

Azin Mohammadali
**Ecole Doctorale 138 (LETTRES, LANGUES, SPECTACLES) - HAR (Histoire
des Arts et des Représentations) - Université Paris-Nanterre**

azin.m@parisnanterre.fr

Doctorante en Histoire des Arts et des Représentations (HAR) à l'Université Paris-Nanterre, Azin Mohammadali (née en 1990 à Téhéran) se consacre à l'étude des représentations de la violence guerrière dans le théâtre iranien depuis la révolution de 1979. Enseignante de langue et culture persanes à l'École Normale Supérieure, elle contribue activement à la recherche sur les relations entre culture, publics, politique et stratégies guerrières. Sa thèse en cours, intitulée « Martyrs, Victimes, Témoins : la violence guerrière dans le théâtre iranien depuis la révolution de 1979 », est dirigée par Emmanuel Wallon.

A doctoral candidate in History of Arts and Representations (HAR) at Paris-Nanterre University, Azin Mohammadali (born in 1990 in Tehran) studies representations of war violence in Iranian theatre after the 1979 revolution. A teacher of Persian language and culture at the École Normale Supérieure, she actively contributes to research on the relations between culture, audiences, politics and war strategies. Her thesis, entitled “Martyrs, Victims, Witnesses: War Violence in Iranian Theatre since the 1979 Revolution,” is supervised by Emmanuel Wallon.

Les Inconnus de la Scène :

Le Théâtre des amateurs sur la scène de l'Iran Post-Révolutionnaire

Résumé :

Cet article propose une analyse rigoureuse de la position et de la participation des pratiques représentatives iraniennes post-révolutionnaires, en soulignant la théâtralité qui sublime les corps des martyrs et des révolutionnaires. Il interroge ces pratiques, souvent issues de la sphère amateur, à travers le prisme de l'anonymat, et explore la manière dont l'ombre de l'inconnu se déploie dans les dimensions temporelles et spatiales de la scène dramatique. La présence des corps anonymes, confrontée à une théâtralité empreinte d'incertitude dans un contexte de guerre, ainsi que les représentations du *Ta'azieh*, les mises en scène martiales des *Bassidjis* et des soldats anonymes, et la distinction conceptuelle entre *Namâyesh* et le théâtre, à la lumière des analyses sociologiques et culturelles des pratiques amateurs, constituent les enjeux centraux de cet article.

Mots-clés : Théâtre, Guerre, Iran, Inconnu, Anonyme, Amateur.

Abstract:

This article offers a rigorous analysis of the position and participation of post-revolutionary Iranian representative practices, highlighting the theatricality that exalts the bodies of martyrs and revolutionaries. It examines these practices, often rooted in the amateur sphere, through the lens of anonymity, and explores how the shadow of the unknown unfolds within the temporal and spatial dimensions of the dramatic stage. The presence of anonymous bodies, confronted with a theatricality marked by uncertainty in a war context, as well as the representations of *Ta'zieh*, the martial stagings of *Bassidjis* and anonymous soldiers, and the conceptual distinction between *Namâyesh* and theatre, in light of sociological and cultural analyses of amateur practices, constitute the central issues of this article.

Keywords: Theatre, War, Iran, Unknown, Anonymous, Amateur.

1. Introduction¹ :

Dans l'histoire socio-politique contemporaine de l'Iran post-révolutionnaire, la notion d'*inconnus* a acquis une dimension profondément symbolique, non pas nécessairement religieuse, mais liée à la modernisation du pays à travers l'identification et le rassemblement des masses révolutionnaires anonymes contre le régime du Shah. Ces acteurs anonymes ont revendiqué un changement d'État radical qui a métamorphosé le destin du pays et marqué durablement sa situation géopolitique actuelle. Dès les premiers jours de la révolution, le théâtre et le cinéma ont accompagné ces foules, mettant en lumière leur courage et leurs sacrifices, aussi bien pendant la révolution que durant la guerre Iran-Irak (1980-1988). Ainsi, des thèmes moraux et révolutionnaires tels que la fidélité, l'anti-capitalisme, la satire des ennemis, et le complexe religio-idéologique de la martyrisation de l'Imam Hussein au désert de Kerbala en 622 apr. J.-C., issus du spectacle de *Ta'azieh* et au-delà, ont structuré la forme narrative des représentations réalisées par des amateurs, souvent des soldats volontaires du *Bassij*, pour un public également amateur². Ces militaires forment une catégorie distincte d'amateurs : ils se situent au-dessus des comédiens incarnant des combattants sans en avoir vécu l'expérience, car ils ont éprouvé dans leur propre chair la réalité de la thématique qu'ils représentent sur scène. Il y a donc ici une double supériorité du *bassidj*-comédien amateur : non seulement il sait mieux rendre compte des aspects liés à la condition de celui qui subordonne son *ego* aux impératifs guerriers, mais il répond également, par son adhésion au statut d'amateur, à l'exigence de réserve, de retrait et d'effacement de soi au profit du sujet représenté, véritable vedette de la scène.

Dans une perspective d'analyse de la réception et de la diffusion de l'idéologie ainsi que du symbolisme du sacrifice mortuaire, la formulation de l'*influence culturelle*, s'inscrit pleinement dans le lexique de la démocratisation culturelle à travers les relations publiques, visant à promouvoir les pratiques représentatives dans leur interaction avec le spectateur. Il convient donc d'examiner les points de convergence entre le monde militaire et la sphère artistique à travers les amateurs de théâtre qui participent aux productions et à la diffusion des spectacles, destinés tantôt au grand public, tantôt

¹ Cet article s'inscrit dans le prolongement de notre travail de recherche en cours au sein du département d'Histoire des Arts et des Représentations à l'Université Paris-Nanterre, dans le cadre d'une thèse intitulée « Martyrs, Victimes, Témoins : la violence guerrière dans le théâtre iranien depuis la révolution de 1979 », sous la direction d'Emmanuel Wallon.

² Nous désignons par "public amateur" la catégorie des spectateurs qui n'ont pris ni l'initiative de se rendre à une représentation, ni fait le choix d'une pièce particulière. En Iran, la perméabilité entre l'espace scénique et l'espace dramatique se révèle de manière manifeste : la théâtralité investit la rue sans préavis ni délimitation spatiale. Cela marque une distinction fondamentale avec la culture occidentale dans son rapport au statut de spectateur : dans cette dernière, la dramaturgie s'épanouit au sein d'espaces dédiés, et le spectateur ne l'est jamais par hasard. C'est d'ailleurs pourquoi le français dispose d'un terme spécifique, "badaud", pour désigner celui qui, par inadvertance, se retrouve témoin d'un spectacle imprévu. En Iran, la rencontre fortuite entre la vie quotidienne et la scène théâtrale, que ce soit dans la rue ou au bazar, crée une telle interpénétration qu'il convient de distinguer le public—celui qui choisit de voir—du public amateur—celui qui assiste *ex-abrupto*.

aux festivals organisés par des institutions étatiques telles que la Fondation des martyrs et des mutilés de guerre, ou par des organes militaires comme l'armée et le *Bassij* (les soldats volontaires rattachés au Corps des Gardiens de la Révolution), ainsi que par des institutions artistiques telles que l'Office Général des Arts du Spectacle.

L'engagement des amateurs aux côtés des professionnels insuffle vie à ce que l'État post-révolutionnaire désigne désormais comme *la culture de la Défense sacrée et de la résistance*. Notre article s'articule autour de la définition des acteurs amateurs, des inconnus relevant de la masse sur la scène théâtrale ainsi que sur les champs de conflit, la présentation du système d'amateurisme au cœur de la politique culturelle de l'Iran contemporain, et l'objectif de l'engagement du théâtre amateur dans l'engrenage politico-conflictuel à l'intérieur comme à l'extérieur de l'Iran.

Cet article aspire à réconcilier les enjeux sociaux et culturels à travers le monde du théâtre et l'utopie représentative des inconnus sur la scène.

I. Inconnu, anonyme et amateur

Évoquer les *Nâ-shenâkhteh-ha* en langue persane engage une pluralité de sens souvent difficile à cerner. Ce terme désigne à la fois l'*inconnu*, entendu comme un corps humain non identifié, tant dans notre perception immédiate que sur le plan administratif, mais il renvoie également à une réalité plus abstraite, marquée par des dimensions temporelles, spatiales ou contextuelles indéterminées. Il peut ainsi revêtir une connotation péjorative, associée à l'ignorance — que le français traduirait plutôt par « méconnu ». Le terme embrasse aussi la figure de l'anonyme, qui se manifeste dans la relecture d'une communauté de masse, incarnant une population dont l'identité se fond dans le collectif. Cette notion trouve des échos significatifs dans la littérature, tels que les témoins anonymes de l'audience de Jean Aguerre dans *L'Engrenage* de Sartre (1948), ou encore les saboteurs de la maison du Docteur Stockmann dans *Un ennemi du peuple* d'Ibsen (1882). L'inconnu, sous la forme de l'anonyme, se manifeste également dans la figure de l'étranger, dont l'existence singulière, bien que rattachée à une collectivité, échappe à la saisie identitaire d'une société donnée. L'inconnu, dépourvu d'identité propre, exerce une influence sur autrui avant même de se définir lui-même, justifiant ainsi sa présence en marge d'une société en quête de reconnaissance. Cette réflexion repose sur un principe central : l'inconnu est connaissable en soi, mais il demeure, pour l'instant, non encore découvert. C'est au sein de cette même dynamique que les *Gomnâm*, ces êtres dont le nom s'efface, prennent forme. Leur existence est marquée par une absence de reconnaissance individuelle, leur nom devenant une simple étiquette dans une tentative de redéfinition de la perception du corps et de l'individualité, réduisant ainsi leur statut à celui d'*anonyme* (souvent à travers une dissolution dans le corps collectif).

Contrairement à l'inconnu, l'anonyme résulte d'un processus délibéré : l'anonyme est celui dont l'identité et la singularité ont été volontairement occultées pour une raison précise (l'indiscrimination lors d'un examen, par exemple). Dans l'histoire de l'art et de l'artisanat islamiques, ces créateurs, travaillant dans une perspective spirituelle, ont souvent choisi de rester dans l'ombre de toute notoriété personnelle. Leur humilité les a poussés à refuser la mise en avant de leur nom ou à adopter un *Talkhis*, pseudonyme façonné par des contextes géographiques ou éthiques, sans jamais révéler leur véritable identité dans leurs œuvres artistiques.

Ce comportement humble envers leurs créations révèle une coïncidence significative avec l'idéal théocratique. La religion puise sa force dans la primauté de l'absolu sur l'individu. Il est inconcevable de servir Dieu et d'accomplir Ses desseins tout en réduisant l'espace qui Lui revient, espace que pourrait occuper la mise en avant d'un individu, en l'occurrence le créateur de l'œuvre.

De nos jours, le terme « anonyme » a été largement employé dans l'Iran post-révolutionnaire pour désigner les sacrifiés de la guerre, érigés en martyrs de la Révolution et du conflit Iran-Irak. Le sacrifice revêt une double dimension : d'une part biologique, avec la cessation des fonctions vitales, et d'autre part symbolique, par l'effacement de l'identité, aussi bien dans la mort que dans l'acte créateur. Se dessine ici une redéfinition de l'amateurisme, qu'il ne faut point appréhender, dans ce contexte précis, comme une catégorie inférieure au professionnalisme. Bien au contraire, l'amateur incarne cet artiste qui, au-delà de sa maîtrise technique, s'efforce de répondre à une exigence pure et véritable : celle d'exclure l'*ego* du processus, qu'il soit mortifère ou créatif.

Dans le champ théâtral, bien que la question de l'amateurisme soit fréquemment reléguée à l'arrière-plan, occultée au profit de la valorisation de la sphère professionnelle, les amateurs, souvent mentionnés dans cet article en lien avec l'analyse de Marie-Madeleine Mervant-Roux³, manifestent tantôt un attachement profond entre l'individu anonyme et la culture, scellé par la conjugaison du verbe « aimer », tout en se déployant dans des contextes religieux, symboliques et politiques spécifiques à l'Iran post-révolutionnaire. Dans ce cadre, la gratuité et l'accès aux représentations ne dépendent pas exclusivement des structures culturelles officielles, ni ne sont conditionnés par la professionnalisation croissante des spectacles institutionnalisés, mais reposent sur un engagement désintéressé de la part des individus, parfois clandestin, notamment dans le *Ta'azieh*, ou à travers d'autres formes d'expression, telles que le théâtre de rue. Ces pratiques amateurs trouvent également leur soutien dans des organisations extérieures au domaine théâtral classique, telles que le Bassidj, entité militaire. Dans cette perspective, la notion d'amateur s'intègre pleinement dans le lexique

³ Voir. MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, CNRS Editions, 2004.

anthropologique, redéfinissant la théâtralité en soulignant la présence des anonymes sur scène, tout en brouillant la frontière conventionnelle entre représentant et spectateur, dans une dynamique performative souvent d'incertitude et d'inconnu.

II. Contexte historique et socio-politique : la Révolution islamique et les acteurs anonymes de la société

La révolution de 1979 a inauguré une représentation immersive, voire parfois hyperbolique, des foules populaires qui, en envahissant les avenues, ont fait de l'espace public une véritable scène d'expression collective. Ce moment historique a permis l'émergence de vocabulaires lourdement symboliques, tels que « opprimés », « sacrifiés » et « sacrifices », tout en redéfinissant l'« Umma »⁴, cette vaste communauté de croyants transcendant les frontières géopolitiques. La révolution, désormais qualifiée d'« islamique », érigeait cette redéfinition en condition indispensable à la consolidation de sa légitimité. Bien que certains acteurs de la révolution aient accédé aux sphères du pouvoir post-révolutionnaire — à l'image des membres du Parti de la *République islamique*, dont est issu l'actuel Guide suprême, ou encore des *Moudjahidines* sous la direction de Massoud Radjavi (1948 –)⁵ — la majorité d'entre eux a été reléguée dans l'ombre, continuant néanmoins à imprégner de manière furtive les veines culturelles de la nouvelle ère. La nation post-révolutionnaire, dès lors, s'est construite autour de la reconnaissance des invisibles et des marginaux, ces figures ambiguës que la société pré-révolutionnaire ignorait mais qui, dans le fracas de la révolte, ont trouvé le moyen de transformer leur silence en un cri puissant, résonnant à l'échelle de toute la nation, voir l'*Umma*. L'individu se fond dans la collectivité, une transformation qui n'est pas sans rappeler les réflexions d'Ali Shariati (1933-1977)⁶ dans son discours publié en 1983, *Khodsazi-e Enghelabi* (« Auto-construction révolutionnaire ») lorsqu'il réinterprète l'histoire de la bataille de Kerbala en mettant en exergue la figure révolutionnaire de l'Imam Hussein, troisième imam du chiisme et fils cadet d'Ali ibn Abi Talib. Shariati présente l'acte révolutionnaire du descendant du Prophète comme

⁴ Le terme *Umma* ou *Oumma* a été défini dans le *Dictionnaire des islamismes* par l'expression suivante : « Le terme *umma* signifie "communauté des musulmans". Le concept revêt trois dimensions : il s'agit d'abord d'un idéal, ensuite d'une notion métaphysique, et enfin d'un critère structurant une entité concrète, indépendante de toute délimitation par les conventions frontalières. » (Chelly, Amélie-Myriam. *Dictionnaire des islamismes : pour une compréhension de la terminologie et de la rhétorique employées par les mouvances des islams idéologiques*. Les Éditions du Cerf, Paris. 2021, p. 453).

⁵ Le chef actuel de l'organisation politique *Moudjahidines du peuple iranien* (ou *Moudjahidine-e Khalq*), un mouvement d'opposition au régime en place en Iran, occupe une position centrale dans la lutte contre le gouvernement iranien.

⁶ Idéologue, théologien et historien, il s'impose comme l'une des figures majeures de la pensée moderniste en Iran contemporain, jouant un rôle central dans l'élaboration idéologique du mouvement révolutionnaire. Sa réinterprétation de l'histoire du chiisme au sein de la société iranienne, aussi bien durant la révolution qu'après celle-ci, en fait un acteur incontournable de cette période.

l'aboutissement de son intuition spirituelle, le conduisant sur la voie du martyr par le sacrifice, érigé en finalité suprême de la révolution. Pour lui, la martyrisation de l'Imam Hussein ne se réduit pas à une simple mort, mais constitue un acte subjectif et délibéré, dont l'objectif transcendant est de dévoiler la cruauté des Omeyyades, dynastie antagoniste de l'époque⁷. Cette cruauté, dans les discours de Shariati, s'incarne dans une nouvelle forme d'oppression contemporaine : le capitalisme, auquel il attribue une continuité historique. Le choix d'être révolutionnaire devient alors un processus initiatique, un dépassement de soi (« *Khod* ») vers l'autre (« *Digari* »), tendant à réaliser les aspirations d'une société en quête d'une révolution libératrice.

À l'instar d'une ombre fluctuante sous le mouvement du soleil, l'homme révolutionnaire se métamorphose en transcendant l'individuel pour embrasser le collectif, évoluant au sein de sa propre société où les archétypes historiques, religieux ou nationaux façonnent son *savoir latent*, son *alter ego*, le guidant vers un destin marqué par un choix *manichéen*. Ce choix ne se rattache pas au sacrifice de l'Imam Hussein, figure du martyr idéal inatteignable en raison de sa connaissance-préalable-de-sa-mort et de sa volonté de mourir en martyr, mais à celui d'un commandant de l'armée adverse, Horr, qui, à l'instar du dilemme Prométhéen, en tant que figure humaine non-sacrée, choisit la voie du bien en rejoignant les rangs de l'Imam Hussein, préférant ainsi la justice à l'injustice. Horr se sacrifie alors pour la cause du petit-fils du Prophète, incarnant un modèle de rédemption. Tandis que l'Imam Hussein représente un idéal de martyr inaccessible, Horr, quant à lui, devient l'archétype d'un héros révolutionnaire plus proche, une figure de chair et de sang dans laquelle Shariati trouve son utopie. Horr incarne la possibilité pour chacun, même les anonymes-inconnus, de se sacrifier pour une cause supérieure, définissant ainsi la société par sa simple présence et son engagement.

Le passage du Soi à l'Autre révèle un aspect fondamental de la politique culturelle en Iran, façonnée par le reflet idéologique de la figure de Horr. Cette influence transcende l'*autoconstruction* individuelle pour englober un mécanisme éducatif global, tant personnelle que collective, où chaque individu, tel un spectateur dans un amphithéâtre ou un élève en classe, est confronté aux dilemmes manichéens et aux fondements du choix du Bien. Ce questionnement incarne l'une des expressions idéologiques majeures de l'utopie post-révolutionnaire. Si Horr devient la figure emblématique de cette réflexion, c'est parce que son chemin initiatique vers la perfection a été marqué par une éducation fondée sur le dualisme moral. Cette approche a imprégné l'Iran post-révolutionnaire, s'intégrant dans les codes culturels après l'adoption du concept d'« éducation » dans la sphère

⁷ Pour davantage d'informations sur l'histoire du premier siècle de l'Islam, nous renvoyons à la préface rédigée par Olivier Hanne dans l'ouvrage *Le Guide : Théologie et politique en Iran depuis 1979* de Jérôme Tabiani, publié dans la collection Géoculture par les Éditions du Grenadier-Bernard Giovanangeli, Paris, 2017.

culturelle, institutionnalisée par le décret n°13908 du Conseil Suprême de la Révolution Culturelle en août 1991⁸.

Les premiers lieux, tels que les écoles et les universités, se sont ainsi imprégnés de l'éducation "horridienne" sous l'influence de la révolution dite culturelle, qui, entre avril 1981 et février 1982, a engendré une forme d'hystérie collective, s'inscrivant dans la continuité du choix manichéen du Bien et de la liberté d'expression des anonymes issus du peuple révolutionnaire, en opposition à tout ce qui rappelait l'ère du Shah, qualifiée de *Taquti* (« idolâtrie »). Cette masse informe d'inconnus, vêtue de l'ombre des réformateurs, investissait les fondements de l'enseignement et de la culture, aspirant à effacer tout vestige de l'ancien régime pour réinstaurer de nouvelles normes, soit en consolidant l'État établi, soit en islamisant les structures préexistantes. Ces anonymes, acteurs principaux des sabotages spontanés – qu'il s'agisse de la destruction d'une librairie, de la perturbation des cours à l'université de Téhéran, ou encore de l'incendie tragique du cinéma Rex à Abadan⁹ – demeuraient empreints d'une ambiguïté inhérente à leur anonymat. Leur identité se dissolvait dans la masse, renonçant à l'individualisme pour se fondre dans un corps collectif dont la force et l'existence étaient inséparables, et qu'en détruisant cette collectivité, ils voyaient leur propre essence s'évanouir.

Les salles de théâtre, lieux où la culture s'entrelace avec l'éducation, furent parmi les premières à subir l'influence des anonymes actifs, incarnant une nouvelle dynamique collective à travers des individus sans visage, au sein même du Conseil Suprême de la Révolution Culturelle (CSRC)¹⁰. Ces lieux, tels ceux situés sur l'avenue Laleh Zar à Téhéran, qui abritaient autrefois des représentations de divertissement, tel le théâtre « *Laleh Zari* », se retrouvèrent confrontés à la notion de *Monkerat* (« vices »). Cette confrontation entraîna la fermeture de leurs portes, leurs valeurs artistiques et créatives étant désormais soumises au jugement du Tribunal de la lutte contre les vices, face à l'autorité des inconnus khomeinistes, dorénavant appelés *Hezbollahi*¹¹ (« parti de Dieu ») :

⁸ « Les règles basiques de la politique culturelle du pays », *op.cit.*, dans *Le journal officiel de jomhuri eslami*, n° 13908, 20-05-1371 (11-08-1991).

⁹ L'incendie du Cinéma Rex dans la ville d'Abadan en août 1978, quelques mois avant l'instauration de la révolution de février 1979, est un acte de sabotage ayant entraîné la mort de quatre cents personnes rassemblées pour voir le film *Gavaznha* (« Les Cerfs ») de Massoud Kimiayi (1975), qui traite de l'utopie du sacrifice pour une vie meilleure.

¹⁰ Fondée en 1985 sur instruction de l'Ayatollah Khomeini, le CSRC a été institué afin de consolider les objectifs de la révolution culturelle par l'élaboration et la mise en œuvre de lois. Cette entité a fait l'objet de sanctions de la part de l'Union européenne en mars 2023, en raison de mesures portant atteinte aux libertés des femmes et de pratiques discriminatoires à l'égard des minorités. Pour de plus amples renseignements, voir l'article publié en ligne par le Conseil européen le 20 mars 2023, consulté le 5 octobre : <https://europa.eu/!VPfMY8>

Ainsi, Voir. Devictor, Agnès. *Politique du cinéma iranien: de l'ayatollah Khomeyni au président Khâtami*. CNRS, Paris, 2004.

¹¹ *Hezbollahi* désigne les anonymes auteurs de sabotages dans les espaces culturels, une appellation qui se distingue du nom du parti politico-religieux libanais « Hezbollah ».

« Les comités de la révolution islamique proliféraient dans toute la ville, tels des champignons après la pluie. Autoritaires ou soumis à un ordre supérieur, ils nous attaquaient et nous perturbaient. Par exemple, dans une scène de la pièce *Fanashodegan* (en français : *Les anéantis*) — une adaptation d'*Anastasia* (1955) de Marcelle Maurette — qui se déroulait dans un bar servant de l'alcool, nous avons utilisé, pour le décor, des bouteilles remplies d'eau colorée. Cependant, lors d'une répétition, les membres des comités — les *hezbollahis* — nous ont attaqués, brisant les bouteilles, croyant qu'elles contenaient de l'alcool véritable. Ils nous ont ensuite sommés de nous présenter au comité le lendemain.

[...] Une autre fois, le chef du *Monkerat* a voulu tirer sur Farzaneh — Farzaneh Taidi, une comédienne du théâtre de *Laleh Zar* — mais un autre comédien a réussi à bloquer sa main pour l'en empêcher. Ils nous haïssaient parce que Farzaneh ne portait pas le hijab, se contentant d'un simple chapeau sur la tête. Ils nous ont causé d'autres ennuis, prétendant que son cou découvert était source de tentation. Pourtant, elle portait un foulard autour du cou. Farzaneh était vraiment courageuse. Le même jour, elle a voulu protester, mais on lui a rétorqué que les femmes n'avaient pas le droit de parler. C'est alors que nous avons compris qu'ils ne nous entendaient pas. Nous avons donné huit ou neuf représentations au Théâtre du Pârs [à Laleh Zar]. En juin 1981, le nouveau régime a finalement commencé à fermer tous les centres de théâtre encore actifs à Laleh Zar, parallèlement à la répression politique.¹² » [Notre traduction]

Ce discours dévoile la dissonance profonde qui s'installe entre l'identité des comédiens, encore imprégnée des vestiges de l'*ancien régime*, et l'irrésistible émergence des anonymes, figures longtemps marginalisées, qui pénètrent désormais les rouages étatiques et participent à la redéfinition de l'action culturelle dans le sillage de la révolution de 1979. Cette dynamique inédite, légitimée par le CSRC et orchestrée sous l'autorité du Ministère de la Culture et de l'Orientation Islamique (MCOI)¹³, ouvre la scène à des individus jusqu'alors privés de toute reconnaissance académique ou expérience théâtrale. Leur engagement dans les sphères de la production, de la programmation et de la diffusion culturelles prend une forme singulière : celle d'artistes anonymes dont la présence s'affirme moins par leur identité personnelle que par les textes qu'ils produisent ou leur adhésion à un cadre idéologique. Les représentations conçues et mises en scène par les centres militaires, ainsi que celles produites par les troupes de l'armée nationale, du Bassidj ou du Corps des Gardiens de la Révolution islamique (CGRI), lors des quatre premières éditions du festival de théâtre de Fadjr, entre 1983 et 1986, illustrent de manière éloquentte cette soumission à l'ordre idéologique en vigueur¹⁴.

Ces représentations, souvent ignorées par les critiques journalistiques en raison de leur programmation sporadique, semblent puisées aux secousses de la révolution et aux conflits qui en ont découlé. Elles s'enracinent dans une exaltation des idéaux du *Jihad* — la lutte et la mobilisation combative. Le thème central, structuré autour de la transmission des valeurs morales issues de la révolution, s'articule autour de l'éternel affrontement entre le Bien et le Mal, conçu comme un

¹² Entretien avec Behrouz Beh Nejad, le comédien du théâtre du Laleh zar, « Farzaneh Taidi et Behrouz Beh Nejad » dans *Keyhan de Londres*, n°1731, le 18 juin 2020. Consulté en ligne le 02/01/23 : <https://kayhan.london/newspaper-online/No.265/index.html#p=4>

¹³ Le bras opérationnel des lois du CSRC, le MCOI supervise tous les aspects liés aux différentes étapes, de la production à la diffusion scénique, dans le domaine théâtral.

¹⁴ À titre d'exemple, nous pouvons citer *Hafezoon lah Hodud Allah* (« Les Protecteurs des Frontières de Dieu », 1983) du CGRI de la ville d'Abadan, ainsi que *Behesht Gomshodeh* (« Le Paradis perdu », 1985) du service de propagande du CGRI de la région du Khorassan, parmi d'autres.

processus de reconstruction du *Moi* révolutionnaire, inspiré par Shariati. Cette reconstruction passe par une purification, à la fois corporelle et spirituelle, accomplie à travers l'acte sacrificiel. *Istgah-e Barzakh* (« Aux portes de l'enfer »), mise en scène en 1982, apparaît comme l'une des premières productions théâtrales de *Jihad Sazandegi*¹⁵ par un de ses membres. Le sujet de la pièce est présenté ainsi par un anonyme-témoin : « Une attention à l'humanité dans toutes ses dimensions permet de dénoncer les hommes malfaisants, responsables des dérèglements. À la fin de la représentation, la réalité se dévoile : le mal touche à sa fin et la vérité en prononce le jugement. [...] *À l'arrêt de l'enfer* vise à reconstruire à la fois le corps et l'esprit. Ce spectacle révèle que l'homme est prisonnier de ses vices, privé de raison, et que son inconscient demeure inconscient. Il aspire à purifier l'intériorité de l'homme afin qu'il puisse se libérer du joug du diable.¹⁶ »

Cet exemple, parmi tant d'autres, évoque l'émergence d'artistes amateurs au lendemain de la révolution de 1979, dont l'engagement débordait largement le cadre purement culturel pour s'étendre à la formulation d'une éducation idéologique, destinée tant à la population qu'aux élèves et spectateurs. Cette éducation était intrinsèquement liée au concept de rester-un-anonymat, incarnant l'ombre silencieuse de la présence massive des individus, qui, bien avant la révolution et depuis 1979, constituait l'essence même du témoignage collectif. Ce phénomène se manifeste particulièrement dans les foules assistant aux représentations de *Ta'azieh*, où se confondent, en une unité symbolique, l'invisibilité de l'acteur et celle de son public, incarnant tous deux cette figure de l'inconnu.

III. Le *Ta'azieh* : La scène de connu et d'inconnu

Le *Ta'azieh*, dont l'étymologie est tirée du verbe *azaya* signifiant « condoléances », incarne à la fois le témoignage lors d'un décès, l'expression de la douleur durant des funérailles, et la patience face à l'adversité. Il s'agit d'une forme théâtrale unique, symbolique, dédiée à la mise en scène des souffrances endurées par les descendants du Prophète Mahomet, notamment son gendre Ali, sa fille Fatima, et surtout le tragique martyr de l'Imam Hussein¹⁷. Ce théâtre du deuil, intrinsèque à la performance du *Ta'azieh*, se manifeste par une expressivité profonde, où gestes, signes et paroles traduisent la tristesse. Aujourd'hui, cette forme dramatique se déploie selon deux modalités distinctes

¹⁵ Fondé en 1979, le *Jihad Sazandegi* (« le combat pour la reconstruction ») avait pour vocation d'apporter un soutien logistique aux paramilitaires du Bassidj, tout en assurant la diffusion culturelle dans les régions reculées d'Iran. Ce mouvement se consacrait à diverses missions telles que la construction de logements, l'assistance aux agriculteurs, l'enseignement scolaire, ainsi que d'autres initiatives visant à contribuer à l'édification du nouvel État.

¹⁶ Anonyme, « À l'arrêt de l'enfer, pièce du groupe culturel du Jihad de construction », *Nashrieh Jihad*, no 34, juin 1982, p. 49-57. [Notre traduction]

¹⁷ Pour des informations supplémentaires sur l'histoire du ta'zieh, consultez les ouvrages suivants : Willem M. Floor, *The History of Theater in Iran*, Mage Publishers, Washington, DC, 2005, ainsi que Sarah Najand et Yassaman Khajehi, « Le Ta'zieh : à la croisée de l'histoire, de la religion et du théâtre, in La Scène mondiale aujourd'hui - Des formes en mouvement », *L'Harmattan*, 2015, pp. 287, collection Univers Théâtral, ISBN 978-2-343-05239-7. [hal-01188393].

: la forme mobile, incarnée par le défilé des *azadâran* (« porteurs de douleur ») à travers les espaces urbains, recréant une manifestation de chagrin où la frontière entre spectateur et témoin s'efface, l'individuel s'élevant vers le collectif ; et la forme statique, représentée sur scène, comme lors des représentations du *Ta'azieh* à La Villette en septembre et octobre 2000. Cette mise en scène, bien qu'ancrée dans un espace scénique, trouve également sa place dans le cœur même de la société, sur les parvis, aux carrefours des bazars, dans les avenues, ou tout autre lieu qui se métamorphose en espace de commémoration douloureuse des derniers instants de l'Imam Hussein, de ses frères et de ses compagnons.

Durant les dix premiers jours de *Moharram*, et jusqu'au quarantième jour suivant le martyr de Hussein, le *Ta'azieh* scénique est présenté annuellement avec une régularité infaillible, portant en lui des enjeux à la fois politiques et symboliques¹⁸. Ce théâtre, qui constitue la transposition du texte narratif en une performance théâtralisée¹⁹, instaure une relation pathétique, profondément émotionnelle, entre la scène et son public. Le spectateur se voit investi d'une responsabilité singulière, celle de médiateur, transcendant le simple témoignage historique pour atteindre une catharsis psychologique. Ainsi, la répétition rituelle de l'histoire du martyr de Hussein, d'une génération à l'autre, devient un vecteur de transmission mémorielle, où l'émotion collective s'unit à la commémoration de la souffrance sacrée.

Aussi appelé *Shabih Khâni* (« faire semblant »), le *Ta'azieh* s'inspire des figures marquantes de la bataille de Kerbala, tout en effaçant volontairement l'identité individuelle des acteurs, désignés sous le nom de *Shabih Khan*, c'est-à-dire ceux qui « simulent » les personnages historiques. Les interprètes, de ce fait, ne se définissent pas par leur nom propre, mais adoptent une double corporéité, où l'Imam Hussein semble renaître. Cependant, la figure visible sur scène n'est pas réellement le martyr du VII^e siècle, mais l'acteur, dont la condition sociale demeure secondaire. Ce dernier, à travers le procédé de la distinction, matérialise un dédoublement entre le réel et l'imaginaire, articulant ainsi une mise en abîme entre la figure scénique et le rôle, créant un langage symbolique avec l'audience, qui dépasse les limites de l'indicible. Cette esthétique scénique génère également une rupture spatio-temporelle, rappelant aux comédiens et aux spectateurs qu'ils participent à une imitation (*Shabih*), et non à une reconstitution fidèle d'un événement clos. Il ne s'agit pas de revivre

¹⁸ Dans le *Ta'azieh*, l'univers déploie un symbolisme d'une grande profondeur. Ainsi, la couleur rouge est attribuée aux figures malveillantes, les *Ashqiya*, tandis que le vert est le symbole des protagonistes vertueux, notamment les proches de l'Imam Hussein. Dans cet univers manichéen, Horr, en tant que personnage ambivalent, est représenté par la couleur violette, marquant son hésitation morale. La scène, traditionnellement de forme circulaire, devient l'incarnation d'un espace où chaque mouvement autour d'elle symbolise une transition temporelle ou spatiale, et parfois même les deux simultanément.

¹⁹ Cf. Christian Biet, Yassaman Khajehi. « Du narratif à la représentation, du rituel à la performance: le *Ta'azieh* en Iran aujourd'hui ». 2020. [hal-02984674]

la bataille de Kerbala, mais de donner forme à l’imaginaire guerrier qu’elle suscite. Les acteurs insistent ainsi sur leur statut de doubles, non d’incarnations fictives, conformément à une logique de représentation. Ce procédé se manifeste par les gestes des *Shabih Khân*, qui, gardant le texte en main, le consultent régulièrement, s’adressent directement à l’audience et partagent leur tristesse en pleurant avec le public. Malgré la notoriété de certains acteurs tels que Hashem Fayyaz, Esmayil Mohammadi ou Reza Mashayekhi, l’anonymat choisi s’impose comme un sacrifice corporel au profit du personnage en souffrance, une humilité charnelle reflétant celle des martyrs, dont les noms et la portée religieuse et historique s’impriment sur les *Shabih Khan*. Ce désir d’effacement ne se limite pas à ces comédiens, mais s’inscrit dans une tradition les vouant au service de la *martyrophilie*, le terme dédié à Amélie Myriam Chelly²⁰. Une correspondance mystique relie ainsi le corps physique à la dimension spirituelle, où, dans une interaction réciproque, le martyr se projette en avant et l’acteur s’y reflète. Le mécanisme de distinction intervient comme un médium, soulignant non l’identité du comédien, mais la puissance de sa présence scénique, affirmant ainsi son anonymat.

À l’opposé, et dans une logique tout aussi essentielle, le public incarne cette multitude d’anonymes-témoins, dont la présence participe intrinsèquement à l’élaboration du *Ta’azieh*. Loin de se limiter à une posture passive de spectateur, ces anonymes se transforment en véritables protagonistes par l’expression de leurs émotions, leurs chants, et les réactions collectives qui ponctuent la représentation, laquelle peut s’étendre de quelques dizaines de minutes à plusieurs heures. Ainsi, le *Ta’azieh* se positionne à l’avant-garde des formes d’expression collective, où la voix de l’inconnu s’affirme dans un cadre socio-culturel engagé, sublimant l’idée d’une manifestation à la fois dramatique et publique, profondément enracinée dans un espace commun. Comparable au théâtre de rue, le *Ta’azieh* transcende les contraintes des gradins traditionnels et se fonde sur une participation communautaire, captivant des dizaines²¹, voire des milliers de spectateurs. Érigé en pratique théâtrale nationale — la nation étant définie par la prééminence du chiisme et l’unification sous les Séfévides²²

²⁰ La passion pour la mort établit une distinction entre la forme traditionnelle du martyr, caractérisée par la spontanéité bienveillante de la mort sur le champ de bataille face à des adversaires qualifiés, tels que les mécréants, et une conception séculière qui redéfinit l’individualisme dans la mort. Cette dernière sacralise non seulement la religion, mais également l’État, instaurant ainsi une pensée où la mort prend une dimension politique et spirituelle à la fois. Voir. Amélie M. Chelly. *Iran, autopsie du chiisme politique*. Les éditions du Cerf, Paris, 2017.

²¹ La représentation du *Ta’azieh* iranien au parc de la Villette à l’Espace Chapiteaux, en septembre et octobre 2000, a maximisé la jauge à 800 personnes par soirée.

²² La dynastie qui régna entre le XVI^e et le XVIII^e siècle s’efforça d’unifier le chiisme, c’est-à-dire les adeptes d’Ali et les descendants du prophète Mahomet, en opposition aux califats saoudiens, à l’Empire ottoman et aux Ouzbeks. Le soutien apporté à la rédaction du *Rowzat al-Shohada* (« Le Jardin des Martyrs »), un texte ayant exercé une influence majeure sur les récits du *ta’zieh* statique, la formation d’un *ta’zieh* itinérant à travers de longues séances de commémoration, ainsi que la tentative de réconciliation entre les communautés musulmanes et chrétiennes à Ispahan, alors capitale, comptent parmi les initiatives notables à souligner.

en tant que forme politique dominante — le *Ta'azieh* évolue dans une dimension populaire, conservant ainsi son statut de « théâtre populaire ».

La filiation au sacrifice, dans le cadre du *Ta'azieh*, bouleverse profondément les structures conventionnelles qui lient habituellement le spectacle à son public. En effet, ce n'est plus la représentation qui sollicite le spectateur, mais ce dernier qui, dans une démarche autonome, tend à s'inscrire activement dans cette célébration sacrée. Cette dynamique d'engagement du public paraît introduire une distinction subtile entre le spectateur « 'âm » (général) et « khâs » (intentionnel), ainsi que le théorise Ahmad Kamyabi Mask²³. Ce dernier souligne que, dès le XVIII^e siècle, avec l'avènement de la dynastie Qajar, la présence des spectateurs s'est caractérisée par une stratification sociale marquée. Parmi ces derniers figuraient des membres de l'élite, notamment des diplomates, mécènes, princes, ainsi que des rois et leurs épouses, installés dans des loges, reflétant ainsi un public distingué. L'exemple du *Tekkiyeh Dowlat*, édifié sous l'influence de la grande salle de concert du Royal Albert Hall de Londres après la visite de Nassereddin Shah²⁴ en 1873, incarne cette transformation. Ce bâtiment, érigé à la périphérie du bazar central de Téhéran, véritable épice de l'économie urbaine, accueillait principalement une foule anonyme, désignée sous l'appellation de « générale », qui se rassemblait en masse autour de la scène circulaire et dans les galeries supérieures. Comme le souligne Peter Chelkowski²⁵, c'est précisément cette configuration spatiale qui « intensifie la dynamique entre les [*Shabih Khan*] et le public », ce dernier enveloppant littéralement la scène et devenant, par cette proximité, non seulement un témoin du récit de deuil, mais aussi un participant actif à la compréhension culturelle de la transformation de l'acteur en martyr. Ici, la collectivité prime sur l'individualité, et le *Ta'azieh* de l'Imam Hussein plonge les spectateurs dans une dynamique sociale puissante, nourrie par les émotions collectives suscitées par la mise en scène du martyre.

D'ailleurs, la gratuité inhérente au *Ta'azieh* en facilite l'accès, notamment lors des périodes de deuil, où les lieux de représentation — tels que les *Tekyiehs*, le bazar central de Téhéran, celui de Tajrish au nord, ou encore le village de Ghudjan à Khânsar, dans la région d'Ispahan — se transforment en espaces symboliques, naturellement investis par les spectateurs. Qu'il soit ancré dans un lieu fixe ou inscrit dans une dynamique itinérante, le *Ta'azieh* fédère un public éclectique, composé

²³ Cf. Ahmad Kamyabi Mask, « Les caractères des spectateurs iraniens et internationaux », *Motaleat Farhangi ejtemayi khorasan*, l'automne et l'hiver 2007, n°5-6. pp. 115-130.

Ahmad Kamyabi Mask (né en 1944) est un éminent enseignant-chercheur, éditeur et traducteur iranien.

²⁴ Le monarque de la dynastie Qajar (XVIII^e - XX^e siècle) est réputé pour son autoritarisme et son rôle précurseur dans l'ouverture des premiers débats sur la révision constitutionnelle, tout en ayant exercé une influence notable sur l'histoire des arts, particulièrement marquée par ses voyages en Europe.

²⁵ Voir. Peter J. Chelkowski. « Time Out of Memory: Ta'ziyeh, the Total Drama. » *TDR (1988-)*, vol. 49, no. 4, 2005, pp. 15-27. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4488675>. Accessed 18 Oct. 2024.

aussi bien de fidèles locaux que de participants anonymes venus de régions éloignées. L'absence de données chiffrées sur la fréquentation renforce cette immersion dans l'inconnu, chaque individu, transcendant toute catégorisation, cherchant à vivre un moment de communion collective autour de la souffrance de la famille de l'Imam Hussein. Cet acte, parfois déprécié en tant que simple manifestation folklorique, représente pour beaucoup un engagement dans le deuil partagé, perçu tel une voie de rédemption posthume. Ce rapport à la mort, où la douleur est sublimée, fonde une culture profondément imprégnée par la notion de sacrifice et de renaissance, pierre angulaire de la pensée hosseinide, s'articulant également autour de la figure de Horr.

IV. La pensée Hosseinide : Les corps anonymes sur la scène

En embrassant à la fois la scène et la société, la pensée hosseinide, enracinée dans l'histoire religieuse, aspire à tisser un lien entre culture et éducation en s'inspirant de l'exemple de Horr, et par le truchement de la production, de la représentation et de la diffusion de *messages* incarnés dans le *médium du corps* humain. Ce dernier, dont l'existence biologique dépasse la simple corporéité, devient l'émanation même du sacrifice. À l'instar du sacrifice de l'Imam Hossein, emblème de l'éloquence tragique de Kerbala, ou de l'abnégation de Horr, le corps se métamorphose en un répertoire culturel qui, avant même d'être nommé, se manifeste dans un anonymat révélateur : quiconque, en tout lieu et à tout moment, sur n'importe quel champ de bataille, devient désormais le *héros* martyr et/ou mortifère²⁶. Cette utopie corporelle trouve sa plus pure expression dans les corps des *bassidjis* (les volontaires de la mobilisation), un collectif des milices constitué sur ordre de l'Ayatollah Khomeini le 7 mars 1981²⁷, et ayant pour mission de participer à la défense contre l'agression des forces irakiennes. Né du cœur même de la population, le *Bassij*, dont l'essence se confond avec sa définition, est perçu comme une entité sociale singulière, regroupant des individus de divers horizons, tous capables de répondre avec une remarquable promptitude et efficacité à toute éventualité, qu'elle soit de nature socio-politique ou militaire. Bien que la signification littérale du terme *Bassij* ne soit pas empreinte d'une connotation militaire, le Corps des Gardiens de la Révolution Islamique (CGRI) a orchestré son évolution sémantique, intégrant cette force aux côtés des Pasdaran

²⁶ La différence entre le martyr et le mortifère repose sur la cause définissant l'histoire de la situation guerrière depuis la guerre Iran-Irak, puis les instabilités géopolitiques instaurées à partir de 2003 avec la chute de Saddam Hussein.

²⁷ « Recueils des lois votées par Le Conseil de la Révolution de la République Islamique », *op.cit.* dans *Le journal officiel de Jomhuri eslami*, n°10328. 20-05-1359 (11-08-1980)

(« gardiens ») afin de « créer des courants et les diffuser », notamment par le biais d'un usage stratégique des médias, tant nationaux qu'internationaux, dans une logique de *soft power*²⁸.

Dans le contexte de la guerre, le *Bassij* s'organise sur des fondements communautaires, où chaque membre, dès son intégration, est incité à transcender sa propre corporéité pour se consacrer entièrement à la préservation du corps spirituel de la milice. Ce dépassement de soi constitue un thème central, brillamment illustré dans le documentaire *Ravâyat-e Fath* (« La Narration d'une victoire ») du cinéaste Morteza Avini (1947-1993)²⁹. La communication intra-groupe au sein du *Bassij* repose sur une forme singulière de lien, où les mobilisés, soudés par une fraternité absolue, trouvent dans cette communion la source de leurs sacrifices. Égaux dans l'existence comme dans la mort, ils partagent un idéal qui les élève au-delà de leur condition terrestre, faisant de cette fraternité la raison suprême de leur engagement.

Sous cet angle, au sein du *Bassij*, la mort apparaît comme un acte spontané, précipité et expéditif, tandis que le martyr s'érige en réponse à la crise existentielle engendrée par un monde en guerre, un état où l'individu, privé de ses repères, échoue à trouver une justification à son existence et peine à affirmer une identité propre, tel un *martyropathe*, selon le terme consacré par Farhad Khosrokhavar³⁰. Toutefois, d'un autre point de vue, à travers l'enseignement religieux, le corps désorienté aspire à se réinventer en se projetant dans l'altérité, devenant ainsi un corps spirituel qui sublime et transcende la matière charnelle. C'est précisément à cet instant que le *Bassij* puise dans les figures tutélaires du passé, notamment les martyrs exemplaires comme l'Imam Hussein, dont le corps révolutionnaire incarne l'ultime combat, et Horr, dont la foi dans l'abnégation symbolise le choix suprême du sacrifice.

Davantage lié à la mort qu'à l'affirmation d'une identité singulière, le corps du *Bassidji*, à l'image d'une figure anonyme, n'acquiert sa pleine signification que dans la nature éphémère de son existence, vouée à une disparition immédiate dans le *méconnu* moment guerrier. Cette vision constitue la pierre angulaire de sa doctrine : l'anonymat, en transcendant le Soi, se transforme en Autrui, dans un monde où seule la mort instaure une égalité absolue et immuable. Les *Bassidjis* convergent ainsi non seulement dans leur quête politique, religieuse et sociale, mais également par l'engagement total de leur esprit et de leur corps, qu'ils dédient sans distinction au champ de bataille et à la scène théâtrale.

²⁸ Amélie Chelly définit trois rôles principaux qui sont également les leviers du pouvoir de l'IRGC dont le troisième est fréquemment utilisé par le *Bassij* : l'économie, le pouvoir de lever des troupes, puis celui qu'on vient de noter. *op.cit.* Amélie-Myriam Chelly. *Dictionnaire des islamismes: pour une compréhension de la terminologie et de la rhétorique employées par les mouvances des islams idéologiques*. Éditions du Cerf, Paris, 2021. p.248.

²⁹ Voir. Agnès Devictor. « Shahid Morteza Avini, cinéaste et martyr ». *La pensée de midi*, 2009/1 N° 27, 2009. p.54-60. CAIRN.INFO, shs.cairn.info/revue-la-pensee-de-midi-2009-1-page-54?lang=fr.

³⁰ Voir. Farhad Khosrokhavar. *L'islamisme et la mort: le martyr révolutionnaire en Iran*. Collection Comprendre le Moyen-Orient. Harmattan, Paris, 1995.

C'est par son caractère éminemment mortifère et son immédiateté que la pratique théâtrale s'exprime au sein de cette entité. Toutefois, le Corps des *Bassidjis* n'a jamais été véritablement reconnu pour la production d'un texte théâtral au sens classique. Ils ont plutôt adopté une approche dramaturgique simplifiée, privilégiant le terme *Namâyesh* (« représentation »), lequel souligne l'importance accordée aux diverses formes de performances scéniques, notamment celles liées aux cérémonies de deuil en hommage à l'Imam Hussein, telles que le *Ta'azieh*.

Pendant la guerre entre l'Iran et l'Irak, le *namâyesh* était interprété par des artistes ou des soldats volontaires, mus par le désir de créer des moments à la fois récréatifs et consolateurs, destinés à soutenir moralement les combattants, qu'ils soient en première ligne ou à l'arrière, entre les différentes manœuvres militaires. La troupe théâtrale pouvait surgir des rangs mêmes des brigades ou provenir de l'extérieur, apportant ainsi une variété d'interprétations. Le thème dominant évoluait finement entre la légèreté de l'humour et la gravité du deuil, prenant des formes telles que le *Siah Bazi*³¹ (« le jeu du noir ») ou, parfois, le *Ta'azieh*³², dans toute sa solennité. Voici un extrait du témoignage d'un *bassiji* anonyme, qui évoque l'organisation d'un *namâyesh* comique lors de la célébration de la naissance du Prophète Mahomet :

« Un mois avant la semaine de *Vahdat*³³, mon ami et moi avons rejoint Javanrood [à l'ouest de l'Iran] avec la quatrième brigade *Be'essat-e Bakhtaran* et les membres d'*Ansar ol-Rassoul*. Mon ami était calligraphe, tandis que moi, je me passionnais pour le théâtre et le chœur. Que pouvais-je faire ? Il n'y avait aucun groupe d'artistes. J'ai donc discuté avec le responsable, et durant notre nuit de repos, nous avons affiché des annonces dans l'espace de prière. Le lendemain et les jours suivants, les gens se rassemblaient. [...] Nous avons réuni des participants pour le théâtre et le chœur, puis avons entamé les répétitions. Notre objectif était de préparer un programme similaire à un rassemblement artistique. [...] Nous avons ainsi organisé des représentations, et le soir de la fête de la naissance du Prophète, nous nous sommes retrouvés dans l'espace de prière d'Ansar ol-Rassoul, devant une foule nombreuse... Au début de notre programme, il y avait des récitation du Coran. Quelle soirée ! Tous les soldats des frontières étaient présents, et nous avons vécu une grande soirée. [...] Il y a eu le chœur, des déclamations, des récitation coraniques, ainsi que des comédies, après quoi nous avons partagé un repas ensemble. La passion et les émotions des soldats m'ont profondément touché, j'étais tellement heureux que j'avais l'impression de pouvoir m'envoler... Oui, tout s'était parfaitement bien déroulé. [...]

L'un des soldats est allé voir le commandant et lui a dit : « J'ai imaginé cette soirée comme celle de la fête de notre victoire. » Et le commandant lui a répondu avec bienveillance : « Incha'allah, la fête après la conquête de Kerbala et Qods, dans le cœur de Washington. »

³¹ Le *Siah Bazi* est une forme comique de théâtre traditionnel iranien caractérisée par l'interaction entre deux personnages principaux : le *siah*, un serviteur noir, et son maître.

³² Divers exemples de groupes militaires et militants ont pratiqué le *Namâyesh* sur les fronts de guerre aux frontières iraniennes, particulièrement à l'ouest et au sud-est. En 1981, Ahvaz, touchée par le conflit, a accueilli les premières représentations, notamment *Shab Shekast* (« La Nuit brisée ») par le CGRI d'Ahvaz. En 1987, la troupe attachée à la brigade Sar Allah a présenté *Comédie Barkhord* (« La comédie de l'affrontement »), suivie en 1988 par *Golbang Sangar* (« Les Appels de la défense ») de la troupe *Milad-e Jang* (« L'anniversaire de la guerre »), affiliée à l'Organisation de la Propagande Islamique (OPI) à Khorassan. La même année, le *Ta'zieh Mesl molâyam Ali* (« Comme mon califat, Ali »), produit par la brigade Javad al-Aême, a été joué sur les fronts du sud.

³³ Littéralement, le terme *Vahdat* signifie « union » ou « rassemblement ». Ce mot, utilisé par l'Ayatollah Khomeini, revêt une signification particulière dans un contexte international, visant à promouvoir l'unité des musulmans à travers le monde. Il est employé spécifiquement durant la semaine célébrant la naissance du Prophète Mahomet, dans le cadre d'un appel à la cohésion de la *Umma* islamique.

Oui, je m'adresse à vous, artistes engagés et dévoués. Vous devez rassembler les fidèles pour venir sur les fronts de l'ouest et insuffler un nouvel élan d'encouragement à nos soldats. Ainsi, vous vous encouragerez vous-même. Nous devons montrer que les artistes sont toujours actifs, comme ils l'étaient à l'aube de la révolution islamique, et qu'ils continuent à l'être aujourd'hui sur les champs de bataille. Nous devons dire que nos armes ne sont jamais tombées au sol et que nous poursuivons notre chemin avec courage³⁴. »

Ce témoignage, évoquant les émotions du *bassiji* lors de ses répétitions, dépeint un univers où des anonymes-amateurs prennent vie sur une scène éphémère, métamorphosant l'espace scénique en une utopie imaginaire. Cet espace de répit, où le rire vient subvertir l'ordre violent du monde, offre une vision où la joie anticipée de la victoire, à la veille d'une offensive militaire, se mêle à la tristesse dans une fusion instantanée avec l'essence mortifère du moment. Les représentations, empreintes d'une spontanéité radicale, échappent à toute continuité d'une soirée à l'autre ; elles surgissent et disparaissent dans l'instant, à l'image même du *bassiji* et des anonymes sur scène. Dans cette dynamique de l'éphémère, qui s'inscrit après le conflit, cette entité s'investit avec ardeur dans la création et la diffusion théâtrale, se mobilisant, sur une base volontaire, lors d'événements religieux ou nationaux, que ce soit au sein des mosquées ou dans des villages qualifiés de « régions défavorisées³⁵ » (*Manategh-e Mahroum*), zones reconnues par l'État comme sous-développées. Par la suite, le secteur artistique de l'Organisation du *Bassij* participe activement à la conception et à la diffusion de ces représentations à destination d'un public large. Avec l'inauguration, en 2005, d'un secrétariat permanent du théâtre au cœur de Téhéran, le *Bassij* aspire à former et recruter des artistes afin d'influencer la culture générale, de promouvoir le théâtre *bassidji*, souvent en dehors des scènes traditionnelles, et d'organiser des spectacles commémoratifs, porteurs de messages moraux, humains et spirituels, notamment à l'intention des familles de martyrs, des *bassijis* et des mutilés de guerre.

Le caractère festif de la représentation scénique lors d'un festival théâtral s'est avéré être une initiative particulièrement opportune, permettant de conjuguer la spontanéité de la programmation du *bassij*, la rapidité de la transmission des messages, et l'intégration de l'éducation par le prisme de la culture. À cet égard, les premiers événements emblématiques organisés par le *Bassij*, incarnant l'engagement des jeunes soldats pendant la guerre, ont revêtu une dimension hautement commémorative. En 1983, un festival fut dédié à la mémoire du jeune *martyr* Hossein Fahmideh, suivi en 1984 d'un hommage aux jeunes otages du *Bassij*, puis en 1985 d'une commémoration des enfants-soldats ayant pris part à la guerre Iran-Irak. Par la suite, les autres festivals théâtraux organisés par cette unité, depuis la fin du conflit jusqu'en 2022, ont manifesté une certaine régularité dans les enjeux de la politique culturelle à Téhéran. Toutefois, dans les autres villes du pays, cette initiative

³⁴ Anonyme, « Des lettres arrivées », *Namayesh (la nouvelle édition)*, n°2, automne 1987. p.74.

³⁵ Ces régions ne disposent pas d'une définition juridique suffisamment précise, mais dans le discours politique, elles désignent des zones géographiquement dispersées, voire délaissées.

n'a souvent abouti qu'à une ou deux éditions, sans qu'une continuité ou une forme d'organisation pérenne ne soit véritablement instaurée.

Le *Bassij*, fruit des bouleversements de la vie post-révolutionnaire, se constitue dans l'instabilité qui caractérise cette période, trouvant sa pleine expression autour de l'instant de la mort, où la collectivité anonyme découvre, paradoxalement, la singularité de l'individu dans son devenir posthume. La mort, sécularisée à travers les corps des membres de *le Bassij*, s'inscrit dans une logique de filiation sacrificielle, construisant ainsi l'identité révolutionnaire de l'individu. Cet enracinement identitaire se cristallise dans l'attachement au statut de martyr, devenant le pivot essentiel qui surpasse l'existence biologique elle-même. Les événements théâtraux, tantôt mis en scène dans des bases militaires telles que Dokooohé, près du front occidental, tantôt à l'occasion de festivals du théâtre, ou encore dans le cadre de représentations spontanées sur les chemins de pèlerinage *Rahian Noor*³⁶ (« Les parcourants de la Lumière »), traduisent l'éphémère et la sacralité de la culture Hosseinide, rappelant la précarité de la vie humaine. Cette sacralisation de la résistance trouve son expression ultime dans une mise en abyme où l'analogie philosophique entre la bougie et le papillon symbolise la relation intime entre le corps et sa destruction, cette dernière s'accomplissant au nom d'une cause transcendante, incarnation d'une éthique suprême dans l'ère post-révolutionnaire. Dans cette perspective, *le Bassij*, en se rapprochant d'un public amateur et anonymes de théâtre, cherche à créer une synergie où l'individu se dissout dans le corps collectif, poursuivant ainsi un chemin initiatique vers la destruction du corps physique. Ce parcours, loin de se limiter à une finitude charnelle, s'accompagne d'une quête spirituelle, où l'acceptation de la mortalité corporelle ouvre la voie à une transcendance vers une existence spirituelle sublimée.

Pourtant, les contraintes financières entravant la mise en lumière du festival, la fragmentation de la programmation, ainsi que l'absence d'informations précises sur les artistes affiliés au *Bassij*, combinées au manque de données sur la fréquentation et à l'imprécision entourant la production, la diffusion et la réception des œuvres, rendent ardu l'établissement d'une structure définie pour les pratiques théâtrales au sein d'un corps à vocation militaire. Néanmoins, cette indétermination s'accompagne d'une volonté manifeste de préserver le caractère inconnu et spontané des représentations, permettant à chacun, en tout lieu, d'offrir une performance improvisée, façonnée par une culture profondément imprégnée des symboles de Kerbala. Cette tradition se métamorphose au sein du *Bassij* par une relecture contemporaine de l'héritage hosseinide, centrée sur le conflit entre l'Iran et l'Irak, désigné sous le terme de *Défense Sacrée*. Ce dernier, en se substituant au mot « guerre

³⁶ Une forme de pèlerinage annuel visant à visiter les anciens champs de bataille du conflit irako-iranien.

», confère à cet événement historique une dimension à la fois simplifiée et stéréotypée, aussi bien dans la réflexion sur la guerre que dans sa représentation théâtrale.

La conclusion :

La vie s'articule autour de la mort, et la révolution iranienne de 1979 a engendré une nouvelle forme d'identification collective, où l'individu ne trouve sa singularité véritable qu'à travers la mise en scène du sacrifice, que ce soit sur le champ de bataille, dans la structure sociale, ou sur les scènes du théâtre et du Ta'azieh. Entre l'inconnu et le connu, la mort sacrificielle devient un rite initiatique, marquant à la fois la dissolution biologique et l'ascension spirituelle, au service d'une cause qui peut être religieuse ou séculière, qu'il s'agisse de la défense de la nation ou de la poursuite d'objectifs géopolitiques. Ce processus symbolique aspire à une homogénéité idéologique, guidée par la pensée Hosseinide, malgré une diversité culturelle et une hétérogénéité sociale, comme l'a souligné Farhad Khosrokhavar³⁷. Pour l'anonyme au sein de la masse, la mort devient le point culminant de la singularité, élevant l'acte sacrificiel au rang de profession symbolique dans l'amateurisme théâtral, où se manifeste le corps des *bassijs*. À l'instar des soldats amateurs, le théâtre amateur, en tant qu'art éducatif, ludique et instantanément signifiant, crée un lien entre cette masse anonyme et l'individualisme créatif. Les performances, qu'elles soient déployées sur les champs de bataille ou dans les camps de prisonniers de guerre à Mossoul ou à Ramadi³⁸, démontrent que l'amateurisme, dans l'Iran post-révolutionnaire, constitue un vecteur central de la relation entre le public et l'État. Ainsi, la représentation des anonymes dans le cadre de la pratique théâtrale amateur traduit à la fois une affirmation de soi et une annihilation symbolique du corps biologique, métamorphosé en idéal martyrisé, figure singulière et fondamentale des récits historico-religieux du chiisme. L'explication du symbolisme dans le corps des inconnus n'est pas seulement liée aux codes religieux, mais englobe toute forme de modernisation par la relecture des événements en avant et après la révolution, tout en expliquant la singularité du corps social dans le cœur d'une collectivité. Par le deuil, les corps douloureux et l'incorporation du martyr sous l'influence du Ta'azieh, se manifeste une quête de transcendance où l'individu, tout en s'effaçant, s'inscrit dans une tradition collective sacrée. Ce cheminement symbolique, bien que fermement ancré dans les codes religieux, reflète également les singularités de la Révolution de 1979 et les codes mortuaires forgés dans le contexte de la guerre Iran-Irak (1980-1988). La représentation du corps de la Bassij dépasse ainsi la simple individualité pour s'ouvrir à l'altérité, s'adressant à un public le plus souvent composé d'amateurs. Cette nature

³⁷ Cf. Farhad, Khosrokhavar. *L'islamisme et la mort : le martyre révolutionnaire en Iran*, L'Harmattan, Paris, 1995.

³⁸ Une pratique théâtrale a été développée entre 1982 et 1992 au sein des camps de prisonniers iraniens en Irak, notamment dans ceux situés à Tikrit, Mossoul et Ramadi, comme en témoignent les récits recueillis dans une collection d'ouvrages publiés en persan par les éditions *Payam Azadegan*. Ces formes théâtrales, variées dans leur expression, incluaient des représentations scéniques, des comédies, des spectacles de marionnettes ainsi que des Ta'azieh. Généralement organisées de manière clandestine et fragmentaire, elles échappaient en grande partie à la surveillance des gardiens irakiens.

du spectateur du Ta'azieh, comme l'a souligné Peter Chelkowski, repose moins sur des critères esthétiques que sur une réceptivité émotionnelle ancrée dans une mémoire collective déjà familière des récits de martyr et de la mort sacrificielle. Néanmoins, une certaine compétence des spectateurs s'est progressivement instaurée avec l'émergence de l'enseignement théâtral au début du XX^e siècle, notamment sous l'influence de dramaturges tels qu'Abdolhossein Noushin (1907-1971)³⁹ et le *Kargah Namayesh*⁴⁰ (« l'atelier du théâtre »), proposant une réécriture des récits du Ta'azieh. Parmi ces œuvres, la pièce d'Abbas Na'albandian, *Nagahan haza habibollah, mâf fi hobollah ghatil allah mat be seifollah*⁴¹ (« Soudainement, ce bien-aimé de Dieu est mort dans l'amour de Dieu ; c'est le martyr de Dieu, mort par l'épée de Dieu »), publiée en 1972, reflète cette tension entre l'individu et la collectivité, entre l'inconnu et l'incarnation matérielle du martyr, perdu entre tradition et modernité, où la vie biologique et spirituelle se croisent dans une relation ambivalente sur la dialectique entre individualisme et collectif, inscrivant la figure du martyr au cœur de cette réflexion théâtrale.

³⁹ Voir. Fahimeh Najmi, *Le Théâtre, l'Iran et l'Occident*. L'Harmattan Editions Distribution, Paris, 2018.

⁴⁰ Dans les années 1970, avec l'organisation annuelle régulière du Festival des Arts de Shiraz à Téhéran, à proximité du Théâtre de la Ville, le *Kargah Namayesh* fut fondé dans le but d'explorer de nouvelles formes expérimentales de théâtre, tant dans la dramaturgie que dans le jeu et la mise en scène. C'est dans ce cadre que des auteurs tels qu'Abbas Na'albandian émergèrent, révélant leur talent et contribuant à l'essor de ce mouvement culturel.

⁴¹ La pièce, s'inspirant de la structure narrative du Ta'azieh — où le témoin dévoile le dénouement tragique tout en distinguant les rôles des acteurs — se déploie autour de l'identité allégorique des personnages, dominée par la figure d'un martyr central, Fereydoun, habitant une maison partagée avec ses voisins. Cette représentation de la vie des classes moyennes-inférieures rappelle l'univers décrit dans le film *Mehman-e Maman* (« Les invités de maman ») de Dariush Mehrjoui (2004). L'intrigue principale de la pièce réside dans la quête de reconnaissance identitaire de Fereydoun, un ancien instituteur licencié, et dans le mystère entourant sa grande boîte. Fereydoun est assassiné par ses voisins, avides de découvrir un hypothétique trésor dissimulé dans la boîte, le jour de midi d'Ashoura, qui commémore la décapitation de l'Imam Hussein. Sa mort, survenant à cet instant symbolique, revêt une dimension de martyr, à l'image du troisième imam chiite.

Bibliographie :

- ANONYME, « À l'arrêt de l'enfer, pièce du groupe culturel du Jihad de construction », dans *Nashrieh Jihad*, no 34, juin 1982, pp. 49-57.
- ANONYME, « Des lettres arrivées », dans *Namayesh (la nouvelle édition)*, n°2, automne 1987. p.74.
- BEH NEJAD, Behrooz, « Farzaneh Taidi et Behrooz Beh Nejad » dans *Keyhan de Londres*, n°1731, le 18 juin 2020. Consulté en ligne le 02/01/23 : <https://kayhan.london/newspaper-online/No.265/index.html#p=4>
- BIET Christian et Yassaman Khajehi. « Du narratif à la représentation, du rituel à la performance: le Ta'zieh en Iran aujourd'hui ». 2020. [hal-02984674]
- CHELKOWSKI, Peter J. « Time Out of Memory: Ta'ziyeh, the Total Drama.» dans *TDR (1988-)*, vol. 49, no. 4, 2005, pp. 15–27. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4488675>. Accessed 18 Oct. 2024.
- CHELLY, Amélie-Myriam. *Dictionnaire des islamismes: pour une compréhension de la terminologie et de la rhétorique employées par les mouvances des islams idéologiques*. Éditions du Cerf, Paris, 2021.
- CHELLY, Amélie M. *Iran, autopsie du chiisme politique*. Les éditions du Cerf, Paris, 2017.
- DEVICTOR, Agnès. « Shahid Morteza Avini, cinéaste et martyr ». dans *La pensée de midi*, 2009/1 N° 27, 2009.
- FLOOR, Willem M. *The History of Theater in Iran*, Mage Publishers, Washington, DC, 2005.
- KAMYABI MASK, Ahmad. « Le caractères des spectateurs iraniens et internationaux », dans *Motaleat Farhangi ejtemayi khorasan*, l'automne et l'hiver 2007, n°5-6. pp. 115-130.
- KHOSROKHAVAR, Farhad, *L'islamisme et la mort : le martyre révolutionnaire en Iran*, L'Harmattan, Paris, 1995.
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *Du théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, CNRS Editions, 2004.
- NAJAND, Sarah et Yassaman Khajehi, « Le Ta'zieh : à la croisée de l'histoire, de la religion et du théâtre, in La Scène mondiale aujourd'hui - Des formes en mouvement », dans *L'Harmattan*, 2015, collection Univers Théâtral, ISBN 978-2-343-05239-7. [hal-01188393].
- NAJMI, Fahimeh. *Le Théâtre, l'Iran et l'Occident*. L'Harmattan Editions Distribution, Paris, 2018.
- TABIANI, Jérôme. *Le Guide : Théologie et politique en Iran depuis 1979*, (dir.) la collection Géoculture, les Éditions du Grenadier-Bernard Giovanangeli, Paris, 2017.