



HAL
open science

Le ta'zieh : à la croisée de l'histoire, de la religion et du théâtre

Sarah Najand, Yassaman Khajehi

► **To cite this version:**

Sarah Najand, Yassaman Khajehi. Le ta'zieh : à la croisée de l'histoire, de la religion et du théâtre. La Scène mondiale aujourd'hui - Des formes en mouvement, l'Harmattan, pp.P. 287, 2015, Univers Théâtral, 978-2-343-05239-7. hal-01188393

HAL Id: hal-01188393

<https://hal.science/hal-01188393>

Submitted on 2 Sep 2015

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.

Le *ta'zieh* : à la croisée de l'histoire, de la religion et du théâtre

Sarah Najand, Yassaman Khajehi

Le *ta'zieh* est une représentation religieuse à caractère rituel que l'on pourrait qualifier de « théâtre-opéra en vers ». Cette forme théâtrale a des racines préislamiques, notamment mazdéennes, qui pourraient remonter jusqu'au III^e siècle avant J.-C. et qui ont été enrichies au fil des siècles par le chiisme iranien. Par son ancrage dans la tradition populaire et religieuse et grâce au soutien de la plupart des pouvoirs en place, le *ta'zieh* a connu une grande longévité. En effet, même si cette forme théâtrale a perdu la place dominante qu'elle occupait au sein des célébrations religieuses, de nos jours encore des représentations ont lieu régulièrement en Iran. Le *ta'zieh*, dont le nom est formé sur la racine arabe *azza* qui signifie littéralement « porter le deuil » ou « consoler, soulager » est une spécificité chiite — plus particulièrement associée aux duodécimains¹ — qui commémore le martyr du troisième Imam, Hossein. Ce dernier, n'ayant pas accepté de pactiser avec le califat Omeyyade représenté par Yazid I^{er}, fils de Mo'awiyyeh, décide de résister avec ses soixante-douze compagnons. Il accepte une bataille contre son ennemi mais lorsqu'ils arrivent dans le célèbre désert de Kerbala, en Irak, Yazid coupe leur accès à l'eau pendant une dizaine de jours au terme desquels il les massacre tous, hormis les femmes – dont Zeïnab, la sœur de Hossein – et l'un de ses fils, malade.

C'est toute l'histoire de ce massacre de Kerbaba, ainsi que sa genèse et ses conséquences, que racontent et commémorent les spectacles de *ta'zieh* qui ont lieu lors du premier mois du calendrier lunaire arabe appelé *Moharram*. Les spectacles ont principalement lieu pendant les dix premiers jours, période pendant laquelle sont joués différents épisodes de cette histoire. Le passage du martyr d'Hossein doit toujours être représenté le jour de sa mort, c'est-à-dire le 10^e jour du mois de *Moharram*, aussi nommé *Achoura* (10 octobre 680 de notre ère). C'est une des conditions les plus importantes de ce théâtre-opéra commémoratif.

I. Histoire et formation du *ta'zieh* : des traditions mazdéennes à la République islamique

1. Origines préislamiques d'une cérémonie de deuil collective

Selon Bahram Beiza'i, chercheur iranien en études théâtrales, l'existence d'une cérémonie de deuil préislamique serait attestée par une fresque datant du III^e siècle avant J.-C. trouvée près de Samarcande et dont parle Alexandre Mongait dans *Archéologie en U.R.S.S.*². Elle représente des hommes et des femmes pleurant un mort que l'on peut voir en arrière-plan ; tous se frappent la poitrine et la tête en signe de souffrance. Il s'agit très certainement d'une cérémonie collective du deuil de Siâvash – héros mythique présent dans les textes zoroastriens mais très probablement plus ancien – qui avait lieu une fois par an, au début du printemps. Au X^e siècle, A. Narchakhi, dans son *Histoire de Boukhara*³, témoigne aussi de l'existence et de la survivance de ce rituel à son époque en précisant que l'histoire de Siâvash était lue et accompagnée de musique. Lors des invasions arabes et de l'islamisation de la Perse, cette pratique ancestrale et depuis longtemps enracinée dans les coutumes populaires s'est adaptée à la religion dominante et, à la place de la mort de Siâvash, c'est le martyr de Hossein que l'on commémore désormais.

1 Les chiites duodécimains sont ceux qui ont foi en l'existence de douze Imams, le premier étant Ali, gendre du prophète. Ils attendent le retour du dernier qui est appelé « l'Imam caché ». Cette branche est aujourd'hui majoritaire dans le chiisme et constitue la religion officielle de l'Iran, par exemple.

2 Alexandre Mongait, *Archéologie en U.R.S.S.*, Moscou, En langues étrangères, 1959.

3 Aboubakr Narshakhi, *Histoire de Boukhara*, 943, édition numérique, p.38. En ligne : irantariikh.com. [Consulté le 3 juin 2014].

Cette hypothèse est d'autant plus plausible que le principe même de la dramaturgie du *ta'zieh*, qui oppose systématiquement le camp de Hossein et celui de Yazid est aussi hérité de la mythologie mazdéenne. Selon leur vision du monde, la confrontation entre les forces du bien et celles du mal donne naissance à un univers dont la durée est limitée à douze mille années au terme desquelles la victoire du bien est assurée. C'est ce dualisme qui a donné naissance à la plupart des mythes persans et que l'on retrouve dans le fonctionnement du *ta'zieh* ainsi que dans la pensée chiite persane. De plus, on peut aussi penser que la couleur noire qui est utilisée dans le *ta'zieh* et qui est portée pendant les dix premiers jours du mois de *Moharram* est un rappel des origines préislamiques de ce rituel. En effet, l'usage de cette couleur ne viendrait ni de la tradition zoroastrienne qui utilise le blanc en signe de deuil, ni des musulmans chez qui le port du noir n'est pas systématique, mais plutôt du nom de Siâvash. Si l'ancien prénom du héros, Siâvakhsh, signifie littéralement « qui a un cheval noir », il existe plusieurs hypothèses concernant sa forme actuelle. Que *vash* signifie « comme, ressemblant » ou bien que ce soit l'équivalent de *bakht*, « destin », selon le dictionnaire persan *Dehkhoda*, la racine la plus importante est *sia*, qui veut dire « noir ». Bien qu'associé à un funeste destin, le prénom Siâvash est encore donné en Iran.

Plusieurs autres éléments nous permettent aussi de relier directement ces deux cérémonies collectives de deuil : si l'on analyse en détail la mort des deux héros, on peut se rendre compte de similitudes importantes. Lorsque Siâvash meurt, par exemple, de son sang tombé au sol pousse une plante guérisseuse dont on raconte qu'elle est sa réincarnation et qu'elle annonce l'arrivée du printemps. De même, on trouve en Iran une croyance selon laquelle la sève de certains arbres ou plantes devient rouge et coule pour *Achoura*, jour de la mort de Hossein. Ainsi, le 11 novembre 2013, *Mehr*, un site d'information officiel, publie un reportage⁴ sur les célébrations du mois de *Moharram* dans la province de Ghazvin et décrit un vieil arbre duquel coule un filet de sang à l'aube d'*Ashoura*, ce qui attire, chaque année, une foule de visiteurs en deuil. L'article précise même que ce phénomène s'adapte aux variations des mois du calendrier lunaire arabe. Miracle, superstition populaire ou légende urbaine, l'existence de ce phénomène rappelle directement le mythe de Siâvash dans lequel le sang, la végétation et le deuil sont intrinsèquement liés.

Ce rituel préislamique possède donc déjà deux éléments constitutifs de l'essence même du *ta'zieh* : le caractère collectif des pleurs et la dimension théâtrale par la narration en musique de l'histoire de la mort du héros. Les origines mazdéennes du *ta'zieh* expliquent ainsi pourquoi, malgré son caractère religieux et islamique, il s'agit d'une spécificité iranienne qui ne s'est pas développée dans les autres pays majoritairement chiites, même si elle a pu y être importée par la suite⁵.

2. Des Buyides (945-1055) aux Safavides (1501-1736) : les débuts du ta'zieh

Ce n'est qu'au fil des siècles que cette cérémonie de deuil s'est transformée pour devenir une représentation théâtrale. Après les invasions arabes, les zoroastriens ont continué à pratiquer ces rituels, moyennant un impôt leur donnant le droit de pratiquer leur religion. Dans les dynasties précédant celle des Buyides, il existait aussi, en cachette, des célébrations d'*Achoura*, mais ce n'est qu'à partir de leur arrivée au pouvoir en 945 que l'on commence à commémorer officiellement, chaque année, le martyr du troisième Imam et le massacre de Kerbala. On instaure alors des jours de deuil pendant lesquels se déroulaient de nombreuses processions qui pouvaient durer plusieurs heures ; c'est au sein de ces cortèges qu'avaient lieu des épisodes dramatiques racontant l'histoire de Hossein et de ses soixante-douze

4 Zeynab Kalhor, « Les cérémonies rituelles de deuil à Ghazvin », *Mehr*, novembre 2013. En ligne : <http://www.mehrnews.com/detail/News/2173507> [Consulté le 3 juin 2014].

5 Au XIX^e siècle le *ta'zieh* a été implanté dans le sud du Liban par des iraniens. On note aussi l'existence de représentations en Irak ainsi dans certaines communautés chiites d'Inde et du Pakistan.

compagnons. En 352 de l'Hégire, soit en l'an 963 de notre ère, Moezzed-Dowlet Bouyide décréta même que les commerçants avaient pour devoir de fermer boutique le jour d'*Achoura* et que les femmes devaient se vêtir de noir, pleurer et s'arracher vêtements et cheveux. Lorsque les Bouyides perdent le pouvoir, les cérémonies deviennent clandestines jusqu'à la chute du califat arabe et l'arrivée des Ilkhanides en 1256.

Le passage de la commémoration d'un héros iranien à un Imam a été d'autant plus aisé qu'il existe une hypothèse selon laquelle Hossein aurait épousé Bibi Sharhbanou, la fille légendaire du dernier véritable roi Sassanide, Yazegerd III. De leur union serait né le quatrième Imam des chiites, Sajjad, seul descendant de Hossein qui ait survécu à la bataille de Kerbala. Aujourd'hui encore cette princesse persane est vénérée : son mausolée qui se trouve à Rey, une ville au sud de Téhéran, attire chaque année de nombreux pèlerins. Cet hypothétique lien de sang entre les Iraniens et les descendants de Hossein pourrait donc expliquer la popularité de ce dernier, l'attachement qu'il suscite ainsi que l'engouement de la population pour les représentations de *ta'zieh* qui commémorent sa mort. Il existe même, dans le répertoire de cette forme théâtrale, une pièce intitulée *L'Adieu de Shahrbanou et les bandits*.

L'avènement des Safavides, qui déclarèrent le chiisme duodécimain comme religion d'état en 1501, marque une nouvelle phase pour cette tradition qui reprend ainsi son développement et connaît un nouvel essor. L'encouragement à la commémoration du martyr de l'imam Hossein a été, pour le pouvoir de l'époque, une manière de légitimer et d'affirmer le choix religieux du chiisme, notamment face aux turcs sunnites. C'est aussi à cette époque que commence à émerger la forme théâtrale qu'on lui connaît actuellement et à se constituer un répertoire canonique. Les *Rowzeh khani* sont des sortes de rituels religieux comportant à la fois des lectures de récits religieux par des orateurs et des improvisations dont le but était d'émouvoir les participants. On répétait même à l'auditoire que « quiconque pleurera pour Hossein ou provoquera les pleurs de quelqu'un pour Hossein pourra aller directement au paradis⁶ ». Les pleurs étant, dès les origines du *ta'zieh*, vus comme des bonnes actions permettant le salut final, on comprend comment les spectateurs des décennies suivantes se mettront à pleurer presque automatiquement sans forcément d'identification à l'acteur-chanteur jouant Hossein ; cela marquera de nombreux dramaturges occidentaux comme Brecht par exemple. On peut donc voir dans les *Rowzeh Khani* un *ta'zieh* en devenir puisque ces célébrations comportaient trois éléments caractéristiques et fondateurs de cette forme théâtrale – autre que ceux hérités des zoroastriens : l'importance de l'orateur-chanteur, le thème du massacre de Kerbala et l'idée de rétribution des pleurs.

3. Élaboration progressive d'une représentation théâtrale sous la dynastie Zand (1750-1794) et celle des Qajars (1794-1925)

Enfin, c'est à partir de la dynastie Zand mais surtout à l'époque qajare que cette sorte d'opéra religieux devient populaire et se développe jusque dans les petits villages ou quartiers. Les séquences dramatiques qui faisaient auparavant partie d'une procession s'autonomisent et tendent à former progressivement une représentation théâtrale indépendante. Le *ta'zieh* devient non seulement un divertissement mais aussi un art à part entière. En effet, sous les Qajars, le *Rowzeh khani* se transforme en *Shabih Khani* ou *ta'zieh khani*, rituel beaucoup plus élaboré, comprenant des acteurs, des metteurs en scène, des costumes, des accessoires, etc. Si le développement du *ta'zieh* a pu se faire si vite, c'est bien évidemment qu'il était soutenu et financé par le pouvoir et les élites. En effet, les mécènes se multiplient pour produire les spectacles de *ta'zieh* mais ce n'est pas seulement par piété : ces représentations deviennent

6 Kamran Scot-Aghai, « The Origins of the Sunnite-Shiite Divide and the Emergence of the Ta'zieh Tradition », in *Éternal performance : Ta'zīyah and other Shiite rituals*, Peter Chelkowski (dir.) London, Seagull Books, 2010, p. 43. « Anyone who cries for Hussein or causes someone to cry for Hussein shall go directly to paradise ». [Nous traduisons].

pour eux « un instrument de contrôle et de domination et un moyen de renforcer son influence politique⁷ ». On peut même dire que

pendant toute la période qadjare, ces représentations seront, du moins à Téhéran et dans les grandes villes, autant de dramatisations sociales savamment orchestrées par le pouvoir et par les grands. [...] Le caractère ostentatoire de la présence du prince-gouverneur dans un salon richement décoré, ainsi que celle des *seigneurs de la cour dans les appartements situés au rez-de-chaussée*, indique très clairement l'intention de celui qui offre le spectacle au peuple de vouloir s'imposer à ce dernier⁸.

Même si les représentations continuent à se faire sous des tentes provisoires installées dans la rue, les palais, les mosquées, les *Hosseinieh* ou des espaces en plein air, des lieux spécialement destinés aux *ta'zieh*, qu'on appelle les *tekieh*, se construisent au fur et à mesure dans les grandes villes. Outre les riches mécènes et princes, ils peuvent aussi être financés par un quartier, une tribu ou encore une ville, rivalisant ainsi entre eux en terme de taille, de moyens, de beauté, d'accessoires pour la mise en scène, etc. Le plus important des *tekieh* permanents, et un des premiers à avoir été construit, est le *Tekieh Dowlat* de Téhéran.

Réalisé sous le règne de Nassereddin Shah, probablement entre 1868 et 1873, ce grand théâtre dépendait du pouvoir au point de devenir une sorte d'institution d'État (*dowlat* en persan). Son extérieur est un octogone et l'intérieur est un cylindre de soixante mètres de diamètre et de vingt-quatre mètres de hauteur. Les loges et gradins disposés sur quatre niveaux pouvaient accueillir environ vingt mille personnes, ce qui fait de ce *tekieh* le plus important jamais construit en Iran. Selon certains chercheurs occidentaux, la structure du *Tekieh Dowlat* s'inspire du Albert Hall de Londres. Lors d'un voyage en Angleterre en 1873, Nassereddin Shah aurait assisté à une présentation dans ce célèbre théâtre et aurait ainsi voulu en construire un semblable dans son pays. D'autres universitaires iraniens, comme Beiz'ai, par exemple, réfutent cette hypothèse en disant que si le souverain a effectivement été influencé par ses voyages en Angleterre, cela est visible sur d'autres constructions du Palais Golestan et non sur le *Tekieh Dowlat*. En effet, sa construction aurait plutôt commencé en 1866, soit un an avant celle du Albert Hall et se serait terminée un an après le voyage de Nassereddin Shah, c'est-à-dire en 1874. Ces chercheurs avancent ainsi une autre hypothèse selon laquelle ce monument emprunterait son architecture aux caravansérails traditionnels. En effet, le *tekieh* de Haji Mirza Aghazi, construit dans la première moitié du XIX^e siècle était de forme rectangulaire et non ronde et disposait déjà de loges et d'une scène centrale. L'innovation de Nassereddin Shah serait alors dans la taille et la forme ronde de l'intérieur du *tekieh*, ce qui peut rappeler les plateaux circulaires des représentations dans des tentes provisoires.

C'est aussi à cette époque que se forment des troupes ambulantes qui jouent différents passages du *ta'zieh*, ainsi que des parodies. Effectivement de multiples courtes pièces satiriques et comiques, construites sur la structure narrative ou la scénographie du *ta'zieh*, se développent. Différents sujets sont abordés mais la plupart se moquent des mollahs sunnites ou du camp des Omeyyades. Contrairement au *ta'zieh* classique, les acteurs portent de grands masques très expressifs et des costumes bouffons assez élaborés. Ces courtes pièces comiques, que l'on appelle les *ta'zieh mozhek*, avaient généralement lieu avant les représentations religieuses de la tragédie de Kerbala. Pour plaire au public et le faire rire davantage, les acteurs de *ta'zieh* pouvaient aussi faire appel aux acteurs de farces.

7 Jean Calmard, « Le mécénat des représentations de ta'zieh », in *Le monde Iranien et l'Islam*, Volume II, Genève, Paris, Ed. Librairie Droz, 1974, p.119.

8 *Idem*.

4. Des Pahlavis à nos jours : déclin et transformation du ta'zieh

L'arrivée au pouvoir de la dynastie des Pahlavis en 1925 annonce le déclin du *ta'zieh* comme célébration religieuse de deuil. En effet, le *ta'zieh* glorifiant la lutte contre l'oppression tyrannique, une assimilation entre les ennemis de Hossein et le régime du Shah commence à naître dans les esprits ; les spectacles sont alors repoussés hors des grandes villes et relégués dans les campagnes ou les petits villages. Les Pahlavis interdisent même le *ta'zieh* comique ou satirique, obligeant ainsi les quelques représentations restantes à n'être que religieuses afin d'éviter tout rapprochement politique. Finalement, en 1935, toute représentation est interdite, ce qui ne les empêche pas d'avoir lieu illégalement, de nuit ou bien grâce à des villageois qui surveillaient les routes avec des jumelles. Cinq années après l'accession au trône de Mohammad Rézâ Shâh en 1941, le grand Tekieh Dowlat est malheureusement détruit, ainsi que les trois-quarts des bâtiments du palais du Golestan, dans le cadre d'un projet de modernisation. Puis, le *ta'zieh* est de nouveau autorisé vers les années 1960. Il commence ainsi à être étudié et redécouvert, notamment par le festival de Chiraz (1967-1977), mais davantage en tant que forme théâtrale que comme cérémonie religieuse, sans retrouver son ampleur et son influence d'autrefois.

Lors de la révolution de 1979, on assiste à une récupération politique du *ta'zieh* par les opposants au régime du shah afin de délégitimer la dynastie des Pahlavis en les associant aux ennemis de Hossein⁹. Le fait que la bataille de Kerbala ait ainsi été assimilée à la mobilisation révolutionnaire de 1979 a été possible grâce à la dimension de performance qui existe dans le *ta'zieh* et qui peut parfois dépasser la simple évocation des événements de l'an 680, comme nous l'avons vu avec sa version comique. À la fois perçu comme incontrôlable et dangereux, il devient une affaire politique. De même, la dimension manichéenne du *ta'zieh*, le vert symbolisant le camp de Hossein et le rouge, celui des Omeyyades, a aussi été réutilisée plusieurs fois dans l'histoire de l'Iran, que ce soit en assimilant la bataille de Kerbala à la guerre contre l'Irak (1980-1988) ou bien lors d'événements politiques plus récents. Même si son ampleur n'atteint pas celle d'autrefois, il y a toujours, aujourd'hui, des représentations dans les grandes villes, et surtout, dans les petits villages où les spectacles sont restés plus authentiques. Les *ta'zieh* ne sont plus aussi populaires qu'avant, les mises en scène ont perdu leur faste et leur complexité mais cette tradition religieuse perdure.

II. Le ta'zieh comme « théâtre-opéra versifié » : acteurs, texte et musique

1. De l'acteur amateur à l'acteur professionnel

Dans les débuts du *ta'zieh*, ce sont des acteurs amateurs et bénévoles qui, une fois par an, délaissent leur métier le temps des cérémonies. Petit à petit naît une tradition ; les rôles sont parfois transmis de père en fils et des professionnels, bien que peu nombreux, font leur apparition. En parallèle, les acteurs amateurs continuent, aujourd'hui encore, à participer aux *ta'zieh*, surtout dans les représentations à petit budget. Pour eux, la non rétribution est importante car s'investir dans la préparation des spectacles, et surtout y jouer un rôle, est considéré comme un acte religieux important et ressenti comme tel. On peut espérer, grâce à cela, se faire pardonner ses péchés ou guérir des malades. L'importance de ces rôles était telle qu'en dehors du mois de *Moharram*, les amateurs bénévoles jouant dans le *ta'zieh* de leur village étaient souvent appelés par le prénom de leur personnage. Par contre, en ce qui concerne les acteurs professionnels, les observateurs occidentaux notent unanimement qu'ils étaient bel et bien rémunérés, y compris les enfants qui chantaient dans le spectacle. Les troupes pouvaient commencer les représentations tôt le matin et finir tard le soir pour gagner plus d'argent.

⁹ Hamid Dabashi, « Ta'zieh as Theater of Protest », in *The Drama Review*, MIT Press vol. 49, n° 4, 2005, p. 91.

Les *ta'zieh khan*, littéralement les lecteurs de *ta'zieh*, « ne sont pas des acteurs classiques, à l'occidentale, prétendant être les personnages qu'ils représentent : les acteurs du *ta'zié* sont porteurs de *signes*¹⁰ ». Ils n'incarnent donc pas leur rôle mais le « portent » de manière symbolique. Cela explique pourquoi il est tout à fait normal de voir un acteur tenant dans sa main un petit bout de papier sur lequel sont écrites ses répliques, tout comme il n'est pas perturbant pour le spectateur de le voir se désaltérer pendant la représentation. Un *ta'zieh khan* doit néanmoins posséder certaines caractéristiques : une bonne connaissance des modes musicaux traditionnels iraniens pour pouvoir chanter les textes, une bonne mémoire, un engagement solide, et un visage et une voix adaptée à son rôle. En effet, les lecteurs-acteurs n'étant jamais maquillés, il est important que leurs caractéristiques physiques correspondent à leur personnage. Ainsi, les partisans de l'Iman Hossein doivent avoir un visage plus beau et plus agréable que ceux du camp opposé dont l'air est brut et dur. Pour pouvoir jouer un personnage, il faut aussi être dans la même tranche d'âge que lui ; personnes âgées et enfants ont donc tout naturellement leur place sur scène. Les rôles de vieillards sont réservés à des acteurs expérimentés ayant commencé dès leur jeunesse à jouer dans les *ta'zieh*. Seules les femmes sont absentes des représentations publiques. Ce sont donc des jeunes hommes qui prennent en charge leurs rôles en portant de longues robes et un voile ne laissant apparaître que les yeux et les mains. On les appelle ainsi les *zan push*, littéralement « qui s'habille comme une femme ». Il existait aussi des *ta'zieh* uniquement joués par des femmes mais ces représentations, beaucoup plus rares, étaient privées et uniquement à destination d'un public féminin. De plus, on ne pouvait y assister que sur invitation du riche mécène qui finançait le spectacle. Après l'avènement du dernier roi Qajar, ces *ta'zieh* féminins ont quasiment disparu. Aujourd'hui, il existe néanmoins des cérémonies religieuses faites par et pour les femmes mais il s'agit de lectures se rapprochant plutôt des *Rowzeh-khani* que des *ta'zieh*. Des prières sont récitées, l'histoire du martyr de Hossein et de sa famille est lue, les femmes pleurent, mais il manque la dimension théâtrale propre au *ta'zieh* : il n'y a ni mise en scène, ni acteurs, ni décors ou accessoires.

Les costumes des acteurs et figurants ne sont pas réalistes et ne tentent pas de l'être ; ils doivent simplement faire sens, être clairs pour tous les spectateurs et indiquer quels personnages ils représentent. Les couleurs des costumes sont donc très symboliques : le rouge indique le sang et l'oppression et s'utilise pour les personnages ennemis ; le blanc, couleur du linceul, est porté par celui qui va être sacrifié. Le vert est, quant à lui, réservé au camp de Hossein car il représente le jardin du paradis, la couleur de l'imam et de l'innocence. Le jaune est aussi utilisé, principalement pour indiquer le doute et l'incertitude d'un personnage, le plus célèbre étant Horr Ebn Yazid Riahi : on sait alors qu'il sera amené à se convertir et à rejoindre le camp de Hossein. Enfin, le bleu, dont l'usage est assez rare, symbolise la bénédiction céleste ou la joie. Les costumes ne tentent pas non plus de se rapprocher de ceux de l'époque et sont parfois anachroniques. Peter Chelkowski, dans son article intitulé « *Ta'zieh, The Total Drama*¹¹ », donne l'exemple d'un personnage d'ambassadeur occidental qui sera vêtu, au XIX^e siècle, d'une redingote et, après la Seconde Guerre mondiale, d'un uniforme britannique. Dans d'autres représentations, ce personnage pourra, par exemple, simplement porter des lunettes de soleil pour signifier qu'il est Occidental.

Le *ta'zieh* possède aussi ses propres codes quant au jeu des acteurs. Toujours selon le même principe dualiste qui caractérise cette forme théâtrale, les Alides¹² chantent leur texte

10 Chris Kutchera, *Le Tazieh, ou rejouer la tragédie de Kerbala*, *The Middle East Magazine*, Juin 2005.

En ligne : <http://www.chris-kutschera.com/tazie.htm> [Consulté le 3 juin 2014.]

11 Peter Chelkowski « *Ta'zieh, the Total Drama* », in *Éternal performance : Ta'ziyeh and other Shiite rituals*, Peter Chelkowski (dir.) London, Seagull Books, 2010, p 1.

12 On nomme « Alides » les partisans d'Ali, le gendre du prophète, qui est considéré par les chiites comme le successeur de Mahomet. Hassan et Hossein sont les fils d'Ali. Les sunnites ne reconnaissent pas Ali mais Abu

alors que les personnages du camp adverse ont plutôt tendance le à « récit[er] [...] de façon rythmée sur un ton aigu comme des "cris de guerre" pour défier, provoquer, injurier et blasphémer¹³ ». De même, les rois et les sultans prononcent leurs répliques de manière assez brutale. D'autres rôles, comme celui de Shemr par exemple – un des plus terribles commandants de Yazid – ont des gestuelles codifiées assez précises. Pour montrer sa tristesse, au lieu de se frapper la poitrine comme la coutume le veut, ce personnage lève sa jambe droite et se frappe la cuisse et le genou avec la main droite ; pour montrer sa surprise, sa peur ou son admiration, il met un doigt dans sa bouche.

2. Le répertoire du ta'zieh

Le répertoire du ta'zieh commence à se former dès l'avènement des Safavides et la déclaration du chiisme comme religion d'État, puisque c'est vers 1502 qu'est composé puis publié *le Paradis des martyres* (en persan, *Rawzat ol-shohada*) par Hossein Vaez Kashefi. Ce texte contenait à la fois des poèmes élégiaques, des réflexions théologiques, des hagiographies et, surtout, une série de textes canoniques « qui mettaient l'accent sur le courage, la piété et le sacrifice de Hossein et ses compagnons à Kerbala¹⁴ ». Très vite, les religieux s'emparent de ces vers pour les réciter lors des processions de deuil ; c'est à ce moment que se forme l'ancêtre du ta'zieh, le *Rawzeh Khani*, ce qui signifie littéralement « les lectures du *Rawzat [ol-shohada]* ». Suivant son exemple, de nombreux auteurs se mettent à écrire des textes en vers racontant chacun avec une grande précision un épisode de l'histoire du massacre de Kerbala. La volonté d'anonymat de tous ces auteurs était considérée comme un gage de piété de leur part : ne voulant en tirer aucune gloire personnelle, ils écrivaient ces textes de manière désintéressée, en hommage à Hossein. Ce n'était pas non plus la seule raison : il faut aussi préciser que le style des premières pièces n'était pas très soigné ni très littéraire et donc qu'être auteur de ta'zieh était assez mal vu. La rédaction de ces pièces de théâtre pouvait aussi être collective.

Le répertoire du ta'zieh est assez large puisqu'il peut raconter des événements de l'époque islamique se déroulant bien avant le massacre de Kerbala, des épisodes qui ont eu lieu après (comme par exemple la triste histoire des survivants), ainsi que quelques épisodes fondés sur des *hadith*, c'est-à-dire les paroles et actions du prophète. Une autre catégorie de texte existe dont les sujets ont un rapport lointain avec l'histoire de Kerbala, ou même avec le chiisme, et que l'on peut considérer comme des digressions. Parmi eux, on peut noter le ta'zieh de *Tamerlan* qui relate l'expédition de ce dernier à Byzance ; celui des *Extractions du régisseur* qui raconte les rivalités entre deux troupes d'acteurs de ta'zieh ; ou encore ceux d'*Adam et Ève*, du *Démon au pouce bandé* ou encore de *Leyli et Majnun*¹⁵.

Les textes des ta'zieh sont composés en vers, non seulement par tradition mais aussi, semble-il, pour faciliter l'apprentissage des rôles par les acteurs. Le style des premiers textes est assez populaire et, dans un souci d'accessibilité, la langue de rédaction est simple et fait appel à des images ou des comparaisons faciles à comprendre. Les auteurs de ta'zieh n'hésitent d'ailleurs pas à aller jusqu'à utiliser des tournures de phrases ou expressions venant de la langue parlée, d'ordinaire peu utilisée à l'écrit. Les textes ont ensuite évolué vers une forme plus élaborée suivant les mêmes règles de versification que la poésie persane classique. Cette écriture plus littéraire intégrait même une grande quantité de vers composés par de grands poètes des XII^e, XIII^e et IX^e siècles tels que Saadi, Rumi et Hafez. Selon Peter

Bakr, compagnon de Mahomet, comme successeur du prophète.

13 Babak Ershadi, « Le ta'zieh, théâtre religieux iranien », in *La Revue de Téhéran*, n° 27, Téhéran, 2008. En ligne : <http://www.teheran.ir/spip.php?article46>. [Consulté le 27 avril 2012].

14 Kamran Scot Aghai, *loc. cit.* p.45 : « which stressed the courage, piety and sacrifice of Hussein and his followers at kerbala ». [Nous traduisons]

15 Célèbre couple d'origine arabe dont l'histoire a été rendue célèbre par un poète iranien du XII^e siècle, Nezami. Ce long roman en vers fait partie des œuvres les plus connues de la littérature classique persane.

Chelkowski, ces citations seraient même plus nombreuses dans le *ta'zieh* que dans la littérature safavide. Alors que la qualité des premiers *ta'zieh* n'était pas particulièrement remarquable, la valeur littéraire de certains textes plus tardifs ne fait ainsi aucun doute.

3. La musique dans les représentations de *ta'zieh*

La musique est très présente dans les représentations de *ta'zieh* et y joue un rôle très important : elle participe à une compréhension simple et rapide du spectateur. C'est pourquoi on remarque une grande différence entre le camp de Hossein et celui des Omeyyades : les premiers, choisis pour leurs voix mélodieuses, chantent leurs répliques dans un persan très classique et peuvent être accompagnés par des instruments tandis que les seconds, personnages aux voix rauques et désagréables, récitent leur texte en criant. Toujours selon la logique dualiste du *ta'zieh*, la beauté du chant et de la musique est associée au bien et au caractère humain, il ne faut donc surtout pas que le camp des Omeyyades en soit aussi capable. Si un personnage ennemi chante, cela signifie qu'il se convertira et changera de camp au cours du spectacle. La musique aide aussi la compréhension en caractérisant chaque personnage par un *goushé* particulier, c'est-à-dire par une petite séquence mélodique qui lui est propre. Cette identification musicale des protagonistes doit normalement aider le spectateur. Quant aux rôles féminins joués par des hommes, ils pouvaient aussi être confiés à de jeunes enfants de manière à obtenir des voix de sopranos.

À l'époque des Qajars, âge d'or du *ta'zieh*, la musique instrumentale avait plusieurs fonctions précises comme annoncer le début du spectacle ou d'une bataille, l'entrée d'un personnage, faire patienter le spectateur entre deux scènes, mais aussi accompagner certains acteurs-chanteurs pour les aider en leur rappelant l'air des répliques suivantes. L'orchestre était composé des seuls instruments à n'être pas interdits par la loi islamique instaurée dès le règne des Safavides : les instruments militaires. On pouvait ainsi trouver des percussions telles que cymbales, tambours, tambourins, ou encore grosses caisses et caisses claires ainsi que des instruments à vent comme flûtes, clarinettes ou trompettes. L'orchestre pouvait aussi être accompagné par des chœurs qui chantaient des poèmes d'auteurs connus ou anonymes. On note par exemple, à l'image des discussions amoureuses de la littérature classique persane, une conversation poétique à propos de Kerbala entre une rose et un rossignol. Ces intermèdes chantés facilitaient la compréhension du spectateur en préparant la scène suivante.

L'improvisation musicale, qu'elle soit vocale ou instrumentale, fait aussi partie des représentations et constitue la principale difficulté des acteurs. C'est sur la beauté du chant et sur sa virtuosité que repose, en grande partie, l'émotion des spectateurs. Le *ta'zieh* utilise en effet beaucoup la capacité émotive du chant et c'est pour cette raison que les acteurs jouant des *O'lia khan*, c'est-à-dire des personnages du camp des Alides et en particulier le rôle de Hossein, doivent maîtriser les différentes techniques de chant. L'acteur-chanteur apprend en effet des mélodies compatibles avec les différents mètres dans lesquels sont écrits les vers et peut ainsi improviser et changer d'air en fonction de la situation dramatique. Étant donné qu'il n'existait pas de partitions, l'acteur-chanteur pouvait aussi inventer des mélodies. Lorsqu'un personnage répond en chantant, il peut soit reprendre le même air, soit lui faire subir quelques modifications de manière à l'orienter différemment.

Quant à l'improvisation instrumentale, elle se développe surtout dans une séquence du *ta'zieh* que l'on appelle *Mobarez-Khani*. Il s'agit d'un dialogue entre un ou plusieurs musiciens et un *Achgia Khan*, c'est-à-dire un membre du camp ennemi, qui permet en même temps de mettre l'accent sur la cruauté des Omeyyades et de laisser libre cours à la virtuosité des instrumentistes. Le spectacle reprend dès que l'improvisation prend fin d'elle-même, ce qui est préférable, ou lorsqu'un des acteurs décide d'interrompre cette discussion.

III - La représentation théâtrale d'une cérémonie de deuil collective

1. Préparation collective à l'événement

Même si, de nos jours, c'est de moins en moins le cas, la préparation d'un *ta'zieh* est un événement collectif auquel toute une ville, un village ou un quartier participe, à la fois financièrement et matériellement. Il ne faut pas oublier qu'il s'agit d'une cérémonie religieuse avant d'être un divertissement et que contribuer à son élaboration est considéré comme un acte religieux qui sera récompensé. On peut y voir une sorte d'équivalent des indulgences du Moyen-Âge. On pouvait ainsi, par exemple, financer un *ta'zieh* afin d'obtenir la guérison de quelqu'un. Au XIX^e siècle, des observateurs occidentaux, tel Alexandre Chodzko, témoignent effectivement du « désintéressement de tous ceux qui concourent à la composition et à la représentation du drame *Téazié*. Entrepreneurs, acteurs, poète et même marchands de rafraîchissements, personne ne pense à la recette. Le public y assiste gratis¹⁶ ». Les habitants d'une ville pouvaient parfois réunir jusqu'à l'équivalent de plusieurs années de salaire d'un ouvrier pour financer un *ta'zieh* et rivaliser en beauté et en grandeur avec la cérémonie voisine. Malgré cela, le budget n'était parfois pas suffisant pour faire venir une troupe d'acteurs professionnels ; dans ce cas, on pouvait alors n'en payer qu'un ou deux (généralement les personnages principaux) et ce sont des villageois volontaires bénévoles qui s'occupaient de jouer les rôles manquants. Si un *tekieh* permanent existait déjà, les habitants se chargeaient de le décorer de tissus et d'étoffes et de l'embellir pour accueillir les représentations. Nous avons vu que les *ta'zieh* pouvaient aussi être financés par les souverains ou par de riches mécènes, ce qui était surtout le cas sous le règne des Qajars. Subventionner ces célébrations n'était alors pas simplement une action méritoire ou synonyme de ferveur religieuse. Comme le souligne Chodzko :

À ces pieux motifs se mêlent souvent des considérations moins élevées. Les hommes riches et puissants augmentent, par ce moyen, leur influence religieuse et politique, comme les préteurs et édiles romains se servaient de *munus* qu'ils donnaient au peuple pour parvenir au consulat¹⁷.

Lorsqu'un mécène décidait de produire un *ta'zieh*, outre le paiement du poète, des acteurs et du *Rowzeh khani* (religieux qui préside la cérémonie) il lui fallait aussi les héberger et leur fournir tout le matériel nécessaire aux représentations.

La préparation du *tekieh* et du spectacle en lui-même demande beaucoup de temps. Dans les grands *tekieh*, provisoires ou permanents, de l'époque qajare, le résultat est particulièrement impressionnant, surtout dans les loges des princes et de l'aristocratie, comme en témoignent les orientalistes et observateurs étrangers des XVIII^e et XIX^e siècles : Wiliam Francklin, Samuel Benjamin, Eugène Flandin, tous notent que le sol est couvert de « merveilleux tapis persans », et les murs « tapissé[s] de châles de Cachemire, sur lesquels étincelaient un grand nombre de pierreries »¹⁸. Même les animaux, chameaux, chevaux et mulets, sont « splendidement ornés », comme le remarque C. Serena¹⁹. Tous les objets, étoffes, tapis, pierreries et animaux nécessaires à la décoration du *tekieh* ne sont pas achetés par le mécène ou par les organisateurs mais prêtés par les habitants de la ville, du village ou du quartier. Chacun participe à l'embellissement du *tekieh* en fonction de ses moyens.

C'est un acte méritoire que de faire des legs en argent, des dons en étoffes, en tapis aux *tekieh*. Ces objets, confiés à un *mollah*, constituent un dépôt sacré. À l'approche du mois de deuil, celui qui a un *tekieh* s'adresse aux habitants du quartier pour leur emprunter divers objets de luxe que

16 Alexandre Chodzko, *Le Théâtre persan : choix de *taziés**. Paris, 1878, Préface, p. XX.

17 *Idem*.

18 Wiliam Francklin cité par Jean Calmard, *loc. cit.*, p. 80.

19 Carla Serena, *Les hommes et les choses en perse*, Paris, Charpentier, 1883, chap. XXXIV, p. 179.

personne ne refuse. Les boutiquiers du bazar fournissent aussi leur contingent, et l'on voit étalé sur les estrades, autour des scènes, des bibelots de tout genre²⁰.

Les cérémonies datant des Qajars étaient assez longues puisqu'elles pouvaient commencer à midi pour se finir le soir. D'autres, plus courtes, commençaient en début d'après-midi pour se finir vers cinq heures. Que ce soit dans des tentes provisoires ou dans les *tekieh* fixes, il fallait alors allumer des bougies. Dans le célèbre Tekieh Dowlat étaient suspendus « des lustres géants supportant quelque cinq mille chandelles protégées des courants d'air par des verres colorés²¹ ». Si les représentations étaient si longues, c'est qu'elles ne comprenaient pas seulement des *ta'zieh*. En effet, celui qu'on appelle le *Rowzeh-Khan*, qui est un religieux, ouvre la cérémonie par un sermon de deuil qui devait faire forte impression sur les spectateurs au point de les faire pleurer. Venaient ensuite des récitations de poèmes, des *sine-zani* — c'est-à-dire des processions de gens se frappant la poitrine en répétant « Oh, Hossein, oh, Hossein » —, des acrobates, des danseurs et des petites scènes comiques, tout cela avant que la représentation de *ta'zieh* proprement dite ne commence. Une fois celle-ci terminée, il y avait de nouveau des *sine-zani*, puis des jongleurs et des prestidigitateurs. On voit ainsi qu'à cette époque, le divertissement avait une place prépondérante dans les cérémonies de deuil. Les scènes comiques et profanes pouvaient même avoir lieu en plein milieu de la représentation de *ta'zieh* et ponctuer ainsi régulièrement les pleurs par des éclats de rire.

Petit à petit, la durée des célébrations se réduit, et, sous les Pahlavis, les représentations de *ta'zieh* ne durent plus qu'une heure et demi ou deux heures. En guise de préliminaire, il ne reste que le sermon du *Rowzeh-Khan*, mais d'autres habitudes populaires se développent. À un moment du spectacle, un acteur important déclare ouvert le moment des vœux et chaque personne prie pour que le sien soit exaucé en échange d'une participation plus ou moins importante au prochain *ta'zieh*. C'est sous cette forme que l'on peut aujourd'hui voir un *ta'zieh* en Iran, bien que de grandes différences existent selon le lieu et le type de représentation, et que certaines tendent à le dénaturer.

2. Distance et symbolisme de la mise en scène

Un simple plateau rond, sans rideaux ni cadre de scène, est placé au centre de la tente ou du *tekieh*, lui-même circulaire dans la plupart des cas. Les spectateurs – hommes et femmes séparés – sont ainsi encerclés par le lieu et encerclent eux-mêmes la scène. L'absence de coulisses confirme qu'il n'y a pas de véritable séparation entre le public et le spectacle ; les acteurs se préparent et revêtent leur costume à la vue de tous, conformément à l'idée qu'ils n'incarnent pas leurs personnages mais portent leurs rôles de manière symbolique. Il n'est donc pas surprenant que certaines parties du spectacle, et notamment les batailles, puissent avoir lieu au milieu du public, sur des parties recouvertes de sable, ou bien que les accessoires soient entreposés dans le public lorsqu'ils ne sont pas utilisés sur scène. L'illusion théâtrale telle que nous l'entendons en Occident n'a pas lieu d'être dans le *ta'zieh* ; le metteur en scène, habillé de noir, est toujours présent sur le plateau pour veiller à ce que la représentation se passe bien. Appelé « l'auxiliaire des larmes » (*Moïn al-boka*, en persan), il s'agit en quelque sorte d'un maître de cérémonie sur qui repose la réussite de la représentation. À la fois souffleur et régisseur, il peut intervenir à tout moment et corriger certains détails, si besoin est, sans que sa présence ne gêne aucun spectateur. À ce sujet, un journaliste nommé Chris Kutshera²² raconte une anecdote selon laquelle un acteur jouant un lion ayant reconnu son

20 *Ibid.*, p. 180.

21 Babak Ershadi, *Le Takieh Dowlat*, in *La Revue de Téhéran*, n° 27, Téhéran, 2008. En ligne : <http://www.teheran.ir/spip.php?article44> . [Consulté le 20 mai 2014]

22 Chris Kutshera, *Loc. cit.*

supérieur dans le public se leva, le salua et reprit son rôle très naturellement. Cela ne choque ni ne fait rire personne.

Dans les tekieh fixes ou provisoires, le parterre – au sens propre puisque les gens s’asseyaient à même le sol – est très actif : outre l’agitation due aux animaux tels que chevaux, chameaux et parfois lions, les femmes préparaient souvent des rafraîchissements ou du thé que les jeunes enfants des grandes familles de la ville servaient aux spectateurs en pleine représentation. Déambulaient aussi des porteurs d’eau qui en distribuaient au public en souvenir de la soif de l’Imam Hossein dont les ressources avaient été coupées par les Omeyyades. Enfin, selon le témoignage de Chodzko et de Serena, toutes sortes de marchands étaient aussi présents :

Les loueurs de pipes, les marchands de *muhr*, ou pastilles faites de la terre du désert de Kerbéla parfumées de musc, et sur lesquelles les dévots des deux sexes déposent leur front en priant ; les marchands de gâteaux *baqlava*, mais surtout les *nukhouly* ou vendeurs de friandises consistant en pois (*nokhodut*), graines de melon, graines de poire, de millet, tout cela préparé à l’orientale, c’est-à-dire macéré d’abord dans la saumure et ensuite grillé à petit feu. On en consomme beaucoup. C’est un passe-temps d’autant plus agréable qu’on attribue au millet une vertu éminemment tragique : on croit qu’il aide à pleurer ! [...] Les gens comme il faut, assis aux fenêtres, y prennent du café noir, boisson obligée dans les occasions tristes, ou fument leurs *kaliounes (narguilé)*²³.

Enfin, appuyant l’idée d’activité du parterre, les orientalistes et observateurs occidentaux du XIX^e notent aussi la présence des *Farrâsh*, c’est-à-dire d’agents chargés du maintien de l’ordre à l’aide de bâtons.

Tout comme les costumes des acteurs, la mise en scène du *ta’zieh* est très symbolique. Le dépouillement du plateau – en opposition avec le lieu du tekieh, très richement décoré – doit rappeler le désert de Kerbala. Il y a peu d’accessoires mais ils ont chacun une raison d’être bien précise. Une bassine d’eau, par exemple, va représenter l’Euphrate ; une branche d’arbre, un bois ; des lunettes, un personnage lettré ; de la paille, le désert, etc. Certains accessoires, comme épée et bouclier, et certain animaux tels que chevaux, lions ou colombe tachée de sang (pour la scène du martyr), peuvent même être réels. Il n’y a pas non plus de décors au sens théâtral du terme mais il peut y avoir des éléments décoratifs indiquant au public l’origine du financement : chaque ville, village ou quartier possédait ses propres éléments distinctifs permettant aux spectateurs une identification rapide. La mise en scène des *ta’zieh* comporte des codes bien spécifiques : lorsqu’un acteur fait le tour de ce plateau rond, cela signifie un changement de scène ; lorsqu’il en sort pour aller dans le public, sur la partie recouverte de sable, cela indique une ellipse temporelle ou un voyage ; lorsqu’il tourne sur lui-même, cela signifie un changement de lieu. Quant aux batailles et aux scènes de guerres, elles sont très chorégraphiées et accompagnées de roulements de tambours. Le *ta’zieh* a aussi développé tout un vocabulaire qui lui est propre et dont les termes désignent des moments précis de la représentation. Le *Rajaz khani*, par exemple, est un affrontement verbal entre les deux camps qui surenchérissent à tour de rôle au sujet de leurs origines ou de ce qui fait leur fierté. Ce qu’on appelle l’*Oshtolom khani* est un passage dans lequel le camp de l’ennemi s’exprime d’une manière grotesque et exagérée tandis que les partisans de Hossein répondent en chantant, comme toujours.

3. Une communauté de spectateurs actifs

La distance qui est instaurée vis-à-vis du spectacle ne détruit absolument pas le pathétique et n’empêche pas le public de pleurer, crier, gémir et réagir. Ces différentes formes d’affection sont encouragées par un dispositif scénique dynamique, à l’opposé du théâtre à

23 Alexandre Chodzko, *op. cit.*, p. XXIV.

l'italienne, qui permet aux spectateurs de s'exprimer, de bouger et d'être actifs. L'importance du groupe et de la communauté renforce aussi le caractère contagieux des pleurs et des lamentations, absolument nécessaires à la représentation. J. Morier, diplomate et écrivain britannique du XIX^e siècle, remarque déjà le caractère indispensable d'une tristesse ostentatoire :

Le premier ministre n'arrêtait pas de pleurer ; le Ameen ed-Dowlah se couvrait le visage de ses deux mains et gémissait tout haut de chagrin ; Mahomed Hussein Khân Mervee faisait entendre par intervalles des plaintes véhémentes. Chez certains, je pouvais percevoir des larmes réelles glissant le long de leurs joues, mais chez la plupart d'entre eux, j'eus le sentiment que ce chagrin faisait autant partie de l'action que la tragédie qui le provoquait. Le roi lui-même pleure toujours à la cérémonie, ses serviteurs sont par conséquent obligés de l'imiter²⁴.

Comme ce diplomate l'avait très bien noté, les pleurs du public font véritablement partie du spectacle : le *Rowzeh-Khan*, le metteur en scène ou les acteurs peuvent interrompre à tout moment le spectacle pour solliciter davantage de manifestations affectives si elles ne sont pas assez démonstratives. Les spectateurs pleurent sans qu'il soit question d'identification par illusion ou par réalisme. Il s'agit d'un rituel libérateur important que l'on pourrait comparer à la catharsis : si ce n'est pas pour Hossein que l'on verse des larmes, c'est pour un décès familial ou pour des problèmes privés. L'implication affective des spectateurs est telle qu'il arrive de temps en temps qu'un spectateur naïf essaye d'assassiner l'acteur jouant le personnage de Shemr. Ainsi, il est ainsi parfois assez difficile de trouver des bénévoles acceptant de « porter » ce rôle.

La dimension de communauté est très importante pour le public de ces cérémonies de deuil, non seulement avant le spectacle, puisqu'ils participent à l'élaboration et à la réussite du spectacle, mais aussi pendant la représentation. Les spectateurs peuvent, par exemple, se porter volontaires pour monter sur le plateau et figurer le cadavre de l'Imam Hossein ou bien aider à apporter des accessoires sur scène lorsque les acteurs en ont besoin. C'est ce rapport du public à la représentation – entre une distance créée par un langage scénique et textuel symbolique et une proximité affective, liée aux thèmes développés et aux personnages – qui a notamment intéressé les dramaturges occidentaux. Les représentations de *ta'zieh* créent effectivement une relation intense avec le public dont héritera aussi le théâtre contemporain iranien, comme nous le verrons.

IV - Le *ta'zieh* aujourd'hui : source d'inspiration et de désaccords

1. Musique traditionnelle, peinture et cinéma

Alors que la musique traditionnelle est très importante pour les Iraniens, le clergé musulman, lui, est en grande partie contre l'idée de représentation musicale, la musique possédant selon eux autant un pouvoir de débauche que d'exaltation de la foi. À l'époque des Safavides, période qualifiée d'« âge sombre » de la musique, seul le chant était autorisé et uniquement pour les mollahs et les étudiants en théologie. Le *ta'zieh*, en tant que théâtre-opéra religieux, a donc été un lieu de conservation de la musique traditionnelle iranienne contre lequel le clergé ne pouvait pas lutter. La transmission s'est d'autant mieux faite que les écoles de formation des acteurs exigeaient d'eux une maîtrise vocale et musicale classique qu'ils acquéraient auprès de maîtres de musique. Pour chanter les textes et poèmes du *ta'zieh*, il fallait en effet d'abord connaître les mélodies de la musique traditionnelle iranienne, les différentes gammes, le système complexe des *avaz*, *dastgâh*, *goushé*, etc. C'est ainsi que cette forme théâtrale — tout comme les musiciens juifs d'Iran qui n'étaient pas soumis à

24 James Morier cité par Jean Clamard, *loc. cit.*, p. 82

l'interdiction de la musique — a permis la conservation d'un patrimoine musical important. Les musiques traditionnelles régionales, comme celles des alentours de la mer Caspienne, par exemple, ont effectivement bénéficié de cette sauvegarde par le théâtre.

Le *ta'zieh* a aussi eu une influence directe sur les représentations iconographiques entre la fin du XVIII^e et le XX^e siècle. Quelles soient murales ou sur toiles, au crayon ou à la peinture, elles témoignent de l'importance du *ta'zieh* et de son influence. Le célèbre tableau de Kamâl-al-Molk de 1880 nous montre bien ce qu'était l'imposant Tekieh Dowlat de Téhéran par rapport aux petites représentations en plein air. Hassan Farshchian fait aussi du *ta'zieh* un sujet de peinture : en 1976, il réalise un tableau intitulé *Le soir d'Ashoura* qui deviendra très célèbre. On l'utilise d'ailleurs encore dans les cérémonies commémorant la mort de l'Imam Hossein. Le symbolisme des couleurs de ce théâtre-opéra religieux influence aussi les représentations du massacre de Kerbala, par exemple sur les toiles cirées qu'utilisaient les conteurs pour narrer leurs histoires (*Pardeh Khani*) : on peut, en effet, constater que l'histoire du martyr de Hossein est divisée en plusieurs scènes, à l'image des multiples épisodes du *ta'zieh*, et que les couleurs vertes et rouges sont utilisées pour différencier le camp de l'Imam Hossein de celui des Omeyyades. Aujourd'hui encore, on trouve des traces du *ta'zieh* dans l'art contemporain iranien et dans les miniatures.

Enfin, cette cérémonie commémorative chiite a influencé les grands cinéastes iraniens tels que Nasser Taghvaï ou Abbas Kiarostami, par exemple. Le premier a réalisé un film documentaire sur le *ta'zieh* en 2005 qui s'intitulait *Tamrin-e Akhar*²⁵. Il s'agissait d'une commande du Centre d'art dramatique du ministère de la Culture et de la Guidance islamique d'Iran. Quant à Abbas Kiarostami, il a imaginé en 2003 une installation, nommée *Looking at Tazieh*, dotée de trois écrans. Les spectateurs français, assis sur des coussins, ont pu découvrir un documentaire original : sur les deux écrans latéraux on pouvait voir, en noir et blanc, d'un côté les réactions du public masculin et de l'autre côté celles du public féminin ; sur l'écran central se déroulait une représentation du *ta'zieh* en couleur. Cela témoigne à la fois de la fusion entre la représentation et son public et de la force de la communauté formée par les spectateurs iraniens, deux particularités dont hérite le théâtre contemporain iranien.

2. Influence du ta'zieh sur le théâtre contemporain iranien

Les petites scènes satiriques précédant les représentations de *ta'zieh* ainsi que les intermèdes comiques qui pouvaient entrecouper le spectacle se sont développés petit à petit pour donner naissance au burlesque et se désolidariser du *ta'zieh*, comme l'avait déjà pressenti Gobineau :

Il paraît vraisemblable que ces prologues se sépareront un jour du tazyèh et constitueront une branche particulière de représentations scéniques [...] La curiosité y gagnera, peut-être aussi l'art proprement dit, mais assurément la grandeur, la profondeur et l'émotion y perdront beaucoup, même tout²⁶.

Les pièces du répertoire de *ta'zieh* qui étaient entièrement profanes – environ une quarantaine – ont effectivement permis le développement d'un genre et d'une écriture dramatique en persan aujourd'hui très dynamique : les comédies. Contrairement aux *ta'zieh* religieux, ces pièces n'étaient pas écrites de manière collective mais individuelle, ce qui a permis l'émergence de la notion d'auteur dramatique.

Plus largement, le théâtre contemporain iranien porte des traces de ce qui a été une véritable cérémonie de deuil chiite et qui continue d'être source d'inspiration, plus ou moins consciente, des dramaturges et metteurs en scène contemporains. Mais on remarque souvent

25 Littéralement, cela signifie : « La dernière répétition ».

26 Joseph Arthur Gobineau, *Les Religions et les philosophies dans l'Asie Centrale*, Didier Et Cie éditeurs, Paris, 1866, p. 371.

que le caractère religieux essentiel du *ta'zieh* tend à s'effacer derrière un discours politique, social, comique ou critique, comme Gobineau semblait l'avoir compris. En 1964, Bahram Beyza'i – professeur d'art dramatique mais aussi scénariste, réalisateur, dramaturge et metteur en scène iranien – présente une pièce intitulée *Sindbad's 8th Journey* qui a marqué les esprits en utilisant le *ta'zieh* pour parler de la société contemporaine et de la vie quotidienne des gens, ce qui ne s'était encore jamais fait. Pour choisir un exemple plus récent, Hossein Kiâni a écrit et mis en scène en 2005 une pièce intitulée *Tekieh Mellat* qui fait bien évidemment référence au Tekieh Dowlat de Téhéran. Il s'inspire d'évènements historiques, de l'histoire des Qajars pour parler de problèmes contemporains et évoquer la situation actuelle de son pays. Dans l'histoire, deux troupes de *ta'zieh* sont en compétition féroce au Tekieh Dowlat qui un jour s'effondre après de nombreux conflits. Un nouveau tekieh est construit – qui va s'appeler *Mellat* (« Nation ») au lieu de *Dowlat* (« État ») – mais celui-ci ne verra plus aucune représentation s'y tenir.

Plus récemment encore, en 2008, la compagnie Tajrobeh a présenté *Songe d'une nuit d'automne*, dont le texte a été écrit par Nagmeh Samini et mis en scène par Kioumars Moradian. Ce spectacle emprunte au *ta'zieh* des éléments scéniques et dramatiques mais dans le but de raconter une histoire d'amour irréaliste. Samini, dans un entretien publié sur le site Isna²⁷, explique qu'elle a essayé d'intégrer un texte de *ta'zieh* dans une représentation contemporaine et pour le lier aux problématiques actuelles. Moradian précise que l'histoire du spectacle diffère de celle de Kerbala mais que le genre du *ta'zieh* offre de nombreuses possibilités, que ce soit par l'utilisation de la langue persane, par son esthétique ou par sa mise en scène. Ce spectacle s'inspire ainsi de la structure narrative du *ta'zieh*.

Les influences du *ta'zieh* peuvent aussi être beaucoup plus indirectes et moins explicites, comme dans le travail d'Amir-Rézâ Koohestani. Ce metteur en scène iranien ne parle pas du *ta'zieh* à proprement parler, mais on peut sentir sa présence à travers la mise en scène. Dans *Where Were you on January 8th ?*²⁸, la scénographie est presque entièrement composée de blanc et de noir, et lorsqu'un élément rouge survient – en l'occurrence du sang – il prend d'autant plus de sens et d'importance que les couleurs sont évacuées du spectacle. Dans le *ta'zieh* aussi on retrouve cette importance des couleurs et de leurs significations. Comme le remarque très bien Liliane Anjo²⁹, A-R. Koohestani reprend souvent certains codes qui viennent directement du *ta'zieh*, mais de manière discrète. Dans *Amid the Clouds*, les acteurs font un grand tour de plateau pour évoquer un voyage et tournent autour d'un bassin d'eau pour montrer qu'ils traversent une rivière. Dans *Dance on Glasses*, la pièce s'ouvre sur deux paires de chaussures que les acteurs viennent mettre avant de commencer à jouer. Liliane Anjo explique que cela s'inspire de la façon qu'avaient les acteurs de *ta'zieh* de se vêtir des costumes de combattants, parfois placés au bord de la scène.

Enfin, dans tous les spectacles évoqués, se crée, à l'image des représentations de *ta'zieh*, une relation unique et intense avec le spectateur qui n'est pas basée sur l'identification à l'occidentale. En effet,

comme la Passion médiévale, le Tazieh (...) est, dans l'Iran d'aujourd'hui, un moyen esthétique de solidariser une communauté autour d'un objet sacré. Et si le théâtre contemporain, depuis quelques années, s'est penché sur cette forme, c'est parce qu'il y

27 Naghme Samini pour *Isna*, mai 2008. En ligne :

http://www.aftabir.com/news/view/2008/may/19/c5c1211174458_art_culture_theater_theater.php [Consulté le 28

mai 2014].

28 Titre original : *Hivda ye dey kodjâ boudi ?*, création 2010, Téhéran.

29 Liliane Anjo, « Le théâtre iranien contemporain : l'émergence d'un espace entre discours et performance » in *Théâtres d'Asie et Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Eve Feuillebois-Pierunek (dir), Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012.

trouve à la fois des racines et quelque chose comme une modernité qui relie, par-delà les siècles et les distances, la performance, le spectacle, la participation collective à l'évènement, et le sacré³⁰.

L'influence de cette forme théâtrale et religieuse sur la société artistique iranienne est donc considérable car elle fait véritablement partie du paysage culturel, historique, politique, religieux et social de l'Iran. Elle ne s'y limite pas et dépasse même ses frontières en intéressant beaucoup d'artistes étrangers.

3. Regards étrangers sur le ta'zieh : assimilation et exportations

Les premiers récits d'orientalistes ou de voyageurs ayant assisté à des représentations éveillent la curiosité des occidentaux pour cette forme théâtrale particulière. Un débat s'installe assez rapidement : pour certains, le *ta'zieh* est à mettre sur le même plan que les tragédies grecques jouées lors des cérémonies dionysiaques ; pour d'autres, il s'agit plutôt de l'équivalent iranien de nos mystères du Moyen-Âge à ne surtout pas comparer à l'antiquité. Dramaturges et metteurs en scène le découvrent aussi : Bertolt Brecht, par exemple, s'en serait inspiré pour élaborer le concept de la distanciation ou « effet d'étrangeté » (*Verfremdungseffekt*, en allemand). Plus tard, dans les années 1960, le *ta'zieh* est redécouvert par les iraniens sous l'impulsion de Farrokh Ghaffary, cinéaste iranien de renom, qui occupait alors des postes importants dans la culture. En effet, « [étant] directeur adjoint de la télévision pour la culture et directeur du Festival des arts de Chiraz, [il était] en position de promouvoir cette forme de théâtre en voie de disparition. Le *tazieh* fait [ainsi] son apparition à la télévision, puis au Festival de Chiraz, où des metteurs en scène d'avant-garde [...] le découvrent avec passion³¹ ».

Créé en 1967, ce festival a effectivement offert au *ta'zieh* une visibilité internationale puisqu'on été invités de nombreux artistes occidentaux tels que Peter Brook (1971), Jerzy Grotowski (1971), John Cage (1971), Robert Wilson (1972), Merce Cunningham (1972), Maurice Béjart (1976), Tadeuz Kantor (1977), etc. Ils ont tous été très marqués, voire artistiquement influencés par la forme du *ta'zieh*. En 1969, Mohammad B. Gaffari, acteur et metteur en scène de *ta'zieh*, rencontre Peter Brook, de passage à Téhéran, qui souhaite voir une représentation. Pourtant déjà bien informé sur ce dont il s'agit et possédant même quelques textes, il sortira bouleversé du spectacle, selon le témoignage de M. B. Ghaffary lui-même : « Une fois la représentation achevée, nous sommes allés nous asseoir dans la tente de l'un des performers. Peter resta silencieux pendant 15 minutes, voire plus, puis déclara : *c'est ce qui a manqué au théâtre occidental pendant longtemps*³² ».

L'intérêt pour le *ta'zieh* grandit et Farrokh Gaffari reçoit régulièrement des propositions de financement pour organiser des tournées en Occident, ce qu'il décline toujours. En effet, pour lui, « seule une assistance de chiites croyants pouvait créer une atmosphère favorable à son bon déroulement³³ » ; exporter le *ta'zieh* dans des pays non musulmans ou sunnites, par exemple, serait donc vide de sens. C'est la raison pour laquelle les seuls spectacles qu'il met en scène aux États-Unis sont des *ta'zieh* comiques ou profanes. Cependant, en 1991, le festival d'Avignon propose au gouvernement iranien de présenter un *ta'zieh* dans le cadre d'un

30 Christian Biet, « Du Ta'zieh à Shirin, cérémonie, pathos et performance des regards », in Europe, revue n°997 « Littérature d'Iran », Paris, 2012, p.114

31 Thierry Gandillot, « le *tazieh*, passion iranienne », L'Express, septembre 2014, en ligne :

http://www.lexpress.fr/informations/le-tazieh-passion-iranienne_639693.html. [Consulté le 17 avril 2012].

32 Mohammad B. Ghaffari à Peter Chelkowski in « Mohammad B. Ghaffari : Tazieh Director », in TDR, vol. 49, n°4, 2005, p.113. En ligne : <http://www.jstor.org/stable/4488687>. [Consulté le 10 janvier 2012]. « When the play was finished we went to the house of one of the performers and sat and Peter didn't speak for 15 minutes or more. Then he declared : *This is what has been missing from the Western theatre for a long time.* » [Nous traduisons.]

33 Thierry Gandillot, *loc. cit.*

programme intitulé *La Perse en Avignon* dans lequel figurait aussi des concerts de musique traditionnelle et des spectacles de marionnettes. Pour la première fois, un véritable *ta'zieh*, en tant que cérémonie de deuil chiite, était accueilli dans un pays non musulman. Le *Moin alboka* de ce *ta'zieh* était un maître de cérémonie et metteur en scène traditionnel très connu nommé Hashem Fayyaz. C'est donc au cloître des Célestins, du 20 au 24 juillet, que le public français a pu assister à ce théâtre-opéra religieux mais sans véritablement en saisir l'importance ni la signification. Malgré un enthousiasme et un intérêt tout à fait clair des spectateurs et de la presse pour le *ta'zieh*, cette forme n'a pas vraiment été comprise, faute d'avoir les codes nécessaires. Il est indéniable que l'exportation du *ta'zieh* a opéré une dénaturation de cette cérémonie, même si *Le Méridional* du 28 juillet note que « [sa] beauté et [sa] vérité [ont] bouleversé » le spectateur. On note d'ailleurs que les revues de presse de l'époque se focalisent plus sur l'historique de cette forme théâtrale que sur son analyse scénique et dramaturgique, et font parfois même d'importants contresens. En effet, il est écrit, dans le *Monde* du 23 juillet, que « la tragédie religieuse iranienne a pour origine, comme la tragédie grecque ou celle de Shakespeare, un détournement de pouvoir [...] », ce qui n'est absolument pas le cas du *ta'zieh*.

4. Conservation et patrimonialisation du ta'zieh

Le processus de reconnaissance du *ta'zieh* par l'UNESCO et son enregistrement comme patrimoine culturel et immatériel a duré six années. Le gouvernement iranien – ayant été informé que la Turquie avait entamé les démarches pour faire inscrire elle-même le *ta'zieh* – se décide à constituer un dossier en 2004 pour montrer l'ancienneté et la spécificité du *ta'zieh* comme tradition et art iranien, son ancrage dans la société et son influence dans les pays limitrophes. C'est dans ce cadre que l'État iranien commande un documentaire sur cette forme théâtrale à Nasser Taghvaï. Celui-ci explique dans un article les difficultés qu'il a rencontrées, une fois le film achevé :

Tamrin-e akhar a été projeté deux fois dans le cadre du festival Fajr de 2005 et je me souviens qu'à cette occasion quelques producteurs m'ont demandé les droits pour diffuser le film à la télévision [...], mais après 2 jours, l'un d'entre eux m'a dit que l'achat de ce documentaire n'était finalement pas possible. C'est à partir de ce moment que la représentation du *ta'zieh* a été interdite à la télévision ; je n'ai jamais compris cette décision³⁴.

Dans la mesure où cet argent aurait pu lui permettre « d'offrir une petite somme à chacun des acteurs qui s'étaient engagés sans rien demander³⁵ », Taghvai a donc été très déçu. Le réalisateur iranien conclue ainsi : « malheureusement dans l'époque la plus religieuse de l'histoire de ce pays, on accorde peu d'attention au *ta'zieh*³⁶ ». On remarque effectivement que malgré les valeurs religieuses du *ta'zieh* qui sont proches de la politique actuelle du pays, et malgré sa reconnaissance par l'UNESCO en 2010, cette forme théâtrale n'est pas soutenue de manière officielle et permanente par l'État. Aujourd'hui, il n'existe aucun centre ou institut consacré à cet art, bien que des représentations soient programmées dans le cadre d'un festival de spectacles traditionnels et rituels à Téhéran.

Dans le cursus de licence des études théâtrales, les étudiants doivent généralement suivre, pendant un semestre, un cours théorique de 2 heures hebdomadaires portant sur cette forme théâtrale. Dans d'autres formations, ce cours est uniquement proposé aux étudiants ayant choisi les spécialités « mise en scène » ou « jeu d'acteur ». De nos jours, si le *ta'zieh* est effectivement étudié à l'université, la qualité et la problématique du cours qui y est consacré

34 Nasser Taghvai pour *Serat News*, le 3 novembre 2013. En ligne : <http://www.seratnews.ir/fa/news/142244/>
[Consulté le 18 mai 2014]

35 *Ibid.*

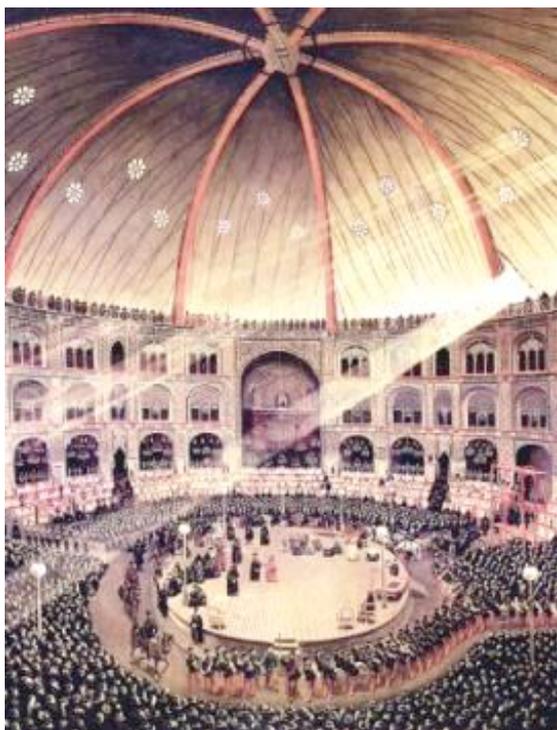
36 *Ibid.*

dépend beaucoup de l'enseignant. La plupart du temps, l'accent est simplement mis sur l'historique de ce théâtre-opéra et sur ses principes ; il s'agit rarement d'une approche plus approfondie ou analytique. Il semble que ce soit d'ailleurs une des principales raisons pour lesquelles la jeune génération issue de ces formations académiques ne montre pas beaucoup d'enthousiasme pour cet art.

Les représentations de *ta'zieh* actuelles font débat dans la société iranienne : selon certains, le *ta'zieh* s'éloigne de sa forme esthétique d'origine et perd son caractère profondément religieux. On note en effet l'usage de microphones et, parfois même, l'introduction d'airs venant de musiques pop dans la mise en scène ainsi qu'un désintéressement pour cette forme dans les grandes villes. Les spectateurs qui assistent aux *ta'zieh* ne le font pas de la même manière qu'autrefois. Aujourd'hui, il arrive que les pleurs et les gémissements laissent place à des captations amatrices : on filme avec des portables, des appareils photo ou des tablettes, une représentation qui ressemble davantage à un divertissement qu'à une commémoration de deuil. Certaines troupes qui jouent dans la rue demandent même une participation financière au public, ce qui est contraire aux principes du *ta'zieh*. D'autres représentations ont lieu dans des théâtres dont la disposition bi-frontale et la présence de fauteuil empêchent la participation corporelle et affective habituelle du public. Il ne faut cependant pas oublier que l'arrivée d'internet a permis aux troupes professionnelles de *ta'zieh* de s'exprimer, de se faire connaître et d'avoir une meilleure visibilité. On peut ainsi trouver plusieurs blogs d'amateurs et de professionnels de *ta'zieh*, des sites vendant des accessoires et des costumes, ou encore des propositions de stage ou de formations pour acteurs. Selon d'autres, la modernisation de la mise en scène et des représentations de *ta'zieh* est souhaitable dans la mesure où il s'agit d'un art qui a toujours été en lien avec son temps et qui doit faire sens pour les spectateurs, au lieu de se figer dans une ancienne forme et devenir étranger à son public. Cela ouvre donc un débat : entre conservation de la forme traditionnelle ou bien son adaptation à la société contemporaine.

Le *ta'zieh* a ainsi traversé l'histoire politique, religieuse et culturelle de l'Iran : il a été témoin de tous les grands changements socio-politiques et religieux que ce pays a connus. Il s'est modifié au gré des différents pouvoirs en place et suivant l'importance qu'on lui accordait ou la fonction qu'on lui attribuait. Cet opéra religieux, en s'adaptant à son milieu, a non seulement permis la sauvegarde d'un patrimoine culturel et rituel important mais a aussi donné naissance à une forme de théâtre traditionnel iranien dont l'influence dans le monde artistique n'est pas des moindres. Timidement présent dans les grandes villes, bien davantage dans les provinces, le *ta'zieh* perdure encore grâce à sa force symbolique intemporelle et grâce au dualisme qui continue d'exister dans la pensée iranienne.

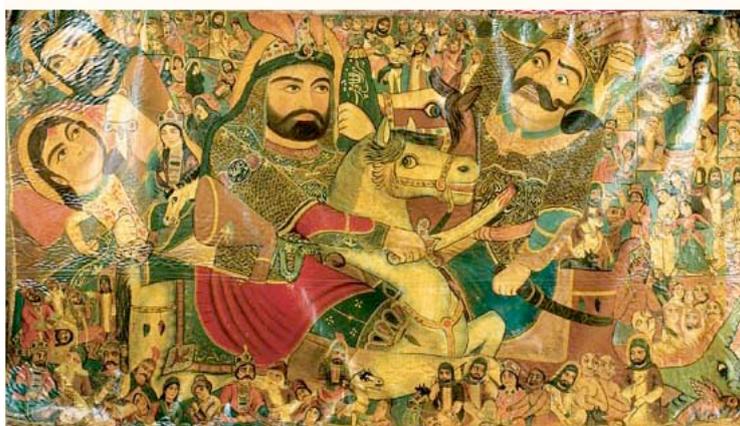
ANNEXES ICONOGRAPHIQUES



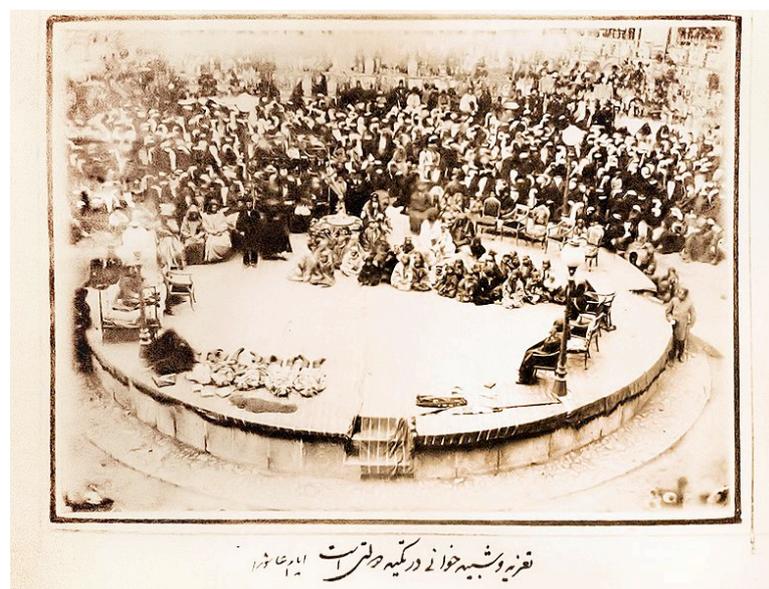
1) Tekieh Dowlat, tableau de Kamâl-ol- Molk, 1880



2) Scène de ta'zieh à l'époque Qajare



3) Ta'zieh, bataille de Kerbala. Peinture sur toile vernie. Début du XXe siècle



2 bis) Ta'zieh au Palais du Golestân (Tekieh Dowlat) Fin XIXe siècle



4) Le désastre de Kerbala. Peinture à l'huile. (date inconnue)

Bibliographie :

- AFZUNTAR, Said, *Le patrimoine musical du Ta'zieh : rupture ou continuité ?* DEA Patrimoine musical, Université de Rouen, 2001-2002. En ligne : http://www.academia.edu/6617237/Le_patrimoine_musical_du_Tazieh_rupture_ou_continuite
- AKBARLOU Manouchehr, « Doran e Tazieh separi nashodeh : Majlese tazieh shazdeh kouchoulou », Mehr, n°21, Téhéran, 2003, p.1.
- ANJO, Liliane, « Le théâtre iranien contemporain : l'émergence d'un espace entre discours et performance », 2012, in *Théâtres d'Asie et Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Eve Feuillebois-Pierunek (dir), Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2012.
- AUBIN, Eugène, *La perse d'aujourd'hui - Iran*, Paris, A.Colin, 1908.
- BANISADR, Abbas, *La Ta'ziyeh ou Le Drame Persan*, chapitre 1, A.J Print, Vancouver, 1994.
- BEIZA'I, Bahram, *Namayesh dar Iran*, Téhéran, Namayesh, 2006.
- BIET, Christian, « Du Ta'zieh à Shirin, cérémonie, pathos et performance des regards », in *Europe*, revue n°997 « Littérature d'Iran », Paris, 2012, p.112.
- BLUM, Stephen, *Compelling Reasons to Sing: The Music of Ta'ziyeh*, TDR, vol. 49, n°4, 2005.
- CALMARD, Jean, « Le mécénat des représentations de ta'zieh », in *Le monde Iranien et l'Islam*, Volume II, Genève, Paris, Ed. librairie Droz, 1974, p.119.
- CARON, Nelly et DARIOUSH, Safvate, *Musique d'Iran*, Bruchet Chastel, Paris, 1997, p. 204-206.
- CHELKOWSKI, Peter, « Ta'zieh, the Total Drama », in *Éternal performance : Ta'ziyeh and other Shiite rituals*, Peter Chelkowski (dir.) London, Seagull Books, 2010, p 1.
- CHODZKO, Alexandre, *Le Théâtre persan : choix de tazies*. Paris, 1878.
- DABASHI, Hamid, « Ta'zieh as Theater of Protest », in *The Drama Review*, MIT Press vol. 49, n° 4, 2005, p. 91.
- DARA, Maryam, « Bibi Shahr banou va banooye Pars », *Hafez*, Téhéran, 2006. p. 28.
- EDRISI Mehri, « Aïne soug e Siavash dar Norouz », *Peyke Nour*, n°6, Téhéran, 2004, p. 11.
- ERSHADI, Babak, « Le ta'zieh, théâtre religieux iranien », in *La Revue de Téhéran*, n° 27, Téhéran, 2008. En ligne : <http://www.teheran.ir/spip.php?article46>.
- ERSHADI, Babak, *Le Ta'zieh, théâtre religieux iranien*, Revue de Téhéran, n° 27, février 2008. En ligne : <http://www.teheran.ir/spip.php?article46> . [Consulté le 20 mai 2013]
- ERSHADI, Bakak, *Le Takieh Dowlat*, La Revue de Téhéran, n° 27, Téhéran, 2008. En ligne : <http://www.teheran.ir/spip.php?article44> . [Consulté le 20 mai 2013]
- GHOLIPOOR, Ali, « From Ritual toward Play », in *Theater der Zeit / Spezial*, hors-série n° 3 *Theater in Iran, playing Masks and Masks at play*, Berlin, p. 13.
- GOBINEAU Joseph Arthur, *Les Religions et les philosophies dans l'Asie Centrale*, Didier Et Cie, Paris, 1866
- HOMAYOUNI Sadegh, « Moussighi va Aïne va naghsh e ânn dar Tazieh », *Ketab e Mah e Honar*, n° 53-54, Téhéran, 2001
- KUTSCHERA, Chris, *Le Tazieh, ou rejouer la tragédie de Kerbala*, The Middle East Magazine, Juin 2005. En ligne : <http://www.chris-kutschera.com/tazie.htm>
- REZVANI Majid, *Le théâtre et la danse en Iran*, Maisonneuve et Laros, Paris, 1962
- SCOT-AGHAIE, Kamran, « The Origins of the Sunnite-Shiite Divide and the Emergence of the Ta'zieh Tradition », in *Éternal performance : Ta'ziyeh and other Shiite rituals*, Peter Chelkowski (dir.) London, Seagull Books, 2010, p. 43.
- SERENA, Carla, *Les hommes et les choses en perse*, Paris, Charpentier, 1883.

SHAHIDI Enayatollah, *Tazieh va tazieh khani*, Daftar e Pajouhesh haye farhangi, Téhéran, 2001, p.6

SHIRJIAN Farideh, « Arkan e Tazieh », *Giimehtheater*, 22 février 2013. En ligne : <http://giimehtheater.com>

TABAN, Hassan, *Les transformations de la musique iranienne, au début du XXe siècle (1898-1940)*, l'Harmattan, 2005, p.40-43.

YEGANEH, Farah, « Mirrors to the Dark », in *Theater der Zeit / Spezial*, hors-série n°3 *Theater in Iran, playing Masks and Masks at play*, Berlin, p.2

Sarah NAJAND, diplômée d'un master de l'Institut d'Études Théâtrales de Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, traductrice.

Yassaman KHAJEHI, doctorante en Arts du spectacle à l'université Paris X - Nanterre - La Défense.

Résumé

Le *ta'zieh* est une forme théâtrale religieuse et traditionnelle iranienne qui commémore l'histoire du martyr du troisième Imam des chiites et de ses compagnons à Kerbala. Elle semble trouver son origine dans des cérémonies de deuil pré-islamique et commencerait à se transformer après l'arrivée de l'Islam en Perse au VII^e. Tantôt clandestine et interdite, tantôt soutenue par le pouvoir, tantôt oubliée, cette forme théâtrale a beaucoup évolué au fil des dynasties et des différents régimes tout en conservant ses principales caractéristiques.

Les pièces de *ta'zieh*, écrites en vers, sont d'abord lues, puis chantées. Naissent petit à petit différentes traditions qui seront transmises au fur et à mesure des générations. De l'acteur amateur bénévole, on passe à l'acteur professionnel tout en gardant le caractère symbolique et codé des mises en scènes ainsi que la relation intense au spectateur. Dans la mesure où participer à l'élaboration d'un *ta'zieh* est un acte religieux important, la préparation de la représentation est très souvent collective. L'influence et les traces laissées par cette sorte de théâtre-opéra en vers sont nombreuses, que ce soit en Iran ou à l'étranger, dans le domaine théâtral ou pictural.

Mots clefs : *ta'zieh*, deuil, Imam Hossein, Iran, théâtre-opéra, représentation religieuse.