



**HAL**  
open science

“ À cause des morts, on a trouve refuge au cimetièrè; le  
Ta‘zieh dans la litterature de fiction iranienne ”

Fahimeh Najmi

► To cite this version:

Fahimeh Najmi. “ À cause des morts, on a trouve refuge au cimetièrè; le Ta‘zieh dans la litterature de fiction iranienne ”. Registres : Revue d’études théâtrales, 2016, 19, pp.115-120. hal-04192591

**HAL Id: hal-04192591**

**<https://hal.science/hal-04192591v1>**

Submitted on 16 Apr 2024

**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.

Fahimeh Najmi, « À cause des morts, on a trouvé refuge au cimetière » ; *Le Ta'zieh dans la littérature de fiction iranienne*, dans *Registres*, : Revue de l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, n° 19, septembre 2016, pp. 115- 120.

## Préambule

« *Shabih Gardâni* » ou « *Shabih Khâni* », plus connu sous la dénomination de « *Ta'zieh* »<sup>1</sup> 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 Hossein et sa lignée à Kerbela en l'an 61 de l'Hégire. On situe plus précisément son apparition à l'époque des Boudis (le quatrième siècle de l'Hégire), suite au développement et au perfectionnement du rituel et des traditions concernant le deuil religieux courant en Iran. Par ailleurs, il se pourrait qu'il ait pris racine dans les rites de certaines cérémonies et traditions collectives pré-islamiques. Quoi qu'il en soit, c'est dans la foulée de l'officialisation du shi'ïsme à l'époque safavide au xvi<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne que le *Ta'zieh* entre effectivement dans la sphère publique. Avec le shi'ïsme et le développement du *Ta'zieh*, les iraniens soutiennent alors les membres de la famille du Prophète face aux califes et aux sunnites croyant au califat. Ce spectacle traditionnel religieux est ainsi joué chaque année, surtout pendant les dix premiers jours du mois de Moharrem. Sa structure est basée sur l'affrontement de deux camps opposés, symbolisés par les « *Emam-khân* » ou « *movâfeq-khân* » (récitants favorables) et les « *Shemr-khân* » ou « *mokhâlef-khân* » (récitants hostiles). Du point de vue des caractères et de leur valeur symbolique, les *Emâm-khân* incarnent le « bien absolu » et les *Shemr-khân*, le « mal absolu », et les spectateurs iraniens les distinguent sans difficulté aucune.

## Le destin contemporain du *Ta'zieh*

Le *Ta'zieh* connaît un curieux destin sous le règne des Pahlavi. Tout d'abord, cette tradition théâtrale religieuse est interdite par Reza Shah<sup>2</sup> et des années plus tard, en revanche sera

---

<sup>1</sup> Le « ta'zieh » est un mot arabe et signifie condoléances ou consolation.

<sup>2</sup> Bénéficiant d'une part de l'opposition du clergé au *Ta'zieh* et d'autre part du rejet de la plupart de l'élite dit moderniste envers cette forme de spectacle traditionnel et dès 1921, Reza Shah imposa les restrictions à toutes les manifestations religieuses y compris *Ta'zieh*. Toutefois, c'est vers 1932-33, que le *Ta'zieh* devint carrément interdit. Selon Farrokh Gaffary, le fait d'être en excellents termes avec la Turquie kémaliste joue également en faveur de la limitation et ensuite l'interdiction des manifestations « barbares » et « primaires » des processions et les sanglants cortèges du mois de deuil de moharrem par Reza Shah qui n'aurait pas voulu heurter les sentiments des sunnites. Par ailleurs, selon lui, Reza Shah craint en outre les grands rassemblements religieux. Farrokh Gaffary, « Les Lieux de spectacle à Téhéran », in *Téhéran : capitale bicentenaire*, C. Adle et B. Hourcade (dir.), Paris/Téhéran, Institut Français de Recherche en Iran, 1992, pp. 146-147.

promue au rang des ‘spectacles officiels’ soigneusement mis en vitrine par le régime de Mohammad Reza Shah pour les étrangers, en faisant partie du fameux festival d’art de Shiraz, tout en restant interdite pour la population iranienne. Parallèlement et en grande partie à cause de ce même traitement contradictoire infligé par les Pahlavi, cette Passion iranienne qui a pour sujet le martyr du petit-fils du prophète Mahomet et ses proches et ses compagnons et le deuil affligeant que cela entraîne, connaît un regain d’intérêt dans le milieu théâtral<sup>3</sup> et intellectuel au sens large. C’est notamment une poignée d’écrivains, pour la plupart des nouvellistes et puis des romanciers s’appuyant sur l’ancienneté relative de leurs disciplines, qui tiennent eux-mêmes à en découvrir le sens et la signification et à en donner leur interprétation. Cela dit, leurs efforts restent modestes : il n’est pas évident de mélanger des personnages et des faits imaginaires avec l’histoire des saints et le fondement religieux de la société iranienne.

Après la révolution islamique, le nombre d’expériences notables dans ce domaine est sensiblement réduit à l’intérieur du pays, mais néanmoins extrêmement intéressant. La relecture de quelques œuvres de fiction – choisies par rapport à l’utilisation du *Ta’zieh* dans leur structure – nous offre ainsi la possibilité de concevoir la manière dont ces auteurs s’approprient cette tradition théâtrale. Il est possible de constater que pour eux les procédures (annuelles) du lancement des spectacles du *Ta’zieh* incarnent une source d’inspiration grâce à laquelle ils peuvent décrire le milieu où se passe l’aventure, peindre les personnages, exposer les arguments qui les poussent à organiser une telle cérémonie et de la sorte déterminer la place qu’occupent la religion et ses intermédiaires dans leur vie. Cela donne, concernant ce spectacle rituel, un côté documentaire à ces œuvres. Toutefois, bien que chacune d’entre elles intègre les préparatifs du *Ta’zieh* dans sa composition, le but recherché est à chaque fois différent.

L’exemple le plus parlant est la nouvelle « La fête du jour de l’*Ashoura* »<sup>4</sup> de Asghar Elahi qui, à elle seule contient toute le processus de tenue d’un *Ta’zieh* dans un village : comment les aînés s’appuyant sur l’amour de l’Imam arrivent à convaincre les pauvres paysans, épuisés par le travail et la misère, de prendre part au spectacle ; ou bien comment tout le monde – pauvres et riches – se mêlent pour y participer ; ou encore comment peu à peu l’ère dite moderne fait son entrée même dans les endroits les plus reculés du pays et comment l’arrivée des ‘visiteurs’ fait en sorte que la rivalité s’installe entre différents villages, dont chacun tente d’offrir le *ta’zieh* le plus spectaculaire ; en conséquence on n’hésite plus à mettre la main à la poche et à dépenser de l’argent pour réaliser ce que jusque-là seule la foi nécessitait.

---

<sup>3</sup> Dès 1962, Bahram Beyza’i – entre autres, dramaturge, metteur en scène du théâtre et réalisateur du cinéma – commença à publier une série d’articles sur les traditions théâtrales en Iran dans le magazine *Moussighi* (la musique). Bien évidemment, le *Ta’zieh* se vit attribuer une part considérable dans ces publications qui constituèrent la première étude sérieuse faite par les Iraniens sur le *Ta’zieh*. Cette série d’articles fut par la suite publiée en un volume intitulé *Namayesh dar Iran (A Study on Iranian Theatre)*, à Téhéran, chez l’auteur en 1965. En 2000, une deuxième édition de ce livre est apparue à Téhéran chez Roshangaran. Plus tard, les autres chercheurs tels Mayel Baktash et Enayatollah Shahidi contribuèrent également au développement de la recherche sur le *Ta’zieh* en Iran.

<sup>4</sup> Asghar Elahi, « Jashn-e rouz-e âshoura » (La fête du jour de l’Ashoura), in *Bâzi* (Jouer), Téhéran, Negâh et Yâr Mohammad, 1970.

On peut ensuite constater que pratiquement toutes ces œuvres ont recours au *Tekiyeh* en commun. Or le *Tekiyeh*, qui désigne le lieu fixe – le *tamâshâ khâneh* (maison de spectacle) – consacré aux représentations du *Ta'zieh* et possédant à la base une construction simple<sup>5</sup>, de ce fait devient en quelque sorte un endroit de révélation, de substitution où il est possible de voir l'envers du décor et où, en désacralisant le *Ta'zieh*, c'est le *Ta'zieh* des gens ordinaires qui va se jouer ou bien, en un sens, c'est le *Ta'zieh* des Iraniens et de l'Iran tout entier qui est envisagé, au travers d'un processus de désacralisation.

### **Le *Ta'zieh* des gens ordinaires**

Les œuvres de cette catégorie utilisent en général une structure en parallèle : conjointement à la passion de l'Imam Hossein et de sa famille, les péripéties des hommes sont exposées. Et d'une manière assez spectaculaire, le point culminant des deux récits se croise. Tel est le cas de « Haj Bârekallah »<sup>6</sup>, la nouvelle pour laquelle Mihan Bahrami s'inspire d'un fait réel, situé dans un passé pas si lointain – l'époque Nasereddin Shah Qadjar [r. 1848-1896]. Cette nouvelle figure dans le recueil intitulé *Sept branches rouges*. Moyennant l'amour impossible de la plus jeune épouse d'un riche notable polygame pour la « star » du *Ta'zieh* du moment, c'est-à-dire Haj Bârekallah – celui qui déchaîne les passions chez de nombreuses femmes et provoque donc l'envie et la jalousie chez de nombreux hommes – Bahrami illustre le destin tragique des femmes dans la société iranienne. Ainsi la nouvelle elle-même devient un *Ta'zieh* (commémoration du deuil, ce que signifie le mot d'origine arabe) de ces femmes privées de tendresse et d'amour, enfermées entre les quatre murs de l'*andaruni* (la partie 'intérieure' réservée aux membres de la famille et notamment les 'femelles'), et témoins passifs du passage du temps et du défilé ininterrompu des nouvelles épouses, toujours plus jeunes et plus belles, de leur mari de plus en plus âgé. Or pour elles, le *Ta'zieh* du jour de l'*Ashura* prend l'allure d'une grande fête, une des rares sorties voire l'unique sortie en société où elles peuvent voir les hommes, et surtout les plus beaux et les plus virils d'entre eux, ceux qui interprètent les rôles des saints dans le spectacle du jour, ceux qui ont alimenté leurs conversations, éveillé leurs désirs, nourri leurs fantasmes depuis des mois. Ainsi, le jour promis, au beau milieu du *Tekiyeh* et au point culminant du spectacle, quand la passion emporte tout le monde, la jeune femme assise parmi les autres femmes dans la partie qui leur est réservée, soudain se lève, ouvre son chemin, et paraissant comme envoûtée, lance un petit paquet pour Haj Bârekallah, qui, bien que cavalcadant sur son cheval, réussit à le rattraper en l'air, abasourdi. L'événement ne peut faire que scandale. Quelques semaines plus tard, la jeune femme enchaînée dans la cave, réduite à l'état d'animal, apprend que son bien aimé a été empoisonné. Frappant tout le monde et criant, elle se sauve et va vers les collines.

---

<sup>5</sup> La structure générale du *Tekiyeh* fut : Une estrade d'une hauteur de 50 à 75 centimètres servant de scène et située au milieu du *tekiyeh* ; deux rangées de deux à trois marches de part et d'autre de l'estrade pour descendre et monter. Un lieu de passage situé tout autour de l'estrade, faisant partie de la scène et consacré à la cavalcade des chevaux et aux scènes de batailles. Une enceinte autour de ce lieu de passage réservée aux femmes et aux enfants. Et enfin, des cellules et des loges situées sur un, deux ou trois niveaux dans lesquelles prenaient place les hommes.

<sup>6</sup> Mihan Bahrami, « Haj Bârekallah », in *Haft shâkkeh-ye sorkh* (Sept branches rouges), Téhéran, Peyk-e bahâr, 2000.

Quant à Asghar Elahi, il opte dans « La fête du jour de l'Ashoura » pour le *ta'zieh* d'un mortel ordinaire, un pauvre paysan, qui est comme par hasard un *Ta'zieh khân* adulé dans son village (interprète du rôle de l'Imam Hossein). Celui-ci, dans un monologue assez long – disons une sorte de *marsyeh* (déclamation proche d'un chant funèbre) –, compare son infortune au sort tragique de l'Imam Hossein. Connaissant la pratique du *ta'zieh khâni*, il maîtrise parfaitement bien tous les épisodes de l'histoire de Kerbela et pour donner du relief à ses propos, il n'hésite pas à puiser dans les poèmes du *ta'zieh*. C'est ainsi que, par exemple, il met en parallèle les aléas des femmes et des enfants de la suite de l'Imam Hossein après la décapitation de ce dernier et leur emprisonnement par l'armée de Shemr, avec les aléas de sa femme et de ses enfants qui chaque année sont obligés de subir le mépris de Haj Mehdi – le riche propriétaire de la terre. Car la sécheresse l'empêche d'avoir des gains conséquents pour payer ses dettes. Toutefois, réflexion faite, il se pose/pose des questions sur les contradictions de cette histoire : et surtout sur le fait que l'Imam n'a pas utilisé sa puissance divine pour défaire ses ennemis. Il n'est pas d'accord pour qu'on commémore annuellement et jusqu'à la fin du monde cet échec de l'Imam opprimé et la victoire des tyrans et des oppresseurs, de Shemr et de Yazid ! Car il y voit la perpétuation de son propre calvaire. Il décide donc de renverser la situation et au beau milieu du spectacle, au lieu d'en recevoir un, donne un coup de sabre à Shemr, qui est joué comme par hasard par celui qui est son tyran dans la vie ordinaire, Haj Mehdi.

### **Le *Ta'zieh* des Iraniens**

Dans les trois œuvres suivantes, le *ta'zieh* est convoqué afin d'illustrer le détournement de la religion. La première d'entre elles, « La fin du *ta'zieh* »<sup>7</sup>, est une nouvelle qui figure dans le recueil intitulé *Après le dernier jour*. Elle possède une structure simple et linéaire. Ici, dans une certaine mesure, c'est en disséquant l'investissement d'un commerçant du quartier dans cette cérémonie religieuse, que Mahshid Amirshahi parvient à montrer l'envers du décor et l'immense hypocrisie de ces faux gardiens de la mémoire de l'*Ashura*. Le lecteur découvre tout cela à travers les calamités subies par le beau-fils de ce dernier, qui, dès son plus jeune âge, est tyrannisé par son bourreau de beau-père. Celui-ci qui soigne son image pour s'implanter dans le quartier, par exemple en invitant les membres du *dasteh* (groupe de deuil qui procède aux flagellations rituelles) de la mosquée du quartier à son *Ghahveh Khaneh* (maison du café) pour le diner de la nuit de l'*Ashura*, n'hésite pas pour autant à abuser des jeunes garçons dans le *tekiyeh* des enfants de ce même quartier.

La nouvelle peut être considérée comme un prélude à deux autres œuvres, qui affichent des ambitions plus manifestes. Toutes deux, définies par leurs auteurs respectifs comme de longues nouvelles, sont écrites après la révolution islamique par des écrivains iraniens émigrés à l'étranger. Non seulement elles bénéficient d'une structure similaire – à savoir une structure de retour en arrière –, mais aussi elles racontent le calvaire de ce peuple iranien abusé par une minorité qui détourne la religion à des fins personnelles. A chaque fois, le

---

<sup>7</sup> Mahshid Amirshahi, « Akhar-e Ta'zieh » (La fin du Ta'zieh), in *Ba'd az rouz-e Akhar* (Après le dernier jour), Téhéran, Amir Kabir, 1977.

*ta'zieh* est convoqué pour illustrer ces abus au nom de la religion. C'est ainsi que la portée du sujet dans ces deux nouvelles dépasse la contingence des individus.

Sardar Salehi dans *Labyrinthe de l'amour et de la haine des ta'zieh dâr*<sup>8</sup>, raconte comment des années après la révolution, le fils d'un acteur du *ta'zieh* (*ta'zieh khân*) du quartier des *ta'zieh dâr* (ceux qui organisent des *ta'zieh*) profite de sa promotion dans la société (en devenant un membre haut placé de la branche locale des comités révolutionnaires grâce à la pendaison de son père sous le régime du Shah), pour mettre en œuvre l'exécution de son camarade d'école. Car ce dernier était le témoin quand le fils avait dénoncé son propre père aux agents du Shah comme étant l'auteur de textes anonymes invitant le peuple à se révolter, et été ainsi cause de sa mort par pendaison. Or, le père et le fils, et un troisième personnage qui les rejoint plus tard, usent depuis toujours de la religion pour influencer les gens et protéger leurs bénéfiques personnels en promouvant entre autres la superstition. Cette façon de manier la religion anime également un des personnages de la très ambitieuse *Icône de Mana*<sup>9</sup> écrite par Mokhtar Paki, qui se penche sur les différentes périodes historiques de l'époque moderne et contemporaine de l'Iran : les deux guerres mondiales, la nationalisation du pétrole et Mossadegh, la révolution islamique et la guerre Iran-Iraq, grâce aux nombreux retours en arrière. La longue nouvelle commence et s'achève dans un *tekiyeh*, mais surtout c'est le personnage de Haj Faraj, traversant chacun des chapitres tout au long du livre, qui incarne cette qualité de l'œuvre.

Dès le départ et malgré son jeune âge, la pauvreté pousse Faraj à gagner sa vie en donnant de petits spectacles de *Shamâyel gardâni* (le spectacle traditionnel des montreurs d'images religieuses). Affamé, malade, il parcourt les villages reculés à la recherche d'un morceau de pain. Plus tard, il étendra ses affaires à la ville de Shiraz – la capitale de la province de Fars –, incitera ses clients à en faire davantage, et organisera des cérémonies tout au long de l'année. De la sorte, l'histoire de l'Imam Hossein va devenir pour lui un fonds de commerce très lucratif. Après la révolution, il improvise même un *tekiyeh*, à l'aide de tissus noirs et d'éléments religieux, dans sa propre maison. Cette spécialité lui procure encore une fois un statut au sein des fanatiques qui confisquent le pouvoir à la suite de la révolution. Il peut donner l'ordre d'arrêter et de molester quiconque, de faire suivre une femme (pour savoir avec qui elle entretient une relation extra conjugale, par exemple), etc. Peu à peu, il se sent missionné pour conduire les jeunes gens vers leur martyre, et pour les aider à concrétiser la délivrance de leurs pêchés, il les expédie donc au front pour faire la guerre. Puis, quand ils reviennent blessés et invalides, il les incite à refuser les traitements afin qu'ils deviennent des martyrs.

Le problème de ces deux œuvres réside toutefois dans le fait qu'elles peinent à prendre de la distance avec l'univers noir et blanc du *Ta'zieh* et à faire entrer leurs personnages dans une structure narrative moderne. En revanche, Jamal Mirsadeghi dans son modeste roman, qui est aussi son premier roman ayant une part autobiographique, intitulé *Tout au long de*

---

<sup>8</sup> Sardar Salehi, *Noh tooy-e eshgh – o kin-e ta'zieh dâran* (Labyrinthe de l'amour et de la haine des ta'zieh dâr), Suède, Arash, 1993.

<sup>9</sup> Mokhtar Paki, *Shamâyel-e Mânâ* (Icône de Mana), Suède, Baran, 1998.

*la nuit*<sup>10</sup>, réussira d'une manière assez brillante à utiliser le rituel de flagellation et les cérémonies du deuil de l'Imam, d'un côté pour démontrer l'écart des générations et de l'autre pour mettre en relief le contraste entre la modernité et l'occidentalité, et en fin de compte pour valoriser les efforts de son héros dans la recherche d'une troisième voie.

---

<sup>10</sup> Jamal Mirsadeghi, *Derâznây-e shab* (Tout au long de la nuit), Téhéran, Zaman, 1970.