

Hossein ESMAILI

Analyse formelle du texte du *ta'zié*

Le *ta'zié* est la seule forme traditionnelle du théâtre d'inspiration religieuse dans le monde islamique. Ce drame a pour origine les événements tragiques survenus à Karbalā, en 680 de l'ère chrétienne, au cours desquels l'imam Hōsein, petit fils du Prophète, ainsi que tout son entourage ont été massacrés par l'armée du Calife Omeyyade, Yazīd, alors qu'il se rendait à Kūfa pour rejoindre ses partisans. Ces événements historiques, profondément remaniés par des légendes de toute nature, ont fini par transformer, vraisemblablement au cours du XVIII^{ème} siècle, les cérémonies de deuil, les processions religieuses et les lamentations collectives en représentations dramatiques. La représentation du *ta'zié*, réalisée annuellement pendant le mois de deuil pour commémorer le martyre des saints imams, peut se dérouler sur une place publique, dans la rue, dans la cour d'une mosquée ou dans son lieu habituel, appelé *takīé*. Le public s'y précipite par dizaines de milliers, exalté par une foi intense. Il est tour à tour ému, attendri, paralysé devant les épisodes du drame, qui devient, par la communion totale des participants, un véritable rite. Le *ta'zié* nous a laissé, tout au long de son existence, une littérature importante ainsi qu'une technique élaborée du jeu d'acteur. Il peut être comparé aux "mystères" européens de

l'époque médiévale, dont on sait qu'ils sont à la source du théâtre moderne.

Le ta'zié est donc un phénomène multiple. Il est à la fois jeu, art et rite; à la fois production littéraire et représentation scénique; réalité durable et existence éphémère; quelque chose de concret (parole) qui frôle l'imaginaire et l'imagination scéniquement matérialisée (représentation). Phénomène d'une littéralité subtile, d'une complexité poétique et d'une pratique dessinée lourdement à gros traits, à grands signes et à grande pompe. Produit d'un seul individu (auteur) et fruit d'un effort collectif (praticiens). Histoire d'un homme isolé (héros), sans échappatoire au milieu d'un monde hostile et histoire de toute l'humanité en dérive, dont le salut est entre les mains de celui qui embrasse la mort en martyr.

De tous ces aspects nous n'aborderons que la réalité textuelle, cette production littéraire qui durant cent cinquante ans fut abondante et, malheureusement, ni analysée ni même regardée avec intérêt. Notre choix est loin d'être le fruit du hasard: la carence des études sur ce sujet, l'importance du corpus, nous semblent justifier l'attention que nous lui accordons aujourd'hui. En effet, comment ne parlerait-on pas d'un phénomène littéraire, certes moins raffiné que la littérature classique mais d'une grande envergure? Certes, le texte du ta'zié n'est pas une littérature d'élite; il s'inscrit dans le cadre de la production littéraire populaire. Et qui dit populaire dit par là même enracinement profond et anonymat des auteurs:

– Enracinement dans le temps et dans l'espace de la société iranienne: cette littérature est partout présente; depuis le XIX^{ème} siècle on la rencontre lors de toutes les cérémonies théâtrales annuelles.

– Anonymat à l'échelle individuelle et au niveau de la communauté tout entière, sur le plan de la production textuelle et scénique: sur les milliers de textes écrits ne figurent que quelques noms d'auteurs. C'est que le texte du ta'zié n'est guère l'invention d'un individu. Les événements tragiques de Karbalā, survenus en 680 de l'ère chrétienne, ont été depuis lors sans cesse narrés, écrits, commentés, contés et enfin représentés. A chaque étape de l'évolution de la société iranienne, ces événements ont été

l'objet d'une transformation évolutive dans la forme et dans le contenu. Ainsi nous pouvons suivre les grandes lignes de ce mouvement dans les livres d'histoire générale jusqu'aux textes du ta'zié proprement dit, en passant par les textes intermédiaires. Autrement dit, de la chronique historique au récit poétique, de la prose informative à la poésie dramatique.

Il n'est pas sans intérêt de souligner que le texte du ta'zié aurait pu, s'il n'avait pas été court-circuité dans son évolution aussi bien par la radio-télévision que par une politique répressive, aboutir à une dramaturgie moderne et nationale.

Ces textes de ta'zié ne sont pas encore dépouillés, ni même inventoriés. S'il y a des collections de manuscrits dans les bibliothèques du monde entier, en particulier la Collection Cerulli au Vatican, il n'en est pas moins vrai que des milliers de textes se trouvent encore disséminés dans les villages, dans des conditions de conservation extrêmement précaires. Si rien n'est fait pour sauver cette partie du patrimoine iranien, ces textes risquent de disparaître à tout jamais. Faut-il répéter que, contrairement à une idée, hélas fort répandue, la consonance péjorative de "populaire" n'a pas de fondements? Elle est cependant la cause directe du peu d'intérêt accordé jusqu'à présent à cette littérature du ta'zié. La question est pourtant très claire: est-il possible d'approfondir notre connaissance de la dramaturgie persane, en continuant à méconnaître de la sorte une de ses sources primordiales? Source qui à l'heure actuelle n'est pas entièrement tarie et qui continue à nourrir une culture populaire.

Pour ses différents goûts, la société crée différentes formes de littérature: telle littérature pour le deuil, telle autre pour le spectacle, telle autre encore pour le loisir. Le besoin, voire le devoir de recourir aux différents registres de la gamme littéraire relève de la nature diversifiée de l'état psychique d'une société. Comment expliquer autrement qu'un même exécutant puisse produire le *Šāhnāmeḥ-xānī* et le *ta'zié-xānī*, pour le même public. C'est-à-dire réciter des textes poétiques de qualités diverses et inégales, tous demeurant d'ailleurs extrêmement populaires?

Ces quelques considérations nous semblent justifier amplement

avons pu remarquer les points suivants:

- Les pages comptent de 14 (p. 149) à 56 lignes (p. 336).
- Les lignes comprennent de 12 à 18 mots.
- Le texte du ta'zié intitulé "Le texte de l'Imām au four de Xūlī» (p. 113-131), ne présente aucune rature.
- Le texte de "Qāniā, le roi du Farang" (p. 229-325), est raturé en revanche 37 fois. Ces ratures vont d'un mot isolé à 14 lignes.
- Page 222, cinq répliques entières sont en blanc; les noms des personnages sont écrits mais les répliques manquent, l'auteur ayant certainement eu l'intention de les compléter plus tard.
- Le texte, versifié, ne comprend qu'un seul distique sur chaque ligne, séparé en deux hémistiches légèrement décalés l'un par rapport à l'autre; le texte se présente donc en deux colonnes d'écriture. Les noms des personnages sont écrits au milieu de la page, entre ces deux colonnes. Ils sont soit soulignés, soit surlignés. L'on note la présence de deux marges blanches où sont écrits des fragments rajoutés.
- Le texte est écrit horizontalement sur la feuille, mais parfois aussi en oblique, ce qui modifie complètement l'aspect spatial du texte.
- Le volume varie d'un texte à l'autre. Le *Ta'zié d'Amīr Teymūr* (p. 364-371), sur huit pages ne compte que 144 distiques. Le texte du Martyre de l'Imām Ḥosein (p. 37-84) est le plus long, avec 744 distiques.
- Les répliques vont d'un hémistiche à une dizaine de distiques.

La lecture du texte du ta'zié.

Le texte du ta'zié est un texte très particulier: il n'est pas écrit pour un usage autre que celui de la représentation scénique, et ne peut donc être considéré comme un texte littéraire au plein sens du terme. Pris comme tel, il déconcerterait plus d'un lecteur. La cohérence poétique du texte est incertaine. L'on y découvre un mélange de bribes de poésie classique, aux sonorités et aux sens riches et profonds, et de vers moins riches en subtilité poétique, plus proche du langage de tous les jours. Ces derniers ne sont pas

←

manuscripts reproduits en un volume par Litten lui-même, qui avait l'intention de les traduire en allemand, tâche qui n'a jamais été réalisée. Toutes nos citations sont extraites de ce recueil, avec indication de la page.

exempts d'erreurs de rimes et de rythme voire de fautes d'orthographe. La rhétorique y est très faible. Le texte ne peut d'ailleurs se lire à la manière d'un roman: le sujet en étant par avance connu de tous, il ne présenterait qu'un bien faible attrait pour le lecteur. Les pièces de Racine peuvent, par exemple, se lire comme des romans; Alfred de Musset n'écrivit d'ailleurs pas *Lorenzaccio* pour le théâtre. N'oublions pas cependant que les conditions sociales qui ont présidé à la création de ces œuvres sont fort différentes: le texte du ta'zié fait référence au public, qui est dans son immense majorité illettré et perd donc sa valeur hors du cadre scénique qui est intrinsèquement le sien.

Quelle que soit sa valeur poétique et littéraire, l'on trouve dans le texte du ta'zié des éléments textuels de représentativité qui permettent une analyse spécifique visant à en dégager des noyaux de théâtralité. Ce texte a deux existences concrètes: une existence écrite et une existence représentée. La première est virtuelle et faible, tandis que la seconde est réelle et très performante. L'existence écrite précède le spectacle du ta'zié et elle est autonome. L'existence représentée accompagne le spectacle dont elle est dépendante et fait partie d'un ensemble. La première est composée de signes graphiques, la seconde de signes phoniques. Le texte écrit peut devenir l'objet d'une lecture discontinue. On peut interrompre la lecture, revenir en arrière, la reprendre et sans cesse redécouvrir des éléments; le texte représenté n'offre plus qu'une unique lecture, continue cette fois et unilatérale. Le texte du ta'zié ne peut être valablement converti en livre proprement dit, bien que certains écrits aient fait l'objet dans le passé de quelques publications lithographiées. La raison de ce phénomène est simple: ces textes sont une adaptation de légendes anciennes pour le spectacle et la proportion des parties descriptives et narratives y est très faible, pour ne pas dire nulle. Une lecture romanesque réclamerait de la part du lecteur un effort d'imagination considérable, quand le texte représenté le place tout de suite dans l'imaginaire.

Un texte de ta'zié examiné de près révèle deux parties distinctes: la didascalie et le dialogue. Au point de vue formel, la didascalie est en prose et le dialogue est en vers. La didascalie

correspond à l'action: les indications scéniques, les gestes, les faits et les lieux. Le dialogue correspond à la parole; il répond à "quoi" et détermine le message verbal de la communication; la didascalie, elle, répond à "comment", "qui", "où", et détermine les conditions de la communication. Ces deux éléments textuels fondamentaux sont constants, omniprésents parce qu'indispensables quoiqu'en même temps variables du point de vue de leurs proportions. La didascalie, même lorsqu'elle apparaît nulle, existe à l'intérieur du dialogue, par le seul fait que le nom des personnages y est souvent prononcé. D'une façon générale, dans le texte du ta'zié, comme dans tout autre texte dramatique, la didascalie est par nature proportionnellement moins importante que le dialogue, proportion qui peut varier d'un texte à l'autre. Par exemple, dans le ta'zié "Malédiction paternelle" (Litten pp. 251-272), la didascalie ne désigne que le personnage parlant et aucune indication temporelle, gestuelle ou scénique n'y figure. Tandis que dans un autre texte, le "Martyre de l'Imām Ḥosein", la didascalie comporte les caractéristiques suivantes:

- Sur 272 dialogues, le personnage locuteur est précisé; par exemple "Zeynab dit" "Gabriel et Michel avec le groupe des anges:".

- Parfois l'interlocuteur est déterminé par une phrase du genre "l'Imām à Zeynab:".

- La nature de la réplique est mentionnée: "Le chant de litanies de l'Imām Ḥosein"; "Zeynab chante le départ".

- A six reprises, l'action scénique est donnée: "l'Imām dit en se vêtant du linceul"; l'Imām monte à cheval", etc...

Plus les éléments de la didascalie sont faibles dans un texte et plus s'accroît le potentiel de théâtralisation. Le travail de l'auteur du ta'zié est donc double, à la fois production de la parole et production de l'action. Il procède de deux modes différents de la communication. Par la didascalie, l'auteur communique avec les praticiens du ta'zié; il leur indique le moment de parler, plus précisément de chanter, et la façon d'agir. En revanche, par le dialogue, l'auteur communique sur plusieurs autres niveaux:

Avec les acteurs, le ta'zié-xān; il leur indique ce qu'ils doivent dire. Avec les personnages, qui prennent vie par le truchement du dialogue et finalement avec le public. Car si les personnages ou

les comédiens établissent entre eux une communication dite interne, leur but essentiel, ainsi que celui de leur performance, consiste à établir cette fameuse communication externe qui forme la base du rituel du ta'zié.

La didascalie est ainsi la parole de l'auteur qui se traduit en actes et le dialogue est la parole même de l'auteur reproduite *in situ*. Nous voyons donc bien s'ébaucher ici les règles d'une distinction acte/ parole. Si la didascalie ne peut être lue comme la partie descriptive ou narrative d'un roman, le dialogue ne prend alors son véritable sens que dans son contexte énonciatif, c'est-à-dire dans sa situation de communication. Seule l'expérience de la représentation donne au dialogue ses conditions concrètes d'existence en le transformant en discours.

L'une des caractéristiques générales du discours du ta'zié est qu'il est conatif et son mode est l'injonctif. Le texte du ta'zié a une double existence sur la scène:

- Il est présent comme un système de signes phoniques: il est dit.

- Il est présent comme un système de signes linguistiques, déterminant les systèmes de signes non-linguistiques.

Observons l'exemple suivant, extrait du ta'zié «Le Martyre de l'Imām»: l'Imām dit en se vêtant du linceul:

«O Dieu, où est donc Muḥammad, Seigneur des Arabes, voir Hosein, fils de 'Alī, vêtu de linceul?» (p. 62).

Dans la partie didascalique, l'auteur donne l'ordre au metteur en scène, le ta'zié-gardān, de faire figurer un linceul sur la scène. Le discours du personnage "Imām", exige également la présence d'un linceul sur la scène. Ce personnage, non seulement dit le mot linceul, mais commande aussi les signes visuels renvoyant à l'objet. Or le texte écrit détermine les signes de la représentation. Ainsi, le texte du ta'zié apparaît comme impératif, tant pour les acteurs que pour le metteur en scène: "Dites ceci"! «Mettez un linceul sur la scène»! Il est tout aussi impératif vis à vis des spectateurs: «Ecoutez ceci»! «Regardez ce qui se trouve sur la scène»! Nous pouvons déduire, à partir de là, le seul statut réel du ta'zié, qui nous dit que "nous sommes dans un spectacle", car le discours du ta'zié, comme le discours de tout spectacle, repose sur

ce présupposé, faute de quoi le discours n'aurait pas de sens. Sans ce présupposé, comment le public pourrait-il percevoir les énonciateurs de paroles du type:

«Nous les archanges, par ordre de Dieu,
sommes venus à ton secours, dans ce désert.» (p. 66)

sinon comme des fous, voire, **plus grave encore**, comme des êtres sacrilèges? Ce discours ne **peut prendre tout son sens** que dans le seul espace présupposé **comme aire de la représentation**, et dans le temps présupposé **comme temps de la représentation du ta'zié**. Encore est-il nécessaire que la représentation du ta'zié induise chez les spectateurs, par le **déploiement de toutes les ressources du jeu dramatique**, l'acceptation de ce discours.

Dans le discours, **on peut constater six fonctions discursives différentes**, dont **chacune a un rapport avec un élément distinct de la communication**:

1. La fonction référentielle: Elle définit les relations entre le message et l'objet auquel il se réfère. Tous les renseignements qu'un personnage peut donner sur lui-même, ou sur d'autres personnages, entrent dans cette fonction: «l'Imām dit:

– Je suis devenu seul et sans secours dans ce voyage...–'Abbās, Qāsem et Akbar sont tués l'un après l'autre. –Je sais que mon tour viendra certainement sous peu» (p. 37).

Ainsi le discours de l'Imām est plein de renseignements référentiels et cette fonction constitue la base de la communication du ta'zié.

2. La fonction émotive ou expressive: Elle définit les relations entre le message et le transmetteur. Toutes les émotions que le personnage véhicule vers le spectateur par le biais de son discours font partie de cette fonction. Ainsi le personnage de l'Imām communique, outre les informations contenues dans la réplique citée ci-dessus, ses attitudes, ses sentiments relatifs au référent: tristesse, impuissance et désappointement.

3. La fonction conative ou injonctive: Elle définit les relations entre le message et le destinataire en vue d'obtenir une réaction de ce dernier: ordonner, interroger et persuader l'interlocuteur font partie de cette fonction. Ainsi: «Šemr dit à ses troupes:
– Hissez les drapeaux! faites battre les tambours!... – Ruez-

vous tous avec vos montures, remplis de haine, vers les tentes!» (p. 41).

4. La fonction poétique ou esthétique: Elle définit la relation entre le message et lui-même. Cette fonction permet de cerner tout ce qui a trait à l'esthétique du message: stylisation, choix des symboles, etc...

Il est particulièrement difficile, sinon impossible, de saisir l'esthétique du discours de chaque personnage du ta'zié, étant donné la bipolarisation extrême de ce spectacle; mais on peut, à la suite d'une analyse du discours textuel et scénique, établir la poétique discursive de chacun des deux camps qui englobent les personnages. Ainsi par exemple vers chanté/vers déclamé, présence/absence de modes musicaux et bien d'autres critères, peuvent se révéler d'une grande utilité.

5. La fonction phatique: Elle définit les relations entre le message et le canal utilisé pour sa transmission. L'étude de cette fonction permet de vérifier si la communication s'opère sans obstacle. Toute sorte de discours en aparté, d'adresses directes et de prise à partie du public afin de l'inviter à écouter, garder le silence, prêter attention à ce qui se passe sur la scène relève de la fonction phatique. Même dans le discours lorsque «l'Imām dit à Ibn Sa'd:

- Avant de disparaître de ce monde, j'ai trois choses à te dire:
- Ecoute-moi s'il te reste un peu d'humanité! (p. 72).

l'Imam s'adresse tout autant à son partenaire scénique qu'au public.

6. La fonction métalinguistique: Elle définit les sens du message, des signes qui ne peuvent être compris par le récepteur. Le but de cette fonction est de cerner les relations existant entre le signe et le code. Tout ce qui peut expliquer ou éclaircir un signe entre dans le domaine métalinguistique. Ainsi, dans certains ta'zié-s, lorsque les mânes des prophètes et des martyrs antérieurs, les êtres imaginaires comme les djinns, descendent sur la scène, il se présentent à plusieurs reprises. Ainsi leur nature est-elle mise en relief par une sorte d' "entre-guillemets" verbal⁴.

4. Ces six fonctions ont été distinguées par R. Jakobson in *Essais de linguistique Générale*, Ed. de Minuit, Paris 1966. Elles ont été reprises et →

L'étude formelle du texte du ta'zié, va beaucoup plus loin. Elle touche aussi bien la prosodie que la forme du poème. Elle recouvre d'une part la nature et d'autre part la forme de la réplique (tirade, stichomythie, distique interrompu, etc,...). Enfin, les différentes variétés du texte (épilogue, prologue, etc...), ainsi que les divers genres (comique, tragique, moral) entrent dans le champ de cette étude qui dépasse de loin les limites de notre exposé succinct; tant de points à analyser, que nous gardons espoir de pouvoir développer dans l'avenir.



← appliquées au théâtre par A. Ubersfeld, in *Lire le Théâtre*, éd. Sociales, Paris, 1978.