

Du mercredy 9. jour d'Avril
a Lauare.

1698.

Vne L. 24	24
154 Billes	462
94 Billes	141
21 Billes	21
353 Billes	264
	6
	918
	15



Raconter l'histoire du théâtre Comment et pourquoi?



sous la direction de

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente et Violaine Vielmas

Que raconte l'histoire du théâtre ? Soumise à l'histoire littéraire qui valorisait le canon, elle s'est longtemps focalisée sur l'histoire des œuvres et des auteurs, sans toutefois méconnaître l'influence des grands interprètes sur leurs rôles, ni celle des institutions, du champ économique et de la sociologie des publics dans la hiérarchie et la poétique des genres. Le renouveau insufflé par l'histoire culturelle à l'étude du théâtre a ouvert celle-ci à de nouveaux objets et à une pluralité croissante des approches, auxquelles contribuent aujourd'hui notamment les *gender studies* et les *post-colonial studies*. L'émergence dans le discours savant de nouveaux agents du fait théâtral (métiers de l'ombre ou des coulisses, pratiques amateur, troupes, auteurs et autrices invisibilisés, formes réputées mineures car populaires, etc.) et le crédit croissant porté aux archives du spectacle, en élargissant le champ des connaissances, font aussi s'écrouler nombre de légendes d'une historiographie fondée sur des mythèmes obligés, liés notamment au récit national, à une périodisation par le succès, la chute, le scandale, la rupture et la polarisation parfois forcée entre tradition et nouveauté, à des *storytellings* de l'affrontement, de l'idéalisation ou de l'héroïsation.

À partir de cas concrets, le présent volume réunit des réflexions sur les méthodes (comment ?) et les enjeux (pourquoi ?) du récit en histoire du théâtre. En quoi celui-ci varie-t-il selon la position discursive de ses auteurs et autrices, doctes, universitaires, curieux ou artistes ? Quelle incidence le genre et le support (dictionnaire, traité, manuel, revue engagée, bande dessinée, mémoires, pièce métathéâtrale...) ont-ils sur la forme et l'orientation mémorielle du récit ? Comment les périmètres évolutifs du champ des différentes disciplines qui ont le théâtre pour objet, et dont l'intersection forme les études théâtrales, reconfigurent-ils l'histoire du théâtre ? Autant de questions auxquelles répondent ici, chacun à sa manière, les spécialistes réunis dans ce collectif, universitaires et professionnels du théâtre, selon trois modes de discours : études, entretiens et pièce de théâtre...

Au service de l'État.
Les réécritures politiques
de l'histoire du théâtre iranien

Fahimeh Najmi

ISBN: 979-10-231-5216-6



Collection dirigée par Julie Vatain-Corfdir & Sophie Marchand

Histoire(s) en mouvement

Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat & François Lecercle (dir.)

Le geste sur les scènes des XX^e et XXI^e siècles

Aïda Copra, Silvia De Min, Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente (dir.)

L'apothéose d'Arlequin

Emanuele De Luca & Andrea Fabiano (dir.)

Federal Theatre Project (1935-1939)

Émeline Jouve & Géraldine Prévot (dir.)

American Dramaturgies for the 21st Century

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Une œuvre en dialogue

Judith le Blanc, Raphaëlle Legrand & Marie-Cécile Schang-Norbelly (dir.)

American Musicals

Julie Vatain-Corfdir & Anne Martina (dir.)

La Haine de Shakespeare

François Lecercle & Élisabeth Angel-Perez (dir.)

La scène en version originale

Julie Vatain-Corfdir (dir.)

Andrea Fabiano, Agathe Giraud, Florence Naugrette,
Clément Scotto di Clemente & Violaine Vielmas (dir.)

Raconter l'histoire du théâtre

Comment et pourquoi ?

SORBONNE UNIVERSITÉ PRESSES
Paris

Le présent volume a été financé par l’Institut universitaire de France, l’Initiative Théâtre de l’Alliance Sorbonne Université et, à Sorbonne Université, par le Centre d’Étude de la Langue et des Littératures Françaises, le Programme de Recherches Interdisciplinaires sur le Théâtre et les Pratiques Scéniques et l’École doctorale 019.

Les SUP sont un service général de la faculté des Lettres de Sorbonne Université

© Sorbonne Université Presses, 2025

Couverture : Michaël BOSQUIER
Maquette et mise en page : Emmanuel Marc DUBOIS/3d2s (Issigeac/Paris)

SUP
Maison de la Recherche
Sorbonne Université
28, rue Serpente
75006 Paris

tél. : (33) (0)1 53 10 57 60

sup@sorbonne-universite.fr

<https://sup.sorbonne-universite.fr>

SECONDE PARTIE

L'histoire du théâtre, œuvre (géo)politique ?

L'histoire du théâtre comme instrument idéologique

AU SERVICE DE L'ÉTAT – LES RÉÉCRITURES POLITIQUES DE L'HISTOIRE DU THÉÂTRE IRANIEN

Fahimeh Najmi

Université Paris 8

Le spectacle, « c'est une vision du monde qui s'est objectivée¹ », affirmait Guy Debord dans sa *Société du spectacle*. Plus loin, il ajoutait que « forme et contenu du spectacle sont identiquement la justification totale des conditions et des fins du système existants² ». Ces mots trouvent une résonance particulière dans l'Iran moderne et contemporain où le spectacle du pouvoir et un certain spectacle rituel se superposent. C'est dans les marges des cérémonies du deuil du troisième imam shi'ite – cérémonies entièrement voulues et imposées par le « pouvoir » des Bouyides³ afin de marginaliser les rivaux sunnites et de dominer l'ensemble de la société – que les graines de ce spectacle, le *Ta'zieh*, furent semées au IV^e siècle de l'Hégire.

Le *Ta'zieh* est en principe un spectacle fondé sur les récits et les traditions se rapportant à la vie de la famille du Prophète de l'Islam et notamment aux événements, désastres et amertumes qui affectèrent l'Imam Hussein et sa lignée à Kerbela en l'an 61 de l'Hégire. [...] C'est dans la foulée de l'officialisation du shi'isme à l'époque séfévide au XVI^e siècle de l'ère chrétienne que le *Ta'zieh* entre effectivement dans la sphère publique⁴.

¹ Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p. 4.

² *Ibid.*, p. 5.

³ Les Bouyides ou Buyides (945-1055): cette dynastie persane shi'ite, fondée par trois frères d'origine modeste et originaire du Deylam (ou Daylam au sud-ouest de la mer Caspienne), régna en Perse et dans l'Irak-Adjémi (Jibâl). Mo'ez o-dowleh (ou Mu'izz ad-Dawla ou Mo'izz al-Dowla), surnommé émir des émirs, qui fut le premier émir de Bagdad dès 946 – après la prise de cette ville par les Bouyides – jusqu'à sa mort en 967, y introduisit « des grandes fêtes shi'ites qui déchirèrent la communauté musulmane, car les sunnites y furent majoritaires » (Jean Calmard, s. v. « [Bouyides ou Buyides Les \[935-1055\]](#) », *Encyclopædia Universalis*).

⁴ Fahimeh Najmi, « “À cause des morts, on a trouvé refuge au cimetière” : le *Ta'zieh* dans la littérature de fiction iranienne », *Registres. Revue de l'Institut d'études théâtrales*, 19, 2016, p. 115.

L'espace public devenu ainsi un espace politique permettait désormais au pouvoir d'influer sur le comportement de la population de manière à servir ses intérêts⁵. Ce revirement majeur en matière de gestion des espaces publics a joué, et continue à jouer, en faveur de la perpétuelle récupération de ce spectacle, toujours par le pouvoir en place, comme l'outil de gestion de la loyauté de son public et comme un moyen d'acquérir une légitimité⁶. Quant aux Occidentaux, ils sont tombés à leur tour dans le piège de ce pouvoir iranien en reconnaissant et surestimant ces manifestations et le *Tazieh*, en particulier, et rendent en retour incontournables aux yeux des « historiens » du « théâtre iranien » ces manifestations spectaculaires à caractère religieux shi'ite. Le résultat de ce processus se manifeste dans des travaux qui, en fonctionnant comme une fabrique de la mémoire, ne font que consolider les socles de ce pouvoir. Nous avons donc assisté à l'invention d'une tradition et à son instrumentalisation. L'objectif de cet article, par l'examen de trois ouvrages rédigés successivement en 1955, 2006 et 2015, est de démontrer comment et dans quelle mesure les partisans de différents courants politiques dans ce pays ont apporté leur part à cette œuvre commune.

IL ÉTAIT UNE FOIS... AU ROYAUME DE PERSE

Lorsqu'en 1955, dans la foulée du coup d'État qui avait renversé le gouvernement nationaliste du Dr Mohammad Mossadegh⁷, Abolghasem Djennati-Ataï publie un essai⁸ sur le « théâtre persan », son histoire et ses origines (le premier en son

5 Pierre Livet, « Les lieux du pouvoir. Peut-on penser le pouvoir en partant d'une théorie de la communication ? », dans Alain Cottreau et Paul Ladrière (dir.), *Pouvoir et légitimité: figures de l'espace public*, Paris, EHESS, 1992, p. 45-68.

6 Voir Afshin Marashi, *Nationalizing Iran. Culture, Power, & the State 1870-1940*, Seattle and London, Washington UP, 2008, p. 46.

7 Mohammad Mossadegh (1881-1967). Icône du nationalisme iranien, issu d'une longue lignée de notables, il étudia en Europe et mena une brillante carrière dans la fonction publique jusqu'à ce que Reza Shah (voir *infra*, note n° 17) le force à prendre sa retraite. Revenu à la politique en 1941, il se fit connaître d'abord en tant que député incorruptible, puis en tant que leader du Front national faisant campagne pour la nationalisation de la compagnie pétrolière britannique. Élu Premier ministre en 1951, il nationalisa rapidement l'industrie pétrolière et déclencha ainsi une crise internationale majeure avec la Grande-Bretagne. Il fut renversé par le coup d'État militaire organisé par la CIA et le MI6 en août 1953. Les islamistes se méfièrent de lui en raison de son profond engagement en faveur d'un nationalisme laïc. Voir Ervand Abrahamian, *A History of Modern Iran*, New York, Cambridge UP, 2008, p. xxii.

8 Abolghasem Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan [Bonyâd-e namâyesh dar Iran]*, Téhéran, Safi Ali shah, 1333/1955. Dans cet article – dans le corps du texte comme dans la bibliographie –, si l'édition donne la traduction du titre en anglais ou en

genre), l'ancienneté du phénomène théâtral – plus exactement du « spectacle à l'occidentale⁹ » – au royaume de Perse ne datait pas, certes, de plus de soixante-dix ans¹⁰. Néanmoins, il lui a fallu du panache, de la patience et de la persévérance afin de surmonter l'opposition cléricale, combattre l'étroitesse d'esprit des courtisans, convaincre le scepticisme des intellectuels, et surtout gagner la confiance et susciter l'intérêt de la population pour enfin arriver à offrir aux Iraniens les lieux permanents où, pour la toute première fois, s'exprimer et prendre part publiquement à un dialogue n'étaient plus considérés comme un des priviléges réservés aux élites. Dès lors, les exclus, comme les femmes, les minorités religieuses – ceux qui se trouvaient perpétuellement sur la touche – ont pu, sur un terrain relevant du domaine séculier, s'intégrer à la vie sociale, collaborer à la création des univers éloignés de leur quotidien, donner corps et voix aux personnages imaginaires. Mais tout cela semble ne pas intéresser Djennati-Ataï, peut-être parce qu'à ce moment, de nombreux artistes de la scène, notamment Abdolhossein Noushin¹¹, qui joua un rôle déterminant dans l'instauration et la

français à la suite du titre iranien, je l'indiquerai en italique et ne le ferai pas suivre le cas échéant d'une traduction en français.

- ⁹ Jusqu'à l'ouverture du Théâtre Farhang, fondé par Abdolhossein Noushin (voir *infra*, note n° 11) en 1944 à Téhéran, il est possible de « tracer trois étapes de l'évolution de l'art scénique, au niveau de la représentation, en Iran. Premièrement, il y a les spectacles traditionnels; puis, l'effort de présenter le contenu de pièces occidentales dans le cadre et avec les procédés des spectacles traditionnels (comme les programmes occasionnels proposés par le Tiâtr-e melli, le premier groupe iranien qui a proposé les spectacles dans un lieu clos et fixe s'adressant à un public large de 1911 à 1917); et enfin, d'adopter le cadre du « Théâtre en Occident » pour exposer le contenu qui relève plutôt du domaine des spectacles traditionnels (comme les spectacles présentés au Tamâshâ khâneh Tehran, le premier lieu permanent voué à l'art du spectacle dans la capitale iranienne créé en 1940) » (Fahimeh Najmi, *Le Théâtre, l'Iran et l'Occident*, Paris, L'Harmattan, 2018, p. 71-72). Les spectacles de ces deux dernières catégories sont ainsi définis comme « spectacles à l'occidentale ».
- ¹⁰ Mirza Fath-Ali Akhounzadeh (1812-1878), Iranien d'origine, mais natif du Caucase, qui, d'après l'historien Fereydoun Adamiyat, fut le précurseur de la dramaturgie et des nouvelles à l'europeenne dans le continent asiatique (Fereydoun Adamiyat, *Life and Thought of Mirza Fath-Ali Akhounzadeh. A contribution to the history of the Iranian liberal ideas [Andishehâ-y-e M. F. Akhounzadeh]*, Téhéran, Kharazmi, 1349/1970, p. 32). Il écrivit six pièces de théâtre entre 1850 et 1856 en dialecte turc azéri. Cependant, la publication des traductions persanes de ses pièces en Perse ne commença qu'à partir de 1871. Toujours est-il que pour la date avancée, je me réfère à l'aménagement d'une salle de spectacle au Darolfonoun – la première école à la mode européenne en Perse fondée en 1885 sous l'ordre de Nasereddin Shah Qadjar (1831-1896).
- ¹¹ Seyyed Abdolhossein Noushin Khorasani (1905-1971) est situé dans le théâtre iranien, au même niveau que Sadegh Hedayat dans la littérature de fiction iranienne et Nima Yushij dans la poésie persane moderne (Mahmoud Dowlatabadi, *Mim va ân-e digarân* [M. et le

propagation du terme de théâtre dans la société iranienne¹² à travers l'inauguration de ses théâtres, se trouvaient en prison et que les salles en question furent brûlées dans le feu du coup d'État par les hommes de main engagés¹³ au service des commanditaires

talent des autres], Téhéran, Cheshmeh, 1391/2012, p. 105). Il fut un homme aux multiples facettes et aborda plusieurs domaines: le théâtre comme metteur en scène, directeur, dramaturge, pédagogue et acteur; la littérature comme nouvelliste et traducteur; la musique comme joueur de târ et d'accordéon, et amateur de musique classique; la recherche littéraire, lexicologique et historique; et la politique comme un socialiste, un des membres fondateurs du parti Tudeh, le parti communiste iranien. Ce dernier lui a valu dix-huit années d'exil dans l'URSS où il succomba à un cancer. Les années qui suivirent son retour de la France, où il fut formé au conservatoire d'art dramatique de Toulouse de 1929 à 1932, portent surtout la marque de ses activités théâtrales. Le lancement des théâtres Farhang, Ferdowsi et Saadi (qu'il dirigea au moment de son emprisonnement), suite à l'abdication de Reza Shah (voir *infra*, note 17), fit de lui « la figure la plus connue des cercles intellectuels de Téhéran » (Ervand Abrahamian, *Iran Between Two Revolutions*, Princeton, Princeton UP, 1982, p. 306); il lui permit aussi de préparer « la société et les gens pour qu'ils prennent le théâtre au sérieux et [de faire naître] le savoir théâtral en Iran » (Hamid Samandarian, *Cette scène est ma maison [In sahneh khâneh man ast]*, entretien avec A. Mahian, Téhéran, Ghatreh, 1387/2008, p. 329).

¹² Jusqu'à 1944, on se servit du *Tamâshâ khâneh* afin de nommer le lieu où le public observe le spectacle y compris celui à l'occidental.

¹³ Lors du coup d'État de 1953, causant le renversement du gouvernement nationaliste de Mohammad Mossadegh (voir *supra*, note 7) et le retour au pouvoir de Mohammad Reza Pahlavi (r. 1941-1979), de nombreux voyous avaient été mobilisés pour attaquer, notamment, la résidence du Dr Mossadegh, le Premier ministre de l'époque, ainsi que d'autres lieux symboliques comme la station de radio de Téhéran, les bureaux des journaux, progouvernements ou communistes, et, aussi, les théâtres fondés par Noushin et ses collaborateurs. À leur tête, Sha'ban Ja'fari (1921-2006), surnommé Sha'ban Bimokh (sans cervelle), décrit comme « le chef de gang le plus dangereux » (Ervand Abrahamian, « The 1953 Coup in Iran », *Science & Society*, vol. 65, 2, 2001, p. 199). Il « prétendit avoir rassemblé une foule de cinq mille personnes, composée de ses partisans des cercles *zurkhaneh* (c'est-à-dire des lutteurs des « maisons de force » iraniennes), de quelques péons du bazar (la majorité des bazaris établis soutenaient encore Mossadegh à l'époque) et d'un groupe de soldats et d'officiers démobilisés » (Olmo Götz, « The Dangerous Classes and the 1953 Coup in Iran: On the Decline of *lutigari* Masculinities », dans Stephanie Cronin [dir.], *Crime, Poverty and Survival in the Middle East and North Africa: The 'Dangerous Classes' Since 1800*, London, I.B. Tauris, 2021, p. 178). Il a été bien payé pour ses services et a « reçu un luxueux palais des sports construit par un gouvernement reconnaissant pour ses services au Shah » (Willem M. Floor, « The Political Role of the *Lutis* in Iran », dans Michael E. Bonine et Nikki R. Keddie [dir.], *Modern Iran: The Dialectics of Continuity and Change*, Albany, New York UP, 1981, p. 93; cité par Daniel A. Bradburn, « National Conditions and Local-Level Political Structures: Patronage in Prerevolutionary Iran », *American Ethnologist*, vol. 10, 1, 1983, p. 33). Toujours est-il que la participation active de cette catégorie de la population dans le coup d'État a porté atteinte à la légitimité du règne de Mohammad Reza Shah jusqu'à la révolution de 1979.

du putsch. Ainsi, la capitale iranienne, Téhéran, a dû attendre plusieurs années jusqu'en 1965 et l'ouverture de la salle 25 Shahrivar¹⁴, pour qu'une salle de théâtre digne de ce nom y ouvre ses portes de nouveau. En cette année de 1955, donc, le jeune théâtre iranien était à l'agonie.

Dans son essai, à défaut de mentionner ces faits ou d'apporter des arguments et des analyses au sujet du « théâtre en Iran » ou, tout au moins, de la traversée périlleuse de ce théâtre né sous le despotisme des Qadjar¹⁵, confronté à la rupture des deux coups d'État et condamné à survivre sous l'autoritarisme¹⁶ des Pahlavi – ce qui semble plutôt compréhensible vu l'intensité de la répression après le coup d'État de 1953 –, Djennati-Ataï choisit de lister les noms des personnes ayant exercé dans diverses branches de ce domaine, et les noms des pièces écrites par les auteurs persanophones ou traduites depuis des langues étrangères et publiées en persan. Il ajoute, à la fin de son ouvrage, quelques textes en guise d'exemple. Toutefois, l'intérêt de son travail réside ailleurs, lorsqu'il vient au secours d'un pouvoir putschiste en détresse et en mal de légitimité. Pour ce faire, il adopte une stratégie fondée sur deux axes : d'une part, il fustige la prédominance des Grecs et donc des Occidentaux, les Américains et les Anglais, autrement dit, les meneurs du coup d'État de 1953 ; d'autre part, au moment où les Iraniens sont écrasés par le mépris, il fait prévaloir la marque de fabrique de « l'esprit iranien », et sa détermination à « laisser sa propre empreinte » en tout, y compris dans

¹⁴ La salle 25 Shahrivar – rebaptisée Tamâshâ khâneh Snaglaj après la Révolution islamique – fut inaugurée en 1965. Elle se situe dans un quartier ancien – et à l'époque au centre – de Téhéran appelé Snaglaj. Son lancement s'inscrit parmi les efforts qui tentèrent de « blanchir » un coup d'État renversant un gouvernement nationaliste et c'est pourquoi les administrateurs culturels du gouvernement pahlavi le réservèrent, dès son ouverture et jusqu'à 1972, aux pièces écrites par les auteurs dramatiques iraniens.

¹⁵ Dynastie des Qadjar (1794-1925). L'accession au trône d'Aghâ Mohammad khân marqua l'avènement d'une dynastie qui vit la Perse entrer dans la modernité. [...] Les Qadjar gouvernèrent comme des monarques absous en rompant avec les traditions tribales. Ils mirent en place une administration très hiérarchisée et prêtèrent une grande attention au cérémonial de la cour. Leur règne fut caractérisé par l'essor de la bureaucratie, par la modernisation de l'armée et par la fixation définitive des frontières. L'intervention croissante des puissances non musulmanes (et notamment celle des Britanniques qui s'assurent la mainmise sur les ressources pétrolières) affaiblit leur pouvoir et contribua à la disparition de la dynastie en 1925 (Pascal Buresi, s. v. « [Dynastie des Qadjar \[1794-1925\]](#) », *Encyclopædia Universalis*). Le spectacle à l'occidentale fit son apparition en Iran sous le règne du Nasereddin Shah, le quatrième souverain des Qadjar (qui régna de 1848 à 1896).

¹⁶ Sur l'avènement de l'autoritarisme en Iran voir : Fahimeh Najmi, « About the Cultural Policy of An Authoritarian Regime: An Essay on Iran's Sâzmân-e Parvaresh-e Afkâr », *The Journal of Global Theatre History*, 2025, à paraître.

le théâtre, par la mise en avant du phénomène *Tâ'zieh*. Sans aucune mention du fait que Reza Shah¹⁷, aussitôt après sa prise du pouvoir, avait interdit ce spectacle traditionnel et que cette interdiction¹⁸ sera restée officiellement valable jusqu'à la Révolution islamique de 1979. C'est ainsi qu'il s'en prend d'emblée aux orientalistes pour s'être appuyés sur « les notes d'historiens occidentaux qui, ne s'étant pas du tout rendus en Orient et n'ayant pas connu la civilisation iranienne », et qui ont cru que le théâtre, tout « comme la plupart des sciences et des techniques, vient des Grecs, et que l'Iran [...], comme d'autres pays civilisés, a été abreuvé à la source de sa grâce¹⁹ ». Ensuite, sans nier l'influence de la civilisation grecque, il les accuse d'avoir orchestré la dissimulation de « l'influence spirituelle de l'Iran en Grèce²⁰ » ; c'est pourquoi, selon lui, « les gens ne sont pas conscients de la grande influence de la grande civilisation [iranienne] dans les croyances, les esprits et les organisations politiques et sociales grecques²¹ » : « Si

324 notre civilisation n'était pas supérieure à la civilisation grecque, Eschyle n'aurait jamais créé sa célèbre pièce *Les Perses* pour désavouer l'iranisation du peuple grec en blâmant les Iraniens²². »

Il argue que « sans nul doute, dans un passé lointain, l'Iran avait une civilisation qui embellissait sa grande nation, et son rayon illuminait la culture et l'art des nations et des peuples voisins²³ ». Il pose alors une question fondamentale : comment est-il possible que son pays, qui, dans les temps anciens, en termes de science et de civilisation, au moins, était l'équivalent de l'Égypte, de Rome et même des Grecs, et

¹⁷ Reza Pahlavi (1878-1944). Issu d'une famille de militaires, il gravit les échelons jusqu'à la brigade des cosaques, la principale force de combat du pays à l'époque. Il mena un coup d'État militaire, soutenu par les Britanniques (Pour les points-clés de l'implication britannique dans ce coup d'État, voir Michael P. Zirinsky, « Imperial Power and Dictatorship: Britain and the Rise of Reza Shah 1921-1926 », *International Journal of Middle East Studies*, vol. 24, 4, 1992, p. 645-646), en 1921 et, cinq ans plus tard, se couronna shah, remplaçant de la sorte la dynastie des Qadjar par sa propre famille, les Pahlavi. Il régna d'une main de fer jusqu'en 1941, date à laquelle les armées britannique et soviétique envahirent l'Iran et le forcèrent à abdiquer. Il mourut trois ans plus tard en Afrique du Sud (voir E. Abrahamian, *A History of Modern Iran*, op. cit., p. xxiii).

¹⁸ Selon Enayatollah Shahidi, le *Tâ'zieh* fut interdit vers 1932-1933. (Enayatollah Shahidi, *Tâ'zieh and Tâ'zieh-khâni in Tehran; A Research on the Shi'a Indigenous Drama of Tâ'zieh from the Beginning to the End of Qajar Era [Tâ'zieh va Tâ'zieh khâni az âqâz tâ'pâyân-e doreh-ye Ghâdjâr dar Tehran]*, Téhéran, Daftar pajouheshhâye farhangi, 1380/2001, p. 206.)

¹⁹ A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, op. cit., p. 1.

²⁰ *Ibid.*, p. 1.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 1-2.

²³ *Ibid.*, p. 1.

qui maîtrisait d'autres arts, ait été privé uniquement de l'art du théâtre²⁴? D'après lui, l'existence d'autres arts élimine automatiquement l'hypothèse selon laquelle les Iraniens n'avaient pas de théâtre : « il est certain que les arts du spectacle dans l'ancien Iran ont prospéré avec d'autres arts, et si nous ne voulons pas dire qu'ils ont eu une influence sur l'art du théâtre grec, nous devons admettre que les arts des deux pays avaient une influence mutuelle les uns sur les autres²⁵ ». Et tout cela, sans avancer la moindre preuve. À partir de là, se lançant dans une tentative plutôt inédite, Djennati-Ataï déploie un effort démesuré pour démontrer une continuité totalement chimérique dans l'histoire iranienne par le biais du « théâtre ». Il table sur le *Rig-Veda* indien et ses quelques hymnes sous forme de questions-réponses comme une preuve de connaissance des « Aryens » du théâtre et il en conclut que très probablement, le théâtre sanscrit et prakrit trouvent leurs racines dans l'ancien Iran²⁶. Quant au traité de Bhârata, selon lui, il porte « une empreinte de l'art théâtral de ses ancêtres²⁷ ». Par ailleurs, il soutient que les Mèdes avaient un talent particulier pour le théâtre et l'agencement des scènes à travers les hauts-reliefs, et prétend, toujours sans preuve aucune, qu'ils ont vraisemblablement eu leur propre art dramatique avec ses traits distinctifs²⁸. D'après Djennati-Ataï, l'art du jeu muet (silencieux) était au sommet à l'époque des Sassanides. Et pour preuve, cette fois, selon lui :

Lorsque les rois de la dynastie sassanide étaient assis à table, ils chuchotaient et ne disaient rien jusqu'à ce que la table soit débarrassée, et s'ils le devaient, ils transmettaient leurs intentions par des allusions et en faisant des signes²⁹.

Pour enfoncer un peu plus le clou de ce soi-disant « théâtre de l'époque sassanide » autour du personnage du roi, il raconte une anecdote selon laquelle, à la mort de Shabdiz, cheval préféré de Khosro II ou Khosro Parvîz³⁰, par peur du roi, on avait fait

²⁴ *Ibid.*, p. 2.

²⁵ *Ibid.*, p. 3.

²⁶ *Ibid.*, p. 8. Dans les notes de bas de page et sans préciser le numéro de la page, Djennati-Ataï mentionne l'ouvrage de « Sylvain Lévy » [sic, pour Lévi] comme référence. Cependant, dans le premier volume de l'ouvrage de Lévi disponible sur Gallica, je n'ai pas trouvé une quelconque trace de cette affirmation.

²⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁸ *Ibid.*, p. 9.

²⁹ Al-Jahiz, *Le Livre de la couronne* [*Kitab al-Taj fi Akhlaq al-Muluk*]; cité par A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, *op. cit.*, p. 23.

³⁰ Khosro II, Abharvêzou ou Chosroës Parvîz. Roi de Perse sassanide (r. 591-628). Le choix de cette anecdote et ce roi de la dynastie sassanide ne sont pas anodins et tout comme le nom de « Pahlavi », qui fut adopté par Reza Shah (voir *supra*, note 17) et qui « à l'origine désigne la langue de la Perse sassanide, mais qui fait aussi référence aux héros

appel à Barbad (ou Barbod), le célèbre ménestrel, pour qu'il lui annonce la nouvelle. Ce dernier composa une chanson émouvante avec des poèmes appropriés qui, pour l'essentiel, disaient : « Shabdiz est allongé là-bas, ses bras et ses jambes étirés, et ne bouge plus... ». Alors Khosro Parvîz devina la nouvelle : « Il est donc mort ? », demanda-t-il. Et Barbad répondit que c'était le roi en personne qui venait de le dire. Pour Djennati-Ataï, cette anecdote prouve que, parallèlement aux genres sérieux du théâtre, les Iraniens organisaient les spectacles comiques et drôles avec des chansons et des ballades amusantes³¹. Au milieu de ce bric-à-brac, et tout juste avant d'attaquer l'Iran après la conquête arabe, Djennati-Ataï glisse dans son texte deux courtes citations tirées d'un ouvrage intitulé *L'Histoire de Boukhara* d'un certain Narshakhi : « Les habitants de Boukhara chantent des hymnes étranges sur le meurtre de Siavush³² et ces chansons s'appellent "la rancune de Siavush" (*kin-e Siavush*)³³. »

326 Précisons que la version originale de cet ouvrage rédigé au x^e siècle en arabe est perdue et que ce que nous possédons aujourd'hui est une traduction en persan qui a subi un certain nombre de modifications et d'ajouts : son traducteur reconnaît un fond de tension avec la langue arabe³⁴. L'apparition du *Tâ'zieh* après l'arrivée de l'Islam

chantés par Ferdowsi, les Pahlavâns (preux chevaliers) » (Yves Porter, *Les Iraniens. Histoire d'un peuple*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 267) : il s'inscrit dans la continuité des efforts de ces souverains d'Iran, arrivés et restés au pouvoir par le biais de coups d'État, afin de se placer dans la lignée des rois préislamiques et asseoir leur légitimité.

³¹ A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, op. cit., p. 23.

³² Siavush (ou Siavash, Shivukhsh, Siavushân, Siavarshan). Personnage de la mythologie persane. Fils de Kai Kavus, le deuxième roi des Kavis – première grande monarchie purement aryenne de l'Iran oriental. Très jeune, il fut convié aux bons soins du héros Rustam qui lui enseigna tout ce qu'un prince devait savoir. Une fois grandi, devenu un bel homme, Soudabeh, l'une des épouses de son père, s'éprit de lui. Ne parvenant pas à séduire le jeune homme et à l'amener à trahir son père, elle l'accusa de l'avoir fait. Vu que Kai Kavus crut d'abord ce que lui dit Soudabeh, Siavaush gagna alors la cour d'Afrassiab, le roi de Touran. Il y épousa Farangis, la fille du roi, Afrassiab, qui fut par la suite remonté contre le jeune prince d'Iran. Siavaush fut donc odieusement assassiné. Son fils, Kai Khosrow, serait acclamé en tant qu'héritier légitime de son grand-père Kai Kavus et devint roi (Vesta Sarkhosh Curtis, *Mythes perses*, trad. Paul Chemla, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 70-72). *Le Livre des rois*, l'épopée composée par Ferdowsi (ou Firdousi, poète persan du x^e siècle), mit en vers l'histoire de Siavush.

³³ Abu Bakr Muhammad ibn Jafar Narshakhi, *L'Histoire de Boukhara* [*Târikh-e Bokhârâ*], traduit de l'arabe en persan par Abu Nasr Ahmad al-Qubavi, abrégé par Muhammad bin Zafar bin Omar, revu et corrigé par Modares Razavi, 1317/1938, p. 20; cité par A. Djennati-Ataï, dans *Essai sur les origines du théâtre persan*, op. cit., p. 26.

³⁴ Al-Qubavi, traducteur du texte en persan, écrit : « Et la plupart des gens ne sont pas attirés par l'arabe. Des amis m'ont demandé de traduire ce livre en persan. J'ai accédé à leur demande et traduit ce livre en persan » (s.v. « L'histoire de Boukhara » [*Târikh-e Bokhârâ*], *Encyclopaedia of the World of Islam* [*Daaneshnaame-ye Jahaan-e Eslam*]).

pousse pourtant Djennati-Ataï à placer ces citations au sujet d'une « passion » pour ce personnage de la mythologie persane à cet endroit de l'ouvrage afin de démontrer la continuité tant recherchée du « théâtre iranien », continuité pourtant chimérique. Si Djennati-Ataï se concentrait uniquement sur les sources de première main au sujet du *Ta'zieh* – qui se trouvent dans les témoignages des Occidentaux –, il ne parviendrait guère à placer le pouvoir pahlavi dans la lignée des rois sassanides par le théâtre. Il se sert donc de ces deux citations pour combler le chaînon manquant. Par ailleurs, étant donné que les témoignages des Occidentaux, tous apparus après la proclamation du shi'isme comme religion d'État par les Séfévides au XVI^e siècle puis durant les règnes des rois qadjar et notamment celui de Nasereddin, décrivent et reconnaissent le *Ta'zieh* comme « le théâtre persan » ou « le drame persan »³⁵, il lui est impossible de l'ignorer. C'est pourquoi il opte pour un compromis : il le prend en considération mais tout en minimisant sa portée, y compris sa substance religieuse même, comme si cela était possible. Toujours est-il qu'il admet volontiers le rôle joué par les Sultans shi'ites et les politiciens dans le développement du *Ta'zieh* afin d'exploiter son immense potentiel dans la propagation de leurs opinions politiques, tout en imputant implicitement son émergence à quelques artistes et écrivains, qui, à cause de l'étroitesse et de la domination de l'Islam, ont décidé de changer la façon de dépenser leur énergie artistique³⁶. Sauf que le seul document mis en avant dit autre chose. Il s'agit d'un court paragraphe auquel toutes les recherches concernant le *Ta'zieh* font référence, et qui est également mentionné par Djennati-Ataï. Il figure dans l'ouvrage de Edward G Browne, *A Literary History of Persia*. On y lit :

Dans l'histoire d'Ibn Kathir, il est mentionné que Mo'ez o-dowleh³⁷ des Bouyides à Bagdad pendant les dix premiers jours du mois de Moharrem *ordonna* aux habitants la fermeture de tous les marchés, de porter le noir du deuil et de pleurer le martyr d'Imam Hussein. *Comme cette règle n'était pas coutumière à Bagdad, les sunnites la considéraient comme une grande hérésie*, et comme ils n'eurent aucune écoute de la part de Mo'ez o-dowleh (parce que leur force ne l'atteignait pas), *ils n'eurent d'autre choix que de s'y rendre*³⁸. Après cela, chaque année jusqu'à la chute des Bouyides, les shi'ites pratiquaient l'expression de deuil pour l'Imam Hussein (autrement dit le *Ta'zieh*) durant

³⁵ Pour un état des lieux critique des textes occidentaux sur le *Ta'zieh* traduits et publiés dans la revue *Faslnameh Teatr* à des fins de propagande, voir Fahimeh Najmi, « Relations between Theatre and Power: The Iranian Quarterly *Faslnameh Teatr* (1977–) », *New Theatre Quarterly*, vol. 39, n° 1, 2023, note de fin 38, p. 59.

³⁶ A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, op. cit., p. 29.

³⁷ Voir *supra*, note 3.

³⁸ C'est moi qui souligne.

les dix premiers jours de Moharrem dans tous les pays, et à Bagdad [cette coutume] a été maintenue jusqu'au début du règne de Tuğrul Beg le seldjoukide³⁹.

Si cette lamentation était si répandue dans la région, pourquoi la considérer à ce point comme une hérésie ? Et si les gens s'engageaient volontairement sur cette voie, par quel motif fut justifié l'ordre royal ? Et si elle fut à ce point enracinée, comment un simple changement de pouvoir parvint-il à mettre un terme à son existence ? Nous sommes bel et bien face à une tentative de confiscation de l'espace public dans un rapport de force. Pour évaluer la gravité de cette récupération et cette « conception faite sur mesure » par Djennati-Ataï, il suffit peut-être de se remémorer les dates clés dans le fameux « retour sur soi » et le brandissement de ce shi'isme afin d'investir l'arène de l'identité iranienne dans l'Iran contemporain : l'auteur Jalal Al-e Ahmad⁴⁰ ne publia 328 son essai intitulé *L'Occidentalité* qu'en 1962 ; l'arrestation de Rohollah Khomeini⁴¹ et les émeutes de juin n'eurent lieu qu'en 1963 ; l'islamologue Ali Shariati⁴², qui fit ses

39 Edward G. Browne, *A Literary History of Persia* [1902], vol. III, p. 24; cité par A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, *op. cit.*, p. 29.

40 Jalal Al-e Ahmad (1923-1969). L'initiateur du mouvement « Retour aux sources ». Il commença sa carrière comme marxiste au sein du parti Tudeh, mais dans les années 1960, il chercha de plus en plus les racines culturelles de l'Iran dans le shi'isme. L'argument de son ouvrage le plus connu, *Gharbzadegi*, est que l'Iran est détruit par un « fléau venu de l'Occident ». Il fut l'un des rares intellectuels ouvertement loués par Khomeini (voir E. Abrahamian, *A History of Modern Iran*, *op. cit.*, p. xvii).

41 Ayatollah Seyyed Rouhollah Khomeini (1902-1989). Leader de la révolution islamique qui renversa le shah d'Iran Mohammad Reza Pahlavi (1919-1980). Né dans une famille de clercs, il passa sa jeunesse dans les séminaires de Qom et de Nadjaf. Il entra en politique en 1963 lorsqu'il dénonça Mohammad Reza shah pour avoir accordé le régime de « capitulations » aux conseillers militaires américains. Exilé, il passa les seize années suivantes à Burs (en Turquie), puis à Nadjaf et à Kerbela (en Iraq) et enfin à Neauphle-le-Château (en France) à développer une nouvelle interprétation de l'Islam shi'ite en élargissant considérablement le concept traditionnel shi'ite de la *Velâyat-e faqih* (voir *infra*, note 51). Revenu triomphant en 1979, il a été salué par la nouvelle constitution comme le commandant de la révolution, le fondateur de la République islamique et, surtout, Imam du monde musulman, titre que les shi'ites réservaient jusqu'alors aux douze Imams sacrés infaillibles (voir E. Abrahamian, *A History of Modern Iran*, *op. cit.*, p. xxi).

42 Ali Shariati (1933-1977). Considéré comme le « véritable idéologue » de la révolution islamique. Étudiant en France dans les années 1960, il fut fortement influencé par les théories des révolutions du tiers-monde, en particulier par Frantz Fanon. Ses conférences prolifiques – totalisant trente-six volumes – visent à transformer le shi'isme d'une religion apolitique conservatrice en une idéologie politique hautement révolutionnaire rivalisant avec le léninisme et le maoïsme. Ses écrits ont influencé de nombreux militants qui prirent part à la révolution. Il mourut en exil à la veille de la révolution de 1979 (voir E. Abrahamian, *A History of Modern Iran*, *op. cit.*, p. xxiv).

études à la Sorbonne de 1960 à 1964, ne donna sa série de discours et de conférences, notamment dans le centre culturel et religieux de Husseiniyeh Ershâd à Téhéran, qu'à partir de 1965. La tentative de Djennati-Ataï fut donc bien antérieure aux démarches des principaux protagonistes de cette affirmation identitaire basée sur le shi'isme.

Ignorantin ou indifférent envers la vraie nature du *Tâ'zieh*, un spectacle rituel où la forme et le fond ne font qu'un, Djennati-Ataï soutient alors l'hypothèse selon laquelle « les civilisations, à certains stades de développement, sont capables de créer la substance d'un théâtre religieux, qui au fil du temps se transforme en un théâtre non religieux dans leur communauté, sans accepter aucune influence et emprunt des étrangers⁴³ ». Il parie donc sur la maturité des Iraniens pour métamorphoser la nature du *Tâ'zieh*. Une idée qui, dès lors, fut inlassablement reprise par les agents culturels de Mohammad Reza Shah.

À L'ÈRE D'UN ISLAM... À LA HUSSEIN

À l'opposé, Rouhollah Khomeini ne fut pas un parieur. Certains soutiennent même que « l'un des facteurs les plus importants dans la victoire de sa révolution se trouvait dans la présentation d'un nouveau visage de l'Islam, appelé un Islam à la Hussein⁴⁴ ». En parfait connaisseur du terrain, dès le mois de mai 1980 et à la fin de son court séjour à Qom, il choisit de s'installer dans une demeure située juste à côté du Husseynieh Jamaran, d'où il a tenu tous ses discours et a défié l'Occident, donnant l'impression qu'il vivait littéralement dans ce lieu⁴⁵ dédié initialement à la représentation du *Tâ'zieh*. D'emblée, le ton fut donné. Mettant de côté l'attitude officielle qualifiant de suspicieuse voire mensongère toute confirmation venant des Pahlavi, les soi-disant historiens du théâtre autoproclamé iranien au service de la République islamique n'ont jamais cherché à revenir sur les affirmations concernant le *Tâ'zieh*. En fait, leur travail constitue un prolongement logique de ce qui fut prêché et martelé par les précédents, mais ils vont encore plus loin dans l'usage idéologique de ce prétendu théâtre, à l'image de Yagoob Azhand, dans son ouvrage⁴⁶ au sujet du « théâtre » et du divertissement en

43 A. Djennati-Ataï, *Essai sur les origines du théâtre persan*, op. cit., p. 46.

44 Morteza Shiroudi, « De la révolution de Hussein à la révolution de Khomeiny » [Az enghelâb-e hosseini tâ enghelab-e khomeini], *Ravâgh-e andisheh*, 15, 1381/2003.

45 À l'origine, Le Husseynieh (ou Hosseiniyeh, Husayniyya) désignait le lieu – le tamâshâ khâneh – temporaire consacré aux représentations du spectacle religieux traditionnel *Tâ'zieh*. Voir Bahram Beyza'i, *A study on Iranian Theatre [Namâyesh dar Iran]*, Téhéran, Roshangaran, 1379/2000, p. 217.

46 Yagoob Azhand, *Theatre and Popular Entertainment in Safavid Period [Namâyesh dar doreh safavi]*, Téhéran, Farhangestân-e honar, 1385/2006.

Iran à l'époque Séfévide⁴⁷. Ce dernier met l'accent sur ce qui, d'après lui, était le sens caché de ces rites et cérémonies : cette « unité nationale et religieuse » qui fleurissait de plus en plus parmi le peuple iranien à partir de l'ère Séfévide⁴⁸, et donc l'officialisation du shi'isme comme religion d'État. De la sorte, ce n'est plus uniquement le *Ta'zieh* qui est concerné. Azhand met également en avant *Omar Koshán* ou la cérémonie durant laquelle, dès le début du XVI^e siècle, une effigie géante (remplie de bois et de paille, faite de tissu, d'étrons et de pétards) de Omar ibn-e Sa'd – le commandant des troupes omeyyades dans la bataille de Kerbela – fut brûlée. Peu à peu, Omar ibn Sa'd fut confondu avec Omar ibn Khatab⁴⁹, le deuxième calife de l'Islam. Dans son ouvrage, Azhand met précisément cette cérémonie hautement provocante en relation avec cette figure majeure de l'Islam sunnite⁵⁰.

Par ailleurs, suivant la tendance qui gagnait du terrain avec l'arrivée au pouvoir

- 330** d'une certaine branche de dirigeants de la République islamique, soucieux de trouver les moyens nécessaires afin de construire une autoroute dédiée à l'Imam Zaman (de l'aéroport Imam Khomeini à la mosquée de Jamkaran), dans le but de lui éviter, au moment de son retour, toute perte de temps due à l'embouteillage et à la circulation⁵¹, l'auteur évoque un rituel consacré au Maître du temps ou Sahib al-Zaman – le Mahdi des shi'ites – ayant lieu à Hilla, une ville située au centre de l'Irak, durant la période Ilkhanat⁵². Ce rituel se déroulait près du grand bazar, où se trouvait une mosquée avec

⁴⁷ La dynastie Séfévide (1501-1736). Lors de sa prise du pouvoir, son fondateur, Esma'îl I^{er}, posa, dans une Perse peuplée majoritairement des sunnites, les bases d'un État théocratique et revendiqua, dans ses origines, non seulement une descendance de l'imam Ali – gendre et cousin du prophète Mahomet; le quatrième calife de l'Islam sunnite et le premier imam des shi'ites – mais aussi un statut quasi divin (voir Y. Porter, *Les Iraniens. Histoire d'un peuple*, op. cit., p. 204). Les séfévides établirent le shi'isme duodécimain comme religion d'État en Perse.

⁴⁸ Y. Azhand, *Theatre and Popular Entertainment in Safavid Period*, op. cit., p. 48.

⁴⁹ Farrokh Gaffary, Arby Ovanessian, Laleh Taghian, s. v. « Iran », dans Don Rubin (dir.), *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, London and New York, Routledge, vol. 5, 1998, p. 1993.

⁵⁰ Y. Azhand, *Theatre and Popular Entertainment in Safavid Period*, op. cit., p. 68-69.

⁵¹ « Ahmadinejad voulait construire une autoroute dédiée à l'Imam Zaman afin qu'il ne reste pas coincé dans la circulation » [Ahmadinejad mikhâst barây-e emâm-e zamân otobân-e ekhtesâsi dorost konad tâ dar terâfik gir nakonad], Khabaronline.ir, 22 octobre 2024.

⁵² La dynastie Ilkhanat (1256 à 1335) est une dynastie mongole qui régna sur l'Iran. Que l'auteur n'hésite pas à insérer un rituel se déroulant en Iraq – et pas en Iran – et appartenant à une période bien antérieure à l'époque séfévide, à laquelle son ouvrage est consacré, souligne encore une fois cette forte volonté d'attribuer, à tout prix, au shi'isme, le statut d'élément central dans la formation de l'unité nationale iranienne.

un rideau de soie suspendu au-dessus de sa porte. Apparemment, les habitants de Hilla croient que Muhammed, le fils de l’Imam Hassan Askari (autrement dit, le onzième Imam shi’ite), après avoir pénétré dans cette mosquée, entra dans l’occultation⁵³, et par conséquent, qu’il fera son retour bientôt de ce lieu. Ainsi, la nuit tombante, après la prière de Asr, une centaine d’hommes armés, l’épée nue, se rendaient chez l’émir de la ville, lui empruntaient un cheval sellé ou un âne puis se dirigeaient vers la mosquée de Sahib al-Zaman. Des tambours, des trompettes et des cors retentissaient devant ce quadrupède, et une centaine de personnes marchaient à moitié devant l’animal et à moitié derrière lui, et d’autres personnes se déplaçaient à côté, et lorsqu’elles atteignaient la mosquée, elles chantaient devant la porte : « Au nom de Dieu, Ô Maître du temps, au nom de Dieu, sors ; la dépravation s’est étendue sur la terre et l’oppression s’est accrue ; il est temps pour toi de sortir afin que Dieu puisse séparer le vrai du faux à travers toi⁵⁴. » De la même manière, ils continuaient à jouer du cor, de la trompette et du tambour jusqu’à ce que la prière du Maghreb arrive.

TOUS LES CHEMINS MÈNENT AU... TA‘ZIEH

On aurait pu espérer que des représentants d’autres tendances socio-politiques tentent une approche légèrement différente dans le traitement de l’histoire du théâtre iranien, notamment des intellectuels ou artistes de gauche, étant donné le rôle déterminant joué surtout par les membres du parti Tudeh, le parti communiste iranien, dans l’arrivée et l’implantation du théâtre dans ce pays⁵⁵. Il n’en est rien. Preuve en est

53 « D’après les sources shi’ites, le douzième Imam des shi’ites duodécimains, l’Imam du temps et Hujjat b. al-Hasan, est le Sauveur de la fin des temps. Il a eu une première courte occultation (*al-ghaybat al-sughrâ*) après la mort de son père ; ce fut durant cette période de l’occultation mineure qu’il communiquait avec les shi’ites par l’intermédiaire de ses quatre représentants. Mais il s’est occulté ensuite définitivement, en l’an 329 H. (L’Occultation majeure) ; une occultation suite à laquelle ses communications avec les shi’ites sont totalement interrompues » (« Imam al-Mahdi (a) », <http://fr.imam-khomeini.ir/fr/n41070/Imam-al-Mahdi-a->, mis en ligne le 28 mars 2021, consulté le 5 mars 2025). La *Velâyat-e faqîh*, signifie « un gouvernement islamique, [durant l’Occultation de l’Imam du temps], pour appliquer les préceptes de l’Islam, mais également qu’un tel gouvernement n’était autre que la guidance ou autorité, investi par Dieu de toutes les fonctions du Prophète » (Constance Arminjon, « *L’instauration de la “guidance du juriste” en Iran* », *Archives de sciences sociales des religions*, 149, 2010, p. 211-228). L’ayatollah Khomeini en fait un principe constitutif de la République islamique.

54 Y. Azhand, *Theatre and Popular Entertainment in Safavid Period*, op. cit., p.32.

55 Voir *supra*, note 11.

l'ouvrage⁵⁶ de Majid Falahzadeh, formé entre autres en Union soviétique, sur l'histoire socio-politique du théâtre en Iran, dans lequel le *Tâzieh* est considéré comme étant le théâtre iranien tout court. Selon lui, le *Tâzieh*, « le théâtre populaire d'Iran », est un théâtre du deuil, dans lequel on retrouve l'essence de l'histoire de ce pays, son esprit culturel qui, inévitablement, prend une forme religieuse⁵⁷. Fataliste, il considère donc le jusqu'au-boutisme du *Tâzieh* comme l'expression spontanée d'un peuple, qui ne fut pourtant jamais consulté. Il est à noter que bon nombre de ses références viennent de l'œuvre d'Ali Shariati⁵⁸, et cette tentative de Majid Falahzadeh prend ainsi l'allure d'un recours résigné qui officialise l'adhésion si inattendue, et en dépit de toutes leurs divergences proclamées, par les trois tendances politiques majeures (royaliste, islamiste et mouvement de gauche) à la reconnaissance de cette tradition spectaculaire au caractère purement shi'ite au détriment de toute démarche séculière. Adhérer à

cette vision est devenu la condition *sine qua non* pour acquérir une légitimité afin d'aspirer ouvertement au pouvoir. Le caractère traditionnel shi'ite imposé se justifie et s'alimente lui-même.

Dans ce contexte hautement idéologique, des dérives en tout genre⁵⁹ rappellent le caractère urgent d'une remise en question de la place accordée au *Tâzieh* dans les études théâtrales et une révision totale de sa reconnaissance en tant que « théâtre iranien » afin que ce spectacle traditionnel rituel retrouve son statut et sa fonction initiale et ne soit plus utilisé comme un instrument purement idéologique au service du pouvoir.

⁵⁶ Majid Falahzadeh, *Histoire socio-politique du théâtre [Tâzieh] en Iran* [Târikh-e edjtemâ'i-siâsi-ye teatr [Tâzieh] dar Iran], Téhéran, Pajvâk-e keyvan, 1394/2015.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 15.

⁵⁸ Voir *supra*, note 37.

⁵⁹ En octobre 1971 et au moment de la célébration du 2500^e anniversaire de la fondation de l'empire perse, les animations calquées notamment sur les frises de Persépolis, les mêmes que prônaient Djennati-Ataï dans son ouvrage, voulaient sceller le souhait d'un monarque mégalomane de se placer directement dans la continuité des dynasties Achéménide et Sassanide. À la médiocrité de ce spectacle, ajoutons que sept années ont suffi pour réduire en miettes non seulement les Pahlavi mais aussi toute l'histoire monarchique en Iran. Quant à l'actuel guide suprême Ali Khamenei, qui ordonna il y a quelques années d'effacer toutes traces des monarchies des manuels d'histoire, son désir excessif est effectivement de se situer dans la lignée de la première période de l'Islam (« Les dynasties impériales ont été retirées des manuels d'histoire » [*Selseleh shanhanshâhi az ketâbhâye darsi-ye târikh hazf shod*], khabaronline.ir, 2 octobre 2009).

Néanmoins, les sanglants événements qui ont secoué l'Iran suite à la mort de Mahsa Amini, causée par la police des mœurs iraniennes le 16 septembre 2022, ont montré qu'ils sont allés aussi loin dans la continuité de l'âge de l'ignorance arabe, quand les filles étaient enterrées vivantes.

BIBLIOGRAPHIE

- « L’Histoire de Boukhara » [Târikh-e Bokhârâ], *Encyclopaedia of the World of Islam*, [Daaneshmaame-ye Jahaan-e Eslam].
- « Les Dynasties impériales ont été retirées des manuels d’histoire » [Selseleh shanhanshâhi az ketâbhâye darsi târikh hazfshod], khabaronline.ir, 2 octobre 2009, consulté le 30 novembre 2022.
- « Ahmadinejad voulait construire une autoroute dédiée à l’Imam Zaman afin qu’il ne reste pas coincé dans la circulation » [Ahmadinejad mikhâst barây-e emâm-e zamân otobân-e ekhtesâsi dorost konad tâ dar terâfik gir nakonad], [Khabaronline.ir](http://khabaronline.ir), 22 octobre 2024, consulté le 27 juin 2025.
- « Imam al-Mahdi (a) », <http://fr.imam-khomeini.ir/fr/n41070/Imam-al-Mahdi-a>, consulté le 5 mars 2025.

ABRAHAMIAN, Ervand, *A History of Modern Iran*, New York, Cambridge UP, 2008.

333

—, *Iran Between Two Revolutions*, New Jersey, Princeton UP, 1982.

—, « The 1953 Coup in Iran », *Science & Society*, vol. 65, 2, 2001, p. 182-215.

ADAMIYAT, Fereydoun, *Life and Thought of Mirza Fath-Ali Akhounzadeh. A contribution to the history of the Iranian liberal ideas* [Andishehâye M. F. Akhounzadeh], Téhéran, Kharazmi, 1349/1970.

ARMINJON, Constance, « L’instauration de la “guidance du juriste” en Iran », *Archives de sciences sociales des religions*, 149, 2010, p. 211-228.

AZHAND, Yagoob, *Theatre and Popular Entertainment in Safavid Period* [Namâyesh dar doreh safavi], Téhéran, Farhangestân-e honar, 1385/2006.

BEYZA’I, Bahram, *A Study on Iranian Theatre* [Namâyesh dar Iran], Téhéran, Roshangaran, 1379/2000, p. 217.

BRADBURD, Daniel A., « National Conditions and Local-Level Political Structures: Patronage in Prerevolutionary Iran », *American Ethnologist*, vol. 10, 1, 1983, p. 23-40.

BURESI, Pascal, s. v. « Dynastie des Qadjar (1794-1925) », *Encyclopædia Universalis*.

CALMARD, Jean, s. v. « Bouyides ou Buyides Les (935-1055) », *Encyclopædia Universalis*.

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DJENNATI-ATAÏ, Abolghasem, *Essai sur les origines du théâtre persan* [Bonyâd-e namâyesh dar Iran], Téhéran, Safi Ali shah, 1333/1955.

DOWLATABADI, Mahmoud, *M. et le talent des autres* [Mim va ân-e digarân], Téhéran, Cheshmeh, 1391/2012.

FALAHZADEH, Majid, *Histoire socio-politique du théâtre [Tâzieh] en Iran* [Târikh-e edjtemâ'i-siâsi-ye teatr [Tâzieh] dar Iran], Téhéran, Pajvâk-e keyvan, 1394/2015.

GAFFARY, Farrokh, OVANESSIAN, Arby, TAGHIAN, Laleh, s. v. « Iran », *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, Don Rubin (dir.), London and New York, Routledge, vol. V : *Asia/Pacific*, 1998.

- LIVET, Pierre, « *Les lieux du pouvoir. Peut-on penser le pouvoir en partant d'une théorie de la communication ?* », dans Alain Cottreau et Paul Ladrière (dir.), *Pouvoir et légitimité: figures de l'espace public*, Paris, EHESS, 1992, p. 45-68.
- MAHIAN, Afsaneh, *Cette scène est ma maison. Entretien avec Hamid Samandarian* [*In sahneh khâneh man ast*], Téhéran, Ghatreh, 1387/2008.
- MARASHI, Afshin, *Nationalizing Iran; Culture, Power, & the State 1870-1940*, Seattle and London, Washington UP, 2008.
- NAJMI, Fahimeh, « “À cause des morts, on a trouvé refuge au cimetière”. Le *Tâ'zieh* dans la littérature de fiction iranienne », *Registres. Revue de l'Institut d'études théâtrales*, n° 19, 2016, p. 113-120.
- , « About the Cultural Policy of An Authoritarian Regime: An Essay on Iran's Sâzmân-e Parvaresh-e Afkâr », *The Journal of Global Theatre History*, 2025, en cours de publication.
- , *Le Théâtre, l'Iran et l'Occident*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- , « *Relations between Theatre and Power: The Iranian Quarterly *Faslnameh Teatr* (1977)* », *New Theatre Quarterly*, vol. 39, 1, 2023, p. 50-60.
- PORTER, Yves, *Les Iraniens. Histoire d'un peuple*, Paris, Armand Colin, 2006.
- SARKHOSH CURTIS, Vesta, *Mythes perses*, trad. Paul Chemla, Paris, Éditions du Seuil, 1994.
- SHAHIDI, Enayatollah, *Tâ'zieh and Tâ'zieh-khâni in Tehran; A Research on the Shi'a Indigenous Drama of Tâ'zieh from the Beginning to the End of Qajar Era* [*Tâ'zieh va Tâ'zieh khâni az âqâz tâ'pâyân-e doreh-ye Ghâdjâr dar Tehran*], Téhéran, Daftar pajouheshhâye farhangi, 1380/2001.
- SHIROUDI, Morteza, « De la révolution de Hussein à la révolution de Khomeiny » [Az enghelâb-e hosseini tâ' enghelab-e khomeini], *Ravâgh-e andisheh*, 15, 1381/2003.
- ZIRINSKY, Michael P., « *Imperial Power and Dictatorship: Britain and the Rise of Reza Shah 1921-1926* », *International Journal of Middle East Studies*, vol. 24, 4, 1992, p. 639-666.

NOTICE

Docteure en études théâtrales, chargée de cours à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, chercheuse associée du Laboratoire « Scènes du monde, création, savoirs critiques » (EA 1573) Université Paris 8, Fahimeh Najmi a publié *Le Théâtre, l'Iran et l'Occident* (L'Harmattan, 2018). Privée de travail en Iran après cinq années d'exercice, entre autres en tant que professeure adjointe à la Faculté d'art et d'architecture de l'université Tarbiat Modares (TMU) à Téhéran, elle travaille désormais en France où elle poursuit ses activités d'enseignante-chercheuse. Parallèlement, traductrice (entre autres de *Quelques histoires des pluies d'amour et de mort* de Abbas Nalbandian, L'Espace d'un instant, 2023) et critique, ses recherches et écrits, portent sur la question de l'identité, du rôle des femmes et des idéologies au théâtre.

335

RÉSUMÉ

L'arrivée du « théâtre » en Perse ne remonte qu'à quelque cent cinquante ans. Néanmoins, nous avons assisté, dès l'époque Pahlavi, à l'apparition d'ouvrages qui traitent l'histoire longue, voire millénaire, du « théâtre » en Iran. Parallèlement, dans l'Iran moderne et contemporain, le spectacle du pouvoir et un certain spectacle rituel, le *Ta'zieb*, se superposent. L'objectif de cet article, à travers la revue de trois ouvrages rédigés successivement en 1955, 2006 et 2015, est de faire découvrir le mécanisme adopté afin d'inventer une « mémoire » et de façonnner une « identité » qui permet aux dirigeants en place de conserver la mainmise sur le pouvoir.

MOTS-CLÉS

Ta'zieb, histoire du théâtre iranien, coup d'État de 1953, shi'isme, Abdolhossein Noushin, histoire du théâtre et idéologie, théâtre et pouvoir, identité nationale, occidentalité, Omar Koshân

ABSTRACT

Early history of “theatre” in Persia dates back to about 150 years ago only. Nevertheless, we have witnessed the appearance of works that deal with the long history, even millennia, of “theatre” in Iran. At the same time, in modern and contemporary Iran, the spectacle of power and a certain ritual spectacle, the *Ta'zieb*, are overlapping. The aim of this article is to revisit three of these “histories” of “Iranian theatre,” written

respectively in 1955, 2006 and 2015 by “theatre historians,” in order to reveal the adopted mechanism used to invent a “memory” and shape an “identity” enabling the current leaders to maintain their grip on power.

KEYWORDS

Ta’zieh, history of iranian theatre, 1953 Iranian Coup, shī’ism, Abdolhossein Noushin, theatre history and the ideology, theatre and power, National Identity, Westernstruck, Omar Koshân

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	5
Agathe Giraud & Clément Scotto di Clemente	

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTORIEN DE THÉÂTRE, SON IDENTITÉ, SES MÉTHODES ET SES SOURCES

L'HOMME DE THÉÂTRE HISTORIOGRAPHE

Luigi Riccoboni, un des premiers historiens du théâtre à l'époque moderne	17
Beatrice Alfonzetti	
Raconter les acteurs italiens : les <i>Notizie istoriche de' comici italiani</i> de Francesco Bartoli	31
Giovanna Sparacello	
Alexandre Dumas, artisan de la légende romantique à la Comédie-Française	47
Émilie Gauthier	
L'écriture de l'histoire des théâtres lyriques parisiens entre 1847 et 1913	63
Matthieu Cailliez	
Gaston Baty, historien du théâtre ou comment légitimer la mise en scène en écrivant une autre histoire du théâtre	81
Pierre Causse	

SOURCES VIVES

Raconter l'histoire du spectacle par les images, l'exemple de l'école italienne	99
Renzo Guardenti	
Régimes de l'historiette. (D')écrire la « vie théâtrale » dans la littérature de coulisses en 1900	113
Léonor Delaunay	
Table ronde. Temporalités du récit, points de vue	135
Entretien de Marianne Bouchardon avec Agathe Sanjuan, Aliette Martin & Roxane Martin	

LE THÉÂTRE HISTORIEN DE LUI-MÊME

Chanter l'histoire des théâtres parisiens au XVIII ^e siècle : enjeux et usages du vaudeville	153
Judith le Blanc	
Table ronde. Raconter l'histoire du théâtre par les planches	171
Entretien de Florence Naugrette avec Florence Viala, Pierre Louis-Calixte, Maxime Kurvers & Thomas Visonneau 7 décembre 2022, Espace des Cordeliers	

SECONDE PARTIE
L'HISTOIRE DU THÉÂTRE, ŒUVRE (GÉO)POLITIQUE ?

IDÉALISATIONS ET RÉCIT NATIONAL

Une figure tutélaire dans l'histoire du théâtre : l'exemple de Richelieu	197
Laura Naudeix	
Une comédie française à Londres au XVIII ^e siècle, ou l'échec érigé en mythe patriotique.....	213
Charline Granger	
L'« âge d'or » dans les manuels scolaires : un exemple de <i>storytelling</i> historiographique aux XIX ^e et XX ^e siècles	229
Agathe Giraud	
Jean Vilar, ce héros, ce ringard : un mythe biface du théâtre populaire.....	243
Violaine Vielmas	
356 En finir avec l'héroïsation des metteurs en scène ? Quelques réflexions à partir du cas de Jean Dasté.....	257
Alice Folco	
Broadway, machine à mythes	271
Julie Vatain-Corfdir	
 L'HISTOIRE DU THÉÂTRE COMME INSTRUMENT IDÉOLOGIQUE	
L'histoire comme arme : enjeux stratégiques de l'historiographie française dans les querelles théâtrales du XVII ^e siècle.....	287
Clément Scotto di Clemente	
L' <i>Histoire du théâtre dessinée</i> d'André Degaine : une vision téléologique de l'histoire au service des idéaux du théâtre populaire.....	301
Marion Denizot	
Au service de l'État – Les réécritures politiques de l'histoire du théâtre iranien.....	319
Fahimeh Najmi	
Pour une historiographie décoloniale du théâtre irlandais	337
Hélène Lecossois	
Lecture-spectacle : <i>L'Impromptu de l'Amphi</i>	351
Remerciements	353
Table des matières	355