants de Bokhara ont composé des chants funèbres sur la mort de Siavoche, qui sont connus dans tout le pays et que les chanteurs-rhapsodes, appellent Pleurs des Mages». Ce chant, dénommé aussi Vengeance de Siavoche est mentionné également par le poète Nezami, qui le classe parmi les chants célèbres de la cour Sassanide. Il mentionne en plus, un autre chant du même genre, baptisé Vengeance de Iradj, prince iranien, victime de la jalousie de ses deux frères fratricides.

Il est intéressant de noter que selon la légende, le sang de Siavoche a été répandu sur un terrain désertique d'où est poussée aussitôt une plante appelée Sang de Siavoche.

Est-ce que cette cérémonie commémorative était-elle représentée comme un spectacle dramatique? et est-il permis de supposer que le Tazieh, spectacle religieux Chiite dont nous parlerons plus tard, assimila la Vengeance de Siavoche?

D'autre part Hérodote fait allusion aux cérémonies commémoratives du meurtre du faux Mage, appelées Magaphonia, que les iraniens célébraient chaque année pour évoquer l'assassinat du pseudo Mage (en 522 avant l'ère chrétienne), le roi usurpateur Guéomat qui prétendit être le fils de Cyrus fondateur de l'empire Achéménide. Cette céré-

sidère l'ampleur de la diffusion des légendes iraniennes dans des contrées étrangères (importées par Nadr vers la péninsule arabique au temps du Prophète, comme nous l'avons indiqué), on peut aisément imaginer leur succès dans leur pays d'origine, le pays même où furent vécues ces glorieuses histoires». (8)

Mais fort probablement, tous ces récits légendaires et épiques, extraits du Livre des Rois, et d'autres Chansons de Geste, étaient seulement contés ou psalmodiés par des narrateurs aguerris et rompus aux nuances de leur art, sans que l'épopée (qui glorifie l'héros, père de famille royale ou mythique), se transforme en tragédie (qui chante la mort du héros et étale sa vie familiale sur la scène et l'expose aux regards du public) et partant, en «drame» (qui décrit les rapports des hommes entre eux et avec la famille ou la société), malgré la richesse extraordinaire des matériaux (Zoroastrisme, Mithraïsme, etc.), et quoique la grande épopée a presque toujours un arrière-fond mythologique, peut-être parce que le monothéisme (en dépit du dualisme timoré et mitigé de la mythologie zoroastrienne (8) et plus tard, le dualisme radical du manichéisme qui était considéré comme une hérésie et fut persécuté sans pitié), le «machisme», le patriarcat et la quête passionnée de Héros, consécutive à l'invasion du pays par des arabes, contrecarriaient ou neutralisaient une telle action, même si vraiment derrière les atténuations du Zend-Avesta, on aperçoit l'arrière-plan de polythéisme qui, dans l'Inde ou en Chine, a produit une végétation si luxuriante de dieux et de fables qui ont été représentés sur la scène avec beaucoup de subtilité.

N'oublions pas que les Perses, selon Hérodote, «ne sont point dans l'usage d'élever aux dieux, ni statues, ni temples, ni autels; et ils traitent au contraire d'insensés ceux qui le font. C'est, à mon avis, dit-il, parce qu'ils ne croient pas, comme les Grecs, que les dieux aient les mêmes désirs et la même forme que les hommes». Cependant Ormuzd pouvait être représenté avec la forme humaine jusqu'à la ceinture, sortant du disque ailé du soleil, qui est le symbole de l'éternité. (9)

En tout cas, et quoi qu'il en soit, les héros de Ferdossi sont-ils plutôt tragiques que des personnages de la tragédie au sens propre du terme. Il est aussi curieux de remarquer que l'Iran islamique, au cours de ses contacts plusieurs fois séculaire avec l'Inde et la Chine, n'a pas témoigné de l'intérêt à leurs théâtres à thèmes mythologiques. En effet de la Chine, l'Iran a importé le schéma de la miniature et à l'Inde il a emprunté la mortification corporelle. On dirait qu'il était permis de lire et d'écouter, mais qu'on osait à peine montrer et voir. Ça n'est

serviles, à la solde de l'état, sur les places publiques pour qu'ils récitent ces histoires, dans l'espoir de pouvoir nier ou minimiser ainsi les actes de bravoure de l'intrépide Ali. L'auteur confirme expressément que cette hérésie persiste toujours et précise également que faire le panégyrique et l'apologie des «Guabrs» (c. à. d. des Zoroastriens), est considérée par toute la communauté musulmane, comme hétérodoxie et sacrilège.

On peut se rendre compte par ces exemples éloquents que les récits du Livre des Rois, bénéficiaient de la large faveur de l'auditoire et que la tradition de conter la geste des héros et des rois de l'épopée iranienne, en public, était une coutume fort ancienne qui est toujours vivante, malgré le développement des moyens audio-visuels.

Un auteur musulman du X^e siècle de l'ère chrétienne (Mohammad Ibn Eshaq) dont le témoignage scrupuleux est digne de foi, fait même remonter au règne d'Alexandre le Grand, la tradition des veillées de conteurs. Après lui, dit-il, les rois Arsacides les reprirent à leur compte, puis les Sassanides se les approprièrent en y ajoutant des épisodes à leur façon. L'auteur précise que le Livre des Mille Légendes était utilisé également par les conteurs. Or «on peut apprécier l'importance qu'avaient ces veillées de conteurs, en évoquant les célèbres Mille et une Nuits où une jeune fille échappe à la mort, en attisant la curiosité du roi par des récits merveilleux».

Par contre «nous ne savons pas grand chose de la qualité des conteurs de l'Iran archaïque et nous ignorons quelle influence leurs récits avaient sur les mœurs et la culture des auditeurs».

Mais ce qui est sûr, en revanche, c'est que l'art du conteur dans l'Iran archaïque et islamique, connut un essor sans pareil et peut se définir ainsi: «la glorification des contes et légendes nationales par des hommes doués d'un verbe puissant, servis par une langue qu'ils maîtrisent parfaitement. Ces récitants au verbe facile enflammaient (et enflamment toujours) un auditoire qu'ils retrouvaient chaque jour à l'heure fixe dans un lieu précis», sur les places publiques, les parvis des mosquées ou des sanctuaires, dans les cimetières près des mausolées, aux carrefours, et surtout dans la «maison de thé», institution qui a beaucoup favorisé le développement de la littérature orale, en lui fournissant un cadre, dès l'époque Safavide, au XVI^e siècle.

«Cette forme de narration était pratiquée, fort probablement, dans l'Iran préislamique. Il y avait aussi en Iran, dans ces temps lointains, des groupes de conteurs qui répandaient les traditions nationales et chantaient les épopées et passionnaient leur auditoire. Quand on con-

Mais toute cette construction théorique n'est qu'une vue de l'esprit, et force est d'avouer que les indications sommaires et imparfaites auxquelles on a accès sur ce sujet, ne nous autorisent guère à faire des extrapolations, quoique certaines sources nous décrivent quelques formes de représentations et de spectacles sur lesquels nous reviendrons.

Par contre nous savons très précisément que l'épopée iranienne se contait même en dehors de l'Iran anté-islamique.

En effet l'auteur de la plus ancienne biographie de Mohammad, Ibn Heshâm (mort en 218 de l'Hégire) rapporte que Nadr Ibn Hareth, le cousin maternel du Prophète, qui n'accordait pas foi à la parole de l'Envoyé de Dieu, chaque fois que celui-ci sermonnait les fidèles et leur récitait certains versets du Coran, s'en allait prendre aussitôt sa place et raconter au peuple subjugué, le récit de Rostam et du prince Esfandiar (qui trouva la mort dans une guerre injuste avec Rostam), extrait du Livre des Rois, et aussi, la Geste des Rois Perses, et la foule s'attroupait autour de lui, et alors Nadr leur demandait avec malice et vantardise, si son récit n'est pas bien meilleur ?

Ce Nadr avait beaucoup voyagé, et s'était rendu à maintes reprises auprès des Perses, chez qui il avait appris le récit des hauts faits des héros épiques et la Geste des Rois (fort probablement il avait fréquenté la cour de Hiret, petite principauté d'obédience sassanide située auprès de Koufeh en Irak). Notre auteur précise que les gens aimaient les récits de Nadr (qui était fort éloquent) et s'émerveillaient en l'écoutant. Certains commentateurs prétendent même que les deux versets du Coran, dans lesquels est mentionnée l'expression : «Histoires d'Anciens» (7), font allusion à Nadr qui paya de sa vie la témérité dont il faisait preuve et a été exécuté sur l'ordre du Prophète en l'an 2 de l'Hégire.

Quelques décennies plus tard, l'histoire se répète cette fois sous les Omeyyades. En effet l'auteur d'un ouvrage polémique qui contredit et réfute les thèses sunnites, Naqd, écrit vers l'an 560 de l'Hégire (1164), raconte qu'après l'assassinat de Hosseyn (petit fils du Prophète), les fanatiques Omeyyades ne supportant pas qu'on chante les louanges de son père, Ali, dans la rue, ont recruté les opposants au Khalifat de Ali et les gens de mauvaise foi et les ont incité à inventer (sic) des histoires fausses, concernant les exploits de Rostam et d'autres héros du Livre des Rois, et ont installé ensuite des conteurs

qui remania en ce sens (la peinture des passions) le vieux fonds des traditions populaires et mit à la mode le roman historique.

«Mais la tradition allait s'affaiblissant sous le poids des ornements dont on la surchargeait. D'un autre côté, le peuple illettré à qui les romans étaient inintelligibles ou inaccessibles, et dont l'imagination a toujours été avide de merveilleux, se créa le conte en prose dans lequel il accumula, autour des noms célébrés par l'épopée, toutes les fables qu'il avait l'habitude de raconter et qui étaient complètement étrangères à la tradition historique».(4)

Voilà pour l'histoire. Mais pour revenir au sujet de notre entretien, il faut se demander si cette poésie épico-mythologique, oeuvre littéraire, basée sur un élément dramatique, dont le caractère essentiel est d'être fondé en général, sur une tradition nationale, orale au début, puis écrite, a-t-elle donné lieu à une dramaturgie, vu la forme dialogique de certains épisodes et la structure dialogique des Gâtha, chantés par des mages, cérémonieusement, sous forme de dialogue (question et réponse), le dialogue étant l'incarnation d'une prise de position, d'un affrontement, et par là, un élément dramatique? Or comme chacun le sait, la vigueur, l'esprit de fronde, le réveil d'un peuple, peuvent entre autres, se mesurer à ceux de son théâtre.

Était-elle jouée, cette oeuvre épique et mythologique, comme l'Épopée de Gilgamesh «se jouait et se contait peut-être à l'extérieur des temples, douze jours durant», pendant le festival babylonien d'Akitu à Babylone, qui durait douze jours, comme nous le confirme l'iraquien Chakib Eÿ-Khourî?(5). Certains auteurs (de tragédies) prirent-ils alors la matière de leurs oeuvres dans cette épopée iranienne? Et l'épopée ainsi transposée (si cela fut le cas) devint-elle quelque chose d'original? car l'épopée, raconte, mais la tragédie montre; or cela même implique une série d'innovations; ou bien au contraire, le Livre des Rois était-il uniquement conté et raconté par des aèdes, des bardes et des conteurs sur un ton de mélodie, avec des gestes appropriés et une mimique suggestive et le métier du conteur est alors devenu exercice dramatique? Tout cela à première vue ne paraît pas impossible, théoriquement parlant, car tragiquement humaine, «la tragédie (grecque entre autres) s'est toujours attachée aux mêmes mythes que l'épopée: à la guerre de Troie, aux exploits d'Héraclès, aux malheurs d'Oedipe et de sa race».(6)

D'autre part l'épopée n'est-elle pas la méthode dramatique à laquelle a appelé Brecht dans son théâtre?

riaux pour en faire un livre continu que l'on appelait et que l'on appelle toujours, le Livre des Rois dont l'héros principal, est le noble Rostam, chevalier preux, intrépide et justicier, originaire du Sistan, qui incarne parfaitement l'idéal de justice et de droiture, et dont la famille ou la descendance, a connu une éclatante et prodigieuse destinée ou carrière dans la littérature persane. Car «tous les poèmes qui forment le cycle épique du Sistan, les vieux racontars rimés tels que le *Gustasp-Nameh*, le *Sam-Nameh*, le *Barzou-Nameh*, le *Bahman-Nameh* etc., qui sont comme les archives de la famille de Rostâm; et plus tard, le roman héroïque et les contes épiques, toutes ces oeuvres, savantes ou populaires, semblent avoir été inspirées par le *Chah-Nameh*» et sont écrits en persan qui est restée la langue parlée après la conquête et on sait bien qu'avec les langues, se conservent les souvenirs qui donnent un esprit national aux peuples.

Donc «Les Chansons de gestes du Sistan, ne sont, en quelque sorte, que la continuation du Livre des Rois». (2). Autrement dit «l'immense succès que Ferdossi obtint, devait naturellement donner une importance littéraire inaccoutumée à toutes les traditions, soit écrites, soit orales, que les générations successives s'étaient transmises: Ferdossi eut bientôt une foule d'imitateurs, comme tous les hommes qui touchent vivement et directement un sentiment national. le Livre des Rois fut donc suivi d'un grand nombre de poèmes composés dans le même sujet et qui le complètent dans toutes ses parties».

Ainsi «presque tous les héros dont parle Ferdossi, et quelques autres dont il ne parle pas, devinrent les biographies épiques, et la longueur excessive de quelques uns de ces ouvrages, prouve non seulement l'abondance des matières qui existaient encore, mais aussi l'intérêt que le peuple y mettait». (3).

Puis, au VI^e siècle de l'Hégire- l'épopée se mourant faute d'aliments (les matériaux étant épuisés), faute aussi de conviction et de foi qui animaient l'école de Ferdossi- naissent sur les ruines de la poésie épique, deux nouveaux genres: le roman historique qui conserva le cadre fourni par les poètes épiques, tout en le remplissant, selon le goût du temps, de sentiments raffinés et de tableaux et d'analyses d'une passion et le conte épique, pleins tous les deux, de récits merveilleux.

C'est le sort des traditions épiques de dégénérer en romans et en contes merveilleux et en récits fantastiques, aux dépens des souvenirs historiques, qui vont toujours s'effaçant.

Nezami (né l'an 513 et mort l'an 576 de l'Hégire) est le premier

Djalal Sattari

**L'Origine du Drame
en Iran**

L'Iran, avant et après l'Islam, l'ancien Perse qui fut essentiellement héroïque et mythologique, a produit une très vaste littérature épique, riche en épisodes légendaires, mythiques et historiques (sans parler de fameuses Gâthas, les plus anciens chants du livre Avesta, composés par Zarathoustra lui-même, «sermons rythmés d'une morale irréprochable et qui offrent tout l'intérêt poétique d'un Catéchisme»(1). Avant l'Islam, la religion (Zoroastrisme Mithraïsme, Zervanisme, Manichéisme) laissait libre cours à la mythologie et aux récits épiques; aussi après la conquête du pays par l'Islam, la tradition nationale se réveille bien vite et vers l'an 1000, c'est le siècle de Ferdossi qui transcrivit des légendes et les rassembla en un ouvrage: Le Livre des Rois, dans lequel, comme dans d'autres épopées, les rois mythiques sont les inventeurs de tout ce qui constitue la vie sociale, (=héros culturels ou fondateurs), la découverte du feu par exemple; mais d'autres traits communs avec différentes épopées s'y trouvent également: le mythe d'Oedipe, masqué et transformé (Oedipe renversé, dans le drame de Sohrab, histoire d'un cas très manifeste de fatalité, de cette fatalité dirigeant les noeuds des drames que Ferdossi, par attachement à la fidélité de son interprétation, se faisait une obligation de reproduire); la haine entre le père et le fils; ou bien la tradition d'un fils combattant son père qu'il ne connaît pas (au reste elle se rencontre chez presque tous les peuples); les femmes amoureuses et mères des héros y prennent aussi quelquefois les traits de la femme de Putiphar.

Ainsi «vers le temps où régnait en France, le roi Hugues Capet, et où commençait la Chanson de Geste», on avait réuni assez de maté-



ریشه‌های تئاتر در ایران

«انجمن ملی تربیت و اطلاعات هنری و فرهنگی» (ANFIAC) در فرانسه، از جلال ستاری دعوت کرده بود که در سپتامبر ۱۹۹۱ در مجمع بعضی بین‌الملل در مارسی شرکت‌جسته، در باب موضوعی که برگزارکنندگان مجلس تعیین کرده بودند و آن: «نظری به سنت و اساطیر ملی در تئاتر امروز ایران» بود، سخنرانی کند. جلال ستاری دعوت را پذیرفت ولی بعداً به عللی از شرکت در آن مجمع مندر خواست و متن سخنرانی خود را برای فصلنامه تئاتر فرستاد و فصلنامه نیز چاپ آن را در ویژه‌نامه جشنواره آوینیون، مناسب تشخیص داد.

در این خطابه، نخست از نقالی و نمایشهای آئینی در ایران باستان و ایران پس از اسلام ذکری می‌رود و سپس از درام ایرانی به معنای حقیقی کلمه، یعنی تعزیه یاد می‌شود و نویسنده بر آنست که درام نمایشی با تعزیه پدید می‌آید، زیرا تعزیه براساس تقابل دوگونه تاریخ: یکی واقعی و آندیکر آرمانی، استوار است و همین معنی موجب پیدایی درامی شده‌است که ندای عدالت‌خواهی و حق‌طلبی ستمدیدگان و مبشر پیروزی داد بر پینداد است.