



**HAL**  
open science

## Du narratif à la représentation, du rituel à la performance : le Ta'zieh en Iran aujourd'hui.

Christian Biet, Yassaman Khajehi

### ► To cite this version:

Christian Biet, Yassaman Khajehi. Du narratif à la représentation, du rituel à la performance : le Ta'zieh en Iran aujourd'hui.. 2020. hal-02984674

**HAL Id: hal-02984674**

**<https://hal.science/hal-02984674>**

Preprint submitted on 31 Oct 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Christian Biet, Université Paris Nanterre, IUF**  
**et**  
**Yassaman Khajehi, Université Clermont Auvergne**

## **Du narratif à la représentation, du rituel à la performance : le Ta'zieh en Iran aujourd'hui.**

### *ABSTRACT*

*À partir d'une observation faite dans trois villes à l'automne 2017 (Téhéran ; Ispahan ; Kâshân), nous tenterons une réflexion sur la liminarité du ta'zieh, entre rituel et spectacle, entre recueillement et partage des larmes et folklorisation, et nous réfléchirons sur la manière dont, quelques années avant, en 2003, Abbas Kiarostami en a fait une installation, en France, au Centre Pompidou et au Théâtre de la Bastille. Cette présentation permettra peut-être de réfléchir à ce que propose, aujourd'hui, l'art performantiel iranien, qu'il soit dérivé du rituel, proche du théâtre, ou de l'installation.*

Comme l'était le spectacle médiéval européen, le ta'zieh<sup>1</sup>, est profondément inscrit dans la cité iranienne. Partant d'un grand texte narratif religieux, il figure, de différentes manières et selon les traditions et les moyens de chaque communauté citadine, un moment essentiel du patrimoine religieux chiite. Et cette transcription du texte narratif en performance peut encore apparaître comme « populaire » tant les lieux dans lesquels elle se produit sont disponibles au plus grand nombre. Cette représentation du lien religieux et social produit alors une sorte de reconnaissance commune et partagée par les différentes instances du spectacle, sans véritable rupture entre les comédiens (non professionnels dans sa forme traditionnelle) et les spectateurs, et l'événement spectaculaire de la ville par la ville et pour la ville, produit par les citoyens, aujourd'hui perdue. Mais si le ta'zieh repose bien sur une série de séquences narratives pour devenir un spectacle à part entière, plus ou moins fastueux, ou plus ou moins élaboré, c'est l'événement qu'il produit qui s'impose à nous, ce sont les regards et les émotions des spectateurs qui en font la spécificité et sur lesquels il convient de réfléchir.

Pour aller plus loin, nous partirons de l'idée que le rituel peut être, ou devenir, un jeu fictionnel et que les rituels modernes (en Europe la fin des mystères et des passions au XVe-XVIe siècles)

---

<sup>1</sup> On pourra consulter : Yassaman Khajehi et Sarah Najand « Le ta'zieh : à la croisée de l'histoire, de la religion et du théâtre » dans Françoise Quillet (dir.), *La scène mondiale aujourd'hui- Des formes en mouvement*, éd. Harmattan Univers théâtral, 2015, pp. 287-311 ; Christian Biet, « Du Tazieh à Shirin », in *Europe*, revue littéraire mensuelle, « Littérature d'Iran », dir. Anne Stuve-Debeaux et Jean-Baptiste Para, n° 997, mai 2012 ; Christine Darmagnac, « le 'Tazieh' » *Revue des Cahiers de l'Orient*, 2008, 2.

se situent généralement dans un entre-deux, autrement dit qu'il y a liminarité et ambivalence dans les attitudes, les gestes, les postures et les performances liées aux rituels modernes. Mais si l'expérience ritualisée restaure, redresse et peut stabiliser une communauté, par sa capacité à dramatiser et à symboliser, il y a aussi oscillation et ambivalence dans la mesure où ce qui est présenté est aussi une performance<sup>2</sup>. Nous emprunterons ainsi à Victor Turner la notion de *social drama* qui tient compte à la fois de la performance visible, mais envisage d'observer sous la surface des régularités apparentes les contradictions cachées inscrites dans la structure sociale examinée, par exemple, dans le cas du ta'zieh, l'oscillation entre le rituel apparent, la réception complexe et la mise en œuvre performantielle et esthétique devant une foule qui peut être importante (jusqu'à plusieurs milliers).

Dans le drame social, les participants agissent de manière rituelle, mais se montrent agissants, et montrent aux autres leurs actions qui prennent alors une dimension réflexive, ou sociale, destinée à un public (à d'autres citoyens). Dès lors, on peut penser ces drames sociaux comme des « interactions sociales » (Ervin Goffman) capables de solidariser autour d'une proposition rituelle, esthétique, sociale, une communauté particulière. En proposant un spectacle à la communauté, on réunit, on permet un jugement (religieux, esthétique, idéologique, politique, etc.), on offre et l'on donne, on reçoit comme résultat la solidarisation de la communauté autour de la proposition. Mais aussi, on rend la division possible.

Ce qui nous intéressera sera de noter à la fois les processus d'intégration via la ritualité et la performance et, parallèlement, les effets de distance, d'ajustements, de « disruption », en tout cas de trouble et d'hétérogénéité qui sont à la fois dans la performance ritualo-artistique et dans sa réception par les spectateurs-participants.

Car le rituel est véritablement l'enjeu de redressements et de tensions produites dans l'ordre séculier de la performance. Si bien qu'ici le rituel n'est pas un domaine séparé du social mais comme une des composantes d'un processus social et esthétique qui peut s'intégrer, plus ou moins, au religieux puisqu'il est, en principe, religieux, à l'origine (origine mythique, zoroastrienne, puis musulmane en l'espèce<sup>3</sup>). Ce qui est intéressant dans le cas du ta'zieh, est que le rituel, pris dans sa fonction sociale de représentation performantielle d'un événement religieux mythique considéré comme central et originel est à la fois là pour déclencher des comportements collectifs de deuil, de compassion et de reconnaissance, mais est aussi débordé par la performance collective elle-même. Le rituel, en action, performé comme du théâtre, agit sur les participants, comme tout rituel, mais en même temps agit en fonction d'un jugement et

---

<sup>2</sup> Victor Turner définit la performance comme un type d'activité. L'anthropologue fait rapidement mention de la définition structuraliste du terme avant de réduire, à travers sa qualité étymologique, la performance à sa définition la plus brute, l'accomplissement d'un « fait ou d'un acte » (deed or act) envisagé du point de vue du processus, ce qui souligne l'importance primordiale de la dimension temporelle de l'action. Voir Victor Turner, *The anthropology of performance*, New York, États-Unis : Performing Arts Journal Publications, 1988, 185 p.; Victor Turner, *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, New York City: Performing Arts Journal Publications, 1982.

<sup>3</sup> Siâvash, héros mythique zoroastrien, est déjà, avant l'Islam, un héros martyr qui permet une cérémonie rituelle de deuil collective, avec deux camps opposés (le Bien/le Mal), si bien qu'il sera facile de convertir le mythe et le personnage mythique à l'Islam à la faveur de la bataille de Kerbala : Siâvash/Hosseïn contre Yazid, le Bien, en vert / le Mal en rouge, et le noir comme couleur du mois de deuil (comme le cheval noir de Siâvash) alors que le blanc est plutôt le signe du deuil chez les zoroastriens et que le noir n'était pas nécessairement le signe du deuil pour l'Islam.

d'une distance spécifiquement esthétiques, voire ludiques puisqu'il s'agit, aussi, d'un divertissement social et d'un phénomène social de rencontres entre les spectateurs et la performance (y compris dans le cas d'une implication des spectateurs amateurs dans les rôles) et entre les spectateurs eux-mêmes (observation, échange, flicage, propagande, drague, etc.). Il y a donc liminarité, ou ce « théâtre », apparition d'un aspect non seulement liminaire, mais liminoïde propre aux performances culturelles. Le ta'zieh, qui est l'histoire d'une crise originelle, d'une défaite, d'une mort, d'un sacrifice, d'un deuil et d'un exil, bien qu'il tende intensément vers le domaine rituel, demeure néanmoins un événement culturel et artistique ; il est d'une certaine manière *liminal*, oscillant entre le cadre « sérieux » d'un rituel social<sup>4</sup>, tout en se situant dans le champ « non-sérieux » de l'expérimentation artistique.

\*

\*

\*

Comme, en Europe, les mystères médiévaux et les passions, les ta'zieh partent d'histoires, de narrations religieuses qui, elles-mêmes, fonctionnent par séquences. Si la Passion du Christ est une narration par séquences, les passions représentées sont, à proprement parler, des *stationendrama* dont chaque tableau répond à un moment de la mise à mort du Christ : les églises en témoignent, elles qui représentent par tableaux cette passion le long de leurs murs, et les œuvres musicales elles-mêmes mettent linéairement en musique cette histoire-narration-figuration sacrée. Ce qui peut nous intéresser ici, est que le ta'zieh, lui aussi, est le résultat de ce passage du narratif au figural, qui conserve néanmoins les caractères structurels narratifs, tout comme les passions.

Le ta'zieh, en effet, est une passion qui repose sur les narrations de martyre des personnages saints et sur l'émotion qui, à partir de ces martyres et de ces deuils, est produite. S'il existe, ou plutôt s'il existait, des ta'zieh comiques ou des ta'zieh comédies ridiculisant les ennemis de l'imam, on peut néanmoins affirmer, surtout aujourd'hui, que le genre s'est dirigé vers ce qu'il signifie (*consolation ou condoléances* en arabe). Sur les deux centaines de sujets possibles de ta'zieh, autrement dit sur les centaines de narrations mises en drame (on y reviendra) par des auteurs anonymes, beaucoup portent sur la famille du prophète Mohammed ou d'Ali ibn Abi Talib, son cousin et gendre, mais il est clair que, de nos jours, le ta'zieh est surtout connu, célébré et diffusé à la faveur du mois de *moharram*, à propos du martyre de l'imam Hossein, petit-fils du prophète et fils d'Ali. C'est donc précisément pour l'anniversaire de la bataille de Karbala (680) et de la mort de Hossein, troisième imam des chiites, que cette sorte de cérémonie à dialogues chantés et déclamés, a lieu un peu partout en Iran.

---

<sup>4</sup> Voir Dartiguenave, Jean-Yves. « Rituel et liminarité », *Sociétés*, vol. 115, no. 1, 2012, pp. 81-93

Il s'agit donc d'étudier un phénomène complexe. Nous devons d'abord noter le passage d'un récit, d'une narration à caractère religieux, à la figuration/représentation d'une action déjà découpée en séquences avec un début, un milieu, un acmé épique (la bataille) et une fin (la mort, la défaite et l'exil).

Ensuite on ne peut qu'être saisi par le passage d'une cérémonie religieuse ritualisée, à un spectacle chanté, ornementé, et déclamé, avec tous les stades de ce que l'anthropologie de la performance peut décrire en signalant le caractère liminoïdal de ces conversions (du rituel à la performance).

Enfin, on notera l'encadrement de ces représentations par une série de défilés, de dons, de moments festifs, d'unification des présents, voire de ferveur dûment ritualisée et spectacularisée. Ces éléments ne sont pas le ta'zieh proprement dit, mais l'introduisent, voire l'interrompent, et permettent de penser qu'il faut non seulement décrire le ta'zieh en prenant bien soin de décrire les nombreux passages génériques, stylistiques, sociaux, voire politiques qu'il induit, mais aussi l'élargissement des séances qu'il rend nécessaire. En effet, si la représentation de la mort de Hossein est bien le centre et l'acmé du spectacle ritualisé, ou du rituel spectacularisé, on doit absolument inclure dans l'observation, le mois qui précède avec ses défilés, ses achats de produits dérivés, ses cérémonies dans les mosquées et dans les rues, ses thés et ses repas servis aux carrefours, et, après le spectacle, à nouveau, parfois, des réunions festives ponctuées d'un repas, enfin la vente de DVD qui sont des montages de ce que les caméras et les drones ont pu filmer du spectacle.

Le potentiel théâtral de l'événement de Karbala dans le cadre du ta'zieh se trouve en effet dans sa nature fondée sur l'action, au même titre que les histoires du *Shahnâmeh*, le *Livre des rois* de Ferdowsi qui a pu contribuer à la naissance des formes théâtrales traditionnelles (sans oublier l'influence du *Shâhnâmeh* dans la littérature du ta'zieh comme *Rozat-ol Shohada*). Quant à la dimension épique du ta'zieh, évidemment porteuse de théâtralité, elle atteint encore un niveau supérieur lorsque le pathos constitue le centre de la narration tandis que la ferveur religieuse l'alimente constamment. La narration religieuse liminaire, par ses ressorts dramatiques, devient ainsi une matrice produisant des péripéties pathétiques, et donc des émotions pour un public qui vient précisément les éprouver. Précisons également que ces éléments à la fois historiques et dramatiques se trouvent dans des comme intitulés *Maqatal al-Husayn*, *Le lieu de la mort d'Hossein*. Ces ouvrages, comme celui d'Abou Mikhnaf, écrits à partir du VIII<sup>e</sup> siècle, décrivent et documentent<sup>5</sup> les événements et la bataille de Karbala. Ils peignent un décor et évoquent des détails, abordent les dialogues entre les « personnages » et imaginent des « didascalies ». On peut lire par exemple dans la partie sur la *veille d'Ashoura*, une description du fameux rassemblement nocturne de l'imam : « [...] Hossein a réuni ses amis et dit [...] Sachez que l'on connaît notre sort de demain, je vous libère de votre serment, la nuit tend son voile, vous pouvez monter à cheval et partir. »<sup>6</sup>. Dans ce passage Hossein prédit la défaite sanglante de son armée, si bien qu'il attribue à chacun de ses amis, le nom glorieux de martyr<sup>7</sup>,

---

<sup>5</sup> Cet article ne prend pas en considération les débats sur l'authenticité de ces narrations, il se penche sur ses caractéristiques dramatiques.

<sup>6</sup> Abou Makhnif, Yahya ibn Saïd, traduit par Hojatollah Djoudaki, édition Kheymeh, Qom, 2015. p.64.

<sup>7</sup> Voir également les travaux de thèse d'Azin Mohammadali sous la direction d'Emmanuel Wallon, Thèse en préparation à l'Université Paris Nanterre, dans le cadre de École doctorale Lettres, langues, spectacles depuis le 07-11-2018.

*shahîd*. Comme dans son étymologie grecque *marturos*, témoin, le mot *shahîd* en arabe signifie la même chose. Dans les champs littéraire et religieux, il existe plusieurs interprétations pour cette appellation : celui qui témoigne l'existence de Dieu (puisqu'il meurt pour la foi), celui qui est vu par Dieu et ses anges, celui qui est éternellement vivant et témoigne l'Histoire auprès de Dieu.

Dans le contexte du ta'zieh et de sa théâtralité, on s'approche davantage du sens de *témoin*, celui qui *observe* une série de morts pour *allah*, celui qui *regarde* l'événement, et enfin celui qui est à la fois regardé et regardant. C'est d'ailleurs en ce sens que la cérémonie est à la fois une performance opérée par les « acteurs » et une performance réalisée par les spectateurs qui se voient les uns les autres céder à l'émotion et d'une certaine manière s'entraider pour s'émouvoir à la faveur d'une performance commune. D'autre part, si les acteurs sont bien évidemment là pour représenter la narration sacrée, et s'ils sont vus en ce sens, ils sont aussi regardés comme des artisans particuliers du spectacle, avec leurs qualités de jeu, de chant, leur virtuosité équestre, etc. Enfin, on notera que la performance des acteurs ne peut s'élaborer sans une interaction avec celle du public.

### **Trois terrains : Téhéran, Ispahan, Kâshân**

On le voit, les passages (de la narration à la figuration, du rituel au spectacle, du moment de la représentation à l'encadrement du spectacle par d'autres événements sociaux, enfin de l'événement au filmage de l'événement et au dispositif heuristique de l'installation) sont nombreux et déterminent, le long, à nouveau, d'un axe temporel linéaire (le mois de moharram, la ou les journées du spectacle, le déroulement du ta'zieh lui-même, les suites politiques ou artistiques ou même commerciales de cet événement), non seulement une observation qui ne s'intéresse pas seulement à la narrativisation d'un texte (de tradition orale le plus souvent) religieux, mais d'une série de phénomènes sociaux, esthétiques, politiques et religieux.

Pour ce faire, nous avons souhaité voir trois types de ta'zieh durant la fin du mois de moharram en 2017. Le premier est celui qui est situé juste devant l'entrée principale du bazar de Téhéran : il est donné sous un chapiteau et représenté en plusieurs jours puisqu'il s'agit de figurer l'ensemble de l'histoire. Le deuxième exemple sera celui d'Ispahan et Falâvardjân d'une commune d'Ispahan, ce qui nous permettra d'une part de comprendre ce qui se passe dans les quartiers plutôt observants en terme de cérémonies, d'offrandes, de rassemblements religieux, et d'autre part ce qu'est un ta'zieh non professionnel mais néanmoins ritualisé, régulièrement représenté tous les ans, amateur mais très organisé, et durant une journée, jusqu'au coucher du soleil. Le troisième terrain sera, lui, très professionnalisé, aux abords de Kâshân, plus précisément Noushâbâd, avec une assistance nombreuse de plusieurs milliers de spectateurs, lui aussi effectué en une seule journée, mais filmé et ensuite gravé en DVD et distribué comme le film d'un spectacle.

L'art du Ta'zieh dans sa forme actuelle, né au début du XVI<sup>e</sup> siècle, est une sorte de Passion-Mystère-performance, une cérémonie rituelle, populaire et sacrée spécifique au chiisme. Lors

---

du mois de Moharram, période de deuil pour les chiites puisqu'elle est référée à la bataille de Karbala (le massacre de Hossein et de ses compagnons, l'emprisonnement de ses épouses en 661), l'Iran s'afflige : les processions parcourent les rues, les pénitents se frappent jusqu'au sang, les chants funèbres sont partout. Et aux creux de ce moment de partage collectif de la souffrance, un spectacle représente la mort de l'Imam Hossein, petit-fils du Prophète Mohammed, troisième imam du chiisme, au moyen d'acteurs souvent amateurs — artisans, commerçants, ouvriers — qui, ayant longuement répété, jouent leur rôle durant plus de quatre heures devant une assistance fervente et souvent hystérique, puis se séparent jusqu'à l'année suivante. Les textes sont en général en vers rimés et se transmettent, de génération en génération, mais certaines pièces du Ta'zieh (ou plutôt plusieurs versions, selon les régions et les traditions) ont été transcrites et réunies en recueils par des auteurs souvent anonymes.

### **Le Ta'zieh, entre cérémonie religieuse, réunion politique et performance**

L'histoire, l'art, le spectacle iraniens sont donc marqués par la célébration d'un martyr et par le partage émotionnel, rituel et esthétique, que cette séquence célèbre implique. L'histoire telle qu'elle est consignée par la religion chiite, et qui sert d'appui à la fable qui structure cette « passion » spectaculaire, narre qu'à Karbala 'Ubayd Allah, conduisant l'armée Ommeyyade, rencontre la troupe de Hossein et exige que le petit-fils du Prophète prête serment d'allégeance à Yazîd. Hossein obtient le sursis d'un jour pour donner sa réponse et pendant cette journée, prépare ses armes pour le combat en sachant pertinemment que sa fin est proche. Durant le combat, alors que tous ses soldats tombent sous les flèches et les coups de sabre ennemis, et après que son cheval est transpercé, Hossein s'assoit par terre, sans que les soldats ennemis n'osent d'abord le tuer, ne voulant pas être responsable de la mort du petit-fils du Mohammed. Et là commence la mise en place d'une série de moments pathétiques — tels que par exemple Shaykh Sadûq (Ibn Babuyeh Qommi, X<sup>e</sup> siècle) les narre — aptes à produire une émotion telle que les spectateurs du ta'zieh, généralement, gémissent en chœur. Les moments ultra-pathétiques culminent lors de la scène de la mort du martyr qui suppose l'intervention d'un groupe d'hommes qui entourent l'imam et qui, chacun à son tour, hésitent à tuer le petit-fils du prophète, pour qu'enfin Shemr (Shimr ibn Dhil-Jawshan) décapite l'imam Hossein.

C'est à partir de cet épisode, central pour la culture iranienne, que le ta'zieh se constitue en genre théâtral ritualisé qui unifie une communauté, le plus souvent une cité, autour d'une histoire religieuse, d'un sacrifice sanglant et d'un moment majeur à tous égards. Cette *scène* qui figure, dans la narration, une souffrance extrême, se distingue des autres séquences par sa *théâtralisation* ostensible. Dès lors, on représentera l'assassinat, mais en le préservant des regards directs : l'acteur qui joue l'imam est entouré d'un groupe d'hommes qui le masquent, et chacun participe à son tour à cet acte dans une sorte de crime collectif. Cette épuration scénique et symbolique laisse une place importante à l'imagination du spectateur, conserve la dimension sacrée du récit mis en scène, permet une non-représentation du visage d'imam défendu dans la culture chiisme et cache respectueusement la souffrance corporelle de l'imam et préserve ainsi son honneur aux yeux de tous.

Lors de ce spectacle-événement-rituel, les participants, aussi bien les spectateurs que les acteurs, sont donc à même de performer le sens du mot « ta'zîeh » qui, on l'a vu, veut dire littéralement

« condoléances », « consolation » ou « soulagement » — à la manière du soulagement qu'on provoque et qui se manifeste notamment en rendant visite aux gens endeuillés qui ont perdu un être cher — et qui signale la « commémoration du deuil ». La performance de cette passion théâtrale, chaque année recommencée, produite pour et par la cité, permet donc, en principe, un *soulagement* pour les fidèles, pour les citoyens comme pour les acteurs, et peut-être peut-on parler ici d'une sorte de catharsis religieuse à laquelle on vient pour pleurer, veiller, commémorer et célébrer le deuil qui non seulement figure un épisode central dans la religion, mais aussi, année après année, provoque et réalise la réunion des citoyens sous le prétexte de l'émotion spectaculaire. Comme d'autres cérémonies théâtrales urbaines, antiques ou médiévales, iraniennes ou européennes, le ta'zieh figure donc cette passion qui tend à réunir et à unir tout un peuple autour d'un épisode historique et/ou religieux, parfaitement connu de tous, qu'un certain nombre « d'acteurs » doivent *re-présenter* chaque année.

Mais on dira aussi que cette forme de *narration théâtrale de l'assassinat* devient un « modèle classique » dans la mise en scène contemporaine iranienne : nous pouvons citer par exemple la scène de l'assassinat du personnage d'Alfred III par les habitants de Güllen dans plusieurs mises en scène plus ou moins récentes<sup>8</sup> de *La Visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt. Alors que dans le texte les habitants forment une allée pour commettre le meurtre, les metteurs en scène iraniens optent pour une forme circulaire inspirée des représentations du ta'zieh lors de l'assassinat de l'imam.

Enfin, si l'on souhaite observer sérieusement le ta'zieh, il est impossible de passer sous silence ce qui l'entoure et qui, de notre point de vue, est partie prenante de cette cérémonie-performance. Car c'est bien d'une série de dispositifs spécifiques dont il est ici question. Il est ainsi, selon nous, nécessaire d'observer ces dispositifs d'encadrement si l'on souhaite comprendre et analyser le phénomène tout entier. Et l'on pourrait dire que ces dispositifs d'encadrement sont spatialement et théoriquement actualisés dans ce qu'on appelle le *tekyieh*, le lieu de préparation du ta'zieh (lieu permanent ou bien une structure éphémère installée dans la rue, cour, etc.), si bien que ce qui se passe dans et autour du tekyieh est aussi ce qui fait l'événement, ce qui ajoute aux sens que revêt le ta'zieh lui-même.

Enfin, en aval de la représentation, l'encadrement consistera en une série de discours tenus, écrits, narrés, voire filmés qui célébreront d'une manière ou d'une autre l'événement juste passé. Et tous ces supports pourront alors accueillir ce qui est raconté après : des narrations en mots ou en images, maints commentaires narratifs et toutes sortes d'appréciations annexes sur les acteurs de ces phénomènes rituels, religieux, sociaux...

Ainsi, autour du bazaar de Téhéran les boutiques de chemises, de tissus ou de chaussures ont cédé leur place aux vendeurs d'objets plus ou moins rituels comme les fouets (dorés, argentés, en cuir) qui servent à se fouetter les épaules lors des défilés, les bannières sanglantes au nom d'Hossein à accrocher sur son balcon ou à coller sur la plage arrière de sa voiture, les petits berceaux contenant une poupée sanglante dont la gorge est transpercée d'une flèche symbolisant le personnage d'Ali asghar, les grosses ceintures de cuir pour supporter le Alam

---

<sup>8</sup> On citera ici celle d'Hamid Samandarian en 2007 ou celle de Parsa Pirouzfard en 2019, les deux metteurs en scène très connus en Iran.



(c'est une énorme structure de fer qu'il faut porter à plusieurs lors des défilés sur laquelle sont placés des statuettes votives représentant les martyrs) lors des défilés. Il est facile, pour tous, de faire son marché. En pénétrant dans le bazaar dont les rideaux de fer sont fermés, on peut apercevoir un Alam prêt à l'emploi. Et dans les rues sombres, on peut voir, au loin, des groupes d'hommes (les femmes ne sont pas admises dans le bazar durant ces journées) se battre la poitrine en psalmodiant et en pleurant. Au centre, un *nôheh khân* psalmodie l'histoire du martyr de Hossein pour que tous se livrent à une grande cérémonie effusive et larmoyante. Dans les rues, aux carrefours, on installe des comptoirs ornés de bannières plus ou moins sanglantes et l'on distribue du thé à qui le souhaite : il suffit de s'arrêter. Parfois, on donne à manger (selon la richesse ostensible de tel ou tel groupe, on a plus ou moins de viande). Toujours durant les jours de la fin de moharram, on peut encore, par exemple à Ispahan dans les quartiers religieux, voir, dans les mosquées, des défilés de chanteurs et d'instrumentistes chantant ou scandant le martyr de Hossein. Là aussi, au dehors, on donne des mets en guise d'offrande. On peut encore, dans ces démonstrations de force ou de richesse, observer qu'une rue secondaire d'Ispahan, toute drapée de noir, est occupée par une foule invitée par un riche marchand du quartier qui offre musique, nourriture et prières à tous, tout en filmant l'opération (il vend du matériel vidéo). Et l'on peut encore rencontrer dans la rue des Alams de bois dont les statues sont remplacées par des torches de feu (*mash'al gardâni*), portés par un seul homme, tourner au milieu de la foule.

En un mot, tout est deuil et démonstration spectaculaire. Tout en psalmodiant le nom d'Hossein, on se regarde, on se jauge, on montre sa force, sa virtuosité, on exhibe un corps masculin ostensiblement moulé dans un tee-shirt noir, on se fait concurrence et l'on séduit tous ceux (et toutes celles, dans la rue) qui regardent. Et si le ta'zieh est le lieu principal de et le prétexte de cet ensemble de cérémonies de deuil, sa dimension théâtrale et cérémoniale repose sur les mille et une narrations qui sont déclamées au cours de leur effectuation. En mêlant les effets pathétiques, les invocations, les effusions, les indignations et les prières qui ponctuent les récits, voire des chants accompagnés de musique instrumentale, l'ensemble des participants,, à proprement parler, performe une narration religieuse choralisée.

Lors du Ta'zieh de Falâvardjân, nous avons pu voir un premier défilé menant au lieu de la représentation (en plein air au milieu d'un cimetière) constitué de tous les futurs acteurs, déjà habillés, avec leurs chevaux et leurs dromadaires, de quantité d'hommes se fouettant les épaules. Le défilé était ponctué du sacrifice de quelques moutons égorgés dont le sang répandu ravissait les enfants. Théâtre populaire, dans tous les sens du mot, mais aussi entreprise cohésive, ecclésiale et unificatrice, mais aussi préparée durant le mois de deuil, le Ta'zieh est bien un spectacle réunissant la cité. Et si, le dernier jour (l'Achoura) tout culmine, on peut parfois durant les dix jours, voir des séquences préparatoires elles-mêmes à proprement parler entourées d'une série d'événements cohésifs et (plus ou moins) religieux, en tout cas citadins. Continuité ritualisée, discontinuité d'événements qui vont néanmoins dans le même sens, tout concorde pour faire des dix derniers jours les éléments constitutifs, ou constitués en séquences, d'une double histoire : celle de la mort d'Hossein et de ses fidèles et de la défaite de Karbala, et celle de sa célébration commune à travers les formes de l'offrande, de la prière, de la fête, des défilés, mais aussi la forme du *re-enactment* de la bataille, en d'autres termes la forme du Ta'zieh.

Et lorsque nous nous sommes rendus dans le grand Ta'zieh de Noushâbâd proche de Kâshân, nous sommes passés de la figuration rituelle, cérémonielle et festive dans la cité à l'événement spectaculaire, prévu, mis en scène comme tel, hors de la cité. En effet, tous les ans, à grand renfort de publicité, ce Ta'zieh à grand spectacle a lieu. Il dure la journée entière, il est filmé (au sol et par un drone), il comporte un nombre important de figurants (une centaine), des décors (on verra les combats à cheval, les archers tirer leurs flèches, l'incendie du camp du martyr et le départ des fidèles à pied et sur des dromadaires pour l'exil (vers l'est), entre autres séquences) et, par la suite, le DVD-souvenir sera vendu sur les marchés. Le jour d'Achoura, devant un millier de personnes assis sur des gradins et pour la plupart à même le sol sur un terrain en pente autour d'une sorte de terrain grand comme un terrain de football, on va jouer les séquences essentielles de la bataille de Karbala, jusqu'à ce que la nuit tombe. On le voit, si la dimension du spectacle est largement supérieure à celle des deux Ta'zieh dont nous avons parlé précédemment, l'ordonnance en est bien évidemment semblable. Peut-être insistera-t-on néanmoins sur le commentaire de la voix qui, à travers les haut-parleurs, commente le spectacle et, surtout, l'introduit par des paroles de propagande pro-régime (il est vrai qu'il y a des officiels sur les gradins). On entend ainsi que les infidèles en rouge sont comme les barbares de Daesh, ou que la religion shiite ne peut que triompher. En un mot, la lecture autorisée du spectacle est bien mise en place... Mais on peut néanmoins affirmer que les trois cérémonies-spectacles dont nous parlons fonctionnent selon le même dispositif spectaculaire et émotionnel.

### **Texte, narration religieuse, récit épique et représentation**

À partir d'un texte écrit en vers, souvent hétérogène, composé selon différentes formes poétiques et témoignant d'un mélange de genres et de tons tour à tour épiques, tragiques, lyriques, burlesques ou grotesques, les acteurs du camp de Husayn (Hossein) chantent ainsi en suivant les inflexions de la musique traditionnelle tandis que les acteurs jouant les « ennemis » ne chantent pas, mais récitent de façon rythmée sur un ton aigu comme des « cris de guerre » pour défier, provoquer, injurier et blasphémer. Les acteurs masculins (tous sonorisés pour chacun des trois spectacles et devant tenir un micro, même à cheval), qui peuvent jouer un ou plusieurs personnages, se divisent donc en deux groupes en fonction de leur appartenance au camp de l'Imam Hossein ou au camp des Omeyyades : les premiers sont appelés les « opprimés » et les autres les « opposants ». Les premiers chantent et tuent de face, les autres parlent, restent sur la piste et tuent de dos. Les gens du camp de l'Imam Hossein sont le plus souvent en vert (couleur de l'Islam), en blanc lorsqu'ils sont tués (couleur du martyr) ou en noir, tandis que les acteurs qui interprètent les rôles des personnages du camp adverse sont en rouge et/ou parés de couleurs vives. Hor, celui qui hésite et finalement change de camp, est en jaune (à Ispahan il était en bleu et on nous a expliqué qu'il n'y avait pas de costumes jaunes prévus)... Les acteurs endossant le rôle des « méchants » portent ainsi, généralement, des costumes délibérément extravagants : celui qui, par exemple, joue le rôle de Shemr, assassin violent et cruel de l'Imam Hossein, peut être vêtu de rouge de la tête aux pieds et ses manches sont retroussées, comme s'il était prêt à tout moment à commettre un acte violent<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> De même, l'acteur qui interprète le rôle du diable, lorsqu'il est représenté, peut porter des vêtements rouges, souvent féminins et, tout en accomplissant des gestes d'une grande violence, il est là pour jouer les ridicules et même faire rire les spectateurs (c'est un nouveau lien avec la scène médiévale européenne).

Le mélange des genres, la typification des caractères, le jeu symbolique des couleurs, voire l'utilisation d'objets truqués — comme l'épée servant à briser le crâne des adversaires —, sont la règle. Les décors sont en principe très simples (à Falâvardjân, une sorte de boîte décorée indique la Mecque, tandis qu'à Noushâbâd on peut voir les grandes tentes des fidèles) ou parfois inexistantes, et les accessoires ont un caractère souvent emblématique, ou symbolique, capable de figurer un lieu ou une situation : une cuvette remplie d'eau peut symboliser l'Euphrate, quelques branches d'arbre une oasis, un peu de paille coupée le sable du désert, du coton aspergé de sang de mouton ou parfois des quartiers de viande, les corps ensanglantés. De même, les codes dramatiques sont typiques de ce genre de spectacle : un tour sur soi-même signifie que l'action a changé de lieu, un ou plusieurs tours d'estrade indiquent qu'on franchit de longues distances, et de grandes claques sur les cuisses montrent que le personnage est pris par la stupéfaction ou la colère, etc.

Organisé et écrit à partir de l'histoire originelle par le « maître, ou l'auxiliaire des larmes » (moïn al-boka) qui propose l'ordonnance du ta'zieh, autrement dit qui convertit la narration en drame et, ainsi, qu'on appellerait en occident le metteur en scène-dramaturge-écrivain, le spectacle se déroule donc au fur et à mesure que les séquences de la narration épique et religieuse se succèdent, martyr après martyr. On l'a vu, l'ensemble peut être représenté en dix fois et durer dix jours en culminant le jour d'Achoura, ou n'être produit qu'en une seule fois, comme à Ispahan. Mais ce qui est intéressant est que chaque spectacle peut, en quelque sorte, choisir à partir de la discontinuité du récit religieux. Il s'agit de proposer un spectacle en choisissant une structure représentable dans le temps imparti, avec les moyens présents, parmi les 72 séquences possibles correspondant aux 72 martyrs en sachant, bien évidemment que la séquence finale est essentielle. Toutefois, à la faveur d'une discussion, près d'Ispahan, avec un maître des larmes, nous avons appris que, parce que nous étions en octobre, le spectacle n'aurait pas le temps de représenter la mort d'Hossein, faute de lumière, le soleil se couchant trop tôt. Le maître des larmes — décidément très présent et pour tout dire essentiel au ta'zieh puisqu'il l'organise, l'écrit et le surveille — nous incita à revenir l'année suivante, et même deux ans plus tard, puisque les journées, alors, seraient plus longues...

On comprendra que ces spectacles qui reposent sur une connaissance partagée de l'histoire religieuse, n'ont pas l'ambition de tout rejouer, ou de produire un re-enactment fidèle au récit canonique. De même, ils n'ont rien de réaliste, ou de dramatique au sens où on l'entend dans le théâtre occidental du XXe siècle : il n'y a pas de quatrième mur, beaucoup de gens extérieurs au spectacle entrent dans l'aire de jeu pour prendre des photos, filmer, donner à boire aux comédiens, leur fournir des accessoires, un micro, une chaise, etc. De même, le maître des larmes et ses assistants viennent souvent leur « souffler » tel ou tel chant, ou leur donner tel ou tel papier à lire ou à chanter, ou leur demander de passer telle ou telle station pour aller plus vite à la fin. Mais tout cela, la distance, les interventions visibles, les temps de latence, les moments de musique instrumentale, le passage du fournisseur d'eau (voire le moment où l'on arrose à l'aide d'un tuyau, le public, pour qu'il n'ait pas trop chaud), n'empêchent nullement que les spectateurs sachent qu'à tel ou tel moment, il faut qu'ils pleurent, qu'ils se frappent la poitrine, et qu'ils soient émus, vraiment. En un mot, non seulement on sait qu'il faut pleurer à tel ou tel endroit, mais on sait aussi se mettre en condition pour pleurer (se frapper la poitrine en rythme est un des gestes moteurs) afin de produire, ensemble, une cérémonie des larmes due

à la concentration sur la mort et le martyr. L'événement du Ta'zieh, alors, est la suite et la confirmation du mois du deuil, en un mot son achèvement en groupe, lors du partage des larmes.

Si le ta'zieh proprement dit peut employer des acteurs professionnels aussi bien que des citoyens amateurs, avoir un public restreint ou se produire à ciel ouvert devant plus de trente mille personnes, être joué aussi bien dans un lieu consacré à cet effet — dans les Tekyiehs, ces lieux aménagés pour les cérémonies du mois de moharram, dans la plupart des villes et des villages iraniens —, que dans les mosquées, les espaces ouverts, et même les maisons ou dans les cours des anciens caravansérails, il est donc toujours l'objet d'un même dispositif général. De la narration épico-religieuse, on est donc passé, via l'opération de réécriture du maître des larmes, au texte du spectacle et, de là, à la performance des comédiens, mais aussi à celle des spectateurs. À partir de la figuration de séquences que tout le monde connaît, les praticiens choisissent de représenter une série possible de martyres, dans le cadre d'un système non-dramatique, non-réaliste qui, néanmoins, produit l'émotion des spectateurs, elle-même co-produite par leur envie, presque mécanisée, de pleurer (gestes, auto-suggestion, technique de pleurs, etc.). Si, comme on l'a dit, le ta'zieh semble osciller, selon nos catégories esthétiques occidentales, entre le tragique, le pathétique, l'épique, le lyrique, le comique et le burlesque, il est encore à la fois proto-dramatique (puisqu'il fonctionne comme un spectacle ritualisé exposant ses conventions), absolument pathique (puisqu'il engage les spectateurs dans une émotion extrêmement forte et commune) et a toutes les particularités d'une performance. Du théâtre populaire et de la passion ritualisée, on peut alors passer à une sorte d'esthétisation du genre, laïcisée, qui peut transformer le rituel performatif en performance théâtrale contemporaine.

Ce retour sur le passé, décidément, peut à bon droit intriguer car il s'agit d'un passé à la fois historique, religieux et imaginaire qui est rappelé pour souder les présents au présent politique autour du souvenir, de la souffrance commune, du deuil et de l'identité sacrificielle des Iraniens. Entre nostalgie et combat, surgit alors le plaisir du spectacle, autrement dit le plaisir de la représentation figurée par des corps, plaisir musulman shiite et non sunnite.

**« A work of art doesn't exist outside the perception of the audience » Abbas Kiarostami<sup>10</sup>**

C'est ainsi que le ta'zieh, de cérémonie et peu à peu devenu spectacle sans nécessairement perdre de son caractère premier. Cela dit, il a permis, depuis plus de cinquante années, qu'on le caractérise comme une forme pleinement artistique.

Outre le fait que le ta'zieh, dès les années 1970, a considérablement compté pour des metteurs en scène européens comme Grotowski ou Brook<sup>11</sup>, on pourrait ajouter qu'il a donné lieu à un autre type d'art grâce à Abbas Kiarostami. On le sait, Kiarostami a été l'un des très grands réalisateurs iraniens, on sait aussi qu'il filmait beaucoup en extérieur, principalement des

---

<sup>10</sup> *The Guardian*, 13 juin 2009, Interview by Maya Jaggi.

<sup>11</sup> On en a vu en France quelques représentations exportées au Festival d'Avignon 1991 (Peter Sellars était là et s'en est inspiré pour sa mise en scène des *Perses*), puis à La Villette en 2000 ; Jerzy Grotowski et Peter Brook l'ont filmé, le même Brook l'a commenté (dans *Le diable c'est l'ennui*), voire utilisé lorsqu'il s'est intéressé à la poésie et aux spectacles iraniens, dans les mêmes années (*la Conférence des Oiseaux*) et lorsqu'il a mis en scène son *Songe d'une nuit d'été*.

visages et des regards portés sur tel ou tel événement, mais on sait moins qu'il a filmé un ta'zieh en focalisant son objectif sur le public. Et lorsque Abbas Kiarostami, cinéaste et plasticien, produit en 2003 une installation sur le Ta'zieh, c'est à la fois pour rendre compte du rituel proprement dit que pour décaler, mettre en distance et en question ce rituel spectaculaire en le réinvestissant par l'installation et l'idée de performance propres aux esthétiques de l'avant-garde occidentale.

Bien connu pour son travail sur la photographie et la présence réelle illusoire et illusionniste, mais aussi pour ses recherches sur le point de vue, la diffraction des spectateurs, leur homogénéité et leur hétérogénéité, enfin ses travaux théoriques et pratiques sur la fonction, le rôle qu'ils ont dans leur rapport à l'image, au son, à l'imagination, à l'histoire et à la fable, donc aussi à la politique, Abbas Kiarostami a exposé, entre 2003 et 2007, *Looking at Tazieh*, spectacle d'abord présenté en 2003 en Italie au Théâtre India dans un dispositif frontal avec des écrans situés au-dessus des spectateurs, puis au Théâtre de la Bastille en 2006, puis à Beaubourg, en 2007, en même temps que l'exposition *Correspondances* avec Victor Erice.

Kiarostami a un goût certain pour les dispositifs très nettement réflexifs qui mettent en scène les rapports de la fiction et du réel dans le cadre (dans tous les sens du terme) du médium employé (cinéma, installation, photographie). C'est ainsi que, sur des écrans géants situés de part et d'autre d'une petite console vidéo qui, elle, diffuse la captation d'un spectacle de Ta'zieh, il déplace le regard de la cérémonie vers la foule immense des spectateurs et interroge la dimension peut-être cathartique, en tout cas émotionnelle, du spectacle au moyen d'un dispositif cinématographique. Les images sont en noir et blanc pour les visages alors que la captation du spectacle du Ta'zieh est en couleurs et que le son est celui de l'ensemble de la séance, donc, principalement, celui du spectacle.

Cette installation fonctionne de la manière suivante : des spectateurs européens sont face à une console centrale (petite, avec image et son) où ils découvrent généralement un art qui leur est inconnu. La petite console est entourée de deux écrans géants qui montrent les réactions des spectatrices (à gauche) et des spectateurs (à droite) au cours de la performance. Les spectateurs, en l'occurrence parisiens, voient ainsi une histoire filmée du spectacle : les spectateurs persans s'installent, bavardent, regardent, s'intéressent et, peu à peu se laissent saisir par l'émotion. On les voit, peu à peu, le long d'une narration filmée, sentir la force de leurs regards devant la force du spectacle, si bien que l'ensemble du public, maintenant réuni, fond en larmes dans ce qui est devenu une cérémonie de la commémoration, du deuil, et, grâce aux larmes, du soulagement et de la compassion. En d'autres termes le pathos dégagé au sein du rapport entre les regards des regardants et l'action spectaculaire des regardés, mais aussi entre les regards des spectateurs sur eux-mêmes et sur leur propre émotion, met en place, à travers le déroulement filmé du spectacle (le petit écran où se situe l'action dramatique et les deux grands écrans verticaux qui filment les émotions, de plus en plus effusives, du public) une efficacité de la séance théâtrale qui donne lieu à une cérémonie des larmes. Or, si l'on peut supposer qu'il y a, quelque part, un début d'effet cathartique (pleurer, souffrir en regardant), on ne peut pas penser que l'ensemble contribue à purger les passions, bien au contraire puisqu'il les excite, les fait partager et les rend infiniment visibles.

Les sanglots deviennent donc affaire de contamination et non de purgation, au sens où les émotions et leurs marques circulent, s'échangent et se répandent, physiquement et mécaniquement. Elles franchissent même la séparation hommes/femmes (pourtant notée dans

le dispositif puisque l'écran de gauche filme les hommes et l'écran de droite les femmes), s'épanchent dans la distance des deux écrans, et unissent les récepteurs filmés du spectacle dans une même effusion. Comme si, par-delà la division des écrans, la discontinuité des séquences filmées, la parcellarisation du public constitué de visages distincts et chacun très émouvant, une continuité et une cohésion apparaissait. Si bien que le Ta'zieh, grâce à ce dispositif, les spectateurs de l'installation sont mis en demeure de participer et de s'interroger en distance sur le fait que ce ta'zieh, filmé, découpé, réuni dans la cérémonie des larmes, est bel et bien un instrument pathique de cohésion religieuse et sociale. Le dispositif de Kiarostami propose, interroge : que permet cette cohésion, cette effusion larmoyante, cette concentration pathique exacerbée et produite à partir d'une performance apparemment si conventionnelle, si peu professionnelle et finalement si négligeable ? De quoi les larmes sont-elles la force ? De quoi, comment et pourquoi ces gens-là, rassemblés pour assister à cette cérémonie-performance, pleurent-ils ? Ce sont les questions que l'installation de Kiarostami met en place, quitte à prendre de la distance vis-à-vis de la commémoration et de la réunion religieuse et rituelle pour l'analyser par les images des spectateurs eux-mêmes, du point de vue de celui qui concentre son regard (et son objectif) sur le phénomène de l'émotion naissante.

Dès lors, le rituel se trouve esthétisé et problématisé en fonction des regards portés sur le spectacle, filmés et en fonction du regard que l'opérateur du film pose sur ces regards mêmes. Comme si le rituel ecclésial, une fois sa mission apparemment accomplie (réunir les gens de la cité autour d'une représentation religieuse et politique servant la religion et la politique du régime en place), était redécoupé à la fois en plusieurs instances individuelles et en émotions particulières dont il s'agit de découvrir le fonctionnement tout en étant simultanément fasciné, ému par elles et/ou en distance, pris par le mécanisme de l'observation. Car le fait que nous, spectateurs parisiens, soyons si loin de l'événement, le considérant depuis notre lieu (Paris, une salle de théâtre ou de musée) et dans la distance inhérente aux images et à l'installation, nous permet d'abord, en même temps que nous sommes touchés par les larmes des visages filmés, d'en faire un événement esthétique, puisqu'il s'agit d'une « installation contemporaine » (au Théâtre de la Bastille ou à Beaubourg). Autrement dit nous avons affaire à un moment artistique reposant sur un décalage d'évaluation et de perception, et sur le glissement de l'événement urbain, religieux et politique à l'événement artistique qui n'oublie pas l'événement urbain mais le décale, le met en état d'être observé et *apprécié*. Nous sommes au creux du mouvement, préalablement noté, qui permet qu'en Iran, avant 1979, le Ta'zieh puisse être considéré comme une performance aussi bien populaire et fervente qu'avant-gardiste et esthétique.

À partir de ce lieu et de cette distance, nous pouvons alors apprécier le spectacle aussi bien que sa réception, la contamination aussi bien que la communion en les évaluant comme des faits artistiques et esthétiques. Ainsi, il devient possible de scruter les réactions, les regards, les visages, les émotions dans ces regards et ces visages comme autant de postures décalées du message religieux et/ou politique. L'émotion tragique la plus communicative et la plus visible, les larmes, est alors devenue, simultanément et par l'image, analysable, pensable et émouvante.

\*

\* \*

Ainsi, lorsqu'il s'en tient à la cérémonie urbaine et cohésive, le ta'zieh, aujourd'hui, n'a rien à craindre puisqu'il est en harmonie avec la politique iranienne actuelle. À ceci près qu'un spectacle de ce type ne peut être vraiment discipliné. À ceci près que les émotions, que le ta'zieh procure, s'expriment sur les visages, se montrent, s'entendent, se voient et peuvent déborder la cérémonie religieuse et politique pour n'être plus qu'émotion, ce que l'installation de Kiarostami démontre. Cadrage, décadage, contrôle, débordements, visages voilés, regards de dévoilement, les émotions, en Iran, s'expriment. L'espoir peut ainsi reposer sur cette émotion partagée, sur ce pathos inscrit dans la performance de tous, dans le débordement des regards, tandis que quelques-uns parallèlement, filment, cadrent et décadrent, montent et démontent ce que tous ces visages désignent.