

Massimo Leone, Département de Philosophie, Université de Turin

Performance et sacrifice – Corps et musique dans le ta'zieh iranien.

Le présent article se propose d'atteindre cinq objectifs principaux : (1) fournir une brève introduction historico-culturelle au *ta'zieh* ; (2) élaborer une description synthétique de sa structure sémiotique ; (3) cerner le rôle du discours musical à l'intérieur de cette structure ; (4) souligner les syncrétismes entre le discours musical et les autres discours qui composent le *ta'zieh*, en particulier le « discours du corps » ; (5) soutenir l'hypothèse que, dans le *ta'zieh* comme dans d'autres performances similaires, ce soient justement ces syncrétismes qui produisent un effet de sens particulier, que l'on pourrait appeler le « re-enchantement du signifiant ».

1. BREVE INTRODUCTION HISTORICO-CULTURELLE AU TA'ZIEH

Le *ta'zieh* [littéralement, « deuil »] est un type de performance caractéristique de la culture shiite, et en particulier de celle iranienne ; le *ta'zieh* est considéré par plusieurs comme la seule forme dramatique produite par toute la civilisation islamique. Au premier abord, le *ta'zieh* peut être défini comme une performance qui représente les souffrances et la mort de l'Imam Hussein, neveu de Mohammad. En 680 de l'ère chrétienne Hussein fut massacré avec sa famille par les soldats du Calife Yazid dans la plaine de Karbala, près de Bagdad.

La structure sémiotique actuelle de cette performance est le résultat d'une longue évolution, dans laquelle se croisent des éléments provenant de (1) les cultures iraniennes préislamiques ; (2) la culture religieuse islamique shiite ; (3) la mythologie iranienne ; (4) le folklore iranien ; (5) les formes de spectacle typiques de la culture iranienne.

(1) En ce qui concerne les cultures religieuses iraniennes préislamiques, certains éléments du Zoroastrisme ont influencé la structure sémiotique actuelle du *ta'zieh*, notamment (a) l'antagonisme entre Ahura Mazdâ (source du bien) et Ahriman (source du mal) ; (b) la forme textuelle des *gathas* — la partie la plus ancienne des *Avesta*, les textes sacrés du Zoroastrisme — consistant dans d'une série de demandes et de réponses chantées devant le feu sacré par deux groupes de *mages* ; (c) l'épique zoroastrienne d'époque sassanide (224-652), et en particulier *Yadegar-e-Zariran*, souvent représenté par les chanteurs ambulants avec chants et musiques ; dans ce texte épique, Bastor, un enfant de sept ans, gémit sur la dépouille du père Zarirr, tué par les ennemis du Zoroastrisme.

Quant au Mithraïsme, plusieurs caractéristiques de Mithra furent attribuées d'abord à l'héro de la mythologie iranienne, Siavush, et ensuite à l'Imam Hussein.

(2) Pour ce qui regarde la culture religieuse islamique shiite, la période-clef dans l'histoire du *ta'zieh* est celle de la dynastie savafide (1501 – 1735), et en particulier les étapes suivantes : (a) le Shiisme devient « religion d'État » ; par conséquent, les poètes se consacrent à la composition de poèmes religieux ; (b) pendant le royaume du Shah Abass (1588 – 1629) les célébrations du mois sacré de Muharram commencent d'inclure des performances rituelles du martyr de l'Imam Hussein ; le *ta'zieh* dérive de ces performances.

La première description des rituels de deuil du mois de Muharram qui témoigne de l'existence du *ta'zieh* remonte à la fin de la dynastie Zand. Il s'agit d'une description occidentale contenue dans *Observation Made on a Tour from Bengal to Persia*, de William Francklin (1787). Cependant, le *ta'zieh* évolue dans sa forme actuelle

pendant la dynastie des Qajar (1787 – 1925), notamment après que Nassaredin Shah (1848 – 1896) fit bâtir à Téhéran le *Takiyeh Dowlat*, un somptueux « théâtre » spécifiquement destiné au ta'zieh. (Ill. 1 : le *Takiyeh Dowlat*, dans une peinture d'époque Qajar exécutée par Kamalol Molk).

Après la montée au pouvoir de Reza Shah Palavi en 1921, le ta'zieh fut réprimé en tant qu'élément caractéristique de la dynastie Qajar et de sa tendance « réactionnaire » ; le *Takiyeh Dowlat* fut démoli. Sous Muhammad Reza Pahlavi (1941-1979), le dernier shah avant la révolution de 1979, le ta'zieh connut une deuxième jeunesse ; Reza Pahlavi institua le Festival des Arts de Chiraz, qui devint bientôt une vitrine non seulement pour le théâtre « occidental » d'avant-garde, mais aussi pour les performances rituelles iraniennes. Des artistes tels que Peter Brook, Jerzy Grotowsky, Robert Wilson, Shuji Teriyama, Peter Schuman, Tadeusz Kantor et André Gregory assistèrent à des ta'zieh et en furent influencés dans leurs poétiques.

L'état islamique instauré par Khomeini après la révolution de 1979 a eu généralement une attitude ambiguë vis-à-vis du ta'zieh : d'un côté cette performance a alimenté une idéologie du martyr qui a joué un rôle capital dans la déposition de Reza Pahlavi, dans la guerre contre l'Iraq, et dans le fondamentalisme shiite militant ; de l'autre côté, toutefois, l'idée d'une mise en scène de l'histoire sacrée du shiisme a été vue avec suspect par ceux qui ont considéré la représentation des Imams, et en particulier de l'Imam Hussein, comme une idolâtrie blasphème.

2. DESCRIPTION SYNTHETIQUE DE LA STRUCTURE SEMIOTIQUE DU TA'ZIEH

Pour ce qui regarde les « texte dramatiques »¹ du ta'zieh, en premier lieu ils sont généralement « ouverts », au sens qu'ils peuvent être modifiés par les performeurs ou par le *Moin al-Boka* (« Maître du livre »), selon les circonstances (de ce point de vue, ils peuvent être comparés aux « canevas » de la *commedia dell'arte*) ; en deuxième lieu, les textes dramatiques du ta'zieh sont généralement « synthétiques », ayant été composés, transformés ou compilés à la fois par les poètes, les performeurs, et les maîtres du livre ; en troisième lieu, ces textes dramatiques sont écrits souvent dans le style de la poésie populaire ; quant à la langue de leur rédaction, il existe des textes dramatiques de ta'zieh écrits en arabe ou en turc, mais la grande majorité d'entre eux sont écrits en farsi ; les auteurs restent normalement anonymes. (Ill. 2 : Le martyr d'Ali Akbar dans une version de 1880).

Quant à la narration du ta'zieh, elle se compose de quatre genres textuels : les prologues, les épisodes, les sub-épisodes et les scénettes comiques. Toute la narration est basée sur le conflit entre les *Olya* (les gens du bien) et les *Ashghya* (les gens du mal). Le pivot de cette narration est le martyr de l'Imam Hussein, un martyr qui exprime, en forme mythique, une conception centrale dans la culture iranienne ; cette conception renverse, dans un certain sens, la structure du parcours narratif analysé par Greimas² : la sanction positive ne suit pas à la re-conjonction avec l'objet de valeur, mais, à l'opposé, « glorifie » la disjonction de cet objet ; il ne s'agit pas, cependant, d'une conception tragique, mais d'une conception de la défaite comme sacrifice de soi-même, comme défaite qui rend sacrés, et donc immortels. Le présent article ne peut pas s'attarder sur les hypothèses qui ont été formulées à propos de l'origine

¹ Selon la terminologie de De Marinis, Marco, *Semiotica del teatro – L'analisi testuale dello spettacolo*, Milan, Bompiani, 1982.

² Greimas, Algirdas J., *Du sens*, Paris, Seuil, 1970 ; Id., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.

historico-anthropologique de cette conception, et de ses points de contact évidents avec le Christianisme.

En ce qui concerne l'espace du ta'zieh, historiquement cette performance « migre » des espaces plutôt extérieurs vers des espaces plutôt intérieurs : les premiers ta'zieh étaient des performances à ciel ouvert, tandis qu'ensuite ils furent mis en scène plutôt dans les ta'kieh. Cependant, l'espace du ta'zieh demeure toujours celui d'un théâtre « open space ». Cette ouverture de l'espace du ta'zieh influence tous les langages qui en composent la performance — y compris le langage du corps — et y détermine la qualité de l'interaction avec les spectateurs. Plus le ta'zieh « migre » vers des espaces intérieurs, plus il se transforme de performance « pauvre » en spectacle somptueux, riche en scénographies et artifices. En général, l'espace du ta'zieh n'est qu'un espace vide, circulaire ou carré, situé au centre de l'espace global de la performance ; la division entre espace de la performance et espace des spectateurs est faiblement marquée, souvent uniquement par la présence d'un tapis. (Ill. 3 : Le massacre de la plaine de Karbala dans un ta'zieh de 1975).

Pour ce qui regarde la mise en scène et la récitation, d'habitude le ta'zieh ne prévoit pas de murs, ni de scénographies, ni de maquillage ; la mise en scène est centrée uniquement sur la récitation. Le style de cette dernière est proche à celui de la récitation des chanteurs ambulants iraniens : les acteurs peuvent « entrer » dans les rôles et en « sortir » avec nonchalance ; il n'y a pas des véritables personnages (dont la psychologie évolue dans le temps), mais uniquement des caractères stéréotypés (dont la nature est immuable). Le ta'zieh comprend quatre groupes de caractères : les Olya, « les bons » ; les Ashghya, « les mauvais » ; les caractères féminins joués par des acteurs mâles ; les enfants, joués par eux-mêmes.

3. LE ROLE DU DISCOURS MUSICAL DANS LA STRUCTURE SEMIOTIQUE DU TA'ZIEH

Plusieurs des sources historiques du ta'zieh incluaient des éléments de chant et de musique. En premier lieu, les sources préislamiques : la partie la plus ancienne des Avesta, les gathas, étaient des chants écrits en forme de répons. En deuxième lieu, les sources préislamiques absorbées par la culture shiite : les *naghals*, ou chanteurs ambulants iraniens, proposaient aux foules le *ghavali* — un type de narration proche à celui des ménestrels —, prévoyant un accompagnement musical ; à un moment donné de l'histoire iranienne les récits de la tradition shiite entrèrent dans le répertoire des *naghals*. En troisième lieu, les sources islamiques : pendant la période savafide, certains performeurs commencèrent à raconter aux foules — qui, pendant le mois de Muharram, se ressemblaient dans les mosquées ou dans d'autres lieux de réunion — les histoires de Karbala — ce type de narration étant connu comme *rowza-khan* ; à la fin de chaque *rowza*, qui racontait l'un des événements de Karbala, le narrateur cédait sa place à un *maddah*, ou eulogiste, lequel demandait aux présents de former un cercle et de commencer à chanter quelques vers religieux liés au martyr de l'Imam Hussein ; ensuite, il demandait aux présents de répéter ces vers, de battre les mains et de se frapper la poitrine, selon le style classique du *rowza-khan*.

En ce qui concerne le rôle spécifique de la musique dans le ta'zieh, historiquement les cultures religieuses iraniennes préislamiques donnèrent un grand espace à la musique. Dans la période islamique, en revanche, la musique devint l'objet d'une connotation plus ambiguë : elle fut confinée dans les cours, ou bien confiée à des performeurs ambulants dont la fortune était souvent incertaine. Les Safavides

réprimèrent durement la musique, qui cependant survécut justement dans le domaine religieux, dans les rituels de Muharram et dans le ta'zieh.

Le texte dramatique du ta'zieh est entièrement composé en vers ; la plupart d'entre eux est chantée ou récitée avec une prosodie mélodieuse assez proche du chant ; c'est pour cela que plusieurs ont considéré le ta'zieh, mutatis mutandis, comme une sorte d'« opéra shiite ». En revanche, le rôle de la musique instrumentale y est moins significatif : elle est exécutée uniquement dans l'entracte entre les scènes ou pendant les épisodes de bataille comme une sorte de « colonne sonore ». En général, le chant et la musique instrumentale du ta'zieh se basent sur la tradition musicale iranienne « classique » et sur quelques éléments de la culture musicale populaire iranienne. Quelques informations générales sur ces deux traditions musicales sont nécessaires pour saisir le syncrétisme entre le discours musical et le discours du corps dans le ta'zieh.

Plusieurs théorisations ont essayé de cerner la structure formelle de la musique iranienne classique. Selon la théorisation « inductive » de Hormoz Farhat, parler d'« échelle » dans la musique iranienne « classique » n'a pas de sens³ ; ce qui importe, au contraire, c'est le regroupement de tons en configurations mélodiques, qui normalement n'excèdent pas le tétracorde ou le pentacorde. Selon cette théorisation, en outre, une autre caractéristique fondamentale de la musique iranienne « classique » est que les intervalles sont souvent instables ; ils tendent à fluctuer, entre certaines limites, selon le mode de la performance et selon le goût et l'inclination du performeur.

Les pratiques musicales du 19^e siècle ont eu tendance à systématiser la musique iranienne « classique » dans quelques « modalités du discours musical », appelées *dastgāh* (« appareil, mécanisme, schéma, cadre »). Lorsqu'un musicien performe, il joue dans un certain *dastgāh* pendant toute la performance, dont la durée est variable. Les *dastgāh* sont douze : *shur*, *abu atā*, *dashti*, *bayat-e tork*, *afshāri*, *segāh*, *chāhārgāh*, *homāyun*, *bayāt-e esfāhān*, *navā*, *mahur* et *rāst*. Le *dastgāh* est une collection d'unités discursives plus petites appelées « *gusheh* ». Elles sont caractérisées, à leur tour, par un certain clavier de tons (*maqām*) et par un certain contour mélodique (*māyeh*). Chaque *gusheh* a un nom, et l'ensemble de tous les *gusheh* est appelé « *radif* ».

Au début de la performance, le musicien commence avec un *gusheh* appelé « *darāmad* », « introduction », révélant la modalité tonale (*maqām*) et mélodique (*māyeh*) d'un certain *dastgāh*. Ensuite, le musicien exécute d'autres *gusheh* compris dans le *dastgāh* qu'il a choisi, différant du *darāmad* par leur *māyeh*, et parfois aussi par leur *maqām*. D'habitude, l'on commence par un *dastgāh* situé dans le registre inférieur de l'instrument ou de la voix, pour construire, ensuite, une ascension graduelle des registres sonores adoptés, suivie par une descente vers le point de départ.

Toute la performance de la musique iranienne classique est caractérisée par un « bricolage musical », généralement dans les limites du matériel mélodique caractéristique du *dastgāh* choisi. Les modalités mélodiques (*māyeh*) des *gusheh*, en effet, n'ont pas une morphologie stable, aucun performeur n'étant capable de les isoler ou de les représenter par une notation. Elles fonctionnent, au contraire, comme des « nébuleuses expressives »⁴ sur la base desquelles l'on élabore un nombre infini de variations.

³ Farhat, Hormoz, *The Dastgāh Concept in Persian Music*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1990.

⁴ Selon la terminologie d'Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975.

Quelques principes compositionnels généraux assurent l'intelligibilité du *dastgāh* : tous les *gusheh* du *dastgāh* adoptent le même *maqām*, à l'exception de quelques notes « accidentelles » vers la partie centrale de la performance ; d'habitude, un *dastgāh* commence et termine par le même tétracorde ; normalement, le *gusheh* initial est répété à la fin ; le *dastgāh* est scandé par un pattern caractéristique de chaque *dastgāh*, dit « *forud* » ; chaque *gusheh* contient trois notes fondamentales : l'*ist* (ou note conclusive), la *shahed* (ou dominante tonale) et une note appelée *moteghayer* ; le passage d'un *gusheh* au suivant peut être reconnu immédiatement par le fait qu'ils ne contiennent pas le même *moteghayer*.

Après cette introduction essentielle à la musique iranienne classique, l'on peut formuler l'hypothèse que le discours musical du *ta'zieh* soit basé sur deux principes sémiotiques fondamentaux : le bricolage⁵ et le sémi-symbolisme⁶.

Quant au bricolage, les performeurs qui jouent les *Olya* (les personnages bons) ont des voix tristes et mélodieuses et chantent leurs parties en puisant au vaste répertoire du *radif* (entre 300 et 400 différents *gusheh*). Le choix des *gusheh* est créatif mais il n'est pas casuel, étant guidé par la systématisation des *gusheh* en *dastgāh*. Chaque performeur puise au répertoire de *gusheh* d'un certain *dastgāh* selon (1) le personnage qu'il joue ; (2) le moment de la narration dans lequel le personnage se trouve ; (3) le tempérament du performeur ; (4) l'atmosphère qui se crée autour de la performance ; par exemple, selon la tradition, le performeur qui joue le caractère de l'Imam Abbas doit puiser ses *gusheh* au *dastgāh* connu comme *chāhārgāh* ; toutefois, des circonstances particulières peuvent faire en sorte que le performeur choisisse de se référer à un autre *dastgāh*.

Quant au sémi-symbolisme, les performeurs qui jouent les *Ashghya* ne chantent pas, mais se bornent à déclamer leurs parties avec une prosodie mélodique proche à celle des chanteurs ambulants. Cette structure sémi-symbolique :

Olya VS Ashghya / Présence de chant VS Absence de chant

est confirmée par le troisième type de discours chanté caractérisant le *ta'zieh* : à la fin de la performance, tous les spectateurs expriment leur adhésion aux *Olya* défaits (l'Imam Hussein et sa suite), en adoptant la forme expressive ; le public entier entonne à l'unisson des chants religieux, se frappant rythmiquement la poitrine. Le corps, et en particulier la poitrine, devient donc un instrument de percussion par lequel les spectateurs partagent à la fois la douleur de l'Imam Hussein et le rythme des chants qui en racontent la tragédie.

En ce qui concerne la musique instrumentale, dans le *ta'zieh* le chant n'est pas accompagné par ce type de musique ; peut-être, une telle séparation est-elle une conséquence de la « méfiance » islamique vis-à-vis de la musique instrumentale : elle « profanerait » la voix des *Olya* ; mais il subsiste également une raison pratique : la musique instrumentale iranienne « classique » est une musique « de chambre », qui mal s'adapterait aux vastes espaces du *ta'zieh*. Toutefois, la musique instrumentale intervient séparément, dans les entractes ou comme « colonne sonore » de batailles et duels ; dans ce cas aussi, l'opposition entre instruments à vent et percussions reproduit, au niveau de la musique instrumentale, l'antagonisme « cosmique » entre *Olya* et *Ashghya*. Quant aux instruments à corde, pour leur connotation lascive ils ont

⁵ Cfr Leone, Massimo, « Sémiotique des merveilles et des émotions de l'intellect: objets naturels et bricolage théorique », dans Caliendo, Stefania, éd., *Espaces perçus, territoires imagés en art*, Paris, l'Harmattan, 2004, pp. 143-170.

⁶ Cfr Leone, Massimo, éd. *Le sémi-symbolisme*, numéro monographique de *Carte Semiotiche*, 6, 2004.

été toujours exclus du ta'zieh. (Ill. 4 : Photographie de musiciens de ta'zieh d'époque Quajar).

4. DISCOURS MUSICAL ET DISCOURS DU CORPS DANS LE TA'ZIEH

Deux niveaux de syncrétisme⁷ peuvent être décelés entre le discours musical du ta'zieh et les autres discours qui le composent, à inclusion du discours du corps. En premier lieu, un syncrétisme « sémantique » : tous les discours signifiants du ta'zieh se réfèrent à une structure sémantique commune, qui conditionne l'articulation des substances expressives selon des configurations homologues ; l'opposition sémantique profonde entre bien et mal — narrativement transposée dans l'opposition entre les Olya et les Ashghya, l'Imam Hussein et ses ennemis — a des racines profondes dans l'histoire culturelle iranienne (par exemple, dans la cosmologie zoroastrienne) et détermine une polarisation générale des discours, selon une structure sémi-symbolique où l'opposition valorielle bien/mal est manifestée par une série d'oppositions expressives :

Sémantique des valeurs profondes :	Bien VS Mal
Articulation narrative	Olya VS Ashghya
Discours chromatique	Vert VS Rouge
Discours gestuel	Gestes « gracieux » VS Gestes « agités »
Discours cinétique	Mouvements « délicats » VS mouvements « brusques »
Discours physionomique	Visages « affinés » VS Visages « grossiers »
Discours somatique	Corps « élancés » VS Corps « trapus »
Discours vocal	Voix « souples » VS Voix « rudes »
Discours chanté	Chant VS Prosodie
Discours musical	Instruments à vent VS Percussions

Cependant, ce syncrétisme sémantique ne dérive pas de la simple juxtaposition de polarisations expressives, mais du fait qu'elles sont traversées, dans plusieurs cas, par une isotopie commune, dont la catégorie sémantique fondamentale pourrait être lexicalisée par l'opposition / légèreté/ VS /pesanteur/. En d'autres mots, dans le ta'zieh le syncrétisme sémantique entre discours musical et autres discours, y compris celui du corps, consiste dans le fait que l'effet de sens global de la performance est celui d'une configuration expressive de la pesanteur qui écrase progressivement et inexorablement une configuration expressive de la légèreté. Le discours vocal, celui chanté et celui de la musique instrumentale d'un côté, et le discours du corps de l'autre côté, contribuent amplement à cet effet.

Toutefois, dans le ta'zieh le syncrétisme entre discours musical et discours du corps ne dérive pas uniquement des homologues sémantiques caractéristiques de cette performance, mais aussi des ses homologues syntaxiques : plusieurs des discours qui convergent dans le ta'zieh sont construits selon une logique que l'on pourrait évoquer par l'opposition

seuil VERSUS frontière

⁷ Selon la terminologie de Greimas, Algirdas Julien et Courtès, Jacques, éd., *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2, Compléments, débats, propositions*, Paris, Hachette, 1986.

Discours actoriel : il n'y a pas une frontière nette entre récitation professionnelle et récitation d'amateurs, mais un seuil graduel de compétences de récitation;

Discours dramatique : il n'y a pas une frontière nette entre ce qui fait partie du texte dramatique et ce qui n'en fait pas partie, mais un seuil fluctuant : le texte dramatique peut être « gonflé » ou « dégonflé » selon le flux de la performance ;

Discours musical : il n'y a pas une frontière nette entre exécution correcte et exécution incorrecte, mais un seuil discrétionnaire : dans le chant comme dans la musique instrumentale, les performeurs exploitent l'indétermination du système de la musique iranienne classique afin de construire un discours musical qui s'adapte aux modulations du flux de la performance ;

Discours spatial : il n'y a pas une frontière nette entre espace de la performance et espace du public, mais un seuil élastique ; l'espace de la performance peut « se dilater » ou « se rétrécir » selon le flux de la performance ;

Discours proxémique : il n'y a pas une frontière nette entre les performeurs et les spectateurs, mais un seuil flexible : par exemple, il n'est pas rare que les musiciens se situent au milieu des spectateurs ; en outre, des interactions non programmées entre performeurs et spectateurs ont lieu pendant toute la performance.

Discours diégétique : il n'y a pas une séparation nette entre ce qui est dans la mise en scène et ce qui est en dehors d'elle, mais un seuil nuancé, que tant les performeurs comme les spectateurs peuvent traverser à leur gré.

Le syncrétisme entre discours musical, discours du corps et autres discours dans le ta'zieh dérive donc également de la présence d'une « isotopie syntaxique » de l'indétermination laquelle, s'opposant à une isotopie de la détermination (seuil VS frontière) acquiert également une valeur sémantique ; en d'autres mots, le syncrétisme syntaxique du ta'zieh thématise continuellement le seuil, ainsi produisant un discours qui articule l'opposition sémantique

Séparation (équivalent sémantique d'une syntaxe de la frontière) VS Contiguïté (équivalent sémantique d'une syntaxe du seuil)

5. LE « RE-ENCHANTEMENT DU SIGNIFIANT ».

La dernière partie du présent article se propose de soutenir l'hypothèse que, dans le ta'zieh comme dans d'autres performances similaires, ce soient exactement les syncrétismes que l'on vient d'analyser qui produisent un effet de sens particulier : le re-enchantement du signifiant.

Un point de départ intéressant pour saisir cet effet de sens est *A Look to Ta'zieh*, une installation créée par le cinéaste et artiste visuel iranien Abbas Kiarostami en 2006. L'installation montre sur trois écrans séparés des images d'un ta'zieh conjointement à des images des réactions des spectateurs iraniens. (III. 5 : Photogramme tiré de l'installation *A Look to Ta'zieh*, d'Abbas Kiarostami, 2006).

Pour un spectateur « occidental », peut-être l'aspect le plus impressionnant du ta'zieh est-il le suivant : un peu comme dans les *mystery plays* médiévaux, avec lesquels le ta'zieh partage plusieurs caractéristiques, la participation émotive des spectateurs est des plus intenses ; l'on gémit, l'on pleure, l'on se désespère, parfois l'on rit aussi (dans les épisodes comiques) ; souvent, les acteurs qui jouent les Ashghya, les « mauvais », doivent être protégés du public de peur qu'ils n'en soient lynchés au moment où l'on met en scène la mort de l'Imam Hussein.

Cet effet pathémique, auquel le discours vocal, celui chanté, le discours de la musique et celui du corps contribuent de manière décisive, est déterminé à la fois par l'axiologisation extrême produite par le syncrétisme sémantique (toute la performance est imprégnée de cette très forte polarisation) et par l'emphase extrême sur la contiguïté performance-spectateurs produite par le syncrétisme syntaxique.

Si dans une « performance de la frontière » le spectateur est invité à adhérer à un simulacre de la réception « stable », à savoir situé soit en deçà (« suspension de l'incrédulité »), soit en delà (« maintien de l'incrédulité ») de la frontière entre performance et « réalité », dans le ta'zieh, qui est une « performance du seuil », le spectateur ondoie de plus en plus rapidement entre deux « dimensions sémiotiques » opposées : dans l'une — la dimension de la performance — les signifiants sont dés-enchantés, au sens que le spectateur est poussé à concevoir la différence entre la performance qui représente et la tragédie de l'Imam Hussein représentée ; dans l'autre, au contraire — la dimension du rite — les signifiants sont re-enchantés, au sens que le spectateur est poussé à se dévêtir de son rôle pour devenir assistant, à oublier la différence entre performance qui représente et tragédie représentée.

Le syncrétisme sémantique — l'axiologisation à laquelle il donne lieu — et le syncrétisme syntaxique — l'ondoïement qu'il produit entre dés-enchantement et ré-enchantement — rencontrent une certaine « culture de la réception » typique de l'Islam chiite et donnent lieu à un impressionnant phénomène de contagion⁸ : graduellement, les spectateurs demeurent de moins en moins dans la dimension du dés-enchantement, et de plus en plus dans celle du ré-enchantement, passant par un climax qui touche son sommet dans une sorte de « transsubstantiation » de la performance en rituel ; l'acteur qui représente Hussein *devient* alors Hussein, et le spectateur croyant devient quelqu'un qui assiste *personnellement* au martyre de l'Imam.

Toutefois, la « transsubstantiation » de la performance en rite ne consiste pas seulement dans l'attribution d'un sens de réalité spatiale et temporelle à la performance et à ses corps, comme dans une sorte « d'embrayage rituel » ; au contraire, la performance se transsubstantie en rite exactement car elle situe le martyre de l'Imam Hussein et ceux qui y assistent dans une bulle hors du temps et de l'espace ; en d'autres mots, c'est justement au moment où la performance cesse de *signifier* le martyre d'Hussein pour *être* le martyre d'Hussein que la martyre d'Hussein cesse d'*être* lui-même pour *signifier* quelque chose d'autre : l'injustice cosmique du bien écrasé par le mal.

C'est exactement l'intuition de cette injustice cosmique qui déchaîne l'empathie et les larmes chez les spectateurs du ta'zieh, lorsque le chant mélodieux d'Hussein disparaît et ce qui reste dans l'air ne sont que les mots sans musique de ses adversaires...lorsque le corps élançé d'Hussein demeure sans vie et ce qui reste dans l'espace du ta'zieh ne sont que les corps trapus de ses ennemis...

REFERENCES.

Bausani, Alessandro, « Drammi popolari inediti persiani sulla leggenda di Salomone e della Regina di Saba », dans Id., éd., *Atti del Convegno internazionale di studi*

⁸ Selon une dynamique étudiée par Landowski, Eric, *Passions sans nom: essais de socio-sémiotique 3*, Paris, PUF, 2004.

- etiopici : Roma, 2-4 aprile 1959*, Rome : Accademia nazionale dei Lincei. 1960, pp. 167-209.
- Calmard, Jean, « Le mécénat de représentations de ta'ziye: Les précurseurs de Nâseroddin Châh », dans Aubin, Jean, éd., *Le Monde iranien et l'Islam. Sociétés et cultures*, 4 vols, Genève et Paris, Droz, 1971-1977, vol. 2 (1974), pp. 73-126.
- Chelkowski, Peter J., « Shia Muslim Processional Performances », *The Drama Review*, 29/3, 1985, pp. 18-30.
- Chelkowski, Peter J., *Ta'ziyeh : Ritual and Drama in Iran*, New York, New York University Press, 1979.
- De Marinis, Marco, *Semiotica del teatro – L'analisi testuale dello spettacolo*, Milan, Bompiani, 1982.
- Eco, Umberto, *Trattato di semiotica generale*, Milan, Bompiani, 1975.
- Farhat, Hormoz, *The Dastgâh Concept in Persian Music*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 1990.
- Greimas, Algirdas J., *Du sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- Greimas, Algirdas J., *Du sens*, Paris, Seuil, 1970.
- Greimas, Algirdas Julien et Courtès, Jacques, éd., *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Tome 2, Compléments, débats, propositions*, Paris, Hachette, 1986.
- Helbo, André, *Les Mots et les gestes : essai sur le théâtre*, Lille : Presses universitaires de Lille.
- Helbo, André, *Le théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007.
- Landowski, Eric, *Passions sans nom: essais de socio-sémiotique 3*, Paris, PUF, 2004.
- Lawergren, Bo, Farhat, Hormoz et Blum, Stephen, « Iran », dans Sadie, Stanley, éd., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols, Londres, Macmillan Publishers ; New York, Grove's Dictionaries of Music, 1995, vol. 9, pp. 521-546.
- Leone, Massimo, « Sémiotique des merveilles et des émotions de l'intellect: objets naturels et bricolage théorique », dans Caliandro, Stefania, éd., *Espaces perçus, territoires imagés en art*, Paris, l'Harmattan, 2004, pp. 143-170.
- Leone, Massimo, éd., *Le sémi-symbolisme*, numéro monographique de *Carte Semiotiche*, 6, 2004.
- Mamnoun, Parviz, *Ta'ziya. Schi'itisch-persisches Passionspiel*, Vienne, Verlag Notring, 1967.
- Neubauer, Eckhard et Doubleday, Veronica, « Islamic religious music », dans Sadie, Stanley, éd., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols, Londres, Macmillan Publishers ; New York, Grove's Dictionaries of Music, 1995, vol. 9, pp. 599-610.
- Reggio, Milla Cozart, éd., *Ta'ziyeh: Ritual and Drama in Iran*, Hartford, Trinity College, 1988.
- Rossi, Ettore et Bombaci, Alessio, *Elenco di drammi religiosi persiani: Fondo mss. vaticani Cerulli*, Cité du Vatican, Biblioteca apostolica vaticana, 1961.