

Théâtre de marionnettes en Iran

YASSAMAN KHAJEHI

Le passé marionnettique iranien subit évidemment le même sort que l'Histoire du théâtre en Iran. Très flou, faute de documents pour l'explorer, il faut suivre ses traces dans d'autres domaines, notamment en littérature classique, ou encore s'inspirer des découvertes archéologiques pour attribuer une origine plus ancienne aux marionnettes, telles les figurines en terre cuite dotées d'articulations aux bras et jambes, œuvres de la civilisation de *Jiroft*, datant de 5000 ans av. J.-C. et située dans la région de Kerman, au sud-ouest du pays. Il n'existe pas de documents décrivant des spectacles de marionnettes antérieurement au XI^e siècle. À partir de cette époque, on observe seulement l'apparition de mots liés à cet art chez les penseurs, les philosophes et les poètes persans. Ce vocabulaire marionnettique est souvent utilisé de manière symbolique pour parler de l'Homme et de l'univers. Le fait que les auteurs se soient appuyés sur les techniques du théâtre de marionnettes pour parler de concepts complexes démontre que le peuple était familier à cette pratique bien avant le XI^e siècle.

Le poème le plus cité dans ce domaine est l'un des quatrains d'Omar Khayyâm, philosophe, mathématicien et poète (1050–1123). Il évoque le fait que l'Homme n'est plus qu'une marionnette manipulée par le destin. Khayyâm emploie les mots suivants en persan : *Lowbatak*, la petite marionnette, *lowbat bâz*, le marionnettiste, *bassât*, ses outils de travail dont notamment *sandogh*, le coffre pouvant aussi être utilisé comme scène. Voici une traduction française de ce poème : « Nous sommes des marionnettes que la roue fait mouvoir / Telle est la vérité nue / Elle nous pousse sur la scène de l'existence, / puis nous précipite un à un dans la caisse du néant.¹ » Dans un autre quatrain, il présente un autre aperçu de ces spectacles marionnettiques : « Cette roue sur laquelle nous tournons est pareille à une lanterne magique. / le soleil est la lampe / le monde, l'écran. / Nous sommes les images qui passent.² » On y retrouve à peu près le même paradigme, en l'occurrence la vulnérabilité de l'Homme comparée au théâtre d'ombres. Mais quelle que soit l'approche de Khayyâm, on peut en déduire l'existence du théâtre de marionnettes, ce qui semble précieux dans la construction du passé marionnettique iranien. Dans cette démarche, à partir du XVII^e siècle, on se réfère également à plusieurs récits de voyageurs occidentaux en Perse, comme Jean Chardin ou Tavernier, témoignant des pratiques saltimbanques, notamment à Ispahan, la capitale de la dynastie des Safavides. Ce n'est qu'à partir du début du XX^e siècle que les missionnaires occidentaux décrivent les spectacles avec plus de détails et offrent des informations illustratives sur la technique, le déroulement, la trame narrative, les personnages, etc.

Cette présence textuelle, soit dans la littérature classique, soit dans les récits de voyage, peut aussi démontrer que l'identité marionnettique iranienne, contrairement à d'autres pays en Asie ou en Afrique, s'éloigne du monde spirituel des ancêtres. Il est par ailleurs évident que le théâtre de marionnettes en Iran, comme dans les autres pays, ancre ses racines dans la culture populaire de plusieurs générations ; on peut donc en déduire que ces spectacles possèdent des caractéristiques sociopolitiques et culturelles de leurs époques.

Grâce à l'étude de ces documents et témoignages, on observe qu'en fin de compte, cette identité reste similaire et que la marionnette prend souvent le rôle de dénonciateur.

Râmine Abdollâhi et Amir Hossein Ensâfi dans *Un Valet et deux maîtres*, mise en scène Nasime Yâghouti, Téhéran, 2015. Photo Siâmak Zomorodi Motlagh.



Par exemple chez Khayyâm, le vocabulaire marionnettique intervient lorsque l'auteur ne parvient pas à exprimer facilement ses idées sur le déroulement du monde et le sort de l'Homme dans sa vie terrestre. Aussi, dans la forme traditionnelle de marionnette à fils que l'on connaît aujourd'hui sous le nom de *Khaymeh shab bâzi*, littéralement « le jeu nocturne de castelet », le valet noir Mobâarak se confronte au pouvoir, en l'occurrence le sultan ou le shah. Cela se traduit grâce aux gestes, aux blagues constituées souvent de jeux de mots et aux productions vocales émis tout au long du spectacle.

Pour en saisir davantage, il faut se rappeler le déroulement de cette représentation marionnettique qui, dans sa forme actuelle, remonte au moins à la fin du XIX^e siècle. Elle se tient dans un castelet en tissu soutenu par des barres en bois, une tente dans laquelle le maître marionnettiste se cache et prépare ses marionnettes pour les manipuler chacune à leur tour. Le spectateur les contemple à travers une ouverture rectangulaire faisant office de scène, adaptée à la taille des marionnettes, entre 25 et 30 centimètres. Le maître du petit château s'installe devant celui-ci, accompagne le musicien de ses chansons divertissantes et annonce le commencement du spectacle. Après ce prologue, le maître (caché à nouveau derrière son château) fait entrer les premières marionnettes sur scène. Elles sont tenues par deux ou trois fils. Les premières sont souvent des

danseuses qui, en apportant une ambiance gaie et festive au spectacle, attirent plus de public. La scène de danse se poursuit quelques minutes, le temps que le public s'installe. Le premier personnage marionnettique, à la voix aigüe produite par un appareil installé dans la bouche du marionnettiste, entre sur scène et surprend le public avec ses blagues. Le *Morched* débute ses dialogues en lui posant quelques questions afin d'annoncer l'histoire. C'est à ce moment-là que l'on se rend compte du double discours de ce spectacle : l'un produit par la voix déformée par le *Safir*, un petit sifflet (la « pratique » en français), et l'autre par le maître réinterprétant les paroles des marionnettes. C'est dans ce décalage que le comique se forme et le spectateur se réjouit des rébellions des marionnettes. C'est souvent le cas de Mobâarak, le valet noir de la cour du roi, vêtu de rouge ; un personnage extravagant qui se moque de tout le monde, des personnages, du maître et même du spectateur. Le spectacle est une improvisation autour de l'intrigue principale, le mariage du fils du roi et la préparation de la cérémonie avec ses péripéties. Le roi est nommé souvent Sultan Salim, inspiré du roi ottoman, l'ennemi des Perses au XVI^e siècle, mais parfois Ahmad Chah, le roi Qadjar du XX^e siècle. Autrement dit, le roi de *Khaymeh shab bâzi* trouve son origine dans l'Histoire, ce qui lui attribue une identité « réelle » offrant à son public une joie plus accentuée quand il est ridiculisé par son valet. Il existe des hypothèses

différentes au sujet de l'origine de ce dernier, car sa couleur de peau n'est pas la même que celle des habitants de la Perse. Cependant, aujourd'hui on observe un métissage au sud de l'Iran, issu de l'occupation d'Ormuz par les Portugais au XVII^e siècle. Les Africains arrivent donc en Iran du fait du colonialisme et fusionnent avec la culture persane. On peut ainsi imaginer que l'esclavagisme s'introduit chez les familles aisées persanes, d'où l'apparition du valet noir dans les spectacles vivants tel que *Siâh bâzi*. D'autres hypothèses font remonter l'origine du personnage au peuple tzigane venant d'Inde et pratiquant les jeux marionnettiques, ou encore à une origine mythologique de ce visage noir qui se trouve dans les récits mythiques mésopotamiens, les dieux sacrifiés revenant à la vie et symbolisant le changement des saisons. Dans ce cas, le visage noir illustre la mort et le froid et ses habits rouges (couleur de sang) annoncent une vie nouvelle, la chaleur, le printemps et la joie : il ne faut pas oublier que Mobârak est parfois nommé Khojasteh, ce qui signifie joyeux.

Pahlavan katchal, ou le héros chauve, est le nom d'un autre personnage marionnettique qui se trouve parfois dans les représentations de *Khaymeh shab bâzi*. Mais il est le représentant du théâtre de marionnettes à gaine iranien nommé parfois *pandj* (ce qui veut dire cinq), le nombre des personnages principaux. Le spectacle de *Pahlavan katchal* que l'on connaît aujourd'hui raconte l'histoire du conflit du héros chauve et de Verreh djadou, la sorcière qui, avec l'aide de ses fils, les trois démons, a emprisonné sa bien-aimée Sarvenaz. Il rencontre aussi l'instituteur du village, un religieux, et invente des histoires drôles se déroulant souvent lors du mariage avec Sarvenaz. Mobârak, cette fois-ci en marionnette à gaine, peut aussi apparaître dans ce spectacle comme compagnon d'aventure du héros. La structure scénique, sauf la forme du castelet adapté à la gaine, les improvisations, la voix marionnettique et la relation entre les marionnettes, les comédiens et le public restent semblables. L'existence de personnages variés, réels ou imaginaires, donne au spectacle des caractéristiques de conte de fées tout en traduisant des préoccupations sociopolitiques et culturelles.

Les spectacles marionnettiques traditionnels ne sont pas non plus à l'abri de la disparition des formes populaires, surtout à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle ; toutefois, ils se

développent en dehors des rues et des quartiers : à l'université. C'est dans les années soixante que les arts de la marionnette ont été officiellement enseignés à l'université et les étudiants sont admis après avoir passé le concours national. Bac plus deux au départ, la formation se transforme très rapidement en une licence de quatre ans d'apprentissages théoriques et pratiques ; aujourd'hui la formation va jusqu'au Master². L'université est non seulement un lieu d'exploration pour les formes contemporaines, mais elle a également permis aux formes traditionnelles de connaître un « renouveau » : celui-ci, outre le fait de réanimer les traditions, a apporté également une « nouvelle » tradition, en l'occurrence la marionnette télévisée. Dans les années quatre-vingt, la série *Madreseyé moush bâ* (*L'école des souris*) puis le film *Shabré moush bâ* (*La ville des souris*) de Marzieh Boroumand, deux grands projets dans lesquels les jeunes marionnettistes ont participé à la création, font partie de ce mouvement.

Ainsi, les premiers étudiants sortis de l'université se sont retrouvés à la télévision, surtout après la révolution islamique de 1979 et la guerre Iran-Irak de 1980 à 1988, lorsque la télévision iranienne a réclamé son autonomie dans la production des émissions. C'est aussi cette génération qui, quelques années plus tard, a commencé à revenir à l'université pour enseigner, comme Homma Jedikar, en quelque sorte la mère de la formation académique marionnettique. Dans ses cours, elle parle souvent avec beaucoup d'enthousiasme des formes traditionnelles et revendique leur potentiel dramatique : « [...] ce n'est pas un objet de musée, destiné uniquement à montrer notre histoire ; on doit le renouveler tout en respectant sa structure. »³. Behrouz Gharibpour, marionnettiste et metteur en scène, qui propose depuis quelques années des opéras en marionnettes à fils, est issu de la même formation. Diplômé de l'Université de Téhéran en 1970, il a présenté le *Khaymeh shab bâzi* tout en reconstituant une troupe avec la dernière génération des marionnettistes traditionnels et la jeune génération de diplômés. Attiré par cette forme depuis son enfance, il l'évoque avec beaucoup de vivacité : « Je me souviens d'une scène dans laquelle Mobarak s'est jeté en hurlant devant la voiture du Shah. Ensuite, il a crié et pleuré en affirmant avoir été blessé dans cet accident et en disant que c'était par la faute du

conducteur. Il rusait avec tout le monde afin de monter dans la voiture du Shah. J'ai été surpris par Mobarak, par sa joie et son rire victorieux. Il est enfin monté dans la voiture du Shah : elle avait été fabriquée tout simplement avec quelques bouts de boîtes en fer récupérés et colorés, mais pour moi c'était une vraie Rolls-Royce royale ! Même aujourd'hui, avec toutes mon expérience de *Khaymeh shab bâzi*, je n'oublierai jamais l'effet que m'a fait cette scène en contre-plongée, comme si elle appartenait totalement à un autre monde. »⁴

Aujourd'hui, on observe que les marionnettes traditionnelles reviennent, s'affirment et continuent à « vivre », comme les marionnettes télévisées dont elles possèdent les mêmes caractéristiques : drôlerie, intelligence et ruse. À l'image du fameux personnage de Koleh Ghemerzi créé par Iraj Tahmasb et Hamid Jebeli, elles sont devenues les vedettes de la télévision et du cinéma iraniens. Lors de chaque diffusion, leurs photos s'affichent dans la presse populaire ou bien apparaissent sur des accessoires comme des t-shirts et des sacs à dos. Leurs gestes sont imités massivement au sein de la société et leurs phrases se partagent sur les réseaux sociaux comme des citations importantes dont chacune est porteuse d'une partie de la vie et de la perception du monde à l'iranienne. Si, au XII^e siècle, Khayyâm s'exprimait avec le vocabulaire marionnettique, aujourd'hui, le peuple formule sa pensée et évoque ses revendications avec des phrases attribuées aux personnages marionnettiques. Ceux-ci possèdent souvent une philosophie particulière, telle celle de Fâmil é dour de l'émission *Kolâh ghermezi* : « les pires échecs de ma vie étaient la conséquence des mensonges que j'aurais dû dire », « Il faut faire le chemin à faire, comme il faut fermer la porte à fermer », « Je ne vais pas bien comme un habitant de Machhad qui a gagné un voyage à Machhad au tirage au sort », « Je ne suis pas malpoli, j'ai de la politesse, mais je n'envisage pas de l'utiliser. »

Les marionnettes iraniennes, malgré les contraintes, franchissent aussi les frontières du pays et voyagent de temps en temps à l'étranger, ouvrant ainsi des portes vers le monde entier. Concernant les relations contemporaines franco-iraniennes, on peut se rappeler la venue d'Alain Lecucq à l'occasion de l'édition 2006 du Festival international d'étudiants de marionnettes, qui a suscité de nombreux allers / retours et échanges sur le sujet. Aujourd'hui,



La Conférence des oiseaux, conception artistique Neda Shahrokhi, Jean-Louis Heckel et Yassaman Khajehi, cocréation de la Compagnie Fanous (Téhéran) et la Nef (Pantin), mars 2017. Représentations en septembre 2017 au théâtre Molavi (Téhéran). Photo Reza Fattahi.

il codirige sa compagnie Papierthéâtre avec Narguess Majd, la marionnettiste iranienne rencontrée lors de son premier atelier à Téhéran. Narguess Majd présente cette année sa dernière création *Un Secret de rue* inspiré de l'œuvre de Fariba Vafi, auteure iranienne. La dernière promotion de l'école supérieure nationale des arts de la marionnette accueille aussi une ancienne étudiante de l'Université de Téhéran, Sayeh Sirvani. *La Conférence des Oiseaux*, une adaptation du récit d'Attar, est également une autre représentation marionnettique franco-iranienne réalisée à Téhéran et à Pantin cette année, co-créée par la compagnie Fanous⁵ et par la compagnie de la Nef, sous la direction de Jean-Louis Heckel. Enfin, il ne faut pas oublier l'ensemble des metteurs en scène iraniens, pour la plupart des femmes, comme Zahra Sabri, Shiva Massoudi et Fatemeh (Talie) Tarighi, qui donnent une identité contemporaine à la marionnette iranienne sur les scènes nationales mais aussi dans les festivals internationaux.

La marionnette iranienne apparaît aujourd'hui comme un élément principal de la culture et de la société iraniennes. Elle mène sa vie sans se faire trop de soucis et ses défauts procèdent de son charme. Si elle est davantage connue à la télévision, elle confirme de plus en plus sa place sur la scène nationale au-delà des spectacles jeune public.

1. Traduction du quatrain par Claude Anet et Mirza Muhammad. Claude Anet, Muhammad Mirza, *Robâ'iyât du Sage Khayyâm*, Paris, Éditions de la Sirène, 1920.

2. Traduction de Hassan Rezvanin : www.dicocitations.com/auteur/2414/Omar_Khayyam.php

3. Interview réalisée en 2013 à Téhéran.

4. Interview réalisée en 2013 à Téhéran.

5. Codirigée par Neda Shahrokhi et Yassaman Khajehi (www.fanousehonar.com).