

Les apports des pratiques performatives
et musicales iraniennes au sein du
processus de création de l'acteur

The achievements of Iranian musical and performative
traditions for actor's inventive procedure

Thèse de doctorat de l'université Paris-Saclay

École doctorale n°629 : Sciences sociales et humanités (SSH)
Spécialité de doctorat: musicologie, arts plastiques, arts du spectacle
Unité de recherche : Université Paris-Saclay, Univ Evry, SLAM, 91000,
Evry Courcouronnes, France
Réfèrent : Université d'Évry-Val-d'Essonne

Thèse présentée et soutenue à Évry le 4 mars 2021, par

KAVEH HEDAYATIFAR

Composition du Jury

Nathalie GAUTHARD Professeure des Universités Université ARTOIS	Présidente
Jean-François DUSIGNE Professeur des Universités Université Paris 8	Rapporteur & Examineur
Pierre LONGUENESSE Professeur des Universités Université Paris 3	Rapporteur & Examineur
Brigitte GAUTHIER Professeure des Universités Université Paris-Saclay	Examinatrice
Yassaman KHAJEHI Maîtresse de Conférences, Université Clermont Auvergne	Examinatrice

Direction de la thèse

Isabelle STARKIER Maîtresse de Conférences Université Paris-Saclay	Directrice de thèse
--	---------------------

Introduction

De l'Iran à la France et le retour vers l'Iran

En 2003, j'ai entamé presque simultanément ma pratique musicale (apprentissage du setâr), théâtrale (Licence à l'Université Azâd de Téhéran) et l'apprentissage de la langue française. En revanche, il m'aura fallu treize ans pour comprendre comment ces trois pratiques allaient converger vers un projet de recherche-crédation au sein d'un laboratoire de recherche en France. Quant à la musique, mes premières compositions ont pris forme vers l'année 2007 sous forme de chansons que j'écrivais, composais et interprétais en chantant et jouant du setâr. Pour le théâtre, je suivais mes cours en parallèle à mes expériences dans le domaine du cinéma en tant qu'assistant caméra, puis metteur en scène. Ce qui m'a conduit à réaliser mon premier film court-métrage en 2007. La mise en scène d'une adaptation de la pièce *Marat/Sade*¹(1963) de Peter Weiss, transformant l'espace scénique en un espace de jeu participatif, était mon projet final à l'Université Azâd de Téhéran avant de venir en France en 2011. En France, la préparation de mon mémoire de master I sur « la participation en performance » et de Master II sur « les enjeux dramaturgiques de la vidéo » a été accompagnée par une performance participative à l'Université Grenoble III, « Objet schizophrénique ». En même temps, je continuais la composition musicale et donnais deux concerts à l'Université de Grenoble III. Cependant, ayant envie de poursuivre mes recherches en regroupant mes expérimentations pratiques et mes acquis théoriques dans le cadre d'un projet de recherche-crédation, je me suis déplacé à Paris où j'ai enfin trouvé un chemin qui me ramène vers l'Iran.

Des premiers pas jusqu'à la conception de problématiques

En 2015, j'ai eu l'occasion de rencontrer Thomas Richards à l'ARTA, à la Cartoucherie de Vincennes et de participer à la performance de *L'Heure fugitive*, mise en scène par Thomas Richards et jouée par Cécile Richards. Cette performance narre l'histoire d'une femme à la

¹ L'intitulé exact de la pièce est *La Persécution et l'Assassinat de Jean-Paul Marat représentés par le groupe théâtral de l'hospice de Charenton sous la direction de Monsieur de Sade*.

recherche d'une révolution révélatrice de soi-même. Parmi les chants de cette performance, il y avait des chants issus de la tradition bretonne qui me paraissaient très familiers. Par ailleurs, j'ai participé après le spectacle à la séance de présentation de la traduction française du deuxième livre de Thomas Richards (*Au cœur d'une pratique*). Ces deux événements m'ont orienté vers une découverte de la dernière phase des recherches de Grotowski, nommée « L'art comme véhicule », ainsi que le développement de cette phase dans les travaux de Thomas Richards en tant que collaborateur principal de Jerzy Grotowski, aux côtés de Mario Biagini dans le *Workcenter*. Ainsi, dans la continuité de cette recherche, j'ai décidé de suivre et de découvrir le travail de Thomas Richards et de Mario Biagini dans le *Workcenter*.

Après la période « Para-théâtrale » (1969-1978), qui selon Leszek Kolodziejczyk avait pour but de rétablir la relation entre les metteurs en scène et les acteurs, et les acteurs et les spectateurs², Jerzy Grotowski a entamé sa période de « théâtre des sources » (1976-1982) qui suivant Richard Schechner, a été une recherche de la transculturalité et de l'essence³. Dans la dernière phase des expérimentations de Grotowski⁴ (allant du début des années 80 jusqu'à la fin de sa vie en 1999), que Peter Brook a donc nommé « *L'art comme véhicule* », les recherches sont focalisées sur les actions organiques reliées aux chants anciens que Grotowski décrit ainsi : « les actions liées à des chants très anciens qui servaient traditionnellement à des fins rituelles et qui peuvent donc avoir un impact direct - pour ainsi dire - sur la tête, le cœur et le corps du *doer*⁵, chants qui peuvent permettre le passage d'une énergie vitale à une énergie plus subtile⁶ ». La quête des chants de tradition, qui selon lui sont enracinés dans l'organicité⁷, n'a pas pour but la reconstitution d'une cérémonie rituelle, mais celui de trouver les impulsions et les petites actions qui sont les résultats de l'association du corps et du chant.

² SCHECHNER, Richard, « Introduction to Part II: Paratheatre, 1969-78, Theatre of sources 1976-82 », dans Richard Schechner et Lisa Wolford (dir.) *The Grotowski Sourcebook*, New York, Edition Routledge, 2006[1997], p. 210.

³ *ibid.*, p.213.

⁴ Dix-sept ans après sa disparition, cette recherche continue encore avec Thomas Richards et Mario Biagini dans *The Workcenter of Grotowski and Thomas Richards* à Pontedera.

⁵ Terme anglais utilisé par Jerzy Grotowski qui veut dire « Celui qui fait ».

⁶ Thibaudat, Jean-Pierre, Grotowski, « Un véhicule du théâtre », dans Richard Schechner et Lisa Wolford (dir.) *op. cit.*, p.368. [Traduction libre]

⁷ RICHARDS Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, (1995), Paris : Actes Sud, 2015, p. 192.

Par ailleurs, Grotowski n'était pas le seul à entreprendre cette quête et à jeter ce regard sur les pratiques performatives et rituelles de différents pays non européens. En 1970, Peter Brook et Micheline Rozan ont fondé le « Centre international de recherche théâtrale » à Paris, en conviant les acteurs des quatre coins du monde dans la perspective d'une recherche pratique transculturelle théâtrale. Les membres du centre étaient à la recherche de « ce qui donne sa vraie vie à une forme de culture ⁸», selon Peter Brook. Il ajoute que : « nous n'étudions pas la culture elle-même, mais ce qu'il y a derrière⁹ », l'idée de ce programme était une tentative de prendre du recul vis-à-vis de sa propre culture et ses stéréotypes¹⁰. Brook souligne que :

Notre première tâche consistait à tenter d'éliminer ces stéréotypes, mais certainement pas à réduire chacun à l'anonymat. Dépouillé de ses manérismes ethniques, un Japonais devient plus japonais, un Africain plus africain, et on arrive à un point où les formes de comportement ne sont plus prévisibles. Une nouvelle situation émerge, qui permet aux gens de toutes origines de créer ensemble, et ce qu'ils créent a sa couleur propre. Ce n'est pas sans ressembler à ce qui se passe dans un morceau de musique d'orchestre, où chaque son garde son identité et se fond, en même temps, dans une harmonie nouvelle¹¹.

Le résultat des deux premières années de ce centre fut *Orghast I-II* (1971) en Iran et celui des deux suivantes *Les conférences des oiseaux* dans différents pays. Ces recherches et créations ont aussi ciblé la découverte d'un langage commun dans le monde par le moyen du théâtre. En d'autres mots, on peut traduire le sujet de la recherche comme une quête d'une essence commune à tout le monde.

Tout comme Grotowski et Brook, c'est après son voyage en Inde et ses expériences avec Grotowski dans le théâtre laboratoire de Pologne qu'Eugenio Barba a initié *Odin Teatret* en 1964, ainsi que l'*International School of Theatre Anthropology* en 1979 pour une recherche sur les aspects culturels et anthropologiques du théâtre dans un esprit multiculturel et international. C'est ainsi qu'un courant théâtral européen se constitue dans les années soixante, composé d'un regard anthropologique et ethnologique sur le théâtre et un retour vers les traditions anciennes et les techniques performatives issues de ces traditions encore peu connues pour les Européens afin de faire l'expérimentation dans un contexte laïque de théâtre contemporain.

⁸ BROOK, Peter, *Points de suspension : 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Paris, Seuil, 1992, p.142.

⁹ *ibid.*

¹⁰ *ibid.*

¹¹ BROOK, Peter, *op. cit.*, p.143.

Or, ce regard et cette quête d'essence comme un point central dans les travaux de Brook, Barba et Grotowski et ses héritiers me sont apparus très familiers et proches du noyau de l'art persan. Sous différentes formes artistiques, en particulier après le X^{ème} siècle et sous l'influence de la pensée soufie, ce noyau se présente en effet comme une recherche permanente de la vérité qui se réalise par un retour à l'origine. La trace de cette pensée se manifeste visiblement dans la littérature persane, comme dans les œuvres de Farid al-Din Attar (1146-1221, auteur de *La conférence des oiseaux*), Nezami Gandjavi (1141-1209, auteur de *Sept figures de Beautés*) ou Djâlâl al-Din Rumî (1207-1273, auteur du *Masnavi-e Ma'navi*).

Pour revenir au théâtre en Iran, à la fin des années soixante au XX^e siècle, on peut constater une nouvelle tentative d'expérimenter avec les potentiels culturels persans sur scène. L'entrée du théâtre en Iran sous sa forme européenne remonte au XIX^e siècle, en particulier grâce aux écrits dramatiques de Mirza Fathali Akhondzâdeh (1812-1878) et de Mirza Aqa Tabrizi des années quarante, s'inspirant de dramaturges européens comme Molière et Gogol¹². Parmi les artistes déterminants du théâtre iranien, on trouve également Ali Nasr (1891-1961), fondateur d'une première école d'entraînement de l'acteur (Comédie d'Iran) en 1925, ainsi qu'AbdolHussein Noushin, Mostafa Oskooyi et Chahin Serkisian, pendant les années 1950-60, dont les efforts en tant que metteurs en scène, traducteurs et enseignants s'inspirant du théâtre russe et français, ont participé à la construction du théâtre moderne en Iran. Ces dernières expérimentations étaient profondément influencées du théâtre européen. Par ailleurs, une nouvelle génération d'artistes iraniens donne naissance à une nouvelle vague de théâtre iranien dans le cadre de *Kârgâh-e Namâyésh* (Atelier de théâtre), en cherchant un langage indigène pour le théâtre.

Le *Kârgâh-e Namâyésh* a officiellement commencé son activité en 1970¹³ avec de jeunes acteurs, metteurs en scène, dramaturges et scénographes. Selon Arby Ovanessian, metteur en scène et l'un des membres fondateurs du *Kârgâh-e Namâyésh*, la création de cet atelier avait pour but d'aider les acteurs, metteurs en scène et scénographes à s'évaluer et à

¹² Naeimeh Fallahnejad a étudié les échanges théâtraux entre l'Iran et la France Cf. Naeimeh Fallahnejad. L'influence du théâtre français sur le théâtre moderne persan. Littératures. Université de Lorraine, 2016. Français. NNT : 2016LORR0218 . tel-01752389

¹³ L'activité du *Kârgâh-e Namâyésh* a été arrêté après l'avènement de la révolution islamique en 1979.

réaliser des expérimentations en dehors du courant théâtral établi¹⁴. Pendant à peu près dix ans, dans un esprit de laboratoire, les artistes de cet atelier ont réussi à porter un nouveau regard sur le théâtre en Iran. Ce qui est remarquable dans ce mouvement théâtral persan, ce sont les productions dans lesquelles les créations poursuivaient des objectifs ressemblants à ceux qui, en même temps, étaient en cours en Europe, notamment avec Jerzy Grotowski, Eugenio Barba et Peter Brook déjà cités précédemment. Tout comme les artistes européens et leurs quêtes de rituels et de techniques performatives traditionnelles extra-européennes, les artistes du *Kârgah Namâyesht* avaient créé plusieurs travaux théâtraux qui cherchaient une racine dans la culture traditionnelle iranienne.

Ce qui m'a le plus intrigué dans toutes ces expérimentations européennes et iraniennes, c'était de trouver les traces d'une attention portée à la musique traditionnelle, et plus spécifiquement au chant, et à son implication dans le processus créatif de l'acteur. C'est pour cette raison que les travaux de Grotowski, surtout dans sa dernière phase, m'ont paru être un point de départ. Par ailleurs, il est nécessaire d'évoquer les travaux d'Alfred Wolfsohn au cours des années 50 et 60 successivement, et ceux de son élève Roy Hart sur le lien entre la voix et tout le corps, partant du postulat que ce dernier et l'esprit sont liés l'un à l'autre. Wolfsohn « a considéré que seule la confrontation avec les couches profondément enfouies de la psyché permettait de trouver une expression artistique authentique¹⁵ ». C'est ainsi que son travail sur la voix chantée trouve une dimension psychothérapique. Roy Hart, à la même époque que Grotowski, voit l'importance d'étudier la voix dans le corps entier. « Je me suis aperçu que le développement complet de la voix qui relie toutes les tonalités d'expression aux sentiments incarnés inclut tout le reste et forme un pont vital entre la tête et le corps, le conscient et l'inconscient¹⁶ ». Le travail sur la voix au Roy Hart Theatre « a pour but de faire émerger toutes les contradictions inconscientes, inhérentes à la nature de l'Homme et d'intégrer à la connaissance de soi une série de réalités, d'impulsions et d'énergies qui étaient emprisonnées dans l'inconscient¹⁷ ». Les spectacles du Roy Hart Theatre mettent « l'accent sur l'expression corporelle, sur le surgissement de la voix — d'abord parole du corps — et

¹⁴ LASHKARI, Majid, *Teâtr va cinemâ-ye Arby Ovanessian (Théâtre et cinéma d'Arby Ovanessian)*, Téhéran, Edition Rozaneh, 1393[2013], p.79, [Traduction libre]

¹⁵ GINSBOURGER, Marianne, *Voix de l'inouï : le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, hier et aujourd'hui*, Barret-le-Bas : le Souffle d'Or, 1996, p.48-50

¹⁶ *ibid.*, p. 40

¹⁷ *ibid.*, p.51

sur l'improvisation, comme outil de recherche de matériaux ensuite intégrés au spectacle¹⁸ ». Par contre, vu l'impossibilité d'étudier d'une manière pratique l'approche du Roy Hart Theatre au cours de ce projet, cette étude parmi les expériences théâtrales européennes restera plutôt centrée sur les travaux de Jerzy Grotowski.

Pour revenir aux expériences théâtrales en Iran, suivant Arby Ovanessian, parmi les travaux des années 60 et 70, certains portaient une attention particulière à la musique persane et au chant persan, tel que « *Pajouheshi Jarf o Setorg dar Sangvarehaye doreye Bisto panjom zaminshenasi* » (1968), « *Vis et Ramin* »¹⁹ (1970) et « *Nagahan* »²⁰ (1972) d'Arby Ovanessian, et « *Ebadati bar Mosibat Mansour Hallaj* »²¹ (1968) de Khojaste Kia^{22, 23}. Toutefois, de la période d'activité du *Kârgâh-e Namâyésh* jusqu'à nos jours, je n'ai pu trouver une seule tentative d'implication des potentiels des pratiques performatives et musicales iraniennes ayant pour but d'entamer une approche vers l'entraînement de l'acteur. Cette absence est plus significative pour les traditions musicales. Pour éviter toute confusion, je précise que je ne parle pas de la création d'un spectacle ou d'écritures dramatiques qui s'inspirent des traditions performatives et musicales en Iran, mais plutôt d'une recherche et d'expérimentations continues sur le métier d'acteur qui entreprend une approche créative pour l'acteur.

En outre, en ce qui concerne l'enseignement du théâtre aux universités en Iran, les étudiants, comme ce fut mon cas, ne disposent d'aucun cours sur les musiques en Iran. Même ceux consacrés aux formes performatives traditionnelles ne traitaient pas les aspects musicaux de ces formes.

Ainsi, les expérimentations de Grotowski avec les chants de tradition, à côté de l'absence d'une attention dédiée aux musiques traditionnelles iraniennes dans l'enseignement du théâtre, m'ont dirigé vers une étude qui a pour projet d'explorer le potentiel des traditions musicales iraniennes au service de l'entraînement de l'acteur. Au premier stade de la formation d'une hypothèse, je ne cherchais pas à comprendre quels sont les liens potentiels

¹⁸ *ibid.*, p.13.

¹⁹ Une adaptation de *Vis o Ramin* du poète iranien Fakhruddin As'ad Gurgani par Mahin Tajadod

²⁰ Une pièce d'Abbas Nalbandian, en français *Soudain*.

²¹ Une pièce de Khojasteh Kia, en français *Chagrin de Mansour Hallaj*.

²² Informations acquises lors d'une première rencontre de l'auteur avec Arby Ovanessian réalisé en 25 mai 2016.

²³ Je n'ai pas pu avoir accès aux captations vidéo de ses travaux pendant ce projet de recherche.

entre les chants que Grotowski a utilisés dans ses expérimentations et ceux des traditions musicales en Iran, car je n'avais pas accès aux chants utilisés par celui-ci. De ce fait, je me suis limité à découvrir ce qu'il cherchait à travers les chants et si cela pouvait être repéré dans les traditions musicales iraniennes.

Pour reprendre ce que je viens de traiter sur la dernière phase des travaux de Jerzy Grotowski, en décrivant la différence entre la lignée organique et celle artificielle, ce dernier décrit ainsi le rôle des chants de tradition : « la lignée organique commence par les impulsions, par la continuité, par les flux continuels et non staccato et le chant fonctionne comme un canal que le courant passe dedans²⁴ ». Aux premiers stades de la recherche, la notion d'un flux continu qui fonctionne comme un canal traversé par un courant d'énergie m'a paru être en lien avec la structure de la musique *Dastgâhi*²⁵ iranienne. Une musique qui dans son organisation permet au musicien de créer un flux dans un mode musical par l'enchaînement des *Gousheh* (mélodie-type). Je profite de la description d'Henry Corbin sur la musique *Dastgâhi* qui montre en quelque sorte ce flux :

L'instrumentiste débute par un long prélude dont la sonorité va en s'amplifiant. La voix humaine intervient alors comme à un paroxysme, débutant elle-même en une sonorité sourde, pour culminer à son tour en un paroxysme pathétique, et redescendre progressivement vers le silence.²⁶

Par contre, Grotowski nous parle d'action performative au moment de la performance musicale, tandis que la musique *Dastgâhi* se présente à première vue sous une forme plus ou moins statique²⁷. Je me suis donc orienté vers les pratiques performatives et musicales et les musiques régionales pour deux raisons. D'abord, parce que la musique *Dastgâhi* est issue de ces musiques régionales iraniennes ; puis, parce que cette musique est présente dans des pratiques comme le *Ta'zieh*²⁸ (le spectacle chanté et religieux qui a lieu en Iran chaque année pour la commémoration du martyr du troisième Imâm chiite, Imâm Hussein) et le *Varzesh-e*

²⁴ GROTOWSKI, Jerzy, *La lignée organique au théâtre et dans le rituel*, Enregistrement audio des séminaires et cours au collège de France, Paris, Edition Houille, Le livre qui parle, 2009.

²⁵ La musique *Dastgâhi* est la musique savante iranienne. Pour tous les termes musicaux utilisés dans cette recherche cf. [Partie II, chapitre III](#).

²⁶ CORBIN, Henry, *Du sens musical de la mystique persane*, dans *Henry Corbin*, Christian Jambet (dir.), Paris, les cahiers de l'Herne, 1981, p.174.

²⁷ Il s'agit de performances musicales sous forme de concerts de musique pendant lesquels les musiciens sont assis.

²⁸ Pour une description détaillée du *Ta'zieh*, cf. [Partie II, chapitre I](#). Et pour la musique dans le *Ta'zieh* [Partie II, chapitre III.B](#)

*Bâstânî*²⁹(un entraînement corporel, accompagné par le chant et la musique de percussion). Du coup, afin d'obtenir un premier corpus, en lien avec la musique *Dastgâhi*, j'ai choisi également ces deux dernières pratiques performatives et musicales. Enfin, j'en ai ajouté une troisième, l'art des *Bakhshi*, car elle est à la fois ancrée dans la tradition de la narration des contes en Iran (*Naqâli*) et dans les traditions musicales. En effet, les *Bakhshi* sont à la fois conteurs, chanteurs et joueurs de Dotâr³⁰, dans la province de Khorassan.

Ainsi, ayant défini un premier corpus, une idée se concrétise autour de ces pratiques. Si la musique *Dastgâhi* (dans ses différents styles) et les musiques régionales sont présentes au sein des pratiques performatives en Iran et si l'expérimentation de Grotowski justifie le potentiel des traditions musicales pour le travail de l'acteur, et encore si l'art et la musique iraniens suivent le même chemin que cherchait Grotowski, nous pouvons potentiellement trouver un moyen d'impliquer ces traditions musicales à un autre but performatif : l'entraînement de l'acteur.

Toutefois, il est nécessaire de prendre en considération le fait que les pratiques performatives traditionnelles en Iran ne se transmettent pas dans les écoles qui leur sont consacrées. Je ne parle pas des approches académiques³¹, mais plutôt des enseignements traditionnels et méthodiques par le biais d'exercices plus ou moins définis dans un système d'apprentissage ayant pour objectif de maîtriser une technique de la présentation. Du fait de cette absence, la transmission se réalise par voie orale via l'imitation et l'échange avec les maîtres et surtout par la pratique. Par ailleurs, sur le chemin des acteurs (surtout non iraniens) qui veulent enrichir leurs expériences performatives en s'initiant aux pratiques performatives et musicales iraniennes, il y a toujours cet obstacle : le manque d'une méthode accessible qui soit présentable dans le cadre d'un atelier, à court terme ou à long terme.

C'est ainsi que je me suis d'abord impliqué dans un processus de recherche-crédation, afin de comprendre en premier lieu le mécanisme de formation de ces pratiques performatives et musicales. Puis, en développant ce processus de réflexion pratique, j'ai tenté de démontrer comment nous pourrions concrétiser sur cette base au moins une manière possible de la

²⁹ Pour une description détaillée du *Varzesh-e Bâstânî* (Littéralement : le sport antique) cf. [Partie II, chapitre II.F](#). Et pour la musique dans le *Varzesh-e Bâstânî* cf. [Partie II, Chapitre III.D](#)

³⁰ Dotâr est un instrument répandu de la famille des luths à long manche et à deux cordes.

³¹ Il existe des Instituts privés et des formations universitaires pour le théâtre mais l'enseignement dans ces établissements suivent plutôt les approches européennes et l'on n'y étudie pas les pratiques traditionnelles de manière concrète.

réalisation de l'idée d'un entraînement de l'acteur. Il est nécessaire de préciser que mon projet n'avait pas pour but de trouver une méthode de transmission des formes traditionnelles, mais une approche contemporaine permettant de créer un espace de travail pour les acteurs contemporains. Pour décrire plus en détail ce processus, je vais commencer par présenter plus clairement l'objet de ma recherche.

Dans ce projet, l'appellation « pratiques performatives et musicales » est choisie dans le but de désigner l'ensemble des pratiques qui se retrouvent dans l'ensemble de leurs formations, musiques et mouvements corporels, afin de diriger les pratiquants et les autres participants vers un but plus ou moins défini. Je l'emploierai plus ou moins, car nous allons démontrer par la suite que le fait de définir un but passe par un processus de symbolisation de l'action performative et musicale et que cela peut varier d'une époque à l'autre. Dans ce choix d'appellation, je me suis inspiré de la proposition de Jerzy Grotowski, « les arts performatifs », ainsi que des études de Jean-Marie Pradier en ethnoscéénologie.

Lors de la conférence du 24 mars 1997 au Collège de France, Jerzy Grotowski a utilisé le terme « les arts performatifs » comme équivalent du terme anglais *Performing Arts*. Il croyait que le terme « les arts spectaculaires » ne rendait pas le même sens que *Performing Arts*. Selon Grotowski, les arts spectaculaires sont créés dans les yeux de celui qui les regarde, tandis que les arts performatifs sont créés par celui qui les fait. Donc, l'accent est mis sur celui qui fait l'action, que Grotowski préfère nommer « actuant »³², plutôt qu'acteur ou performeur.

Par ailleurs, ayant trouvé un objet de recherche commun avec l'ethnoscéénologie, j'en profite également pour décrire la discipline dans laquelle je peux situer ma recherche. D'après Jean-Marie Pradier, « les pratiques spectaculaires et performatives » deviennent l'objet de recherche de la discipline, une discipline qui « s'apparente structurellement aux disciplines qui partant d'un objet général en étudient les éléments, leurs avatars, leurs métamorphoses, leurs combinaisons et leurs mutations, selon les temps et les lieux, les sociétés et les individus³³ ». Plus loin, il ajoute que « ce que vise l'ethnoscéénologie est la corporéité, le corps

³² Dans la traduction française du livre *Au cœur d'une pratique*, l'« actuant » a été défini ainsi : « Dans la terminologie de Grotowski et du Workcenter, l'actuant est celui qui fait, qui agit dans l'action ». RICHARDS Thomas, « *Au cœur d'une pratique* », Paris, Edition Actes sud, 2015[2008], p.26.

³³ PRADIER, Jean Marie, « Questions sur la « formation » en ethnoscéénologie » (2015) *SKEN@S*, consulté le 10 octobre 2020, <http://skenos.mshparisnord.fr/items/show/111>.

en ce qu'il relève du biologique, de l'expérience commune, et surtout de multiples discours, représentations, attitudes, connaissances et croyances³⁴ ». En effet, le mot « spectaculaire » au sein des études en ethnoscéénologie, « 1) ne se réduit pas au visuel ; 2) se réfère à l'ensemble des modalités perceptives humaines ; 3) souligne l'aspect global des manifestations émergentes humaines, incluant les dimensions somatiques, physiques, cognitives, émotionnelles et spirituelles³⁵ ». De plus, « le mot « pratique » ne doit pas être entendu au sens béhavioriste ni fonctionnaliste³⁶ ».

En nous appuyant sur ces deux définitions (celle de Grotowski et Pradier), nous allons nous baser sur un champ de recherche dont le projet est une étude pluridisciplinaire sur les pratiques performatives et musicales des individus qui possèdent une qualité spectaculaire.

Les axes de recherche

Dans cette perspective, notre recherche-création s'étend sur deux axes. Le premier s'interroge sur la création des formes performatives et musicales en tant que mise en pratique d'une expérience sensible commune. Ainsi, on s'intéresse spécifiquement aux trois formes de pratiques performatives et musicales en Iran comme cas d'étude, soit le *Ta'zieh*, le *Varzesh-e Bâstâni* et l'art des *Bakhshi*. Dans cette optique, je mobilise la discipline de l'anthropologie, notamment les pensées de Tim Ingold afin d'exposer les rapports sociaux des pratiques citées ci-dessus en Iran. De plus, cela m'aidera à montrer comment je me positionne dans ce contexte socioculturel, afin de démontrer mon approche. En parallèle, je mobilise des études sur l'histoire des religions, en particulier celle de la pensée soufie qui montre les liens entre l'imaginaire religieux et la création des formes performatives et musicales.

Le deuxième axe s'interroge sur l'expérience du sensible chez les actuels du point de vue psychocorporel, au cours des actions performatives et musicales. Dans ce but, j'ai recours d'un côté aux études en psychanalyse afin de comprendre la réception musicale et la démarche créative chez les êtres humains, de l'autre à une étude théorique et pratique des traditions musicales en Iran (la musique *Dastgâhi* et les musiques traditionnelles de la

³⁴ *ibid.*

³⁵ PRADIER, Jean-Marie, « Ethnos  c  nologie : la profondeur des émergences », dans *La Scène et la Terre*, Paris : Maison des cultures du monde, BABEL, 1996, p.17.

³⁶ *ibid.*, p.17-18

province de Khorassan), alimentée par la création des ateliers ; il s'agit là de la mise en pratique de notre hypothèse de départ. Par ailleurs, les expérimentations théâtrales autour de l'entraînement de l'acteur, tout particulièrement celles de Jerzy Grotowski et de ses héritiers³⁷ au Workcenter, constitueront un autre point d'appui au cours des réflexions pratiques sur le sujet.

Je précise que le choix de la psychanalyse au lieu de la psychologie, pour analyser cette démarche, trouve sa raison dans la place donnée au sujet. Cette position dans l'analyse permet au sujet de se connaître dans son labyrinthe psychosomatique, sans le traiter comme un objet. Cette approche dans l'importance donnée à l'acteur, qui est également présente dans les démarches grotowskiennes, a été le point phare de mon processus de recherche-crédation. Il s'agissait dans un premier temps de comprendre les traditions musicales iraniennes d'une manière subjective, en les pratiquant, les interprétant et les appliquant dans une démarche créative personnelle. Puis, dans un second temps de proposer cette démarche aux autres d'une manière à ce que ces derniers puissent également en tirer leurs interprétations et réalisent leurs propres créations.

Méthodologie

Cette recherche se base sur une méthode de la recherche-crédation qui tente de forger une réflexion pratico-théorique dans la compréhension et la problématisation d'un projet de recherche. Il s'agit de se nourrir des pensées préexistantes dans des disciplines comme le théâtre, l'anthropologie, la psychanalyse, l'histoire des religions, et de les mettre au service des analyses des études de terrain et des expérimentations pratiques afin de créer une nouvelle pensée pratico-théorique.

Pour mieux situer ma méthodologie dans les courants de recherche-crédation actuels, je profite de certaines tentatives académiques françaises pour clarifier le cadre méthodologique de mon projet. Tout d'abord, si l'on considère une recherche-crédation comme un « travail artistique qui n'a pas une simple finalité esthétique, visant à procurer ce qu'Emmanuel Kant

³⁷ Il s'agit de Thomas Richards et Mario Biagini.

appelle une « satisfaction désintéressée »³⁸ », on peut ainsi reprendre la catégorisation effectuée par Isabelle Pluta et Mireille Losco, en trois groupes de recherches-créations afin d'en montrer les intérêts potentiels. Un premier sera « l'intéressement de la communauté artistique³⁹ » qui peut être « l'objet d'une diffusion ou d'une publication dans le milieu professionnel⁴⁰ ». Un deuxième, celui qui génère « l'intéressement de la communauté universitaire des chercheurs en arts et, plus largement, en sciences humaines, dès lors que le travail mené éclaire des problématiques artistiques et alimente le champ des savoirs de ces disciplines⁴¹ », comme dans le cas des « PhD anglo-saxons en *Practice-as-Research (PaR)*, les doctorats québécois en « recherche-création »⁴² ». Finalement, le troisième groupe est constitué du « secteur des sciences « dures » et des technologies⁴³ » qui se manifeste plutôt par une « logique collaborative de recherche-création, où art et science se conjuguent dans des pratiques communes⁴⁴ ».

À ce stade, au cours de son développement et depuis son origine, mon projet relève des deux premiers groupes ; il s'agit d'une finalité qui peut servir les communautés professionnelles, mais aussi d'une approche qui peut apparenter une recherche pratique et artistique à une démarche scientifique, notamment anthropologique. Par contre, la spécificité de mon projet se situe dans mon statut d'à la fois chercheur académique et d'artiste. De fait, nous ne sommes pas dans une collaboration entre l'art et la science, mais dans une démarche scientifique par le biais d'un processus artistique. De plus, les sciences en question ici sont principalement les sciences humaines et sociales. La théorisation de ma démarche pratique suit donc la notion de « recherche », en empruntant à Joris Lacoste, qui peut « donner lieu à des pièces, mais aussi à d'autres documents au statut plus incertain qui en manifesteront d'autres aspects selon d'autres points de vue, *pour d'autres usages et à l'intention d'autres gens* ». C'est ainsi que mes emprunts de concepts psychanalytiques prennent sens. Autrement dit, en décrivant mon processus pratique, je relève une similitude entre les acquis par

³⁸ Pluta Izabella, Losco-Lena Mireille, « Pour une topographie de la recherche-création », *Ligeia*, 2015/1 (N° 137-140), p. 39-46. DOI : 10.3917/lige.137.0039. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-ligeia-2015-1-page-39.htm>

³⁹ *ibid.*

⁴⁰ *ibid.*

⁴¹ *ibid.*

⁴² *ibid.*

⁴³ *ibid.*

⁴⁴ *ibid.*

l'expérience pratique et mes études de terrain avec certains concepts psychanalytiques qui peut donner une piste de réflexion sans pour autant faire une analyse psychanalytique de mon sujet de recherche.

En outre, il convient de préciser que la part créative et artistique de cette recherche n'avait pas pour but la création d'une œuvre d'art, mais trouver un processus de création. Ainsi, même dans la phase créative, la finalité n'était pas une production, mais un savoir autour de l'exploitation de certaines traditions pour créer un processus d'entraînement. D'ailleurs, le projet dans ses allers-retours entre la pratique et la théorie, se nourrit de différentes disciplines surtout dans la phase de la théorisation de la démarche, qui ressemble, en empruntant à Robyn Stewart, à un « processus de bricolage », c'est-à-dire à des « processus de recherche qui utilisent de multiples méthodes issues de recherches qualitatives pour constituer une sorte de construction émergente de la recherche⁴⁵ ».

D'abord, en choisissant le statut d'observateur-participant, le chercheur ne se contente pas dans ma démarche d'observer les événements et les rencontres avec les praticiens et de réaliser les entretiens, mais il pratique aussi ces traditions en prenant le statut d'apprenti. Ensuite, il ne se limite pas à l'expérience d'autrui, mais essaie de prouver son idée par la création d'un processus de recherche pratique qui génère également un deuxième corpus. Ce qui fait que l'on peut aussi définir son statut comme un apprenti-interprète⁴⁶. La création d'ateliers constituera une expérimentation qui s'inspire de modèles performatifs et musicaux en Iran, afin de créer les actions performatives et musicales destinées à sensibiliser et à activer les capacités psychocorporelles des participants au service du jeu de l'acteur.

Dans ce but, le résultat de cette recherche se présentera sous trois formes. La première sera celle de films documentaires concernant le premier corpus (les pratiques performatives et musicales en Iran). En effet, les travaux de terrain entrent dans un processus de création qui se concrétise par la production de films documentaires au cours de séjours sur le terrain. Ces films, en prenant l'exemple des travaux de Jean Rouch et Hugo Zemp, ouvrent une porte vers une anthropologie visuelle qui ne se limite pas à une collecte de données, mais à une réflexion autour du sujet par le biais des images et du son.

⁴⁵ WEINSTEIN, D. et WEINSTEIN, M.A., « Georg Simmel : Sociological Flaner Bricoleur » in Pierre Gosselin & Eric le Coguiec (éd), *La recherche-crédation, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006, p.84.

⁴⁶ Je décrirai ce terme plus en détails dans la [partie I, chapitre III.B.1.](#)

La deuxième forme est une expérimentation théâtrale sous forme d'ateliers d'entraînement de l'acteur. Cet atelier constituera aussi le deuxième corpus, ainsi que la base de notre raisonnement final, sous forme de réflexion pratique. Étant donné l'impossibilité de sauvegarder ce résultat hormis sous le format d'une captation vidéo, cela prend également la forme d'une documentation audiovisuelle. La troisième est le présent travail théorique écrit qui montre la synthèse de tout le processus pratico-théorique.

De sa part, cette étude se structure en trois parties. Dans la première, je vais décrire ma méthodologie et sa nécessité. Dans ce but, en m'aidant de mes études sur la démarche grotowskienne, je démontre à quel point la part d'une réflexion pratique est essentielle dans une telle recherche. Par la suite, je décrirai la lignée des pensées anthropologiques qui ont nourri ce projet dans la compréhension de la formation des pratiques performatives et musicales en Iran. Cette description suivra une première esquisse de la théorisation de notre projet de recherche en présentant les prémisses de départ. Par ailleurs, je vais décrire également les expérimentations pratiques qui m'ont aidé à mettre en place mes expériences de création de l'atelier d'entraînement de l'acteur dans la suite de ce projet.

Dans la deuxième partie, je justifierai mes hypothèses en abordant la formation des croyances religieuses, puis des pratiques rituelles, en décrivant la formation du *Ta'zieh*. Ensuite, je décrirai le contexte religieux et social de la création, et la transmission de l'œuvre artistique en Iran. Ceci dans le but de montrer comment cela a pu s'adapter avec mes réflexions pratiques. Enfin, cette partie se conclura par une description de notre corpus musical : la musique *Dastgâhi* et celle de la tradition de la province de Khorassan. Je traiterai également dans ce chapitre le lien entre la musique et les pratiques choisies.

La dernière partie est consacrée à la description et à l'analyse de mes expérimentations et de mes réflexions pratiques, qui ont donné naissance aux séances d'atelier d'entraînement de l'acteur. Par ailleurs, à l'aide des concepts psychanalytiques, j'aborderai une analyse de l'état dans lequel la création d'une action performative et musicale se réalise. Dans cette partie, en nous appuyant sur les témoignages des participants concernant les liens qu'ils ont établis avec mes ateliers, et en exposant le processus de la création d'ateliers, nous allons constater comment les pratiques performatives et musicales en Iran peuvent donner naissance à une approche vers l'entraînement de l'acteur.

Partie I
La méthodologie et la démarche

Dans cette première partie, je vais d'abord décrire et justifier la méthodologie employée dans cette recherche. La recherche-création en tant qu'approche relativement récente dans la recherche académique sera ainsi décrite, et en m'aidant de mes expériences de terrain autour des discours de Jerzy Grotowski et de son approche sur l'entraînement de l'acteur, je montrerai en quoi cette méthodologie est la plus apte à mon sujet de recherche.

Dans le deuxième chapitre, j'aborderai les courants anthropologiques qui m'ont nourri dans la théorisation de mes démarches pratiques. Viendront par la suite les prémisses de départ et la théorisation de ma démarche pratique pour la création de l'atelier de l'entraînement de l'acteur.

Cette partie se conclura par une description détaillée des démarches pratiques et de terrain sur mon corpus (les traditions performatives et musicales en Iran). Dans cette démarche, nous observerons comment j'ai alimenté le processus de création des ateliers au cours des quatre dernières années.

Chapitre I : La nécessité de la recherche-création en th   tre⁴⁷

Ma terminologie est n  e de l'expérience personnelle et de la recherche personnelle. Chacun doit trouver une expression, un langage propre, une voie strictement personnelle pour conditionner ses propres expériences.⁴⁸

Pourquoi une recherche-création ? Dans ce premier chapitre, je vais essayer de répondre à cette question qui justifie la méthodologie que j'ai employée pour commencer une approche vers l'entraînement d'acteur. Le chemin que j'ai emprunté à Jerzy Grotowski pour travailler sur les traditions musicales en Iran m'a dirigé vers une manière d'apprentissage et de transmission qui a rencontré plusieurs difficultés dans sa progression. Ainsi, dans la suite, par le biais d'un récit personnel, concernant mon initiation à l'approche grotowskienne, j'aborderai la nécessité d'entreprendre une recherche-création pour m'ouvrir à l'univers grotowskien. Par ce biais, je décrirai la première phase de ma recherche pratique et théorique.

Dans « La formation d'acteur », Constantin Stanislavski aborde la question de la théorisation dans le théâtre. En parlant de notions comme « Rythme intérieur » ou « Personnification », il affirme : « Comment puis-je vous en parler sans abandonner ma méthode habituelle, qui consiste à vous faire d'abord comprendre intuitivement ce que vous apprenez par des exemples pratiques et concrets, et en déduire ensuite la théorie ?⁴⁹ ». En ce qui concerne l'enseignement et l'apprentissage du théâtre, j'ai trouvé dans cette dernière phrase la clé pour entamer l'apprentissage et l'enseignement théâtral.

Par contre, dans le domaine académique, les démarches artistiques ont gagné une place relativement nouvelle dans les méthodologies de recherche.    ce sujet, Louise Poissant

⁴⁷ J'ai abordé cette problématique dans HEDAYATIFAR, Kaveh, « La nécessité de la recherche-création en Arts du spectacle : le cas de Grotowski » in *Recherche Création Théâtre: Savoir ou savoir-faire ?*, Collectif dirigé par Sylvie Roques et Isabelle Starkier, série S.C.R.I.P.T. dirigée par Brigitte Gauthier, Collection Champ Théâtral, Paris : L'Entretemps (sous presse, à paraître mars 2021)

⁴⁸ GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne: Edition l'âge d'homme, 1983, p.169.

⁴⁹ STANISLAVSKI, Constantin Sergeevich, *La Formation d'Acteur*, Paris: Edition Payot & Rivages, 2001, p.271.

souligne que : « La place des arts est récente dans les universités et dans les organismes subventionnaires, qui ont développé une longue culture et de nombreuses exigences concernant la méthodologie⁵⁰ ». En effet, le rôle de l'artiste, en tant que créateur découvrant une nouvelle idée, a attiré l'attention sur l'importance de la démarche de la création, « un appareil d'investigation de ce qui concourt à la découverte⁵¹ ». Par ailleurs, la nécessité de cette méthodologie ressort plus clairement lorsque nous nous retrouvons en présence d'une recherche interdisciplinaire théâtrale autour de la question de la création. En effet, mon propos ne préconise pas de négliger l'importance des connaissances théoriques générales ou spécialisées sur l'histoire du théâtre, de la dramaturgie, ainsi que de tout savoir critique sur l'aspect littéraire, esthétique, social, etc. Par contre, je parle des recherches qui visent une étude sur les aspects pratiques des techniques performatives. Ainsi, je m'appuie sur le principe suivant : « la pratique artistique sera mieux comprise par la mise en relation de la pensée et de l'agir des praticiennes et des praticiens⁵² ».

En France, malgré le fait que « la place accordée à la pratique artistique dans la recherche universitaire est ancrée sous diverses formes (et formats) depuis [...] les années 1980⁵³ », cette dernière n'a pas encore été complètement incorporée dans les établissements universitaires. J'ai déjà évoqué mon approche méthodologique et ce que j'entends par la recherche-crétion. Par ailleurs, il convient d'ajouter la remarque de Grazia Giacco par rapport au contexte académique : « La recherche-crétion (ou plus largement, la recherche en art) est née dans un contexte universitaire, et non dans l'atelier d'un artiste ou dans le studio d'un chercheur indépendant. Cela signifie que la recherche et la création sont deux activités appréhendées par un jeune chercheur ou un jeune artiste (ou mieux, les deux en même temps) qui [...] s'engagent dans une dynamique de formation. [...] Formation qui, selon notre proposition, n'est pas uniquement une transmission de savoirs, mais surtout une activation d'expériences, d'expérimentations, de projets individuels ou collectifs⁵⁴ ».

⁵⁰ POISSANT, Louise, Préface de *la Recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, in Pierre Gosselin & Eric le Coguiec, *op. cit.*, p. VIII-IX.

⁵¹ *ibid.*

⁵² FORTIN, Sylvie, « Apports possible de l'ethnographie et de l'autoethnographie pour la recherche en pratique artistique », in Pierre Gosselin & Eric le Coguiec, *op. cit.*, p.98.

⁵³ GIACCO, Grazia, *Recherche-crétion et didactique de la création artistique : le chercheur travaillé par la création*, Louvain-la-Neuve (Belgique) : EME éditions, 2018, Paris : Éditions l'Harmattan (diffusion/distribution) 2018, p.62.

⁵⁴ *ibid.*, p.69.

Ainsi, mon propos concerne le principe suivant : ayant pour origine le corps humain en mouvement, une pratique performative ne dévoile pas tous ses aspects sans se mettre en pratique. Et afin de reformuler encore une fois mon objet d'étude, je le définis comme une recherche théâtrale visant à vérifier la possibilité d'entreprendre une approche vers l'entraînement de l'acteur. Dans ce but, nous ciblons certaines manières d'agir qui, d'une façon ou d'une autre, contribuent à la création d'une action faite au cours d'une pratique performative par un actuant dans ses détails performatifs. C'est dans ce contexte que, dans ce chapitre, je tente de justifier ma méthodologie dans une recherche-crédation.

Par contre, avant d'aborder mon propos, je tiens à préciser une considération générale que j'ai suivie tout au long de cette recherche. Cette considération consiste en ce que les pratiques performatives et musicales dans un milieu géographique sont interconnectées, et il ne faut pas les généraliser sans traiter au préalable les spécificités de chacune. En d'autres mots, montrer les points communs n'invalide pas les caractères spécifiques de chacune. Afin de montrer les défauts issus d'une analyse générale au sein d'un phénomène interculturel, Jean-Marie Pradier, emprunte la notion d'« ecological fallacy » de William S. Robinson. Cette dernière révèle l'imprécision d'une déduction du comportement des individus sur la base de données groupées. « Considérant une collectivité et ce que l'on sait de ses choix, l'erreur écologique consiste à projeter sur les individus de cette collectivité des comportements sur lesquels on a recueilli des informations générales⁵⁵ ».

Si l'on prend l'exemple de la méthode de Stanislavski, des milliers d'artistes ont tenté de reprendre après lui son approche du jeu d'acteur ; mais ont-ils tous pour autant emprunté le même chemin ? L'exemple de Grotowski est un de ces cas. Ayant été nourri par le système de Stanislavski, Grotowski a développé sa propre approche à partir de ce même système⁵⁶. À ce sujet, Grotowski souligne :

J'ai été nourri de Stanislavski ; ses recherches continues, son renouvellement systématique des méthodes d'observation et sa relation dialectique avec son propre travail précédent en font mon idéal personnel. Stanislavski a posé les questions méthodologiques fondamentales. Pourtant, nos solutions diffèrent grandement des siennes - parfois nous arrivons à des conclusions opposées.⁵⁷

⁵⁵ PRADIER, Jean-Marie, « L'ethnocentrisme théorique, ou l'effet clou de girofle », in *Corps, Culture et Apprentissage*, Horizons/Théâtre, n°7, Presse Universitaire de Bordeaux, 2016, p.16.

⁵⁶ Thomas Richards a abordé certaines de ces différences dans son livre « RICHARDS Thomas, 1995, *op. cit.*, p. 153-160.

⁵⁷ GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, p.13-14.

Ainsi, avoir même une connaissance pratico-théorique du système Stanislavski ne serait pas suffisant pour comprendre l'approche grotowskienne, ce qu'il a lui-même confirmé. En effet, par rapport à sa propre approche vers le système de Stanislavski, dans une autre occasion Grotowski affirme que : « j'ai continué sa recherche et n'ai pas juste répété ce qu'il avait déjà découvert⁵⁸ ».

I.I.A: Grotowski de l'Iran à l'Italie

Grotowski a décidé de mettre fin à la pratique du théâtre laboratoire à la fin des années 60, mais a continué ses recherches théâtrales dans le cadre d'une approche plus anthropologique. Ses expérimentations, couvrant cinq différentes périodes de son travail – le Théâtre laboratoire (1957-69), Parathéâtral (1969-78), Théâtre de source (1976-82), Objective Drama (1983-86) et l'Art comme un véhicule (1986-1999) – ont toujours été accompagnées d'une recherche théorique et d'une recherche de terrain. Bien qu'il n'ait jamais essayé de théoriser ses travaux au sein d'un système accompli, il existe beaucoup d'articles, de séminaires et de livres autour de ses productions théâtrales. Mais dès qu'on s'interroge sur la mise en pratique de son approche, on se trouve devant une variété d'interprétations.

J'ai fait pour ma part une licence de théâtre à Téhéran, en Iran. À l'époque, il n'y avait qu'une traduction sur les travaux de Grotowski, celle de « Vers un théâtre pauvre » et quelques articles de différents recueils. En revanche, le nom de Grotowski et des termes comme « acteur saint » ou « théâtre pauvre » circulaient déjà dans l'Université. En effet, Grotowski, surtout après son passage au festival des arts de Chiraz en 1970⁵⁹, est devenu connu en Iran, mais n'a proposé aucun stage ou enseignement sur place. Pendant mes études à l'Université de Téhéran, plusieurs étudiants structuraient leurs travaux comme s'ils travaillaient dans la lignée du « théâtre pauvre », en présentant leurs travaux dans une salle vide. Certains parlaient de leurs répétitions et de leurs performances, issues d'un théâtre

⁵⁸ RICHARDS Thomas, 1995, *op. cit.*, p.167.

⁵⁹ Grotowski a fait quatre voyages en Iran pendant les années 70. Par contre, il y a présenté seulement *Le prince Constant*, et les autres projets n'ont pas pu être réalisés. Pour l'impact de Grotowski sur le théâtre en Iran cf. NAJAFI ARDEBILI, Masoud, *Grotowski in Iran*, Berlin: Peter Lang, 2019.

laboratoire. Mais la plupart du temps, l'interprétation des idées de Grotowski était construite à partir de la lecture d'un livre et de deux vidéos, le « Prince constant » et « Akropolis ». Dans certains cas, les expériences décrites ci-dessus avaient pour résultat d'abîmer le corps des acteurs pendant les répétitions, à force d'exagérer leurs gestes et leurs mouvements, en imitant par exemple Richard Cieslak dans son rôle du Prince Constant, sans aucune connaissance de son approche du jeu d'acteur. En somme, il n'y avait pas moyen de vérifier la justesse de toutes ces interprétations. Peter Brook, concernant la compréhension des textes écrits par les grandes figures de théâtre vers la fin des années 60, met en évidence ce malentendu chez les jeunes artistes :

La méthode de Stanislavski, qui, pour la première fois, a abordé la totalité de l'art dramatique du point de vue de la science et du savoir, a fait autant de mal que de bien à maints jeunes acteurs qui, l'ayant lue en détail sans y rien comprendre, n'ont retiré qu'une haine solide de l'art de pacotille. Après Stanislavski, les textes d'Artaud, tout aussi importants, mais lus et mal digérés, ont donné naissance à la croyance naïve que ce qui compte vraiment est de se laisser entraîner par l'émotion et de s'y livrer sans retenue. Ces convictions sont aujourd'hui alimentées par des fragments de l'enseignement de Grotowski, eux aussi mal digérés et mal compris.⁶⁰

En arrivant en France, j'ai poursuivi mes études sur Grotowski dans le cadre de cette présente thèse de doctorat⁶¹. Grâce à l'accès aux nombreux livres et articles de Grotowski et des autres sur ses travaux⁶², une étude plus approfondie sur son approche m'est devenue possible. Surtout, mon arrivée à Paris a coïncidé avec la publication de la première traduction du second livre de Thomas Richards sur ses expériences dans la ligne de « l'art comme véhicule⁶³ ». Grâce à ces écrits, un des obstacles sur mon parcours dans la recherche d'une meilleure connaissance de Grotowski a disparu. Toutefois, je me suis retrouvé face à un obstacle encore plus important. Plus j'avancais dans les écrits comme ceux d'Eugenio Barba⁶⁴ ou Thomas Richards⁶⁵ sur la spiritualité dans l'entraînement d'acteur, plus la question autour de ses travaux devenait délicate.

⁶⁰ BROOK, Peter, *Op. cit.*, p.154

⁶¹ J'ai décrit ce qui m'a amené à cette recherche dans l'introduction.

⁶² Des livres tels que : The Grotowski Sourcebook, Éd. R.Schechner et L.Wolford(1997), L. Flaszen, Grotowski et Compagnie(2015), J. Grotowski, La lignée organique au théâtre et dans le rituel (2009), T. Richards, Travailler avec Grotowski (1993), T. Richards, Au cœur d'une pratique (2015), L. Wolford, Grotowski's Objective Drama(1996).

⁶³ Il s'agit de *Au cœur d'une pratique*.

⁶⁴ Eugenio BARBA, *La Terre de cendres et de diamants*, Saussan : Edition Entretemps, 2005, ou Eugenio BARBA, *Théâtre Solitude, métier, révolte*, Saussan : Edition Entretemps, 1999.

⁶⁵ RICHARDS, Thomas, *Au cœur d'une pratique*, Paris : Actes Sud, 2015.

Prenons l'exemple de l'écrit *Au cœur d'une pratique*, résultat de trois interviews avec Thomas Richards, réalisées pendant dix ans⁶⁶ sur ses expérimentations avec Grotowski et après sa disparition. En lisant ce livre issu d'un immense travail d'investigation de Thomas Richards et de ses collègues avec Grotowski, un vaste champ de réflexion s'est ouvert à moi, amenant plusieurs questions sans réponses.

En guise d'exemple, dans la première interview, Richards raconte son arrivée en Italie, son travail sur les chants africains, afro-caribéens ou haïtiens et la création d'une structure performative centrée sur ces œuvres musicales. Puis, en décrivant un processus qui se passe à l'intérieur de l'être humain au cours de ces chants, il aborde la notion de la « transformation d'énergie »⁶⁷. Il donne ainsi cette définition au mot « énergie » :

Le mot « énergie » ne désigne pas une quantité importante et brute de force [...] qui aurait plutôt à voir avec la vitalité au sens quasiment biologique de « tenus ». Quand nous parlons d'énergie, nous parlons de qualité et non de la quantité d'énergie. Nous ne parlons pas du fait d'être énergique, mais des différentes qualités d'énergie et de la transformation d'une qualité d'énergie (grossière) à une autre (subtile). Ces chants issus de la tradition rituelle peuvent fonctionner comme des outils pour cette transformation d'énergie. Dans mon langage intime, personnel, j'appelle cela l'« action intérieure »⁶⁸.

Thomas Richards continue d'analyser la manière dont la vibration issue du chant agit sur le corps et l'esprit de l'actuant en activant les sièges d'énergie dans l'organisme. En ce qui concerne les sièges d'énergie, il ajoute :

Par siège d'énergie, j'entends quelque chose comme des centres d'énergie à l'intérieur de l'organisme. Ces centres peuvent s'activer. Dans ma perception, un centre d'énergie se trouve près de ce qu'on appelle le plexus solaire, dans la région de l'estomac. [...] À certains moments, c'est comme s'il commençait à s'ouvrir et devenait réceptif, à travers le courant d'impulsion de vie - lié aux chants - dans le corps. [...] Ensuite, cette énergie très forte qui se rassemble peut trouver un chemin à travers ce centre, comme si elle entraînait dans un canal de l'organisme pour monter vers un siège situé un peu plus haut, que j'appelle, dans mon univers personnel, le « cœur ».⁶⁹

⁶⁶ Première interview avec Lisa Wolford en 1995, deuxième en 1999 avec Tatiana Motta Lima et troisième avec Kris Salata en 2004.

⁶⁷ RICHARDS Thomas, (2015), *opt.cit.*, p.26.

⁶⁸ *ibid.*

⁶⁹ *ibid.*, p.27.

Dans ces deux pages de la première interview, Richards introduit certains termes qu'il énonce comme une appellation personnelle : « action intérieure » et « cœur ». De plus, il avance une définition pour « siège d'énergie », « transformation d'énergie » ou même le mot « énergie » comme Richards et Grotowski l'entendaient. Ce sont ces exemples de termes issus des travaux pratiques sur les chants, que Richards essaie de définir tout au long de son livre. Richards donne des illustrations variées de ses propres expériences et de celles des autres, mais est-il possible de comprendre ces termes, en se contentant d'aborder ce livre ou quelques autres sur Grotowski et Richards ?

Je n'étais pas sûr de bien maîtriser la compréhension de ces termes, face aux différentes possibilités d'interprétation apportées au vécu de chacun. Par exemple, en parlant du centre d'énergie, est-ce que cela signifie la même que les *Chakras* du Yoga ? De même, la description donnée par Richards du processus d'« action intérieure », le rôle des chants dans la « transformation d'énergie » et les termes « énergie grossière » ou « énergie subtile », restaient ambigus dans ma pensée, car je n'y trouvais aucun écho à mes propres expériences. De plus, même si j'avais déjà expérimenté une pratique, comme le Yoga, je n'aurais pu confirmer les analogies avec celle de Richards en lisant ces passages.

Ainsi, j'ai trouvé le moyen de vivre une expérience similaire en participant à un des stages proposés par Mario Biagini à Athènes, puis au *Workcenter* en Italie, ce qui m'a donné également l'occasion de participer à deux performances de la compagnie.⁷⁰

Après avoir participé à ces stages et performances, je me suis interrogé sur la manière dont il faut aborder une recherche en arts du spectacle et, en ce qui me concerne, à ce stade-là, l'approche grotowskienne. Le point central que j'ai repéré après cette expérimentation était le processus de la théorisation dans ce domaine. En effet, Grotowski a décrit une pensée qu'il a expérimentée par la pratique. Il n'a pas pratiqué une pensée, tandis que moi, qui étais à la recherche d'une technique pratique, je me suis d'abord renseigné sur la pensée et puis sur la technique. J'ai en effet estimé nécessaire, afin de démontrer la subtilité d'une réflexion pratique, une révision des pensées de Grotowski sur sa démarche.

⁷⁰ J'aborderai plus longuement ces expériences dans la [Partie I.Chapitre III.C.1](#).

I.I.B: Pour une Connaissance pratico-théorique

Dans plusieurs interviews et articles, Grotowski a élaboré la notion de « théâtre pauvre », et de « l'acte total »⁷¹. « Le théâtre pauvre » s'oppose en quelque sorte à la notion de « théâtre total », dans la mesure où ce dernier essaie d'y intégrer un mécanisme et une machinerie sophistiqués afin d'acquérir une grande mobilité et du dynamisme⁷². En revanche, le « théâtre pauvre », à la recherche de l'essence du théâtre, en supprimant le maquillage, le costume, la scénographie, la lumière et le son, ne garde que les acteurs et les spectateurs et leur communication de perception directe et vivante entre eux⁷³. L'objectif recherché par Grotowski de créer un théâtre pauvre de tous les éléments et rendant seul l'acteur visible devant le spectateur, se dévoile en partie dans sa définition du but de l'art :

Pourquoi sommes-nous concernés par l'art ? Pour dépasser nos frontières, aller au-delà de nos limites, remplir notre vide – pour nous accomplir. Ce n'est pas une condition, mais un processus au cours duquel ce qui est sombre en nous devient lentement transparent. Dans ce combat avec la propre vérité de chacun, cet effort pour arracher le masque de la vie, le théâtre avec sa perception par la chair, m'a toujours semblé une sorte de provocation. Il est capable de se défier et de défier le spectateur en violant des stéréotypes acceptés de la vision, du sentiment et du jugement – le défi est d'autant plus grand qu'il est incarné par la respiration, le corps et d'autres impulsions de l'organisme humain. Ça arrache nos enveloppes, nous permettant de nous offrir à nu à quelque chose qu'il est impossible à définir, mais qui comprend Éros et Caritas⁷⁴.

Ce passage a une importance majeure dans la compréhension du travail de Grotowski, car il décrit à la fois ses intentions spirituelles et le moyen d'y parvenir par une voie performative. Peter Brook a également décrit, d'une autre manière, cette approche performative de Grotowski :

À une autre époque, ce travail aurait été considéré comme l'évolution naturelle d'une ouverture spirituelle. De tous temps, les traditions spirituelles ont dû développer leurs propres formes, car il n'y a rien de pire qu'une spiritualité vague ou généralisée. On a vu par exemple, dans les grandes traditions, des moines qui, cherchant une base solide pour asseoir leur recherche intérieure, découvraient le besoin de faire de la poterie ou de fabriquer des liqueurs. D'autres, choisissaient la musique comme véhicule. Il me semble que Grotowski nous montre quelque chose qui a existé dans le passé, mais qui, au fil des siècles, est tombé

⁷¹ Par exemple: J.Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne : Edition l'Âge d'Homme, 1971 ou son interview in *O Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego*, réalisation : Krzysztof Domagalik. Production : Telewizja Polska, Warszawa, 1979, <https://www.youtube.com/watch?v=y1nA4HCa6zI>, Consulté le 28/05/2018

⁷² GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne : Edition l'Âge d'homme, 1971, p.18.

⁷³ GROTOWSKI, Jerzy, *op. cit.*, p.19.

⁷⁴ GROTOWSKI, Jerzy, *op. cit.*, p.20.

dans l'oubli. Qu'il nous montre que l'un des véhicules permettant à l'homme d'accéder à un autre niveau de perception peut être trouvé dans l'art dramatique⁷⁵.

Par ailleurs, nous constatons que dans cette quête performative la place du spectateur est aussi considérée. Dans son discours de l'« Exposé de principes » de 1965, Jerzy Grotowski a relevé que le théâtre pouvait fournir la révélation de l'être réel : la totalité des réactions charnelles et psychiques. Ceci par le biais d'une rencontre avec le spectateur [...], convoqué dans une confrontation directe avec lui « à sa place ». Il ajoute :

Cet acte peut être comparé à un acte profondément enraciné, un amour véritable entre deux êtres humains - ce n'est qu'une comparaison dans la mesure où nous pouvons nous référer à « l'émergence de soi-même » par l'analogie. Cet acte, paradoxal et extrême, nous l'appelons un acte total. À notre avis, il est l'essence de la vocation de l'acteur.⁷⁶

Ainsi, tout est concentré dans l'acte de l'acteur qu'il appelle « l'acte total ». De fait, le métier d'acteur est un métier profondément intime dans la relation à soi-même et au spectateur. Dans le discours de Skara, il relève que le secret du travail de l'acteur, pour atteindre un tel but (qui tient de l'acte total), passe par ces trois étapes : « Stimulations, impulsion et réaction⁷⁷ ». Et pour mettre en marche ces trois étapes, il a beaucoup travaillé sur les associations personnelles comme moteur de propulsion. Grotowski décrit ainsi les associations :

C'est quelque chose qui jaillit non seulement de l'intellect, mais aussi de la chair. C'est aussi un retour aux souvenirs précis. Ne l'analysez pas mentalement. Les souvenirs sont toujours des réactions physiques. C'est notre peau qui n'a pas oublié, nos yeux qui n'ont pas oublié.⁷⁸

Or, non seulement l'essence du métier d'acteur se révèle dans un rapport intime et personnel de l'acteur avec soi-même et les spectateurs, mais encore le chemin vers cet acte ultime est très charnel. C'est pour cela que Grotowski conseille vivement de toucher les souvenirs par le corps. Dans un autre discours de 1967, à New York, alors qu'il répondait à une question sur l'éthique de l'acteur, en parlant du processus et du résultat en art, il affirme que :

⁷⁵ BROOK, Peter, *Avec Grotowski, Paris: Actes Sud*, 2009, p. 48-49.

⁷⁶ GROTOWSKI, Jerzy, *op. cit.*, p.214.

⁷⁷ *ibid.*, p.183.

⁷⁸ *ibid.*, p.183-184.

[...] objectivement, en art, le facteur décisif est le résultat. [...] pour obtenir un résultat - il ne faut pas le chercher. Si vous le cherchez, vous bloquerez le processus naturel de création. En cherchant, seul le cerveau travaille ; l'esprit impose des solutions qu'il connaît déjà et vous commencez à jongler avec des choses connues. C'est pourquoi nous devons chercher sans fixer notre attention sur le résultat. Que cherchons-nous? Quels sont, par exemple, mes associations, mes souvenirs clefs — en les reconnaissant non par la pensée, mais par l'impulsion du corps⁷⁹.

Ces exemples des discours de Grotowski nous orientent vers la question de l'essence de son approche et la méthode qu'il a choisie pour y arriver. Peut-on toucher la notion de l'acte total par une analyse intellectuelle ? Ce qui est par essence issu d'un contact charnel et humain, peut-il être expliqué par les mots issus d'un travail pur de la pensée ?

Dans le passage X d'« Exposé de Principes » de 1965, Grotowski souligne qu'« Avant qu'un acteur ne soit capable d'accomplir un acte total, il doit remplir une série d'obligations, dont certaines sont si subtiles, si intangibles, qu'elles sont pratiquement indéfinissables par les mots. Elles ne deviennent évidentes que dans l'application pratique⁸⁰ ».

Ce qu'une analyse théorique essaie de faire ne constitue-t-elle pas la limite du sujet même qu'elle essaie de cerner ? Pour cela, la pensée essaie de catégoriser et de classer les éléments constitutifs du sujet, et c'est le moment où Grotowski se dresse contre ce genre d'analyse. Dans le texte de 1965, il affirme que « le point essentiel, c'est que l'acteur ne doit pas tenter d'acquiescer des recettes en tous genres ni de se constituer une « boîte à trucs ». Il n'y a pas de place pour collectionner toutes sortes de moyens d'expression⁸¹ ». D'ailleurs, Grotowski n'est pas le seul à le dire, « il n'y a pas de recette, il n'y a pas de méthode. Je peux décrire un exercice ou une technique, mais quiconque essaiera de les produire d'après ma description est sûr d'être déçu. Je pourrais enseigner à quelqu'un tout ce que je sais des règles et de la technique du théâtre en quelques heures. Tout le reste ne s'apprend qu'en travaillant et cela ne peut se faire seul.⁸² » nous dit Peter Brook.

Une autre raison pour laquelle l'approche grotowskienne échappe à une analyse purement théorique apparaît dans l'appellation que Grotowski a choisie pour son approche.

⁷⁹ *ibid.*, p. 201.

⁸⁰ *ibid.*, p.221.

⁸¹ *ibid.*

⁸² BROOK, Peter, *L'espace vide : écrits sur le théâtre (1977)*, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris : Éd. du Seuil, 2014, p.133-134.

Les exercices des années 1952-1962, comme il l'a signalé dans plusieurs de ses discours, constituent une réponse à la question « comment faire cela ? », qu'il a trouvée essentielle dans toutes les méthodes et techniques d'acteur, dont au premier chef Stanislavski. En répliquant à toute situation concrète sur la scène du théâtre par la question « comment faire cela ? », l'acteur se découvrait lui-même. Mais à partir de 1962, cette question cède sa place à une autre : « qu'est-ce que l'acteur ne doit pas faire ? ». C'est cela qui va le conduire à ses entraînements d'acteur vers une forme personnelle. En adaptant les exercices à lui-même, l'acteur trouve une solution à tout ce qui le bloque en éliminant les obstacles qui se dressent sur sa propre voie de création. C'est ce que Grotowski appelle *via negativa*. Cette dernière illustre bien pourquoi la « boîte à trucs » et les recettes n'existent pas pour le métier d'acteur.

L'exemple donné par Grotowski sur la technique de la respiration explicite ces deux approches. Dans un premier temps, si on pose la question de « comment dois-je respirer ? », Grotowski affirme qu'on doit élaborer une technique précise de la respiration qui est peut-être la technique abdominale⁸³. Puis il donne suite à la première question avec une deuxième : « quelle est la meilleure respiration abdominale ? », et c'est là que Grotowski se dresse contre cette hypothèse, lorsqu'il souligne que :

Ce serait une erreur grave, car il n'existe pas de type parfait de la respiration valable pour tout un chacun ni pour toutes les situations physiques et psychiques. La respiration est une réaction physiologique liée aux caractéristiques spécifiques de chacun de nous et qui dépend des situations, du type de l'effort, des activités physiques⁸⁴.

Grotowski ajoute qu'imposer une technique spécifique de la respiration à un acteur, qui pour parler et chanter, n'a pas de problème de respiration serait absurde⁸⁵. En revanche, pour les acteurs qui maîtrisent mal leur respiration, si « on connaît le type naturel de la respiration de l'acteur, on peut définir plus exactement les facteurs qui font obstacle à ses réactions naturelles et le but des exercices est alors de les éliminer. C'est là la différence essentielle entre notre technique et d'autres méthodes : la nôtre est une technique négative, pas positive⁸⁶ ». Serge Ouaknine, par rapport à l'entraînement chez Grotowski, souligne que « le travail au théâtre Laboratoire était aux antipodes de l'enseignement académique, où il était

⁸³ *ibid.*, p.174.

⁸⁴ *ibid.*

⁸⁵ *ibid.*, p.175.

⁸⁶ *ibid.*

bien plus question de se déshabituer du savoir que d'y accéder. La maturation procède par décantation plus que par adjonction du pouvoir⁸⁷ ».

Par une telle approche, qui fuit tout dogme sur le travail d'acteur, serait-il possible de le comprendre, de l'analyser et de le définir seulement par le biais de la pensée ? Même si on le pratique, est-il possible de transmettre exactement ce qui s'est passé pour nous à une autre personne, seulement par le moyen des mots ? La réponse est peut-être donnée par lui-même :

Pourquoi sacrifions-nous tant d'énergie à notre art ? Pas pour enseigner aux autres, mais pour apprendre avec eux ce que notre existence, notre organisme, notre expérience personnelle et unique peut nous donner ; pour apprendre à briser les barrières qui nous entourent et pour nous libérer des liens qui nous tirent en arrière, des mensonges sur nous-mêmes que nous manigançons chaque jour pour nous et pour les autres ; pour détruire les limitations dues à notre ignorance et notre manque de courage ; en bref, pour remplir le vide qui est en nous : pour nous accomplir nous-mêmes.⁸⁸

Pour Grotowski, le chemin de l'apprentissage passe par un échange entre notre existence et nos expériences avec les autres. C'est à travers les autres et en étant en contact avec eux qu'on peut se libérer de nos limites. Ainsi, la transmission passe par une connexion entre les individus au sein d'une expérience commune.

I.I.C: recherche pratique d'une spiritualité

L'héritage familial de Grotowski lui a offert, dès son adolescence, cette pensée que « la religion, ce n'est pas l'église⁸⁹ », ce qui a joué un rôle conséquent par rapport à l'idée que « le sacré, ce n'est pas la religion⁹⁰ ». Avoir voyagé en Asie centrale, au Moyen-Orient, en Égypte et en Chine lui a fourni un savoir sur des contextes socioculturels différents de celui d'Europe. Il a pu ainsi observer plusieurs pratiques différentes ayant pour but d'approcher le sacré. Le point important dans ces voyages, comme nous le constaterons par la suite dans sa démarche, était une recherche des moyens performatifs existant dans le monde qui sont en lien avec le sacré. C'est pour cela que plusieurs pratiques religieuses ont fait l'objet de ses recherches.

⁸⁷ OUAKNINE, Serge, Théâtre Laboratoire, Wrocław : Jerzy Grotowski, « le Prince constant » in *des Voies de la Création théâtrale*, vol I, Paris : Ed. Centre national de la recherche scientifique, 1985. p.129

⁸⁸ *ibid.*, p.214.

⁸⁹ TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*, Lausanne : La Cité, 1968, p.56.

⁹⁰ *ibid.*

Avant de continuer sur la place du sacré dans la pensée grotowskienne, il convient de mentionner la remarque d'Eliade portant sur les mots « religion » et « sacré », afin d'éviter de les confondre et de préciser le sens que j'ai adopté concernant le sacré tout au long de cette recherche.

Il est regrettable que nous ne disposions pas d'un mot plus précis que « religion » pour exprimer l'expérience du sacré. Ce terme porte en lui une histoire très longue, bien que quelque peu limitée sur le plan de la culture. [...] Mais il est peut-être trop tard pour chercher un autre mot, et « religion » peut encore être un terme utile pourvu qu'on se rappelle qu'il n'implique pas nécessairement une croyance en Dieu, en des dieux ou en des esprits, mais se réfère à l'expérience du sacré et, par conséquent, est lié aux idées d'être, de signification et de vérité.

En effet, il est difficile d'imaginer comment l'esprit humain pourrait fonctionner sans la conviction qu'il y a quelque chose d'irréductiblement réel dans le monde ; et il est impossible d'imaginer comment la conscience pourrait apparaître sans conférer une signification aux impulsions et aux expériences de l'homme. La conscience d'un monde réel et significatif est intimement liée à la découverte du sacré. Par l'expérience du sacré, l'esprit humain a saisi la différence entre ce qui se révèle comme étant réel, puissant, riche et significatif, et ce qui est dépourvu de ces qualités, c'est-à-dire le flux chaotique et dangereux des choses, leurs apparitions et disparitions fortuites et vides de sens.

[...] le « sacré » est un élément dans la structure de la conscience, et non un stade dans l'histoire de cette conscience. Un monde significatif – et l'homme ne peut pas vivre dans le « chaos » – est le résultat d'un processus dialectique qu'on peut appeler la manifestation du sacré. C'est par l'imitation des modèles paradigmatiques révélés par des Êtres Surnaturels que la vie humaine prend un sens. L'imitation de modèles transhumains constitue une des caractéristiques premières de la vie « religieuse », une caractéristique structurale qui est indifférente à la culture et à l'époque »⁹¹.

Par ailleurs, cette structure de la pensée humaine, à travers les rites et non seulement une pensée mythique et religieuse, se concrétise. À ce sujet, Maurice Godelier souligne que : « les rites n'opposent pas le vivre au penser. Ils ajoutent l'agir au penser, et unir la pensée et l'action c'est précisément vivre. Les mythes sont une interprétation du monde, mais en tant que récits, ils n'agissent pas directement sur lui. Seuls les rites transforment la pensée mythico-religieuse en actions collectives ou individuelles. Penser pour le plaisir de penser n'est pas la raison profonde des mythes. Seuls les rites transforment les vérités imaginaires des mythes en vérités vécues dans le corps, in-corporées⁹² ».

⁹¹ ELIADE, Mircea, *La nostalgie des origines*, Paris : Gallimard, 1971, p.9-10.

⁹² GODELIER, Maurice, *L'imaginé, l'imaginaire et le symbolique*, Paris: édition CNRS, 2015, version numérique, ISBN: 978-2-271-08883-3, par Nord Comop, Kobo.

De ce fait, le chemin pour la conception du monde passe par une pratique, et par conséquent une technique. Pour en revenir à Grotowski, l'idée sartrienne comme quoi « la technique est métaphysique » se manifeste ainsi : « c'est la pratique et la mise au point d'une technique qui conduisent le créateur à une certaine conception de la vie, qui lui constituent une métaphysique de l'auteur⁹³ ». Dans son traité « vers un théâtre pauvre », Grotowski souligne également que :

On m'a souvent demandé si certains traits de nos spectacles qui les apparentent au théâtre médiéval signifient un retour conscient aux sources, un retour vers le théâtre rituel. La réponse ne pouvait qu'être ambiguë. En effet, à l'étape où je me trouve, le problème du mythe, des « racines », des situations humaines élémentaires me paraît à moi, l'homme de métier, d'une importance facilement explicable. Ce n'est toutefois pas l'effet d'une philosophie particulière de l'art ; c'est par la pratique elle-même, en laissant le champ libre aux nécessités objectives de notre métier, que j'en suis arrivé à considérer ce problème⁹⁴.

On constate que, tout au long de sa carrière, les investigations de Grotowski sur les techniques spirituelles pourraient être qualifiées de recherches de « l'objectivité du rituel ». Dans le texte « *De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule* », il souligne que :

Quand je parle de rituel, je ne me réfère ni à une cérémonie ni à une fête ; encore moins à une improvisation avec la participation de gens de l'extérieur. Il ne s'agit pas d'une synthèse de différentes formes rituelles venues de différents endroits du monde. Quand je me réfère au rituel, je parle de son objectivité : c'est-à-dire que les éléments de l'Action sont – par leurs impacts directs - les instruments du travail sur le corps, le cœur et la tête des « actants »⁹⁵.

Ainsi, Grotowski a choisi de consacrer sa quête au chant de tradition comme un moyen de se mettre dans un processus qui met l'« actant » sur une voie vers une verticalité. Afin d'éclairer cet usage du chant de tradition, que Grotowski appelait les chants organiques, on emprunte l'analyse de l'Action⁹⁶ fournie par Lisa Wolford. Pour elle, le but de cette performance ne se situe pas dans la création de la conception pour les observateurs, mais plutôt dans la facilitation d'un processus spécial qui peut avoir lieu dans l'intériorité des performeurs, dans et autour de certains chants issus de la tradition africaine et afro-

⁹³ TEMKINE, Raymonde, *op. cit.*, p.94

⁹⁴ GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, in TEMKINE, Raymonde, *ibid.*

⁹⁵ RICHARDS Thomas, 1995, *op. cit.*, p.184.

⁹⁶ Une structure performative développée au *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* en 1995.

caribéenne. Elle ajoute que « la structure performative fonctionne comme un support objectif pour assister le *doer* dans ce que Grotowski a nommé « l'itinéraire dans la verticalité »⁹⁷ »⁹⁸.

De ce fait, la découverte de l'idée d'une quête qui se focalise sur des techniques et des pratiques ayant pour but de toucher une essence humaine subtile m'est apparue comme le point central dans les travaux de Grotowski et de mon propre travail. Ainsi, pour mes recherches personnelles sur les traditions performatives et musicales en Iran, l'idée de la nécessité d'une réflexion pratique trouve son objectif dans cette quête d'essence et de la verticalité.

I.I.D : Croisement des recherches

Pour situer également cette quête pratique, dans le contexte de ma recherche personnelle, je donnerai quelques exemples de ce même processus en Iran. L'exemple du *Ta'zieh*, en tant que spectacle qui illustre la vie de personnages sacrés (Imâm Hussein et sa Famille) dans la religion musulmane chiite iranienne, suit le même chemin que celui cité ci-dessus. Une trajectoire qui, par contre, rejoint dans sa finalité une idée religieuse⁹⁹. Jusqu'à nos jours, la majorité des chanteurs du *Ta'zieh* étaient des gens ordinaires qui avaient des professions variées. Le fait de participer à ce spectacle, dès l'enfance et jusqu'à l'âge adulte, montre la part d'une forme performative et musicale en tant que support de leurs chemins spirituels. La fin recherchée par le biais de cette pratique réside dans la croyance religieuse. Par contre, la part musicale de cette pratique est un phénomène culturel qui existait déjà en dehors de cette structure religieuse, dans la musique *Dastgâhi* et régionale en Iran. Comme dans le cas de la performance d'*Action*, citée ci-dessus, dans le *Ta'zieh* la structure performative aide également les *Ta'zieh Khân*¹⁰⁰ à se mettre sur un chemin de verticalité à

⁹⁷ WOLFORD, Lisa, « Action, Unpresentable Origin », in *The Grotowski Sourcebook*, Edt, Richard Schechner et Lisa Wolford (1997), New York : Edition Routledge, 2006, p. 409.

⁹⁸ Sur la question de la verticalité cf. [Partie III, chapitre III.C.](#)

⁹⁹ Pour une description détaillée du *Ta'zieh*, cf. [Partie II, chapitre I.C.](#) Et pour la musique dans le *Ta'zieh* [Partie II, chapitre III.C.](#)

¹⁰⁰ *Ta'zieh Khân* est celui qui joue dans le *Ta'zieh*.

l'aide de la musique et surtout du chant. Par contre, contrairement à l'*Action*, ce chemin de verticalité trouve sa finalité dans une croyance religieuse définie.¹⁰¹

L'art des *Bakhshi*, dans la province de Khorassan, au nord-est de l'Iran, est un autre exemple des pratiques étudiées dans cette recherche qui prenait cette voie. Les *Bakhshi*, comme évoqués plus haut, sont des musiciens, chanteurs et conteurs. Ils avaient une fonction socioculturelle au sein de la société, en tant que personnes qui animent les fêtes et les mariages¹⁰² par le biais de leur art. Mais le parcours musical des *Bakhshi* n'était pas le seul but de leur vie¹⁰³. Le métier et la technique musicale des *Bakhshi* n'étaient qu'une compétence parmi d'autres leur permettant de suivre leur chemin spirituel. Donc, l'art des *Bakhshi* leur permettait d'avancer dans une démarche spirituelle qui constitue l'essence de leur vie.

Peter Brook, par rapport à ce processus intérieur qui se manifeste sous une forme extériorisée en une pratique, décrit comment le réel peut être dévoilé et, en donnant l'exemple du rituel vaudou haïtien, démontre comment l'invisible sacré peut être rendu visible par le biais d'un théâtre sacré :

Dans le vaudou haïtien, pour commencer une cérémonie il suffit de rassembler les gens et d'avoir un poteau. On commence à battre du tambour vers l'Afrique lointaine et les dieux entendent cet appel. Ils décident de venir à vous, et comme le vaudou est une religion pleine de sens pratique, elle tient compte du temps qu'il faut à un dieu pour traverser l'Atlantique. On continue donc, à battre du tambour, à psalmodier et à boire du rhum. C'est de cette façon qu'on se prépare. Cinq ou six heures se passent, et les dieux arrivent : ils volent au-dessus des têtes, mais il est inutile de lever les yeux puisque, bien entendu, ils sont invisibles. C'est là que le poteau joue un rôle capital. Sans lui, il n'y aurait pas de jonction entre les mondes visible et invisible. Le poteau, comme la croix, est le lien. Les esprits glissent le long du bois planté en terre et sont désormais prêts pour la seconde étape de leur métamorphose. Il leur faut maintenant un homme comme médium, et ils choisissent un des participants. Un coup de pied, un ou deux gémissements, un bref paroxysme, et un homme est possédé. Il se lève n'étant plus lui-même. Mais rempli du dieu. Le lieu a désormais pris forme¹⁰⁴.

¹⁰¹ J'aborderai la verticalité et « l'état subtil » pendant une performance musicale dans la [Partie III.Chapitre III.C.](#)

¹⁰² Cette animation ne concerne pas la musique de la danse mais plutôt la narration musicale des contes et les épopées. Pour une description plus détaillée de l'art des *bakhshi*, cf. [Partie II, Chapitre III.A.1.b](#)

¹⁰³ Il faut également ajouter que la plupart des *Bakhshi* que j'ai connus avaient un autre métier pour gagner leur vie à côté de leur pratique musicale. Fouzieh Majd note que selon la croyance de Hamra Bakhshi, un des *Bakhshi* de la région Shirvan de Province de Khorassan, l'art de *Bakhshi* est l'une des dix-sept professions (comme Coiffeur, Paysan, Derviche, Tailleur...) qui existent dans le but de suivre le chemin spirituel. Majd, Fouzieh, 2005, « Bakhshigagi az didgâh-e Bakhshi Hamra Golafrouz » Texte de pochette, *Music of Northern Khorâsân ; The Romance of Prince Goldface, chant et Dotâr de Bakhshi Hamrâ Gol-Afruz*, CD-ROM, 1 disque, Téhéran : Mâhour Institute of Culture and Art, 2005.

¹⁰⁴BROOK, Peter, 2014. p. 88-89.

Pour une première ouverture sur une approche performative laïque, mais enracinée dans les parcours spirituels en Iran, je prends l'exemple de Masoud Saidpour, l'artiste iranien qui était présent lors du *Focused Research Program in Objective Drama* avec Grotowski, à l'université d'Irvine de Californie. Saidpour, dans son mémoire de Master, décrit la notion de *Ta'wil*¹⁰⁵ (exégèse) dans la pensée soufie et démontre comment l'acte artistique, tel que Grotowski le présente sous l'« art comme véhicule », peut rejoindre l'acte de *Ta'wil*, qui est un concept philologique présente à la fois dans la religion, la philosophie, l'art et la littérature classique persane¹⁰⁶.

Le soufisme, en tant que courant mystique ayant plusieurs branches de la religion musulmane, s'oppose à une pensée exotérique et orthodoxe en infléchissant l'attention vers une pensée ésotérique qui se détache des dogmes. Le soufisme peut être décrit « comme « la science des cœurs », car il s'agit d'une science consacrée aux différents états spirituels, proposant une explication du monde, au second degré, basée sur l'inspiration et le dévoilement spirituels. [...] À l'aide d'une discipline exigeante, le soufi peut soulever les voiles que le monde sensible jette sur l'homme et ainsi accéder au monde spirituel, voire divin. Le soufisme se distingue de la science acquise par l'effort individuel. On compte beaucoup de saints illettrés dans le soufisme, où la présence d'un maître est souvent plus utile que la lecture d'un traité mystique¹⁰⁷ ».

Pour en revenir à la notion du *Ta'wil*, Saidpour note que la technique du *Ta'wil* consiste, en quelque sorte, à rendre visible l'invisible ; en d'autres mots, à faire appel à des sens inconnus. Il présente ce chemin comme un processus allant vers le mystère à partir des réalités sensibles, de la conscience à l'inconscience, du typique à l'archétypique¹⁰⁸. De ce fait, le *Ta'wil* en tant qu'interprétation d'une vérité invisible, peut se réaliser de plusieurs façons dont les pratiques performatives sont un des moyens.

¹⁰⁵Une notion fondamentale dans la pensée soufie qui explique une sorte de retour à l'origine afin d'une illumination par rapport à la définition originale de chaque phénomène. SAEEDPOUR Masoud, Master Thesis, *Ta'wil of Performance: The Journey Back To The East*, University of Akron, 1994. Texte inédit.

¹⁰⁶ Pour la notion du *Ta'wil* cf. [Partie II, Chapitre II. A.1.](#)

¹⁰⁷ GODEFROY, Aurélie, *Le soufisme*, Avant-Propos, 2015, version numérique par Primento

¹⁰⁸ SAIDPOUR, Masoud, Manuscrit d'un article non publié intitulé « Approaching a theatre of active imagination », 2001. p.2.

I.I.E: Le défaut potentiel de la théorisation avant la pratique

Pour reprendre mon propos évoqué ci-dessus concernant ma participation au stage au *Workcenter* après mes études théoriques, je dois préciser que j'ai compliqué mon chemin de l'apprentissage pratique avant mon implication pratique. La raison qui m'a perturbé recoupe les définitions et les analyses issues des lectures théoriques autour de ce même sujet, lesquelles induisent la préfiguration du sujet comme idée concrète précédant une pratique. Ainsi, cela a affecté ma rencontre sans aucun intermédiaire avec la pratique elle-même.

Pendant le stage au *The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, je me hâtais de commenter, dans ma pensée, mon travail et celui des autres. Cela m'empêchait non seulement d'entendre et de comprendre les nouveaux points de vue et les nouvelles critiques, mais j'interprétais aussi les nouvelles informations suivant une idée préconçue. Ma pensée était déjà orientée vers une conclusion différente de celle donnée par Mario Biagini ou Thomas Richards.

Pour démontrer cette idée concernant la priorité d'une pratique avant une analyse théorique, on fait recours à la pensée rylienne à propos du « savoir-faire¹⁰⁹ » et du « savoir-que ».

En s'opposant à la dualité cartésienne, entrée dans la langue vernaculaire, Gilbert Ryle affirme qu'« une action manifeste de l'intelligence si, et seulement si, l'agent pense à ce qu'il fait pendant qu'il agit, et si sa réflexion est telle que l'action s'en trouve améliorée¹¹⁰ ». Ryle décrit ainsi que la légende de la priorité de l'intelligence sur une action nous amène à cette idée que « faire quelque chose en pensant à ce que l'on fait revient toujours à faire deux choses, à savoir penser aux propositions, ou prescriptions appropriées pour, ensuite, mettre en pratique ce que ces prescriptions ou propositions enjoignent ; en bref, faire un peu de théorie avant de passer à la pratique¹¹¹ ». Il poursuit en soulignant que si on configure notre manière d'agir de la sorte, la réalisation d'une tâche devient impossible.

¹⁰⁹ Pour une historique de la connaissance pratique cf. Claudine Tiercelin, « La connaissance pratique », le 18 février 2015 au Collège de France.

¹¹⁰ RYLE, Gilbert, *La notion d'esprit*, Paris: Le Payot, 2005, p.98.

¹¹¹ *ibid.*, p.99

L'objection décisive à la légende intellectualiste est la suivante. L'examen de propositions est lui-même une opération qui peut être exécutée avec plus ou moins d'intelligence ou de bêtise. Mais si, préalablement à toute opération intelligente, une opération théorique devait avoir lieu et être accomplie intelligemment, il deviendrait à jamais logiquement impossible d'arrêter la régression¹¹².

Par ailleurs, il ajoute plus loin que « le fait que l'on accepte des maximes ne signifie ni n'entraîne que l'on sait les appliquer¹¹³ ». Pour Ryle, le processus intellectuel et pratique est en marche, en même temps « intelligent », il ne peut se définir par « intellectuel » et « savoir-comment », ni en termes de « savoir-faire » ; en définitive, « penser à ce que l'on fait » n'implique pas « à la fois penser à ce que l'on va faire et le faire. Lorsque j'agis intelligemment, c'est-à-dire lorsque je pense à ce que je fais, je ne fais pas deux choses, mais une seule. Ce qui caractérise mon action, c'est la procédure qu'elle suit ou la façon dont elle a lieu et non pas ce qui l'a précédée¹¹⁴ ».

En outre, Ryle, en donnant l'exemple d'un enfant qui entreprend l'apprentissage de faire un nœud, élabore l'idée comme quoi le fait que l'enfant sache comment faire un nœud ne signifie pas qu'il sait le faire correctement. « Il est responsable de l'erreur parce que, bien qu'ayant la compétence requise pour nouer ce nœud, il l'a raté. » Par conséquent, cela affirme d'une autre manière la proximité d'un « savoir-que » et d'un « savoir-faire » au moment de la réalisation réussie d'une action.

Pour reprendre notre propos concernant mes acquisitions théoriques avant mes expériences pratiques, j'ai effectivement créé un « savoir-que » de l'approche grotowskienne qui ne correspondait pas forcément au « savoir-faire » tel qu'il était proposé au *Workcente*. Ma connaissance de cette approche a trouvé ses interprétations en fonction de mes expériences vécues pratiques, qui n'étaient pas forcément en lien avec l'approche grotowskienne. La remarque formulée par Jean-Marie Pradier sur le paradoxe du phénomène spectaculaire nous servira à ce propos. Jean-Marie Pradier affirme que le spectacle est « d'autant plus dissimulateur et masquant qu'il est évident¹¹⁵ ». Il raisonne en citant la

¹¹² *ibid.*, p.100

¹¹³ *ibid.*, p.101

¹¹⁴ *ibid.*, p.102

¹¹⁵ PRADIER, Jean-Marie, « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit » in, Université de Paris VIII, département théâtre, Ed. « Théâtre 1 », Paris : L'Harmattan, 1998, p.28.

formule anglaise « what you get is what you see » et continue en soulignant que cette phrase est un rappel de l'autre phrase : « vous ne percevez que ce que vous avez appris à percevoir ». Il ajoute que l'assertion « je ne crois que ce que je vois » a pour suite « je ne crois que ce que j'ai envie de croire »¹¹⁶ ». En effet, Pradier nous pousse à réfléchir sur le fait qu'une interprétation limitée à notre observation « est insuffisante dans la mesure où le pic émergeant perçu est en réalité la partie visible d'une « boucle réentrante » qui agit et nourrit le système complexe dont il est issu. Ne s'en tenir qu'à la dimension « spectacle » ou « théâtrale » revient à prendre la partie pour le tout, non sans présupposer implicitement l'univocité de l'observateur et de l'objet observé¹¹⁷ ».

L'approche grotowskienne a pris forme au cours d'un long processus expérimental pratique. De ce fait, la pratique et l'idée intellectualisée de cette démarche ont émergé en même temps. Si dans l'interprétation de cette approche on se limite à la part intellectualisée, on est obligé de trouver la part pratique de cette approche en l'associant aux expériences corporelles personnelles. En ce qui me concerne, j'ai cerné une idée au moment de la rencontre avec la pratique en question et, ensuite, j'ai dû me battre pour remplacer le savoir-faire lié à ma propre perception pratique avec le savoir-faire issu d'une expérimentation pratique de mon terrain de recherche avec le Workcenter.

Dans la continuité de notre raisonnement, nous pouvons prendre en considération l'idée que non seulement une étude purement théorique sur une expérience pratique n'atteindra pas la totalité de notre sujet pratique, mais aussi qu'une connaissance théorique riche précédant la pratique peut dresser des obstacles dans l'exécution et la compréhension d'une pratique théâtrale. Par conséquent, l'importance de la recherche pratique est aussi une question de priorité.

Grotowski soulève d'ailleurs, par rapport au métier d'acteur, cette question de l'ordre de priorité entre l'intellect et la conscience, et le travail sur les matériaux vivants et corporels. Il remarque que si on cherche les associations ou les souvenirs, il faut passer par les impulsions du corps et non par la pensée¹¹⁸. Ensuite, il ajoute que « le moment où notre matériau vivant

¹¹⁶ *ibid.*

¹¹⁷ *ibid.*

¹¹⁸ GROTOWSKI, Jerzy, *op. cit.*, p.201.

de création est concrètement présent¹¹⁹ », c'est le stade où « l'intellect sera appelé à structurer les associations et étudier les relations avec le public¹²⁰ ». Ainsi, toutes les étapes d'avancement du parcours d'un acteur, qui décide de cultiver une connaissance de sa pratique, doivent être établies par priorités.

En guise d'un autre exemple, j'ai fait en 2016 l'expérience d'un stage d'une semaine de Kuttiyatam¹²¹, mené par Rama Chakyar, dans le but de connaître une autre tradition théâtrale dans laquelle le chant a un rôle important. Le stage consistait en une série d'entraînements physiques et gestuels, ainsi qu'un entraînement de chant servant de base au spectacle de Kuttiyatam.

Dans cette expérimentation, la nécessité d'une recherche pratique m'a été révélée au moment où nous avons pratiqué les chants sanskrits dans une position particulière¹²². Cela m'a permis de trouver une nouvelle preuve qui démontre que la recherche sans pratique n'est pas en mesure d'acter une théorie. Les moments de chant, dans cet état particulier, ont fait bouger quelque chose dans mon corps qu'il est impossible de décrire avec des mots. Ce quelque chose, qu'on peut appeler énergie, prendra une définition différente et unique dans l'expérience de chaque individu. Preuve en est que, à la fin du stage, en participant en tant qu'observateur à un spectacle de Kutiyattam, la sensation d'énergie n'a pas été la même que celle que j'ai expérimentée au cours de la participation au stage Kutiyattam. Par contre, fort de cette expérience, j'ai pu relier ma pratique au phénomène observé pendant le spectacle. Contrairement au parcours que j'ai eu avec l'approche grotowskienne, la pratique de Kutiyattam s'est faite sans préfiguration théorique. J'ai donc été plus ouvert à une nouvelle pratique.

À cet exemple j'ajoute le témoignage de Sangeeth Chakyar, l'assistant de Rama Chakyar. Il nous a raconté qu'il avait commencé sa pratique du Kutiyattam à l'âge de douze ans, et qu'à cet âge-là il ne savait rien de la pratique ou de la langue sanskrite. Après cinq ans de travail, petit à petit, l'essence de cette pratique lui a été progressivement révélée.

¹¹⁹ *ibid.*

¹²⁰ *ibid.*

¹²¹ Kutiyattam est le seul théâtre dansé existant en langue sanskrite qui trouve son origine au sud de l'Inde, dans l'état de Kerala.

¹²² Les jambes un peu écartées et pliées, en gardant le torse bien droit (la position de base). Les mains, placées devant le corps, se tournent d'elles-mêmes au niveau des poignets.

Je tiens à préciser que la recherche que j'ai menée sur l'approche grotowskienne avait pour but le développement d'une approche pratique personnelle, et je ne la généralise pas pour tout sujet de recherche. Par contre, pour reprendre la pensée rylienne en relation avec ma recherche, connaître une théorie n'implique pas uniquement de la répéter en mots, mais de l'appliquer dans les circonstances. À ce propos, Ryle affirme que :

Les théories de Newton furent mises à profit lorsqu'elles eurent les effets suivants : la prédiction et l'explication rétrospective de certains types d'événements, la construction de machines selon les notions ainsi établies, l'abandon des tentatives de construction d'une machine au mouvement perpétuel et les théories non corroborées par celle de Newton, la codification avec d'autres théories qu'elles corroboraient, l'organisation des cours et des conférences permettant au public cultivé de les comprendre, en tout ou en partie et enfin, l'utilisation fructueuse de ses méthodes dans l'élaboration d'autres théories et la conduite d'autres investigations. Être newtonien, ne revient pas seulement à répéter les paroles et les démarches de Newton, mais également à extrapoler ce qu'en certaines circonstances il aurait dit et fait. De même, avoir une théorie, c'est être préparé à faire plusieurs choses dont l'enseignement fait partie ; enseigner quelque chose à quelqu'un (soi-même ou autrui) revient à son tour à le préparer à un grand nombre de tâches, parmi lesquelles l'enseignement¹²³.

Pour appliquer cette idée aux enseignements et à l'approche grotowskienne, il faut noter que la connaissance théorique de ses enseignements ne montre pas le savoir-faire de ses idées. La connaissance de ses idées est acquise si l'on peut l'appliquer dans une pratique performative. Si on lit, mémorise ou analyse des exercices et les idées grotowskiennes sur l'entraînement de l'acteur, si on écoute tous les chants qu'il a utilisés pendant ces travaux, et même si l'on participe à tous ses spectacles, cela ne signifie pas forcément qu'on est capable d'appliquer ses idées dans la préparation d'une forme performative ou la formation de l'acteur. De ce fait, pour justifier notre savoir-faire, il faut appliquer ce savoir dans une voie pratique, puisque la pensée grotowskienne est issue d'une pratique.

1.1.F: Un chercheur est-il un créateur ?

L'étude que j'ai entamée sur les traces de Grotowski m'induit à donner nécessairement une autre définition au chercheur en arts du spectacle que celle que j'ai énoncée au début. En l'occurrence, celle de chercheur en tant qu'actuant. Cela parce qu'un « chercheur-actuant »,

¹²³ RYLE, Gilbert, *op. cit.*, p.262.

outre la possibilité d'observer une pratique spectaculaire en tant que spectateur et de l'analyser en tant que critique (journaliste ou académicien), peut s'impliquer dans le processus de création (actuant ou artiste) pour identifier ce que la technique et la virtuosité d'un artiste essaient de refléter. Avant d'atteindre le statut d'actuant, le chercheur observe et analyse en se basant sur une participation à l'expérience performative d'autrui. De ce fait, comme nous l'avons constaté plus haut, le savoir-faire ne peut être complètement atteint. En revanche, en tant qu'actuant, le chercheur peut se baser également sur sa propre expérience. J'entends donc par actuant une personne créative. L'individu qui, à travers une démarche créative, tente de comprendre puis de transmettre un savoir aux autres. De ce fait, nous nous retrouvons obligatoirement face à la réflexivité du chercheur envers sa propre créativité. L'approche relativement récente dans l'enseignement, on parle d'innovation dans l'enseignement, est inséparable de la créativité. « Penser l'innovation pédagogique [...] induit *de facto* d'être tout d'abord dans une démarche créative¹²⁴ ».

Je tiens à préciser que, même dans la phase de l'émergence d'une création, nous ne sommes pas face à une pensée désordonnée et hors de contrôle¹²⁵.

Certes, la créativité exprime la liberté de générer des idées, d'explorer des chemins différents, de proposer plusieurs solutions, mais toujours au sein d'un cadre bien défini. C'est dans ce cadre uniquement, délimité par une ou plusieurs contraintes, que l'enseignant crée dès lors un espace pour repousser les limites, pour approfondir des idées nouvelles et variées et pour ne pas avoir une seule et unique solution. De même, pour le chercheur, ce cadre lui permet d'analyser la créativité¹²⁶.

Par ailleurs, pour que cette démarche créative puisse s'introduire dans un processus pédagogique, il fallait qu'il passe par une réflexion postérieure. « La réflexion est considérée comme un retour de la pensée sur elle-même en vue d'examiner et d'approfondir un de ses actes spontanés ou un ensemble de ceux-ci¹²⁷ ». De cette façon, mon statut de « chercheur-actuant » renvoie à une réflexion sur une démarche créative afin de canaliser cette pensée nouvellement émergée par les outils conceptuels. Quand je m'identifie au statut d'artiste, je rejoins Marcel Jean, lequel souligne que le « mot de *recherche*, quand il est prononcé par un

¹²⁴ Capron Puozzo Isabelle, Wentzel Bernard, « Créativité et réflexivité : vers une démarche innovante de formation des enseignants », *Revue française de pédagogie*, 2016/4 (n° 197), p. 35-50. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-francaise-de-pedagogie-2016-4-page-35.htm>, consulté le 15 août 2020.

¹²⁵ Pour analyse du processus de la création cf. [Partie III, Chapitre III.D.](#)

¹²⁶ Capron Puozzo Isabelle, Wentzel Bernard, *ibid.*

¹²⁷ *ibid.*

artiste qui espère expliciter sa démarche en disant qu'il « fait de la recherche », indique dans ce cas un engagement. « *Recherche* dans ce cas indique un engagement singulier dans la pratique¹²⁸ » Il continue plus loin : « Il faut tout de même reconnaître que ces deux mots placés en continuité créent comme une tension : l'un (recherche) engage un processus intellectuel qui conduit à l'analyse, au démembrement, tandis que l'autre (création) sollicite un « mettre ensemble », un travail de synthèse¹²⁹ ».

Par ailleurs, l'approche grotowskienne nous conduit également vers ce point où la recherche créative est possible de multiples façons, et cela est unique pour chaque artiste. C'est pour cette raison qu'il vaut mieux parler de l'« approche » grotowskienne, plutôt que de sa « méthode ». Grotowski plongeait les acteurs dans une recherche permanente qui était en même temps une recherche réflexive personnelle. Une quête qui, à travers le corps et la psyché d'acteur, tente de révéler l'être réel. Sous cet éclairage, la recherche d'un acteur devient unique parce qu'elle a été créée et adaptée par l'acteur (artiste-chercheur) à l'usage unique de l'acteur. Par conséquent, le chemin vers cette recherche ne sera pas accessible à autrui, sauf en prenant un chemin semblable, afin d'acquérir un résultat équivalent, mais toujours unique et personnel.

Comme on l'a déjà démontré ci-dessus, il n'y aura pas de recette prédéfinie pour un acteur selon Grotowski, et ce afin de lui rendre accessible le chemin vers une création. Cependant, le chemin proposé par Grotowski aboutit à une révélation, ou autrement dit, à la création d'un nouvel être. Une création aboutissant à une découverte. La découverte que cherchait Grotowski en allant vers les pratiques rituelles, qui avait la fonction de rendre visible et communicable l'invisible.

Les stages au cours desquels j'ai le mieux appréhendé l'approche grotowskienne m'ont convaincu qu'une étude sur le processus de la création dans le domaine du théâtre nous oblige à passer par une expérimentation de ce processus créatif. Car, dans un premier temps, nous sommes face à un phénomène vivant qui se produit dans le corps, la psyché et l'intellect, et qui est donc susceptible de varier d'un temps à l'autre et d'une personne à l'autre. Chaque chercheur doit donc créer sa propre démarche pour s'ouvrir à une meilleure compréhension. Dans un deuxième temps, le processus et le résultat d'une recherche sur les pratiques

¹²⁸ JEAN, Marcel, « Sens et pratique », in Pierre Gosselin & Eric le Coguiec (2006) *op. cit.*, p.33-34.

¹²⁹ *ibid.*

performatives ne peuvent être entièrement expliqués à autrui par des mots, car, comme expliqué ci-dessus, il ne se produit pas seulement dans la pensée, mais aussi dans le corps et la psyché de celui qui agit (acteur, performeur), et se fait comprendre dans une relation directe avec celui qui le regarde et y participe (le spectateur, le participant de l'atelier) à travers un ressenti corporel et psychique qui vient s'ajouter au message intellectuel.

C'est pour ces raisons que la recherche sur une pratique spectaculaire est contrainte de prendre, du moins en partie, la forme d'une création. Pour comprendre le résultat d'une recherche sur ce genre de sujet, on ne peut pas se contenter d'analyses écrites ; nous devons participer à la synthèse du chercheur, car il s'agit de sa création. D'ailleurs, comme cela a été évoqué précédemment, la pratique n'est pas une simple exécution d'une série d'exercices, mais aussi la mise en pratique d'une pensée et d'un imaginaire, et c'est dans cette mesure que l'on parle de la création.

De même que la compréhension de l'approche grotowskienne sans les créations faites par les stagiaires au cours du stage me paraît impossible, de même le « chercheur-actuant » emprunte dans sa pratique le chemin d'une création potentielle issue de son imaginaire. Le point important, dans cette démarche, c'est que lorsque je parle de la création, je ne parle pas de la production d'une œuvre artistique achevée, mais d'un processus créatif qui ne cherche pas à se figer dans une forme définie, mais plutôt fluctuante. Dans ce processus, en se situant hors du champ de la production, le chercheur fait la navette entre la théorie et ses expériences pratiques, afin qu'elles se nourrissent l'une l'autre. « Cette décentration perpétuelle de la théorie à la pratique, et inversement, cette capacité à se remettre en question et à envisager une même situation sous plusieurs angles impliquent qu'une démarche réflexive est indubitablement liée à la flexibilité et à la divergence créative¹³⁰ ».

Le cas des travaux de Grotowski, surtout pendant la période nommée l'« art comme véhicule », est un exemple de cette recherche-crédation qui n'amenait pas obligatoirement à une production théâtrale. Selon Serge Ouaknine, l'œuvre de Grotowski est « comprise dans le sens d'un dépassement permanent, la recherche technique c'est l'œuvre¹³¹ ». La phrase de Grotowski, prononcée lors du cours de l'entraînement d'acteur à l'« Institut des Arts Spectaculaires » (I.N.S.A.S) à Bruxelles, résume notre idée par rapport à sa méthodologie de

¹³⁰ Capron Puozzo Isabelle, Wentzel Bernard, *ibid.*

¹³¹ OUAKNINE, Serge, *Théâtre Laboratoire, Wrocław : Jerzy Grotowski, « le Prince Constant »*. *op.cit.*, p.129.

recherches théâtrales : « On est créateur quand on fait des recherches¹³² ». Une phrase qui permet d'envisager aussi que le chercheur est potentiellement un créateur.

¹³² GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, *op. cit.*, p.147.

Chapitre II: Démarche théorique

J'ai précédemment expliqué pourquoi cette recherche s'est impliquée dans une démarche pratique. Dans ce chapitre, nous nous focaliserons sur sa part anthropologique, afin de connaître les traditions performatives et musicales iraniennes. Le besoin d'emprunter une approche anthropologique est apparu au moment où j'ai voulu découvrir les formes musicales et performatives qui sont nées dans un milieu social en lien avec les mythologies et les religions qui circulent dans une aire géographique spécifique : l'Iran. De plus, mon sujet de recherche était les actions créées et faites par les êtres humains dans leur environnement socioculturel.

Par ailleurs, mes démarches m'ont conduit à réfléchir plusieurs fois sur la méthodologie pendant les études de terrains. La méthodologie s'est adaptée au fil de la recherche au besoin épistémologique de ma démarche et a évolué et a redéfini mon statut en tant que chercheur-actuant. De ce fait, je me suis impliqué dans une recherche anthropologique pour procéder à une démarche pratique de la création d'un atelier de formation d'acteur. Par contre, la difficulté de définir ma méthodologie ou mes recherches théoriques dans telle ou telle discipline réside dans le fait que mon approche s'est concrétisée en fonction des besoins de mes démarches pratiques. Durant la conception de l'atelier, le besoin d'une connaissance approfondie des traditions musicales en Iran m'a orienté vers plusieurs disciplines. En effet, selon Shawn Wilson, « la connaissance traditionnelle autochtone ne distingue pas entre science, art et religion. Wilson souligne donc l'importance d'une approche de la connaissance qui n'est pas purement intellectuelle, mais qui est également fondée sur l'expérience sensorielle et l'intuition¹³³ ».

Par ailleurs, la remarque de Wilson sur la différence entre la méthodologie et le statut des chercheurs de culture occidentale et ceux de culture autochtone, mérite d'être prise en considération dans cette démarche. « Il rappelle que dans les cultures autochtones, la connaissance est relationnelle et partagée, et que les chercheurs autochtones sont donc responsables, comme les autres membres de la communauté, envers toutes les relations qui

¹³³ MAGNAT, Virginie, « Transmission de la connaissance et de la mémoire culturelles dans les chants traditionnels », dans *Quand la musique prend corps*, Sous la direction de Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse, Les Presses de l'Université de Montréal, version numérique, p.334.

sont les leurs – y compris leur relation à l’environnement, à leurs ancêtres, et au monde dans sa totalité¹³⁴ ». En tant que chercheur iranien travaillant sur la culture iranienne, cette responsabilité m’est apparue évidente au fil de mes recherches, en particulier pendant les études de terrain. Je reviendrai plus loin sur l’impact de mes recherches sur le terrain et la manière par laquelle le terrain m’a influencé.

Par ailleurs, j’ai trouvé plus approprié de définir ma discipline principale comme ethnoscéologie, puisque « l’ethnoscéologie a pour projet de considérer les pratiques spectaculaires et performatives du monde entier - Occident inclus – sans prendre pour modèle heuristique une catégorie autoritaire d’interprétation¹³⁵ ». De la même manière, je n’ai pas figé mes réflexions sous tel ou tel modèle de pensée, tout en empruntant à plusieurs disciplines et courants de pensées à l’intérieur de chaque discipline.

Durant le développement de mon approche des traditions musicales en Iran, j’étais conscient de la place du chercheur et de la part de son imaginaire dans la constitution de l’objet d’étude. Dans une étude sur une pratique corporelle, à côté de l’incarnation de l’imaginaire de celui qui agit et celle du témoin, le chercheur, par son imaginaire — et aussi dans mon approche, par ses pratiques — interagit avec les deux autres pour créer un savoir sur un objet d’étude. Jean-Marie Pradier souligne pertinemment que « le travail sur l’imaginaire des autres présuppose qu’on ait au préalable réussi à entreprendre un travail sur son propre imaginaire¹³⁶ ».

Par ailleurs, je rejoins Marcel Mauss dans l’idée « qu’il faut partir du corps »¹³⁷ dans une dimension plus concrète. Il s’agit de faire la recherche par le corps, et en pratiquant et créant. C’est ainsi que non seulement l’implication pratique sur le terrain a été l’un de mes principes, mais la réflexion sur les acquis de terrain a aussi suivi une démarche pratique d’atelier.

Mes emprunts à la discipline de l’anthropologie, aux côtés de ceux à la psychanalyse, la biologie, l’histoire des religions, le théâtre et l’ethnomusicologie, trouvaient leur origine dans mon objet d’étude, lequel est complexe et multifacette. La pluridisciplinarité de cette

¹³⁴ *ibid.*

¹³⁵ PRADIER, Jean-Marie, 2015, *op. cit.*, p.218.

¹³⁶ PRADIER, Jean-Marie, *op. cit.*, p.224.

¹³⁷ PRADIER, Jean-Marie, *op. cit.*, p.220.

étude est issue du processus qu'implique dans l'émergence de l'objet d'étude. Les recours à ces multiples disciplines ont aidé cette recherche à la constitution de démarches ayant pour but d'expliquer le phénomène musical et performatif, ainsi que la théorisation du processus pratique employé. Or, je décrirai par la suite certaines réflexions anthropologiques qui m'aideront à inscrire ma démarche académique et artistique dans les courants d'anthropologiques existants. Ensuite, en m'y appuyant, je forgerai ma théorie.

I.II.A : Entre anthropologie structurale et interprétative

En premier lieu, les travaux sur la mythologie de Lévi-Strauss m'ont permis de ne pas donner une signification absolue à un mythe présent dans une pratique performative et « de dégager, par le contexte, sa signification relative dans un système d'oppositions doté d'une valeur opératoire¹³⁸ ». Lévi-Strauss affirme que « les symboles n'ont pas une signification intrinsèque et invariable, ils ne sont pas autonomes vis-à-vis du contexte. Leur signification est d'abord de position¹³⁹ ». Cette manière d'analyser m'a permis de repérer les structures semblables et prêter en même temps une attention particulière à la relation présente entre les éléments et la position que chaque élément atteint dans un contexte spécifique. Au cours de mes études sur l'histoire des formes performatives et musicales en Iran, je me suis retrouvé face à la présence des mythes et des héros civilisateurs avec des histoires qui se ressemblent plus ou moins.

Par ailleurs, Lévi-Strauss souligne pertinemment que la vie d'un mythe se situe à la fois dans le passé, le présent et le futur¹⁴⁰. Par contre, un autre point important par rapport au mythe dans mes études était mon approche éloignée des paroles. « La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'histoire qui y est racontée. Le mythe est langage ; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler¹⁴¹ ». De ce fait, je cherchais à comprendre les liens entre les histoires

¹³⁸ LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques, t. I, Le cru et le Cuit, (1964)*, Edition Plon, EAN numérique : 9782259228688, 2014.

¹³⁹ *ibid.*

¹⁴⁰ LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Edition Plon, 1958, p.231.

¹⁴¹ *ibid.*, p.232.

mythiques à travers un langage corporel et musical.

En effet, mes études m'ont orienté vers une compréhension des mythes et les formes performatives et musicales au sein d'un processus au lieu d'une structure. Par cette approche, selon Tim Ingold, l'homme n'applique pas son savoir dans un système pratique, mais il comprend le monde par le moyen de sa pratique au sein des autres éléments constitutants de son environnement¹⁴². Étant dans un perpétuel changement, la nature même des éléments constitutants de la connaissance de l'homme est liée à l'histoire des relations que ces éléments établissent/ont établi entre eux dans un moment donné¹⁴³. Ainsi, nous sommes dans un processus complexe qui évolue en permanence et notre connaissance évolue également selon, à la fois, l'histoire qui s'est établie entre les éléments qui constituent notre connaissance et l'histoire que l'on constitue au cours de notre compréhension.

La pensée ingoldienne occupe une place particulière et centrale dans la théorisation de mes démarches pratiques. Ingold, en se basant sur une perception animique du monde, décrit ainsi son ontologie : « La vie dans l'ontologie animique n'est pas une émanation, mais une génération d'être, dans un monde qui n'est pas préordonné, mais naissant, toujours au bord du présent¹⁴⁴ ». Dans ce monde en naissance perpétuelle, la relation entre les organismes et l'environnement n'est pas d'ordre extérieur/intérieur ; il n'y a donc pas de frontière entre eux, mais une trajectoire du mouvement et de la croissance.

Chaque trajectoire de ce type révèle une relation. Mais cette relation n'est pas entre une chose et une autre, entre l'organisme « ici » et l'environnement « là-bas ». Il s'agit plutôt d'une trajectoire le long de laquelle la vie est vécue. Elle ne commence pas ici et ne se termine pas là, ni vice versa, mais elle serpente à travers ou au milieu comme la racine d'une plante ou un ruisseau entre ses rives. Chacune de ces trajectoires n'est qu'un fil dans un tissu des trajectoires qui, ensemble, forment la texture du monde de la vie. C'est cette texture que je veux dire quand je parle d'organismes qui se constituent dans un champ relationnel. Ce n'est pas un champ de points interconnectés, mais de lignes entrecroisées ; ce n'est pas un *network* (réseau), mais un *meshwork* (maillage)¹⁴⁵.

¹⁴² INGOLD, Tim, *Being Alive, Essays on movement, knowledge and description*, New York: Routledge, 2011, p. 159 [Traduction libre]

¹⁴³ INGOLD, Tim, *op. cit.*, p.160

¹⁴⁴ INGOLD, Tim, *The perception of the Environment: Essays on livelihood Dwelling and skill*, New York: Routledge, 2000, p.113 [Traduction libre]

¹⁴⁵ INGOLD, Tim, 2011, *op. cit.*, p.69. [Traduction libre]

Ingold attribue « un faisceau de lignes¹⁴⁶ » à chaque être vivant et souligne que « lorsque tout s’embrouille avec tout le reste, le résultat est ce que j’appelle un *meshwork*¹⁴⁷ ». En effet, il décrit les lignes comme les moyens qui rendent possible la connexion entre les êtres vivants. Ainsi, l’environnement n’est pas un espace qui entoure les trajectoires, mais « un domaine d’enchevêtrements¹⁴⁸ ».

Dans ce contexte, la création et la réception musicales peuvent également être comprises comme les mouvements des êtres humains. Selon John Blacking, « La création de musique peut être décrite comme un partage de sentiments intérieurs dans un contexte social à travers des extensions du mouvement du corps, dans lequel certaines capacités spécifiques à l’espèce sont modifiées et étendues par l’expérience sociale et culturelle¹⁴⁹ ». Or, si on considère la musique comme un mouvement qui entrecroise les autres mouvements des êtres vivants, nous pouvons décrire la relation entre l’homme et la musique comme une relation réciproque : « L’homme fait de la musique en tant qu’événement structuré dans un système d’interaction sociale, dans le cadre d’un processus de prise de décision consciente ; mais il y a aussi un sens dans lequel la musique fait l’homme, libérant une énergie créative, élargissant la conscience et influençant la prise de décision ultérieure et l’invention culturelle¹⁵⁰ ».

De même que Blacking, Jean Molino en abordant l’importance des gestes musicaux souligne le côté mixte de la création musicale. Molino en s’appuyant sur la mixité du corps et l’âme affirme que « Accepter le mixte, c’est reconnaître que rien dans le monde n’est réductible à une structure, à un modèle unique qui ne sont que des constructions grâce auxquelles nous décrivons certaines propriétés de l’objet. [...] La musique aussi est un mixte et dans lequel ne se combinent pas seulement les paramètres et les règles d’organisation dégagées par la tradition occidentale¹⁵¹ ».

Par ailleurs, la part de l’interprétation que j’attribue au chercheur dans mon approche est inspirée du courant anthropologique interprétatif, où la part du sujet (le chercheur) dans la

¹⁴⁶ INGOLD, Tim, *The life of lines*, New York: Routledge, 2015, p.4. [Traduction libre]

¹⁴⁷ *ibid.*

¹⁴⁸ INGOLD, Tim, 2011, *op. cit.*, p.71.

¹⁴⁹ BLACKING, John, « The Study of Man as Music-Maker » in *The performing arts, music and dance*, Ed. John BLACKING Joann.W. KEALIINOHOMOKU, Mouton Publishers, 1979, p.6 [Traduction libre]

¹⁵⁰ *ibid.*, p.4.

¹⁵¹ MOLINO, Jean, *Le singe musicien : essais de sémiologie et d’anthropologie de la musique*, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez et Jonathan Goldman. Précédé de Introduction à l’oeuvre musicologique de Jean Molino par Jean-Jacques Nattiez, Arles : Actes Sud, 2009, p.139.

constitution de l'histoire de sa connaissance est prépondérante. Dans ce contexte, l'approche geertzienne m'a orienté vers une interprétation du sens en tant qu'auteur¹⁵². Clifford Geertz « a emprunté l'herméneutique par laquelle le sens d'une action ou d'une signification se révèle au chercheur. L'interprétation d'une subjectivité par une autre subjectivité est la méthode qui déchiffre le sens d'un comportement ou d'une action dont la source est une représentation imaginaire¹⁵³ ». De la même façon, sur la réception du phénomène musical, John Molino affirme que : « Entendre une musique, c'est la comprendre, mais en la transformant¹⁵⁴ ». De fait, le mouvement produit par le créateur de la musique ne sera pas compris de la même manière par l'auditeur. « Le message perçu n'est donc pas toujours identique au message émis (ce qui n'est d'ailleurs pas spécifique à la musique), car, dans une large mesure, nous faisons dire à la musique ce que nous voulons qu'elle dise, ce que nous attendons qu'elle exprime¹⁵⁵ ».

En ce qui me concerne, j'emprunte le principe herméneutique de l'approche interprétative de la culture, qui insiste sur le fait que : « il n'a de sens que pour ceux auxquels il est destiné. Les discours sont nécessairement des discours d'un certain point de vue qui sont adressés à des destinataires qui les transforment. Ainsi la description ethnographique (écriture de la culture) ne peut être une réponse qui se résout dans la culture. Elle est une question qui doit être mise en relation avec l'écriture et la lecture. Or, il n'y a jamais une seule écriture ni une seule lecture¹⁵⁶ ». Dans cette démarche, j'ai également tenté, tout comme cela était annoncé dans les démarches geerziennes, « de découvrir les contributions que peuvent apporter les conceptions paroissiales aux conceptions globales, ce qui conduit à des interprétations générales, à grande échelle, à des conclusions particulières et intimes¹⁵⁷ ».

¹⁵² Clifford Geertz développe cette idée dans GEERTZ, Clifford, *Works and lives: the Anthropologist as Author*, California : Standford University Press, 1988.

¹⁵³ ADDI, Lahouari, OBADIA, Lionel, *Introduction sur Clifford Geertz: Interprétation et culture*, Paris: Edition des archives contemporaines, 2010, p.4.

¹⁵⁴ MOLINO, Jean, Communication orale, colloque « Musiques orales et migrations musicales » in Aubert Laurent, « Les passeurs de musiques : images projetées et reconnaissance internationale », dans : Jean During éd., *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*. Paris, L'Harmattan, « Éthique en contextes », 2008, p. 99-113. DOI : 10.3917/har.duri.2002.01.0099. URL : <https://www.cairn-int.info/la-musique-a-l-esprit--9782296061835-page-99.htm> consulté le 15/12/2020.

¹⁵⁵ *ibid.*

¹⁵⁶ LAPLANTINE, François, Clifford Geertz dans son contexte, dans Clifford Geertz : *interprétation et culture*, dir. Lahouari ADDI Lionel OBADIA , Archives contemporaines 2010, p .36.

¹⁵⁷ GEERTZ, Clifford, *ISLAM OBSERVED: Religious Development in Morocco and Indonesia*, The University of Chicago press, 1968, Introduction, p.Vii, [Traduction libre].

En revanche, contrairement à Geertz ou Turner, ma démarche ne se dirige pas vers le sens des symboles des phénomènes culturels et religieux, mais plutôt vers les actions et relations entre les acteurs de culture. En ce sens, je me rapproche de l'anthropologie relationnelle et pragmatique telle qu'elle se définit chez Michael Houseman, où l'intérêt se porte sur un langage relationnel qui, indépendamment du sens, des fonctions et des retombés pragmatiques, étudie la logique interne de l'action rituelle¹⁵⁸.

Pour Houseman et Severi, le rituel est « un processus génératif et ce qu'il engendre avant tout ce sont des relations¹⁵⁹ ». C'est dans ce rapport avec les relations que la réflexivité se définit comme « la façon dont les interactions des personnes peuvent, parfois, influencer sur l'état de leur relation, quel que soit le degré de conscience de soi des acteurs : il n'est pas nécessaire que les émotions soient conscientes de soi pour instancier des tournants relationnels¹⁶⁰ ».

À ce propos, la question du sens n'est pas absente dans mes recherches, car cela m'a permis de savoir comment le sens apparaissait et se transmutait dans ce processus. Par contre, je demeure conscient de cette idée geertzienne concernant l'impossibilité de comprendre la totalité de ce qui se passe dans la pensée de l'autre. « Il renonce à la solennité, à la vanité et à la totalité du sens, car il ne peut avoir accès qu'à des fragments de sens¹⁶¹ ». Ainsi, pour cette recherche, je me suis intéressé à découvrir les moyens de penser de l'être humain, au lieu de traduire le sens de la pensée des autres. C'est ainsi que je me suis focalisé sur le langage corporel et musical.

De ce fait, en me basant sur ces idées anthropologiques, je vais aborder successivement le processus par lequel j'ai exploité les traditions musicales iraniennes, avec pour but de créer un atelier d'entraînement de l'acteur.

¹⁵⁸ De l'initiation aux ritualités New Age. Entretien avec Michael Houseman, *Ethnographiques*, Numéro 33 - décembre 2016 Retours aux rituels, <https://www.ethnographiques.org/2016/Gobin-Vanhoenacker2> consulté le 15/12/2020.

¹⁵⁹ HOUSEMAN, Michael ; SEVERI, Carlo. *Naven ou le donner à voir : Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009 (généré le 17 août 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/editionsmsh/9552>>. ISBN : 9782735118250. DOI : 10.4000/books.editionsmsh.9552. consulté le 15/12/2020.

¹⁶⁰ BERTHOMÉ, François HOUSEMAN, Michael, *Ritual and Emotion, Moving Relations, Patterned Effusions. Religion and Society*, Berghahn, 2010, p.58. [Traduction libre]

¹⁶¹ LAPLANTINE, François, *op. cit.*, p.38.

I.II.B: Première esquisse de la théorisation d'exploitation des traditions musicales iraniennes

Au moment de la rencontre avec chaque forme performative et musicale, nous pouvons distinguer quatre niveaux interconnectés des histoires impliquées dans la formation de ces phénomènes. Au premier niveau, les histoires sociopolitiques, religieuses et mythiques, qui constituent le contexte d'une forme performative et musicale. Au deuxième, les histoires évolutives au niveau de la technique de la performance, l'évolution instrumentale, le lieu de la performance, etc. Le troisième est celui de l'évolution de l'homme en tant qu'espèce, dans tous ses aspects psychocorporels en lien avec l'évolution de son environnement naturel, ce qui comporte également l'évolution du langage et du comportement. Enfin, le dernier niveau réunissant tous les autres concerne l'histoire des formes musicales et performatives qui présentent l'organisation mélodique et rythmique dans leurs associations avec différents mouvements intellectuels et corporels. Ces quatre niveaux sont inséparables et en interactions permanentes tout au long de leurs histoires d'évolution. Par contre, en ce qui concerne mon approche, je ne cherche pas à esquisser une histoire évolutive des traditions musicales en Iran, mais plutôt à trouver la logique de cette évolution.

I.II.B.1: Prémisses de départ

Les prémisses de notre enquête sont doubles. La première, inspirée de l'anthropologie ingoldienne, plus spécifiquement du concept des lignes et du *meshwork*, concerne plutôt l'émergence des formes performatives et musicales à partir des entrecroisements de plusieurs histoires évolutives évoquées ci-dessus. La deuxième concerne plutôt le positionnement et la démarche d'un chercheur-praticien face aux formes performatives et musicales pendant sa recherche-crédation.

Je pars du principe que les histoires, abordées à tous les niveaux ci-dessus, ne sont pas identifiables comme une période définie, et que le chemin de l'évolution des pratiques performatives et musicales n'a pas une seule direction. Ainsi, concernant ces dernières, on est

face à *plusieurs chemins d'évolution*. Pour mieux illustrer cette hypothèse, on prend d'abord un exemple imaginaire.

Un changement sociopolitique peut obliger un musicien à modifier son lieu de résidence. Du fait de ce changement et des rencontres avec de nouveaux individus, ses croyances peuvent évoluer. De plus, suite à ce changement de lieu de résidence il peut se retrouver dans un environnement naturel différent qui le conduit à créer un nouvel instrument. La musique qu'il a créée est aussi sous l'influence de cette nouvelle population, donc, l'interaction avec la musique devient différente, et ainsi de suite. Ce simple exemple nous montre qu'à chaque étape de la vie d'un musicien, plusieurs histoires se rencontrent et interagissent. Pour mieux éclairer cet exemple, imaginons que notre musicien ait vécu jusqu'à l'âge de 15 ans dans le pays A, puis jusqu'à l'âge de 30 dans le pays B et jusqu'à la fin de sa vie dans le pays C. Si l'on prend seulement l'exemple de l'histoire de l'évolution de l'environnement naturel, dans chacun de ces trois pays cette histoire pourrait suivre une direction différente. Par exemple, un pays évolue vers une sécheresse et la disparition d'espèces, l'autre vers un renouveau de végétation (voir illustration 1). Suivant son système politique, un pays peut aller vers un système totalitaire, l'autre vers une démocratie. L'un vers une culture musicale traditionnelle, l'autre vers une musique moderne. De ce fait, l'histoire de la vie artistique de notre musicien s'entrecroise dans chacun de ces pays avec leurs différentes histoires évolutives. De même, les autres niveaux de leurs histoires, comme le social et le culturel, agissent de la même façon sur la vie de notre musicien.

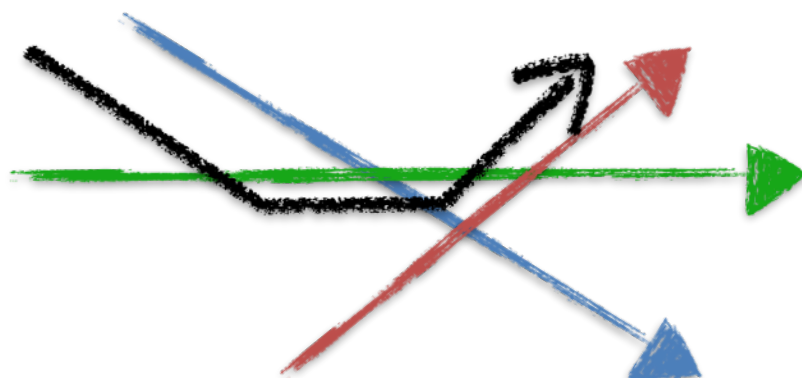


Illustration 1 Flèche bleue : histoire naturelle du Pays A, flèche verte : histoire naturelle du Pays B, flèche rouge : histoire naturelle du pays C, flèche noire : histoire du musicien dans différents pays.

Si l'on étudie l'influence de l'environnement naturel sur la vie du musicien, celle-ci prendra plusieurs directions différentes et constituera finalement une petite histoire entrecoupée. De même que la vie d'artiste recoupe plusieurs autres histoires. Pour reprendre la grammaire ingoldienne, les faisceaux des lignes de la vie de l'artiste, dans ses trajectoires de vie, entrecroisent plusieurs autres faisceaux des lignes qui ont des trajectoires différentes. Mais ce qui est crucial dans ce mouvement de la vie de l'artiste, c'est que ce mouvement n'avait ni un début ni une fin. « Les esprits et les vies ne sont pas des entités fermées que l'on peut énumérer et additionner ; ce sont des processus ouverts dont la caractéristique la plus remarquable est qu'ils se poursuivent. Et en continuant, ils s'enroulent les uns autour des autres, comme les nombreux brins d'une corde¹⁶² ». Ainsi, le mouvement de la vie de notre musicien était dans la continuité de plusieurs autres mouvements et rejoindra d'autres mouvements dans le futur. Afin de mieux expliciter notre hypothèse concernant les formes performatives et musicales créées par les êtres humains, je la reformule ainsi : 1- elles ne sont pas fermées sur elles-mêmes et sont en relation avec tous les autres mouvements sur plusieurs niveaux (même s'ils n'entrecoupent pas visiblement l'évolution de ces formes) 2- ces mouvements n'ont ni une fin, ni un début 3- ils ont des directions multiples.

Ainsi, le musicien cité ci-dessus peut contribuer en même temps à l'évolution de plusieurs courants musicaux dans chacun des trois pays ; et cela d'une multiple façon, car la vie d'un musicien ne se limite pas uniquement à sa musique et sa musique ne se limite pas seulement à une technique musicale.

Afin de situer notre propos au sein des formes musicales en Iran, nous allons prendre l'exemple de l'art des *Bakhshi*. Si l'on considère l'histoire évolutive de la place sociale des *Bakhshi* dans le Khorassan septentrional, en Iran, leur ancien statut en tant que chaman-guérisseur dans la région du Khorassan déclinait graduellement et se substituait de plus en plus au statut de musicien. En effet, leur statut social baissait du fait que leurs fonctions perdaient leur place dans la société. Le changement du statut et le changement de rôle sont ainsi accompagnés par un changement dans la technique du jeu, du lieu de la performance, et bien entendu de la forme musicale en général. Ainsi, la musique instrumentale remplace une musique narrative accompagnée par l'instrument. Les mélodies associées aux différents

¹⁶² INGOLD, Tim, *The life of lines*, New York: Routledge, 2015, p.11.

moments de la narration vocale d'un conte trouvent une structure plus distincte et deviennent des morceaux de musique à part entière. L'attention se porte sur le jeu et la technique de jeu d'instrument, et l'on oublie de plus en plus le chant et les contes.

Ce changement de direction dans l'évolution de la musique des *Bakhshi* qui, au lieu de donner de l'importance à la totalité de leur art choisit la part instrumentale, s'entrecroise avec l'histoire de l'évolution de la musique *Dastgâhi* iranienne, laquelle s'est orientée vers une technique de jeu plus précise sur l'instrument. Cette dernière est elle-même également influencée par l'arrivée du mouvement de la musique occidentale en Iran, et la nécessité d'adaptation de la musique *Dastgâhi* aux performances orchestrales.

En même temps, par un autre mouvement évolutif, la présence d'instruments électroniques comme le synthétiseur se substitue aux musiques régionales dans les cérémonies de mariage, et la musique traditionnelle festive et celle des *Bakhshi* perdent graduellement leurs places. Ainsi, l'évolution des technologies des instruments électroniques en Occident s'entrecroise avec l'évolution de la musique des *Bakhshi*. Bien entendu, il y a aussi plusieurs autres mouvements en marche qui créent la texture de l'art des *Bakhshi* et constituent des faisceaux de lignes en mouvement permanent. L'évolution des moyens de divertissement, le progrès dans la médecine, en sont les exemples.

La deuxième partie de nos prémisses est liée à la première, mais concerne le moment de la rencontre du chercheur avec son objet d'étude. Suivant le temps, le lieu de la rencontre et toutes les caractéristiques psychocorporelles du chercheur, l'objet de l'étude peut se manifester différemment devant ce dernier. Si l'on suit la première partie de notre hypothèse, indépendamment de l'interprétation du chercheur (liée à son caractère et à son savoir) nous sommes devant un phénomène qui n'a pas une identité fixe et encadrée. De ce fait, les faisceaux des mouvements du chercheur s'entrecroisent avec de multiples faisceaux des traditions performatives et musicales en question. Ces deux facteurs, en permanente interaction, évoluent également au cours du temps. Afin de mieux éclairer ce deuxième postulat, je vais donner un exemple tiré de mon terrain. Lorsque je suis arrivé au Torbat-e Jâm¹⁶³ dans la province de Khorassan, il était à peu près midi. J'ai téléphoné pour la première fois à l'un des maîtres du *Dotâr* de la région (Hussein Dâmanpâk) afin de fixer un rendez-

¹⁶³ Une des villes importantes pour la tradition musicale de l'est de Khorassan.

vous. Il m'a répondu qu'il venait de quitter son atelier pour la pause déjeuner et qu'il reviendrait dans l'après-midi. Lorsque je suis arrivé dans son atelier, il m'a dit qu'il m'avait croisé en ville. Ce jour-là, il m'a aidé à trouver de quoi me loger dans le même endroit grâce auquel il a eu son atelier¹⁶⁴. Pendant mon séjour, il m'a également beaucoup aidé à trouver les adresses d'autres musiciens. À la fin de mon séjour, il m'a avoué que lorsqu'il m'a vu le premier jour avec mon sac à dos et mon sac de couchage sous le soleil de midi, il a compris que j'étais venu pour une affaire sérieuse. Si j'ai donné cet exemple, c'est pour montrer que le simple fait d'être arrivé à cette heure-là et notre rencontre fortuite en ville ont influencé l'impression qu'il a eue de moi. Par conséquent, sa réaction et sa collaboration gracieuse m'ont beaucoup aidé dans mes recherches et ma compréhension de la vie musicale de la région. En retour, je songe actuellement à enregistrer et à diffuser la musique de Hussein Dâmanpâk¹⁶⁵ qui peut potentiellement influencer d'une manière ou d'une autre l'avenir de la musique de la région. Cet exemple illustre donc bien l'idée ingoldienne : « l'association est spontanée et contingente¹⁶⁶ », ¹⁶⁷

En me basant sur ces deux prémisses de départ, je dépose la première pierre de la théorisation de ma démarche. Ainsi, j'envisage la possibilité de rejoindre les mouvements évolutifs des formes performatives et musicales en Iran, dans le but de faire émerger une nouvelle direction au sein de l'évolution de ces formes par le biais de la création d'une approche de l'entraînement de l'acteur. Dans cette perspective, je décrirai par la suite comment j'ai configuré mes trajectoires pour rejoindre celles des formes performatives et musicales. Par ce moyen, il est évident que je présente un des moyens possibles de rejoindre les traditions en question, afin d'arriver à une forme d'atelier d'entraînement. De fait, la création des ateliers constituera un deuxième corpus issu d'un certain choix parmi un grand corpus (les traditions performatives et musicales en Iran). Ce deuxième corpus, issu de la

¹⁶⁴ Son atelier de fabrication du *Dôtar* était dans un *Ribat* qui est le lieu d'une institution équivalente à la Maison du tourisme.

¹⁶⁵ À ce jour il n'y a pas encore d'enregistrement officiel de ce maître.

¹⁶⁶ INGOLD, Tim, 2015, *op. cit.*, p.6.

¹⁶⁷ Richard Bauman décrit également cette qualité émergente par rapport à la performance : « La qualité émergente de la performance réside dans l'interaction entre les ressources communicatives, la compétence individuelle et l'objectif des participants, dans le contexte de situations particulières ... Sont pertinents ici les clés de la performance, les genres, les actes, les événements et les règles de base pour la conduite de la performance qui constituent le système structuré de la performance conventionnalisée pour la communauté. » BAUMAN, Richard, *Verbal Art as Performance*, in BEEMAN, William. Orman, Iranian performance traditions, Costa Mesa, California : Mazda Publisher, 2011, p.5.

réflexion théorique et pratique sur le premier, est le résultat d'une des approches possibles pour exploiter les traditions musicales en Iran au service de l'entraînement de l'acteur.

I.II.C: Démarche théorique pour la création d'ateliers

La démarche pour créer un atelier d'entraînement d'acteur, à partir de notre premier corpus (les traditions performatives et musicales iraniennes), prend en considération toute idée évoquée ci-dessus et, au lieu de se focaliser sur telle ou telle tradition musicale et performative, nous constituons certaines zones imaginaires dans lesquelles les mouvements de plusieurs formes musicales et performatives s'entrecroisent. Ces zones ne sont pas rigides et permanentes, et se forment dans une perspective de création d'une action performative et musicale. Les éléments contenant ces zones seront choisis autour d'un thème ou d'une idée existant dans toutes ces formes. Par ailleurs, dans cette zone, nous n'ignorons pas les traditions qui sont en quelque sort en lien avec l'aire culturelle iranienne, comme celle de l'Asie ou du Moyen-Orient. J'ai pris en considération les liens avec les autres cultures, car, de même que les manifestations culturelles communiquent entre elles à l'intérieur d'un pays, de même les civilisations, surtout proches, échangent sur le plan culturel. Une autre raison, concernant l'entrée d'autres formes culturelles dans la zone, réside dans le changement des frontières de l'Iran depuis l'époque des Achéménides jusqu'à aujourd'hui. Certaines régions actuellement situées dans un pays autre que l'Iran ont été pendant longtemps à l'intérieur des frontières iraniennes. L'exemple de Hérat (ville qui se trouve désormais en Afghanistan), au sein de laquelle a émergé une des écoles de la miniature persane, montre l'appartenance de cette ville à la culture iranienne de l'époque. De même, la ville de Bagdad (actuellement en Irak) se situe dans une région géographique qui était une des capitales iraniennes à l'époque sassanide, puis pendant l'époque abbasside. Cette ville était également un des centres culturels de l'histoire de l'Iran. J'ajoute l'exemple de la période du règne des Timurides (1405-1507), durant laquelle une grande partie de l'Asie centrale et de l'Iran actuel était sous le règne de la même dynastie.

De ce fait, pour revenir à la formation des zones, je décrirai l'exemple : « la vie, la mort et la renaissance ». Cette zone réunit plusieurs formes performatives et musicales au sein

de différentes périodes historiques qui sont en lien avec la thématique. Le *Ta'zieh*, le *Chamar*, *Kani Âve*, *Souq-e Siyavosh* et *Qalishouyân*¹⁶⁸ en sont des exemples. Plusieurs points communs existent entre eux, et cela sur différents niveaux. Par contre, l'occasion de l'exécution de chacune de ces pratiques n'est pas identique, bien qu'elles soient toutes liées à la notion de mort, de vie et de renaissance.

Ainsi, à ce stade de ma démarche, je repère les organes musicaux et performatifs constituant ces formes. Par l'organe performatif, j'entends le mouvement d'un organe du corps humain d'un point de l'espace à un autre. En effet, ce mouvement peut succéder à un autre dans une action performative. Par contre, je vais limiter la notion de l'organe performatif au moment où un mouvement s'arrête de manière perceptible, même pour une durée très courte.

Par l'organe musical, j'entends une phrase musicale qui se termine sur la tonique ou une de ses harmoniques. J'ai emprunté l'idée d'organe musical et performatif à Lionel Dauriac, lequel souligne, concernant la reproduction d'une phrase musicale, qu'« il arrive à une phrase reproduite à haute voix, de se terminer autrement que sur la tonique, note finale, ou sur l'une de ses harmoniques, note de halte. C'est donc que tout souvenir musical, dont l'étendue est inférieure à celle que nous avons essayé de fixer par approximation, est instable – l'exactitude en ces matières étant à peu près inatteignable [...] Pour qu'un souvenir soit né viable et, par conséquent, durable, il faut que la matière en soit assimilable à un tout ou à une partie définie d'un tout, qu'on puisse la comparer à un organisme ou à un organe¹⁶⁹ ». De fait, dans mon approche, j'ai essayé de repérer les organes musicaux et performatifs qui appartiennent à un tout organique. En parlant d'un organe, nous le situons dans un ensemble interconnecté où l'un a une influence sur l'autre.

Ce repérage n'a pas pour but de les catégoriser ou de les classer postérieurement dans un ordre établi, mais de repérer un moment du rapprochement des trajectoires d'évolution de certains organes performatifs et musicaux, qui ont donné naissance à une pratique performative et musicale telle qu'elle existait avant, ou existe encore de nos jours. Par ailleurs, par naissance, j'entends un processus qui s'inscrit dans le temps, et non une

¹⁶⁸ Pour la description détaillée de toutes ces formes cf. [Partie II, Chapitre I.B.1](#) et [I.B.2](#)

¹⁶⁹ DAURIAC, Lionel. « ÉTUDES SUR LA PSYCHOLOGIE DU MUSICIEN: V. — LA MÉMOIRE MUSICALE. » *Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger*, vol. 39, 1895, pp. 400–422. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41079566. Accessed 24 June 2020, p.415-416

action momentanée. Afin de mieux décrire la naissance d'un phénomène dans le temps, j'emprunte encore une fois à Tim Ingold la notion de *Knot* (nœud), qui suit la pensée présentée précédemment concernant les faisceaux des lignes de chaque être vivant. En effet, les formes performatives sont issues des nouages des lignes de ces faisceaux. « Le nœud est la façon dont les forces contraires de tension et de frottement, comme dans la traction, sont génératrices de nouvelles formes. Et il s'agit de la manière dont les formes sont maintenues en place dans un tel champ de force ou, en bref, de « faire coller les choses ». Par conséquent, nous devons nous concentrer sur « les forces et les matériaux plutôt que sur la forme et le contenu¹⁷⁰ ».

Pour illustrer mon propos, je prends l'exemple du *Ta'zieh*. En tant que spectacle religieux, on peut établir son origine (le martyr du troisième Imâm chiite, Hussein) dans un fait historique survenu en 680. Par contre, sa formation sous forme de spectacle a débuté à partir du XVI^e siècle. Ainsi, la naissance de la forme performative et musicale du *Ta'zieh* dans l'histoire de l'Iran ne s'est produite que huit siècles plus tard, si l'on associe ce spectacle au seul événement historique. Par ailleurs, la naissance du *Ta'zieh* ne peut être considérée seulement comme une période débutant avec l'événement de l'année 680. Comme nous l'avons décrit dans notre approche, le *Ta'zieh* est la continuité des mouvements performatifs et musicaux qui existaient déjà avant l'année 680, commémorant la perte d'un être vivant. Quelle que soit la nature de cet être vivant et quelle que soit la manière par laquelle cette perte est survenue, elle s'ajoute aux mouvements des évolutions des formes performatives et potentiellement musicales des cérémonies de deuil. L'événement de 680, par un nouage avec les cérémonies préexistantes, rejoint les anciens mouvements et, par sa force, prend une direction plus ou moins différente dans son évolution. De plus, par ce nouage, ils gagnent les organes (matériaux dans le langage ingoldien) performatifs et musicaux des autres cérémonies du deuil, ainsi que les autres mouvements issus d'autres raisons sociales, culturelles, naturelles, etc.

De ce fait, dans la zone qui nous intéresse, nous sommes à la recherche de matériaux (les organes musicaux et performatifs) qui, grâce à la force liée à un événement dans l'histoire, font naître un nouage entre les lignes des mouvements des êtres vivants pour donner naissance à une forme qui elle-même n'est pas rigide comme un bloc. La preuve de

¹⁷⁰ INGOLD, Tim, 2015, *op. cit.*, p.18.

cette flexibilité de la forme se trouve dans la formation toujours en évolution du *Ta'zieh*, jusqu'à nos jours. Si aujourd'hui on participe au spectacle *Ta'zieh*¹⁷¹ et qu'on le compare avec la version de 1974 présente dans le documentaire de Jean Baronnet, nous pouvons constater que même sur une période de moins de cinquante ans, le *Ta'zieh* a beaucoup évolué. Je reviendrai dans la deuxième partie sur les formes performatives citées ci-dessus, comme le *Chamar*, *Kani Âve*, *Souq-e Siyavosh* et *Qalishouyân*, afin de mieux décrire les nouages entre eux.

Dans la suite de ce processus, je commence par expérimenter avec les organes musicaux et performatifs repérés dans notre zone. Durant cette phase qui s'étend dans le temps, certains organes performatifs et musicaux se réunissent et constituent des petites actions, ou certains mouvements performatifs et musicaux. Ce qui est essentiel, c'est la manière par laquelle je m'approche de cette zone. En effet, je commence par la musique comme ligne conductrice et m'accorde toute liberté dans les associations qui peuvent être créées en chantant une mélodie ou un chant avec les pratiques performatives. En d'autres mots, j'essaie de rejoindre les trajectoires des formes performatives et musicales de la zone en reproduisant les lignes musicales et en cherchant les nouages possibles avec des lignes performatives de la zone. Par contre, il est nécessaire d'ajouter que, comme je l'ai déjà indiqué, les limites de la zone ne sont pas rigides et que justement, à travers cette expérimentation, nous pouvons trouver les liens entre les pratiques qui n'étaient pas à l'intérieur de la zone pendant le premier repérage.

Ainsi, je ne m'occupe pas de telle ou telle forme, ou du contenu de ces formes, mais plutôt des forces qui font se rapprocher la musique chantée aux actions du corps. De ce fait, les actions créées peuvent avoir une racine dans une ou plusieurs formes performatives et musicales existantes. Par contre, cela n'implique pas que je me déconnecte de la forme performative existante, ce qui est impossible, mais plutôt que je la traite comme une forme non figée avec une organisation flexible.

En outre, ces actions et mouvements naissant de cette façon ont leur propre espace-temps qui n'est pas figé non plus, car ils peuvent rejoindre à l'avenir une évolution permanente et infinie dans la vie d'atelier. Autrement dit, les nœuds créés durant la création

¹⁷¹ cf. film documentaire de l'auteur « la danse tragique des mélodies », [Annexe audiovisuelle n°9](#).

des séances d'atelier, puis lors de sa mise à l'épreuve avec les participants, constituent de nouvelles trajectoires évolutives dans le temps.

En définitive, la différence majeure entre cette expérimentation et les autres formes performatives et musicales préexistantes en Iran réside dans la direction de cette trajectoire. Cette direction ne va pas dans le sens de **production** d'un spectacle, mais plutôt d'**entraînement** des acteurs. En d'autres mots, le but d'atelier réside dans la création d'une zone avec une texture constituée de plusieurs lignes musicales et performatives entrelacées qui permettent aux participants de les rejoindre et même de créer leurs propres nœuds. Autrement dit, les participants de l'atelier, par le biais de leur propre mouvement (sous forme d'action performative et musicale), rejoignent la force créée autour de certaines actions proposées. Ensuite, à partir de ce rapprochement, de nouvelles propositions pourront émerger pendant les ateliers autour des forces du mouvement de chaque participant. Dans ce but, nous avons un processus et, à l'intérieur de ce processus, il n'y a pas d'ordre hiérarchique dominant.

J'aborderai dans la partie III les détails de la création des actions et mouvements de la séance, ainsi que le déroulement des séances d'atelier et sa mise en pratique. Par la suite, nous aborderons les différentes sources et manières dans lesquelles j'ai puisé pour créer les zones constituantes des séances de travail.

Chapitre III: Démarche pratique sur le premier corpus

Dans ce chapitre, j'aborderai la démarche pratique que j'ai effectuée sur mon premier corpus : les pratiques performatives et musicales en Iran. De ce fait, je distingue cette démarche pratique de la démarche de la création d'ateliers (qui a donné le deuxième corpus). En effet, ce premier processus de recherche pratique m'a nourri pour la création du deuxième.

I.III.A: Apprentissage de la musique

Pendant quatre ans, je me suis engagé dans un processus d'autoapprentissage du chant de la musique *Dastgâhi* persane. Cet apprentissage était basé sur une écoute et une répétition journalière du *Radif* de la musique *Dastgâhi* ¹⁷². Il s'agit d'une démarche semblable à une transmission orale dans la tradition iranienne, si l'on excepte la présence d'un maître pour me corriger. Afin de pouvoir évaluer mes progrès, j'enregistrais de temps en temps mon chant et le comparais à la version du maître que j'écoutais. De plus, au fur et à mesure, je tentais de profiter de ce corpus musical au sein de compositions dans un duo : HARKAV¹⁷³. Ainsi, plus j'avancais dans mes apprentissages, plus ces compositions évoluaient au cours du temps. De cette manière, j'ai appliqué les enseignements dans un processus de création par le biais de compositions musicales, dans un contexte musical autre que la musique *Dastgâhi*.

Ce qu'il faut prendre en considération dans cette méthode d'apprentissage, malgré les défauts potentiels, c'est la distance avec le maître. J'aborderai successivement le rôle de la présence du maître dans la transmission de la musique en Iran. Par contre, cette absence m'a orienté vers une recherche différente, la suppléant par l'écoute d'entretiens, la lecture de biographies, de discours, d'anecdotes, d'articles, et par le visionnage de documentaires traitant du parcours artistique des maîtres. Cela en parallèle de rencontres avec Mohammad Montasheri et Hatam Asgari, deux maîtres de chant à Téhéran. De plus, le fait de ne pas avoir suivi le cours d'un maître m'a permis de partager ma pratique journalière entre deux *Radif*.

¹⁷² Principalement le *Radif* vocal de la *musiqi dastagahi* présenté par Mahmoud Karimi et l'enseignement du *Radif* vocal par Mohammadreza Shajaryan. Par contre, plusieurs autres *Radifs* vocaux ont été écoutés, comme celui de Abdollah Davami, Esmail Mehrtash, Ebrahim Bouzari et Hassan Kasai. Le *Radif* est un enchaînement des mélodie-types selon les maîtres de la musique persane. Pour la notion du *Radif* cf. [Partie II. chapitre III.B.1](#)

¹⁷³ C'est un duo de *Setâr* et chant (Kaveh Hedayatifar) et Guitare et chant (Harun Bayraktar), depuis juin 2017.

Pour reprendre le concept de la distance avec un maître, cela m'a permis de ne pas être sous l'influence d'un seul maître, qui aurait pu inconsciemment diriger mes apprentissages dans une direction définie. Ce propos était l'un des points importants que j'ai essayé d'appliquer dans la manière de présenter mon atelier, et j'y reviendrai. Par contre, j'insiste sur le fait que cette distance ne s'oppose pas à l'importance des apprentissages des maîtres de chant ; j'aurais en effet préféré pouvoir profiter de leur présence, ce qui n'a pu être réalisé dans la courte durée de ce projet pour des raisons financières.

Une autre étape de l'apprentissage concernait le niveau instrumental ; le *Dotâr*, instrument de musique du Khorassan iranien. Le choix de l'apprentissage du *Dotâr*¹⁷⁴ (luth traditionnel à long manche) avait pour objectif de découvrir les deux traditions musicales de la région du Khorassan. Il y a deux raisons principales dans le choix de la musique de cette région. Elle fait d'abord partie d'une région historique désormais plus grande, divisée entre cinq pays voisins ; l'Iran, l'Afghanistan, le Turkménistan, l'Ouzbékistan et le Tadjikistan. Au niveau de l'histoire culturelle, toutes les parties de cette région, malgré leurs diversités, partagent des caractéristiques culturelles communes, dont la présence du *Dotâr* dans ses variations est un exemple. Bien que le répertoire de la musique traditionnelle joué par cet instrument ne soit pas identique parmi les pays mentionnés, un esprit musical commun existe dans la région.

Il est à noter qu'à l'intérieur même du Khorassan iranien, on peut distinguer deux traditions musicales de *Dotâr* : celle du nord, et celle de l'est et du sud. Ces deux traditions, malgré leurs ressemblances du point de vue mélodique, constituent deux corpus musicaux distincts, aussi bien dans la technique de jeu que le répertoire. De plus, même au sein de la tradition du nord, il existe une diversité de styles de jeu et de répertoires issue d'un mélange culturel assez important entre Kurdes (Kurmanjis), Persans, Tâtes, Turcs et Turkmènes¹⁷⁵. L'influence de la musique des Kurdes, et surtout des Turkmènes, est assez évidente.

La deuxième raison de ce choix se trouve dans la tradition des Bakhshi du Khorassan. En tant qu'instrumentistes, chanteurs et conteurs, les Bakhshi appartiennent aux traditions des bardes présents dans différentes régions d'Iran¹⁷⁶. La technique de la narration, accompagnée

¹⁷⁴ Il s'agit du jeu de *Dotâr* du nord et celui de l'est/sud de Khorassan.

¹⁷⁵ Il y a aussi une minorité arabe, lor et baloutche dans cette région.

¹⁷⁶ On peut noter les bardes du Baloutchistan, Mazandaran, Kurdistan, Fars et Azerbaïdjan.

par le jeu d'instrument et le chant, était un point central dans mon choix. En ce qui concerne l'apprentissage, comme nous l'avons brièvement évoqué plus haut, la technique de jeu du *Dotâr* est plus accessible¹⁷⁷ que l'apprentissage de la narration, ou même du chant. Pour cette raison, je me suis également impliqué dans une recherche de terrain dans la région, afin de rencontrer les *Bakhshi* et les musiciens de la région.

I.III.B: Films documentaires

Lors d'un premier séjour de terrain en Iran¹⁷⁸, en avril 2018 dans la région du Khorassan, plus précisément dans les provinces de Golestan et Mazandaran, j'ai rencontré plusieurs maîtres de musique dans plusieurs villes et villages. Pendant ce voyage, je n'ai ni filmé ni enregistré mes interlocuteurs. Cela dans le but de créer un lien interpersonnel, sans intervention d'un troisième élément (caméra ou enregistreur de son) dans les discussions. Mes connaissances basiques du jeu du *Dotâr* du sud-est du Khorassan m'ont aidé à établir un lien musical avec certains musiciens du Torbat-e Jam, en accompagnant leurs chants. Cette interaction, qui m'était impossible dans le Khorassan septentrional¹⁷⁹, m'a incité à apprendre le répertoire et le jeu de *Dotâr* du nord, car ce que je cherchais, par-delà une connaissance de la musique, c'était l'état intérieur des musiciens lors du jeu de l'instrument et du chant. Ainsi, même sans s'impliquer dans le chant, le fait d'accompagner un chanteur avec un instrument me permettait d'établir plus facilement un lien avec le monde intérieur du chanteur par le biais de la mélodie jouée. Ce fait explique, d'une autre manière, comment les mouvements sollicités pendant une performance musicale peuvent se rapprocher de la force créée autour des vibrations musicales. Ainsi, les mouvements de mon corps et de mon esprit en tant qu'instrumentiste, tout comme ceux du chanteur, sont noués autour du phénomène musical et on peut communiquer par ce biais.

De plus, par la suite, lors de la création d'atelier, cet événement m'a poussé à réfléchir sur l'art des *Bakhshi*, qui inclut l'harmonisation du geste vocal et du geste instrumental,

¹⁷⁷ J'ai entamé mon apprentissage par internet ou en présentiel, avec un jeune professeur téhéranais.

¹⁷⁸ Ayant vécu et fait des études de théâtre jusqu'à l'âge de 26 ans en Iran, mes séjours de terrain ne sont pas mes premiers contacts avec la culture iranienne.

¹⁷⁹ En 2018, ma connaissance du jeu de *Dotâr* du Khorassan septentrional était très pauvre.

lesquels ne suivent pas forcément toujours le même rythme. Ce fait m'a incité à imaginer la création des actions que requiert une harmonie de plusieurs mouvements du corps.

Le deuxième voyage, en septembre 2018, était consacré au *Ta'zieh*. Étant donné que j'avais envisagé des entretiens avec certains *Ta'zieh Khân*, j'ai décidé de filmer ces rencontres. Après les deux premiers entretiens, j'ai senti l'absence de la part performative lors des interviews classiques, à savoir d'être assis l'un à côté de l'autre au moment de la discussion. Ce besoin m'a paru en particulier essentiel lorsque le sujet de l'entretien abordait la technique du jeu du *Ta'zieh*. Par conséquent, j'ai changé la direction de mon tournage et me suis mis devant la caméra en demandant à mon interlocuteur de me montrer les détails techniques, plutôt que d'en parler. De cette manière, j'ai entamé une expérience cinématographique qui s'inscrit également dans une démarche de recherche-crédation. La réflexion avant et pendant le tournage, en tant que narrateur qui s'implique dans son sujet de recherche à partir du deuxième jour de tournage du film, m'a engagé dans une autre phase créative pendant les études de terrain.

Ma deuxième prise de vue a été réalisée lors d'un troisième séjour de terrain, en mars 2019. Après un premier « dérushage », et même après un deuxième tournage pour les études sur le *Ta'zieh*, j'ai constaté qu'en tant que spectateur j'avais toujours du mal à comprendre au plus profond l'expérience psychocorporelle du *Ta'zieh Khân*, car on était dans une verbalisation d'une action. En effet, durant le deuxième tournage, j'ai pu créer une ambiance visant à décortiquer les techniques de jeu devant la caméra. Par contre, vu que mon implication dans l'expérience de jeu du *Ta'zieh* n'était pas très grande, cet aspect de jeu reste plus ou moins absent¹⁸⁰. Pour cette raison, j'ai décidé de choisir une autre approche pour le documentaire sur l'art des *Bakhshi*.

Contrairement au premier voyage, qui était une découverte de la région, mon retour dans le Khorassan septentrional était programmé à l'avance. Pour ce deuxième séjour, j'avais pour objectif de me rendre chez le bakhshi Alireza Gholamrezai, que j'avais rencontré lors du premier voyage¹⁸¹. Durant cette étude également, j'ai filmé toutes mes rencontres et événements. La spécificité de cette étude et de ce tournage se trouvait dans la problématique

¹⁸⁰ cf. [Annexe audiovisuel n°9](#).

¹⁸¹ J'ai montré ma rencontre avec le bakhshi Alireza Gholamrezai Almajoughi dans un essai documentaire court-métrage. cf. [Annexe audiovisuelle n°11](#).

recherchée. Au cours de ce voyage, j'essayais de compléter mes connaissances de l'art des *Bakhshi*, que je ne trouvais pas dans les rares documentations existantes. Jusqu'à il y a à peu près trente ans, les cérémonies comme le mariage et la circoncision avaient une partie dédiée à la narration des contes par les Bakhshi. Comme nous l'avons évoqué plus haut, le changement socioculturel de la région a fait disparaître cette partie de la cérémonie. En effet, à l'époque, à part la musique festive destinée à la danse, il y avait une partie dédiée à la narration et à la musique des Bakhshi.

Du fait de cette carence, j'ai décidé de demander au Bakhshi Gholamrezai de recréer cette performance à l'occasion d'une fête religieuse¹⁸². La création de cette performance musicale, dans une maison et en présence des gens du village d'Almajough, même si elle n'était pas identique à celle de l'époque, peut donner une idée de l'ambiance potentielle de cette cérémonie. Par ailleurs, j'ai demandé au Bakhshi Gholamrezai de raconter un conte amoureux, *Ma'soum et Delafrouz*, pour un petit groupe d'amis s'étant réunis chez lui.

Ces deux parties de mon expérience concernant l'art des Bakhshi m'ont convaincu que le rôle de chercheur sur le terrain peut dépasser celui d'une simple observation ou participation de ce qui se passe sur le terrain. La création de cet événement n'a pas été complètement mise en scène par moi-même, même si j'étais à l'origine de cet événement. Ma proposition a plutôt été dirigée par le Bakhshi Alireza Gholamrezai Almajoughi, en invitant quatre autres musiciens et en choisissant une maison comme lieu de la performance. Je ne cherchais pas à reproduire une scène ancienne, je voulais créer une ambiance au sein de laquelle les Bakhshi peuvent présenter leurs narrations, et la fête religieuse a servi de prétexte pour justifier cette cérémonie.

Mes études de terrain sur le *Varzesh-e Bastâni* se sont limitées à deux *Zourkhâneh*¹⁸³ (littéralement « la maison de force ») dans la province de Téhéran, et en un seul tournage en définitive¹⁸⁴. Les *Zourkhâneh* sont des endroits dédiés à la pratique du *Varzesh-e Bastâni* en Iran. Ce terrain m'a plutôt aidé à observer cette pratique et à interviewer certains participants, mais je n'ai pas pu y participer moi-même¹⁸⁵. Avant d'aborder la troisième partie de mes

¹⁸² Fête de la naissance du deuxième Imâm chiite,

¹⁸³ *Zourkhâneh* Sartakht à Shahr-é Ray et *Zourkhâneh* Shirafkan à Téhéran.

¹⁸⁴ cf, [Annexe audiovisuelle n°10](#).

¹⁸⁵ Cette participation a été prévue pour un autre voyage qui n'a pu être réalisé au stade actuel de cette recherche.

démarches pratiques, je voudrais livrer quelques réflexions sur le statut de chercheur, qui dans le cadre de cette recherche-création se veut également apprenti-interprète.

I.III.B.1: Apprenti-interprète

Dans mes démarches anthropologiques, le choix du statut d'observateur-participant sur le terrain était en lien avec mon sujet de recherche, lequel se définissait dans le rapport entre un complexe culturel et la structure psychocorporelle de l'humain. Ainsi, le besoin d'une interaction avec l'objet de la recherche et les pratiques performatives et musicales, à travers ma relation avec les acteurs de ces pratiques, m'était indispensable. Par ailleurs, la notion de participation est relative chez les ethnomusicologues. Certains croient à une implication active par l'apprentissage de la musique (instrumentale et vocale) et même la langue des musiciens, tandis que d'autres portent plutôt leur attention sur l'objectif théorique de la discipline¹⁸⁶. D'après les auteurs de « Notes « sur » le terrain » :

Si l'informateur était autrefois vu comme un représentant (interchangeable) anonyme et sans visage d'une culture homogène partagée par tous de la même façon, les ethnomusicologues s'intéresseront, pour la connaissance des musiques traditionnelles, à l'individualité des versions, introduisant le concept de la variabilité. Faire du terrain signifie, aujourd'hui, rencontrer des individus, représentatifs ou non de la majorité, et qui se situent tantôt au centre tantôt à la marge. Dans son modèle méthodologique, Timothy Rice intègre le rôle de l'interprétation individuelle des pratiques dans la construction du phénomène musical issu d'une tradition qui n'est ni homogène ni statique¹⁸⁷.

Après un premier voyage dans la province de Khorassan, l'individualité des musiciens m'est apparue sur deux plans musicaux et leurs définitions de l'art des *Bakhshi*. Au fur et à mesure, j'ai appris les variations des interprétations musicales de la même mélodie par différents maîtres. Ces variations sont présentes même dans la dénomination des mélodies. Mais l'autre niveau de cette individualité réside dans la notion et la définition qu'ils donnent à leur art.    la question « qui est le Bakhshi ? », il n'y a pas une réponse unique. De la même façon, par le biais de son implication sur le terrain, le chercheur peut également se faire une

¹⁸⁶ Monique Desroches et Brigitte Des Rosiers, « Notes « sur » le terrain », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 8 | 1995, mis en ligne le 4 janvier 2012, consulté le 26 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1145>.

¹⁸⁷ *ibid.*

idée personnelle ; cela dépendra des cas étudiés à partir desquels il tirera sa conclusion. Ainsi, dans mes démarches, j'ai tenté de ne pas me limiter aux versions les plus connues, mais aussi d'écouter et de rencontrer de jeunes musiciens et des maîtres moins connus. Pour ces deux raisons, en m'inspirant de l'approche interprétative en anthropologie précédemment abordée, je ne cherchais pas à appréhender comment l'« autre » comprend le phénomène en question pour en tirer une conclusion. En effet, les expériences des autres me serviraient plutôt en tant qu'interprétation qui me permettrait de faire avancer mes réflexions, par le biais de ma propre interprétation, en me positionnant dans le contexte. De ce fait, je rejoins Sylvie Fortin sur la subjectivité du chercheur face à son objet d'étude : « Le chercheur qui participe au projet d'un artiste, qui l'observe sur une longue période de temps, qui l'écoute et le questionne, ne produit pas une description de la réalité, mais plutôt une construction : la construction de sa rencontre avec le projet de création. Toute description est en fait une interprétation dans le sens qu'il y a sélection d'informations et attribution de significations à partir d'une mémoire et d'un imaginaire individuel et collectif ¹⁸⁸ ». Ainsi, mes travaux, dans les deux phases de recherche de terrain, l'apprentissage puis la création d'ateliers, et surtout l'analyse de ces derniers, en empruntant encore une fois à Sylvie Fortin, sont une sorte d'autoethnographie.

Par ailleurs, comme nous l'avons déjà évoqué, cette interprétation du chercheur dépend des influences de plusieurs facteurs socioculturels existant sur le terrain, et réciproquement. J'ai remarqué que, quel que soit le choix de mon statut, j'aurais de toute manière un impact sur le terrain, car l'Autre (mon sujet de recherche dans son contexte) n'est pas un élément fixe et invariable. Afin d'éclairer mon propos, je rejoins l'idée de Monique Desroches et de Brigitte Des Rosiers concernant les études de terrain. Elles soulignent que : « le terrain, c'est, d'abord et avant tout, la rencontre de l'Autre, rencontre souvent meublée d'interrogations et d'énigmes en raison même des unicités culturelles. Cette situation de fait concourt à démarquer, à séparer dans un premier temps, l'observant de l'observé¹⁸⁹ ».

Dans cette distinction, suivant le choix de la méthode de terrain (choisie par le chercheur), en empruntant l'idée d'Alain Merriam, un cadre de recherche se crée et oriente celle-ci sur le terrain¹⁹⁰. Tous les éléments comportant l'objet de la recherche à l'intérieur de

¹⁸⁸ Fortin, Sylvie, *op. cit.*, p.103.

¹⁸⁹ Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, *ibid.*

¹⁹⁰ *ibid.*

ce cadre subissent un effet issu des obligations méthodologiques. Durant mes recherches, cet effet m'a impressionné du fait de l'émergence de nouveaux phénomènes culturels issus de cette orientation. J'ai constaté que, dans un dialogue et un échange réciproque, un nouvel événement pouvait émerger du fait de la compréhension de notre méthodologie par le sujet de la recherche sur le terrain.

Durant les études du *Ta'zieh* et le tournage de mon documentaire, afin d'éviter les commentaires sur les expériences vécues, j'ai tenté de trouver des méthodes qui permettent d'entendre mon interlocuteur au moment de son implication dans sa pratique. Mais le résultat, après un échange avec les pratiquants de mon objet d'étude, a donné naissance à une nouvelle forme d'expérience devant la caméra.

Au cours de mes études sur le *Ta'zieh*, en tant que réalisateur, j'ai demandé à un *Mo'in al Bokâ*¹⁹¹ d'un groupe de *Ta'zieh* de nous décrire les détails techniques du jeu et du chant des chanteurs de *Ta'zieh*. Après une discussion consécutive à cette présentation, le résultat final a été une sorte de master class avec les *Ta'zieh Khân*, sous la direction de la personne auprès de laquelle j'avais formulé ma demande. Cette master class pour tous les *Ta'zieh Khân* était une expérience nouvelle, car dans le *Ta'zieh*, on n'apprend pas à jouer et à chanter d'une manière académique, ou dans une école. Ainsi, je me suis retrouvé devant un phénomène culturel qui a émergé par mes recherches. Pourtant, je n'avais pas demandé exactement cette configuration et n'avais pas mis volontairement en scène cette master class devant la caméra. Le simple fait de ma présence et de ma demande ont spontanément créé une nouvelle forme de présentation de ce spectacle. Cette scène a fini par me convaincre que l'échange entre moi et mon sujet était réciproque. Cette influence sur le milieu m'a également poussé à réfléchir sur la responsabilité que le chercheur doit assumer devant son terrain. De même qu'il peut avoir un impact positif, il peut aussi affecter négativement son milieu de recherche.

Un autre exemple est la matérialisation d'une idée de la fête, en impliquant les villageois en tant que spectateurs dans un phénomène culturel depuis longtemps oublié. La présence du *Bakhshi Gholamrezai*¹⁹² dans le petit village d'Almajough avait perdu son sens à cause des changements sociaux et culturels dans la région. La création de cette ambiance, à

¹⁹¹ La personne qui organise un spectacle de *Ta'zieh*, pour le choix des chanteurs et leur attribuer un rôle et leurs textes. Autrement dit, il fait le travail d'un metteur en scène.

¹⁹² En 2018, il a eu 86 ans.

part son intérêt pour mon projet de recherche, a été appréciée par les villageois qui vivaient une ambiance ayant anciennement appartenu à leur culture.

En outre, après cette fête, lors d'un dialogue avec un des jeunes musiciens y étant intervenu, j'ai appris qu'ils avaient l'intention de créer une sorte de master class sous la direction du *Bakhshi* Gholamrezai autour de l'apprentissage des techniques de la narration. Comme je sais que cette volonté existe depuis longtemps, j'ai réfléchi au rôle que je pourrais jouer, sous le prétexte de la documentation de ces cours, dans la réalisation de cette idée. Encore une fois, cette documentation, que j'espère pouvoir réaliser prochainement, aura un intérêt pour mon projet de recherche, et bien évidemment un impact sur l'avenir de l'art de la narration qui est en voie de disparition.

Un dernier point, en lien avec les autres, concernait la nuance du rôle que j'ai choisi sur le terrain et dans mon film. Autrement dit, la manière par laquelle le sujet de recherche m'a incité à m'adapter. Comme indiqué plus haut, étant présent devant la caméra, dès les premiers tournages du film sur le *Ta'zieh* et malgré ma participation, je n'ai pas pu obtenir d'approche émique¹⁹³ envers mon sujet, et mon expérience s'est arrêtée au niveau étique. À ce sujet, les autrices de « Notes « sur » le terrain » affirment :

L'entrée de l'ethnomusicologue dans l'univers sémantique de l'Autre impliquait, de fait, une entrée dramatique en lui-même, afin de comprendre de quelle façon s'organisaient ses propres perceptions. La distinction des catégories étiques et émiques supposait une capacité à départager ce qui, dans l'interaction, appartenait au monde perceptuel du chercheur ou de la personne observée¹⁹⁴.

Pour relier mon premier point sur la nécessité d'apprentissage et ce dernier, c'est-à-dire entrer dans son rôle afin de toucher sa propre perception, je me suis retrouvé face à un obstacle : la croyance du chercheur. Si l'apprentissage en tant que point de départ est la clé pour entrer dans le monde imaginaire de notre sujet au cours de cette transmission, comment

¹⁹³ Pour l'approche émique je rejoins la définition de Kottak : « Une approche émique étudie la façon dont les populations locales pensent. Comment perçoivent-elles et catégorisent-elles le monde ? Quelles sont leurs règles de comportement ? Qu'est-ce qui a un sens pour eux ? Comment imaginent-ils et expliquent-ils les choses ? Dans le cadre d'une approche émique, l'ethnographe s'appuie sur la population locale pour expliquer les choses et dire si quelque chose est significatif ou non. [...] l'approche étique (orientée vers les scientifiques) déplace l'accent des observations, des explications et des interprétations locales vers celles de l'anthropologue. L'approche éthique réalise que les membres d'une culture sont souvent trop impliqués dans ce qu'ils font pour interpréter leur culture de manière impartiale. L'ethnographe, en opérant de façon étique, met l'accent sur ce qu'il (l'observateur) remarque et considère comme important. En tant que scientifique qualifié, l'ethnographe doit essayer d'apporter un point de vue objectif et complet à l'étude des autres cultures ». KOTTAK, Conrad Philip, *Mirror for Humanity: concise introduction to cultural Anthropolgy*, XIème édition, McGraw-Hill Education, 2018 p.47, [Traduction libre]

¹⁹⁴ Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, *ibid.*

dois-je me situer par rapport à une expérience religieuse ? Est-il possible de garder la distance scientifique pour le chercheur qui choisit une approche émique pour comprendre la perception d'autrui, lors d'un acte religieux, en s'engageant dans l'action en question ? Autrement dit, sans avoir une croyance, est-ce possible d'expérimenter les perceptions psychocorporelles semblables à celles des croyants ?

Dans un article traitant de ses recherches sur la musique d'un rituel brésilien, Élise Heinisch aborde cette difficulté de définition d'une éthique et de règles préalablement rigides pour une recherche en ethnomusicologie, surtout lorsqu'il s'agit de musiques inscrites dans un contexte rituel et religieux. Elle souligne pertinemment : « Comment rester objectif quand les éléments, les données vous touchent intimement ? On soulève des questions de fond sur les théories des émotions. Comment s'en préserver, les accompagner, s'épargner, se gérer et continuer à avancer ?¹⁹⁵ »

Cependant, elle conclut que, malgré cet inévitable impact que l'on reçoit de la part de notre sujet d'étude, il ne faut pas s'emmêler profondément avec le sujet : « s'engager dans un processus initiatique au sein de la religion que l'on étudie, bien que ce soit le répertoire musical sur lequel l'ethnomusicologue se focalise, rend instable le travail dans sa dimension herméneutique¹⁹⁶ ».

Même si on accepte l'idée évoquée ci-dessus, il convient de noter que ma recherche ne se limitait pas au répertoire musical, mais avait justement pour vocation de comprendre cette dimension herméneutique qui agit dans l'imaginaire de mon sujet de recherche et qui affecte son acte de création. De ce fait, il fallait que je trouve un moyen d'entrer dans cet univers sans m'immiscer activement dans la croyance religieuse d'autrui. À ce stade, je devais répondre à une question : dans une perspective de toucher et comprendre le sacré, est-il nécessaire de croire à une religion pour pouvoir effectuer une interprétation valable et personnelle du sacré ? Je reviendrai sur cette problématique dans la troisième partie, chapitre III.

¹⁹⁵ Élise Heinisch, « L'ethnomusicologue et les rituels de possession. Éthique d'une recherche (umbanda, Brésil) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 25 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1750> .

¹⁹⁶ *ibid.*

I.III.C: Les formations européennes et extra-européennes

I.III.C.1: The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards

J'ai évoqué plus haut comment j'avais connu le Workcenter et pourquoi l'approche grotowskienne était à l'origine de mes démarches dans ce projet de recherche. Pour éviter la redondance, je résume toutes mes expériences pratiques avec le Workcenter de manière chronologique. Je ne vais pas entrer ici dans les détails des stages et aborderai de mon point de vue certains objectifs de stage, surtout ceux qui m'ont aidé à construire mes démarches par la suite.

La première expérience était le stage sous la direction de Mario Biagini à Athènes, en mars 2016. Durant cinq jours, nous avons travaillé sur les chants de traditions africaines et afro-caribéennes. Ce travail était ma première entrée dans l'approche grotowskienne concernant la découverte de la vie d'une chanson. Il s'agit de faire vivre une chanson au lieu de la chanter mécaniquement. L'attention portée sur la découverte de l'action d'une chanson avec tout le corps, à chaque fois que l'on chante¹⁹⁷. Par ailleurs, pendant ce stage nous avons expérimenté la création d'une action autour d'un chant de tradition.

Par ailleurs, j'ai continué ma découverte de cette approche en mai 2016, cette fois pour deux semaines au Workcenter de Pontedera, en Italie. L'appellation de ce stage, « *Summer intensive* », correspondait bien au programme qui était plus intense et incluait plusieurs types de travaux. Le travail sur les chants de tradition, les ateliers d'entraînement physique, le travail sur les mouvements nommés « *Motions* », à côté d'un travail plus intense sur les propositions d'action, constituaient les différentes parties de ce stage. De plus, nous étions invités à participer aux deux performances créées par la *Focus research team* du Workcenter, sous la direction de Thomas Richards¹⁹⁸. Pendant ce stage, j'ai continué mon entraînement avec *Open program team*, sous la direction de Mario Biagini¹⁹⁹.

¹⁹⁷ Sur l'action d'un chant, cf. Thomas Richards, 1995, *op. cit.*, p.139-151.

¹⁹⁸ Il s'agit de « *Living Room* » et « *The underground: A response to Dostoevsky* ».

¹⁹⁹ Depuis 2008, il y a eu deux groupes de travail au Workcenter, *Focus research team in art as vehicle* sous la direction de Thomas Richards et *Open program* sous la direction de Mario Biagini.

Avant de continuer la description de mes expériences avec le Workcenter, je voudrais préciser un point concernant l'influence que chaque formation a sur notre pratique et création. J'ai déjà évoqué le fait que les influences que nous recevons de la part des Autres et de notre environnement, à chaque moment et dans tout contexte, se situent à plusieurs niveaux, et que les facteurs qui y participent sont parfois difficilement repérables. C'est pour cette raison que je préfère ne pas avancer avec certitude quel élément m'a influencé de telle ou telle manière dans la création de mon atelier. Je développe mon idée en donnant un exemple des exercices que j'ai faits au Workcenter.

Les « Motions », sont des cycles de mouvements qui sont en développement jusqu'à ce jour chez les membres du groupe au Workcenter. Personnellement, je les ai faits pendant trois séances au Workcenter, puis pendant une autre en Turquie, au Constellations Summer Camp. Les Motions proposent des enchaînements de mouvements qui font que l'ensemble du corps s'engage continuellement dans des directions opposées sur un tempo de rythme très lent. Par ailleurs, les actions *Masnavi*, que j'ai développées dans mon atelier, constituent également une tentative de créer un cycle de mouvements qui, dans son ensemble, crée un courant énergétique dans plusieurs directions. Mais à part les Motions, je peux également repérer dans cette action l'influence des mouvements de George Ivanovitch Gurdjieff et du Yoga. Par ailleurs, ayant les traditions musicales en Iran comme base de mes explorations, l'idée de trouver l'action innée dans les mélodies était un des points de départ de mes créations d'ateliers. Ainsi, je peux mentionner les expérimentations avec les mélodies de *Masnavi* dans la poésie et la musique iranienne, à côté des éléments cités ci-dessus comme points de départ pour la création de ces mouvements chantés. En résumé, dans la décortication d'une création tout au long de son développement, arriver à une conclusion exacte et définitive concernant les origines d'une action me semble impossible. Je reviendrai sur l'analyse des *Masnavi* dans la troisième partie, surtout chapitre II.A.

Pour reprendre l'expérience avec le Workcenter, après la résidence de 2016, ma troisième rencontre a eu lieu en juin 2019, pendant leur résidence au théâtre de la ville de Paris. En plus des conférences et de trois des performances proposées, j'ai participé en tant qu'observateur à une séance de travail sur les chants de tradition dirigée par Thomas Richards. Cette observation m'a permis de découvrir à quel point les deux groupes du

Workcenter, malgré leur appartenance au même noyau d'origine, ont pris des directions différentes dans leurs développements.

La quatrième et dernière rencontre avec le Workcenter s'est déroulée sur trois semaines, entre août et septembre 2019, au cours de la première *Constellations Summer Camp* qui a duré un mois. Durant cette résidence, plus de cent personnes, venant de plus de trente pays des cinq continents, appartenant à des disciplines et des approches artistiques et académiques variées, se sont réunies. Le lieu de résidence était un village récemment construit à l'ouest de la Turquie, à côté d'un village historique, Sirince.

Cette résidence avait pour projet d'expérimenter un partage commun des expériences artistiques et académiques (pratique et théorique) dans une ambiance communautaire. En effet, l'idée n'était pas seulement d'offrir un savoir déjà conçu, mais de produire une connaissance à partir d'un vécu au sein d'une communauté. Plusieurs artistes et académiciens ont proposé leurs ateliers et leurs conférences, certains sont venus pour travailler sur une performance, et d'autres pour participer aux différentes propositions. Au fur et à mesure, certains artistes se sont trouvés et ont tenté de nouvelles expériences. De plus, certaines expériences performatives autour des chants de tradition, regroupant tous les participants, ont eu lieu sous la direction de Mario Biagini et de son groupe.

Concernant ma participation, j'ai présenté mon atelier pendant cinq jours. L'importance de la présentation de cet atelier avait pour moi deux raisons. Premièrement, c'était la première fois que je proposais mes ateliers pendant cinq jours à des artistes ayant différents bagages artistiques et venant de différents pays. De ce fait, leurs retours étaient précieux dans ma démarche. Deuxièmement, j'ai pu obtenir les critiques de Mario Biagini sur mon atelier.

Durant cette résidence, j'ai également participé aux deux ateliers de danses indiennes²⁰⁰, lesquelles ont une origine commune avec les danses de la région du Khorassan. Par ailleurs, j'ai eu l'occasion de faire la connaissance d'un artiste iranien, Masoud Saeedpour, qui a commencé sa carrière théâtrale en participant aux cours de Grotowski en Californie. Il a participé à ce programme pour travailler sur une pièce de théâtre avec un groupe d'acteurs venant d'Iran. Suite à cette rencontre, par ma volonté et grâce à une

²⁰⁰ Il s'agit de *Harvest dance* et *Stick dance*.

invitation de sa part, j'ai également participé à la création d'une performance basée sur le récit de *l'oiseau* d'Avicenne. Dans cette performance, en collaboration avec un autre acteur et en m'inspirant des performances des Bakhshi, nous avons pu développer le rôle des narrateurs musiciens en jouant et en chantant les mélodies des traditions musicales iraniennes. Ainsi, cette dernière expérience avec le Workcenter est devenue très riche tant sur le plan de l'apprentissage que de la présentation de mon atelier et de la création artistique.

I.III.C.2: Pingju et Kutiyattam

En dehors des études de terrain et de l'apprentissage de la musique iranienne, j'ai découvert deux pratiques asiatiques : le Pingju et le Kutiyattam. Je parle de découverte, car je suis conscient que des stages d'une semaine ne sont pas synonymes de formations pour une pratique performative. Ces deux stages ont été choisis afin d'avoir une première approche pratique, même courte, d'autres formes performatives et musicales dans le monde. L'objectif était de découvrir les techniques d'entraînement de ces spectacles et de voir comment le chant et la musique interagissent avec les actions pendant la performance.

Face au constat de l'absence d'un entraînement méthodique pour les pratiques performatives comme le *Ta'zieh*²⁰¹ en Iran, je cherchais la manière de rendre possible la transmission de certaines techniques utilisées dans un spectacle traditionnel. Le stage de Kutiyattam m'a beaucoup aidé en ce sens. En effet, le point le plus important qui m'a inspiré, c'est le rapport qu'on peut établir entre le chant et la posture, ou les mouvements, dans une action proposée aux participants. Ainsi, à la faveur d'une première inspiration, de tentative de créer les postures dynamiques avec le chant pendant mon premier atelier, j'ai proposé aux participants un exercice s'inspirant du geste que j'ai évoqué dans le premier chapitre. Cet

²⁰¹ J'ai présenté cet enseignement dans le film « la danse tragique des mélodies ». Les *Ta'zieh Khân* commencent à apprendre le chant et le jeu en y participant depuis leur enfance en tant que spectateurs, ou en jouant les rôles sans texte. Petit à petit, ils jouent les rôles de personnages jeunes dans l'histoire et, suivant leur talent musical, apprennent d'autres rôles. Depuis quelques années, dans certaines villes, les joueurs de *Ta'zieh* organisent des cours pour enseigner le *Ta'zieh*.

exercice, qui par la suite sera remplacé par d'autres, constituait un début de plusieurs mouvements accompagnés par le chant²⁰².

Par ailleurs, suivant Ali Saberi, actuellement et contrairement à son passé, les jeunes générations s'intéressent au *Ta'zieh* pour gagner de l'argent, en particulier dans les grandes villes²⁰³. Dans ce contexte, plusieurs *Ta'zieh Khân*, avant même de commencer à jouer dans le spectacle, commencent par un apprentissage de la musique vocale *Dastgâhi*. Le problème de ce genre d'entraînement, c'est que l'apprentissage du chant n'est pas lié à l'action présentée sur la scène du *Ta'zieh*. Ainsi, le problème de ce mode d'apprentissage réside dans la coordination des mouvements du corps avec le chant, au moment du jeu. Nous n'avons pas assez de documentation sur le développement du *Ta'zieh* dans son histoire, mais il est évident que la musique et les actions corporelles n'évoluaient pas séparément.

Concernant les pratiques du Kutiyattam et du Pingju, nous ne pouvons pas parler de superposition des chants sur les actions. Les chants et les actions sont tissés ensemble dans une forme performative et musicale. Ainsi, j'ai tenté de suivre ce principe dans la création des exercices de mon atelier. Il s'agit de trouver les actions innées dans le chant, ou la mélodie d'une action. De ce fait, dans toutes les formes performatives citées ci-dessus, l'enchaînement des mouvements corporels constitue une forme corporelle qui est en harmonie avec la mélodie chantée. J'emploie le terme harmonie dans le sens où il signifie une concordance entre plusieurs notes²⁰⁴. De même que par exemple dans la musique des *Bakhshi*, nous pouvons entendre une mélodie instrumentale avec un rythme en tempo rapide, sur lequel il y a un chant avec un rythme libre, de même les actions corporelles dans les spectacles cités ci-dessus peuvent suivre un rythme ou une mélodie différente, mais en harmonie avec le chant²⁰⁵.

²⁰² Pour une première forme de cette action dans mes ateliers cf. [Partie III, Chapitre I.A.](#), pour une autre manière de la présence de cette pratique dans mes démarches cf. [Partie III, Chapitre II.A.](#), pour les autres mouvements chantés cf. [Partie III, chapitre I.C.](#)

²⁰³ Information acquise lors d'une première rencontre avec Ali Saberi à Kordan, Iran, le 8 septembre 2018.

²⁰⁴ « L'harmonie musicale s'intéresse aujourd'hui à l'axe vertical du temps, et donc aux sons entendus simultanément » Dakovanou Xanthoula, « L'Harmonie musicale : besoin d'un ordre sonore « universel » », *Topique*, 2015/3 (n° 132), p. 145-163. DOI : 10.3917/top.132.0145. URL : <https://www.cairn.info/revue-topique-2015-3-page-145.htm>.

²⁰⁵ Je vais aborder cette présence simultanée de deux mélodies dans le corps dans la [Partie III, chapitre I.C.1.d.](#) et la réception du rythme par le corps dans la [partie III, chapitre III. B.](#)

Partie II: L'imaginaire et les forme performatives iraniens

Après avoir défini le contexte, la méthodologie et les contours de l'objet de notre recherche, nous allons étudier dans cette partie la particularité de notre démarche d'une manière plus approfondie. Dans ce but, le premier chapitre portera sur une courte ouverture sur les pensées religieuses en Iran, suivie par un exemple d'une « zone » performative et musicale, notion présentée dans la première partie. Cet exemple de la zone tente d'éclairer notre propos concernant la naissance et l'évolution des formes performatives et musicales. Par le biais des multiples exemples des rituels et récits mythiques, nous allons observer comment nous pouvons parler des différentes directions dans l'évolution de ces formes au lieu de leurs émergences dans une période.

Le deuxième chapitre s'ouvrira plus vers le contexte socioculturel et religieux en Iran et plus spécifiquement autour des pensées soufies. En éclairant les liens entre les mouvements de pensées et les formes des pratiques performatives et musicales, nous allons constater comment les manifestations artistiques se concrétisent, évoluent et se transmettent dans le contexte iranien. Finalement, une présentation des traditions musicales choisies pour cette étude sera le sujet du troisième chapitre. Dans ce chapitre, les musiques de la province de Khorassan en Iran et la musique *Dastgâhi* seront présentées dans leurs liens avec les pratiques performatives. Cette troisième partie, dans sa globalité, tente de creuser certaines particularités des cultures performatives et musicales en Iran qui ont été l'objet de mes expérimentations et études pratiques.

Chapitre I : L'émergence des formes performatives et musicales dans le contexte iranien

Nous poursuivons notre idée évoquée dans la première partie en la déployant sur les croyances religieuses en Iran. En effet, le concept des mouvements des lignes et les nouages sont applicables dans différents domaines liés à la formation de la culture humaine :

Le nouage, donc, s'inscrit dans un certain nombre de domaines de la pensée et de la pratique par lesquels les modèles de culture sont soutenus et liés dans les interstices de la vie humaine. Il s'agit notamment des flux et des schémas de croissance des matériaux, y compris l'air, l'eau, les cordages et le bois ; des mouvements et des gestes corporels, comme le tissage et la couture ; de la perception sensorielle, en particulier le toucher et l'ouïe, peut-être plus que la vision (mais certainement pas à l'exclusion de celle-ci) ; et des relations humaines et du sentiment qui les imprègne²⁰⁶.

Par ailleurs, Ingold ajoute qu'il « considère ces domaines comme étant à parité ontologique, c'est-à-dire qu'aucun n'est plus fondamental ou plus dérivé²⁰⁷ ». Ainsi, nous pouvons imaginer les mouvements de pensées et croyances qui se manifestent à travers les activités psychocorporelles de l'être humain. Nous pouvons également supposer que ces dernières suivent le même modèle du nouage évoqué ci-dessus. Autrement dit, les êtres humains en tant que créateurs, porteurs et acteurs de la réalisation de ces croyances, dans les trajectoires de leur vie s'entrecroisent plusieurs autres trajectoires d'autres phénomènes (y compris les autres êtres humains) et cela résulte en l'émergence de multiples nouages entre les pensées (y compris les croyances religieuses) au cours de l'histoire. Dans la suite, sans entrer dans les détails d'avènements de ces nouages (car cela dépasse la limite de cette recherche), je vais passer en revue certaines croyances religieuses dans différentes périodes historiques en Iran. Cette révision nous permettra de démontrer que, dans un premier temps, les croyances religieuses n'ont pas émergé l'une après l'autre. Dans un second temps, nous pourrions constater qu'elles n'ont pas émergé dans une période définie, mais elles sont les manifestations de l'évolution des croyances religieuses des êtres humains. Dans la suite, cet entrelacement des croyances nous aidera à mieux comprendre comment les pratiques rituelles liées à ces croyances, de leurs parts, ont été entrecroisées entre elles.

²⁰⁶ INGOLD, 2015, *op. cit.*, p.18.

²⁰⁷ *ibid.*

II.1.A : Les croyances religieuses en Iran

Tout d'abord, je prends l'exemple de Mithra comme une déité iranienne qui a voyagé au cours de l'histoire des religions non seulement sur le plateau iranien, mais aussi en Europe, mais ne gardant pas toujours les mêmes traits de son identité. Mithra est une divinité présente dans toutes les régions influencées par la culture indo-européenne, de l'Inde jusqu'à l'Europe. Dans la constitution d'identité de cette déité, nous avons selon certains chercheurs l'influence des religions et de l'astrologie²⁰⁸ mésopotamienne, notamment chaldéenne²⁰⁹. Dans son analyse du rôle de Mithra, Ilya Gershevitch nous éclaire sur la fonction principale de Mithra en tant que gardien des serments, autrement dit, la vérité. « Varuna, le plus grand des deux, et Mithra veillent tous deux au respect de la vérité, l'un en ce qui concerne le serment, l'autre en ce qui concerne le contrat. Leur tâche commune est donc de détecter et de combattre les contrevenants à la vérité²¹⁰ ». Par ailleurs, il faut mettre en parallèle l'idée de Gershevitch et celle de Heinrich Lüders concernant le Mithra et son équivalent indien, Varuna : « Alors que Varuna en tant que dieu du serment veillait à la vérité dans l'eau, Mithra en tant que dieu du contact faisait de même dans le feu, les contrats indo-aryens étant pour cette raison conclus devant un feu ardent, puisque les serments étaient prêtés en présence d'eau²¹¹ ». Ce fait de garder la vérité devant le feu ardent montre le lien de Mithra avec le dieu du Soleil. Gershevitch, en s'appuyant sur *Mehr Yasht*, souligne que Mithra « est la lumière qui apparaît plus tôt que le soleil, il voyage devant le soleil ». Par contre, le passage de cette déité en Occident lui a apporté une interprétation opposée : « la lumière du lever du jour est passée au moment où le soleil se lève ; d'où les reliefs mithriaques où Mithra se tient sur le char du Soleil derrière le soleil²¹² ». Quant au lien de Mithra avec le Soleil, nous constatons qu'au cours de l'histoire, ce rapport n'était pas toujours identique. « Bien que Mithra soit étroitement

²⁰⁸ Pour les aspects astrologiques du culte de Mithra, cf. Maarten Jozef Vermaseren, *Mithra, ce dieu mystérieux*, 1960, p. 127-133.

²⁰⁹ cf. entre autres, Félix Lajard, *Recherche sur le culte public et mystères de Mithra en Orient et en Occident*, (1867), p.1-3, sinon toute la première section et Franz Cumont, *Les mystères du Mithra* (1902), Rosières-en-Haye: Camion Blanc, 2015, Partie IV: la doctrine des Mystères.

²¹⁰ GERSHEVITCH, Ilya. *The Avestan Hymn to Mithra, with an introduction, translation and commentary*, Cambridge : University press, 1959, p.29 [Traduction libre].

²¹¹ *ibid.*, p.30.

²¹² GERSHEVITCH, Ilya, *op. cit.*, p.32.

associé au soleil dans l'Avesta, il n'est pas le soleil [...], et la Mitra védique ne l'est pas non plus [...]. L'identification avec le soleil ne se fait que plus tard, en Iran et en Inde²¹³ ». De plus, entre le Mithra et le Zurvan²¹⁴, nous avons un lien qui se démontre clairement dans la trace du mithraïsme en Europe. « Zervan est parfois représenté comme un dieu jeune pareil à Mithra ; on veut exprimer par là que Mithra le jeune, est le nouveau dieu du temps, le nouveau Kronos-Saturne²¹⁵ ».

À part ce changement des traits d'identité, nous pouvons également constater la présence des déités qui ont plus ou moins les mêmes fonctions dans la croyance humaine. Certaines déesses féminines dans la mythologie du Moyen-Orient et de l'Asie Mineure peuvent nous servir comme un exemple de la fonction identique des déités. « Parmi les noms de grandes déesses, les plus connus sont Ardvî et Anâhita en Iran, Ishtar à Babylone, 'Atar'ate en Syrie, Astarté en Phénicie, Tanit à Carthage, Déméter et Aphrodite en Grèce, Cybèle, en Asie Mineure. Toutes ces déesses présentent une structure analogue. Elles expriment la sacralité de la vie et le mystère de la fertilité, mais aussi le caprice et la cruauté. D'un côté, elles prodiguent la vie, la force et la fécondité ; à l'opposé, elles apportent la guerre ou les épidémies. Presque toutes sont des déesses de la vie, de la fertilité et de la mort tout ensemble²¹⁶ ». Nous pouvons aussi ajouter à cette liste Tishtar, la divinité astrale iranienne. Cette dernière, dans l'Avesta, est également associée à la pluie et à la fécondité²¹⁷.

²¹³ SCHMIDT, Hanns-Peter, « MITHRA i. MITRA IN OLD INDIAN AND MITHRA IN OLD IRANIAN » dans l'Encyclopédie Iranica, <https://iranicaonline.org/articles/mithra-i> traduction de l'anglais par l'auteur, consulté le 20/08/2020.

²¹⁴ Selon Albert De Jong « Dans quelques passages plus récents de l'Avesta [...] un être abstrait portant le nom de zruuan- est vénéré. Les passages eux-mêmes alignent cet être sur toute une série d'autres êtres spirituels, souvent plus connus, en tant que destinataires de louanges. Zurvan a deux épithètes : akarana- (infini) et darəyō.xvaδāta- (longtemps soumis à ses propres lois). Dans certaines traditions zoroastriennes, ces deux épithètes ont donné naissance à deux êtres divins, l'un régissant ou représentant le « temps éternel », l'autre une période fixe du temps historique, mais cela reste une exception. Enfin, dans un passage unique décrivant le sort de l'âme après la mort (Vd. 19.29), les chemins menant au pont Činwad (Činwad Puhl, q.v.) seraient zruuō.dāta- (établi par [ou dans] le temps). » Albert De Jong, *Zurvan*, Encyclopédie en ligne Iranica, <https://iranicaonline.org/articles/zurvan-deity> consulté le 18 août 2020. Pourtant, cette déité existait bien avant cette date dans les croyances des habitants de la zone géographique Iranienne « Certains chercheurs l'ont considérée comme une religion pré-zoroastrienne (médiane) qui a été introduite dans le zoroastrisme avec la conversion des Mèdes à cette religion (Nyberg, 1938, p. 388 ; Widengren, 1938, pp. 271-74) ou comme la religion des Parthes (Widengren 1955, pp. 88-89) De JONG, Albert, *entré Zurvanisme*, Iranica. <https://iranicaonline.org/articles/zurvanism> consulté le 18 août 2020. [Traduction libre].

²¹⁵ VERMAZEREN, Marteen, *op. cit.*, p.89.

²¹⁶ Mircea ELIADE, « MYTHOLOGIES - Dieux et déesses », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mythologies-dieux-et-deesses/>

²¹⁷ « Nous honorons Tistrya, l'astre brillant et majestueux, qui contient la semence des eaux, puissant, noble et fort, favorisant au loin, (placé) dans leur hauteurs (du ciel) ; astre à l'action puissante, et qui de ces hauteurs est béni (sur la terre) et brille du sommet de l'ombilic des eaux. A cause de son éclat, etc. » Avesta, Le livre sacré du zoroastrisme, trad. par C. de Harlez, Paris : Sand, 1996, p.175.

Or, en observant la circulation des populations des différentes ethnies en Iran au cours de l'histoire, nous constatons à quel point les croyances en Iran pourraient évoluer en fonction des dialogues de ces peuples. À titre d'exemple, le peuple aryen était les habitants d'une région entre la mer Caspienne et la mer Aral et sont descendus dans le plateau iranien, la Mésopotamie et la péninsule de l'Inde « vers la fin du III^e millénaire avant l'ère chrétienne ²¹⁸ ». La culture chamanique de cette région (entre la mer Caspienne et la mer d'Aral) ne pouvait pas être sans influence de l'évolution des religions et des rituels en Iran. Les cérémonies thérapeutiques, encore vivantes en Iran d'aujourd'hui, chez les Turkmènes (la cérémonie *Porkhâni*²¹⁹), et les Baloutches (la cérémonie *Guâti*) présentent une ressemblance marquante avec les cérémonies chamaniques. Les voyages initiatiques des chamans dans le monde céleste et le monde inférieur, la valeur et le rôle des chevaux dans la pensée religieuse, la présence d'un arbre sacré sont quelques exemples des points communs des croyances chamaniques avec les autres religions, comme celle de l'Islam en Iran.

Le voyage nocturne (*Isrâ'*) du prophète Mahomet de la Mecque à Jérusalem et puis son ascension dans le ciel (*Mirâj*) sur le dos d'un cheval (*Bouraq*) est citée dans un passage du Coran : « Gloire à celui qui a fait voyager de nuit son serviteur de la mosquée sacrée à la mosquée très éloignée dont nous avons béni l'enceinte, et ceci pour lui montrer certains de nos Signes. Dieu est celui qui entend et qui voit parfaitement²²⁰ ». Dans le soufisme, nous avons également ce phénomène surnaturel sous forme de la téléportation ou les voyages d'un endroit à un autre bien éloigné dans une fraction de temps (*Tayy al-Arz*). Ce dernier fait partie des miracles des grands saints²²¹. Par ailleurs, ce lien avec le chamanisme existait bien avant la formation de la religion de l'Islam dans la religion zoroastrienne. L'histoire d'Ardâ Virâf ²²² et son voyage céleste qui appartient à l'époque sassanide en est un exemple. « Ce qui est sûr, c'est que Ardâ Virâf eut sa vision après avoir absorbé un breuvage de vin et de « narcotique de Vichtaspe » qui l'endormit pour sept jours et sept nuits²²³ ». Ce voyage, lui permettant

²¹⁸ Raoul VANEIGEM, « ARYENS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/aryens/>

²¹⁹ Durant la première phase des études de terrain j'ai pu assister à une de ces cérémonies dans un petit village dans la province de Golestân.

²²⁰ *Le Coran*, vol. 1, trd.D. Masson, Paris : Gallimard, 1967, p. 340

²²¹ Pour les histoires des personnages saints soufis cf. Farid al-Din Abo Hamed Mohamed Attar Neychabori, *Tadhkirat al-Awliya (Le mémorial des saints)* Paris : Éditions du Seuil, 1976

²²² *Le Livre d'Ardâ Vîrâz*, translittération, transcription et traduction du texte pehlevi par Ph. Gignoux, Paris : Recherche sur les civilisations, 1984.

²²³ ELIADE, Mircea, *le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris : Payot, 1968, p. 359.

d'avoir une vision du paradis et de l'enfer, ne peut pas être sans liens avec le voyage céleste chamanique. Selon Eliade : « il est hors doute que la technique la plus élémentaire de l'extase, l'Ivresse par le chanvre, était connue d'anciens Iraniens. Rien n'interdit de croire que les Iraniens aient connu également d'autres éléments constitutifs du chamanisme, le vol magique, par exemple (attesté chez les Scythes?!), ou l'ascension au ciel²²⁴ ».

Pour revenir sur l'exemple des pratiques vivantes aujourd'hui, je cite la technique d'entrée en extase chez les guérisseurs turkmènes en Iran dans la cérémonie thérapeutique de *Porkhâni* dans la province de Golestân. Le *Porkhân* (le guérisseur de la cérémonie), afin d'entrer dans l'état de transe au début de la cérémonie, s'accroche à une corde pendue au plafond. Ensuite, il tourne rapidement sur lui-même, puis se laisse porter par le tournoiement de la corde dans l'autre sens. Cet acte est accompagné par la musique des Bakhshi Turkmènes qui prépare le *Porkhân* à entrer dans l'état d'extase pour commencer la cérémonie²²⁵. Nous constatons, dans la cérémonie *Porkhâni*, que la branche d'arbre dans la tente des chamans est remplacée par la corde, et comment la corde lui permet d'établir un lien entre la terre et le ciel.

Dans les rencontres des religions, un autre point important est la coexistence des religions, même pendant une période relativement courte de l'histoire d'un pays. En Iran, entre l'an 637 et 751, l'empire sassanide se dissout sous le règne des Califes arabes. Par ailleurs, à l'époque sassanide, à part le zoroastrisme (la religion officielle), plusieurs autres religions existent dans le pays. Le judaïsme, le christianisme, le bouddhisme, le manichéisme²²⁶ et le mazdakisme²²⁷ sont les exemples des pensées religieuses présentes en Iran au moment de l'arrivée des Arabes en Iran. Ainsi, au début, l'Islam en Iran a été confronté à toutes ces religions. Un autre exemple, démontrant cette coexistence culturelle et

²²⁴ *ibid.*

²²⁵ Dans la suite de la cérémonie, il examine les patients un par un en compagnie de son assistant et à l'aide des dialogues qu'il établit avec les forces surnaturelles à l'extérieur de la chambre en se plaçant devant l'entrée de la chambre.

²²⁶ Mani (216-277) est le fondateur de la religion Manichéisme. « Mani se donne pour le dernier successeur d'une longue suite de Messagers célestes envoyés l'un après l'autre à l'humanité, et dont, à partir d'Adam, Zoroastre, le Buddha et Jésus sont les principaux. » Henri-Charles PUECH, « MANICHÉISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/manicheisme/>

²²⁷ Mazdak (488-531) était un prêtre zoroastrien « se proclamant l'envoyé de Dieu qui doit restaurer la foi dans sa pureté primitive : il prêche l'égalité absolue entre les hommes et la communauté totale des biens et des femmes » Philippe OUANNÈS, « MAZDAK (mort en 529 env.) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mazdak/>

religieuse, est la période historique du règne des Mongoles, Ilkhanat (1256-1335), succédé par l'Empire Timourides (1405-1507). De ce fait, la culture et la croyance religieuse des Mongoles, à partir du XIII^e siècle ²²⁸, côtoyaient les religions et les cultures préexistantes en Iran, surtout celles de l'Islam.

Sur un troisième plan en lien avec le précédent, il convient également de noter que les frontières de l'Iran n'ont pas toujours été les mêmes qu'aujourd'hui et il y eut plusieurs périodes historiques où les frontières de l'Iran furent partagées entre les différentes dynasties qui avaient également des politiques, des cultures et des religions différentes. Par exemple, à la fin de la période Ilkhanat et avant la période Timouride, les frontières actuelles de l'Iran étaient partagées entre les Djalayirides (Chiites, 1340-1432), les Muzaffarides (Sunnites, 1314-1393) et les Qara Qoyunlu (Chiites, 1375-1469).

Ces quelques lignes sur l'histoire des religions en Iran ne prétendent pas donner un résumé de l'histoire des religions en Iran. En effet, elles sont abordées en guise d'exemple de périodes historiques durant lesquelles nous avons eu toujours affaire à **des croyances religieuses** et que ces croyances ont plusieurs points communs. Dans ce contexte, je préfère ne pas diviser la culture et l'histoire des religions en Iran, en deux phases avant et après l'Islam ou définir le zoroastrisme comme la religion des Iraniens avant l'Islam.

Le principe qu'il faut prendre en considération dans les similitudes entre les croyances est la manière d'interpréter une religion. Les différentes branches au sein d'une religion ne sont pas forcément plus proches que certaines branches dans deux religions différentes. Amir-Moezzi affirme ce principe à propos du chiisme : « Un shi'ite initié se sentira plus proche d'un «shi'ite» juif ou chrétien (c'est-à-dire un initié à l'ésotérisme du judaïsme et du christianisme) que d'un musulman sunnite exotériste, considéré comme un adversaire²²⁹ ». Un exemple de ce rapprochement réside dans les courants ésotériques soufis en Iran et leurs ressemblances avec le chiisme traditionnel²³⁰. L'émergence du soufisme à partir du VIII^e et IX^e siècle était plutôt au sein des branches sunnites d'Islam, mais en s'opposant aux pensées

²²⁸ Les contacts des Mongoles avec le bouddhisme a débuté vers le XIII^e siècle. cf. BUFFETRILLE, Katia, « Lhasa, Ville de pèlerinage » in *Lhasa, lieu du divin : la capitale des Dalai-Lama au 17^e siècle*, dir. Françoise Pommaret, Genève : Olizane, 1997, p. 193.

²²⁹ AMIR-MOEZZI, Mohammad ALI, *L'Esotérisme Shi'ite : ses racines et ses prolongements*, Turnhout: Brepols, 2016, p.7.

²³⁰ A partir de l'époque Safavide nous avons un chiisme plus orthodoxe en Iran. cf. Mohhamad Ali Ami-Moezzi et Christian Jambet, « Qu'est-ce que le Shîisme ? »

orthodoxes sunnites. Ainsi, à partir du XIV^e siècle le soufisme se rapproche du chiisme traditionnel. En revanche, à partir du XVI^e siècle, après qu'un Chiisme orthodoxe s'installe en Iran, le Chiisme se détache progressivement du soufisme. En effet, le soufisme qui avait plutôt affaire dans son origine avec le *Tariqa*, pas la *Chari'a*²³¹ (une institution exotérique), se retrouvait tantôt proche des sunnites, tantôt des chiites. Ainsi, nous sommes témoins de l'évolution d'une croyance qui oscille entre une croyance mystique et ésotérique et une orthodoxie exotérique.

Ces différents exemples nous éclairent sur un principe qui suit notre propos évoqué au début de ce chapitre. En effet, cette hétérogénéité du phénomène religieux en Iran ne signifie pas que les religions en Iran sont constituées de plusieurs blocs de pensées qui se suivent indépendamment l'un de l'autre. En effet, les déplacements des peuples et leurs interactions dans les nouveaux endroits avec les nouveaux peuples s'entrelacent avec les mouvements des pensées qui se manifestent également dans toutes les actions. En d'autres mots, depuis l'antiquité, les peuples résidants à l'intérieur des frontières fluctuantes de l'Iran établissaient en permanence une relation avec le sacré. Si l'on emploie la métaphore des lignes, les mouvements des êtres vivants en créant une nouvelle force, au moment où ils se sont rapprochés à d'autres mouvements des lignes des autres êtres humains, ont donné de nouveaux nouages de pensées et par conséquent de nouvelles actions. Sur ce sujet Eliade souligne pertinemment que « aucune religion n'est entièrement « nouvelle », aucun message religieux n'abolit entièrement le passé : il s'agit plutôt de refonte, de renouvellement, de revalorisation, d'intégration des éléments – et des plus essentiels - d'une tradition religieuse immémoriale²³² ».

J'ai donné ce schéma pour arriver aux manifestations de ces pensées humaines sous forme de pratiques corporelles et musicales. En ce qui concerne mon travail d'atelier, monter ce tissu de croyances religieuses est un de mes appuis pour définir ma pratique indépendamment des noms et des concepts religieux formés symboliquement dans un nouage autour d'une action corporelle et musicale. J'étais à la recherche des actions destinées à

²³¹ La *chari'a*, « c'est-à-dire la loi islamique, la loi fondamentale de l'État » Olivier ROY, « ISLAM (Histoire) - L'émergence des radicalismes », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/islam-histoire-l-emergence-des-radicalismes/>. La *tariqa* (littéralement *chemin*) est la voie prophétique constituée autour de confréries mystiques soufies. Pour la différence entre *tariqa* et *chari'a* dans le Chiisme cf. Mohhammad Ali Ami-Moezzi et Christian Jambet, *Qu'est-ce que le Shiisme ?*, Paris: Fayard, 2004.

²³² Eliade, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris : Payot, 1950, p.24.

communiquer avec un phénomène sacré qui se manifestent par les mouvements et les musiques et cela indépendamment de son attribution à tel ou tel courant de pensée.

Ainsi, dans la suite, en choisissant les concepts existants dans toutes les religions et croyances « la vie, la mort et la renaissance », j'étudierai les pratiques performatives et musicales liées à ces concepts. Ce choix avait pour but de montrer comment ce mouvement principal de la vie humaine, la naissance vers la mort, dans son entrecroisement avec les récits des mouvements des autres phénomènes vivants, donne les formes rituelles variées qui partagent les lignes en communs. En effet, ces points communs me permettront de tisser les liens entre ces pratiques dans la suite et au cours de la création des actions de mon atelier.

II.I.B: La vie, la mort et la renaissance

L'histoire de toutes les civilisations est forgée à partir des mythes de la création et leurs évolutions dans le temps par les héros civilisateurs. Au cours de l'évolution de toutes les civilisations, ce qui forme plus ou moins le pont référentiel est le rapport avec le commencement (la naissance d'une vie), la fin de cette vie (la mort) et la manière dont la vie se prolonge (la renaissance). Si l'on se dirige vers la psyché humaine, nous observons également « qu'il existe effectivement dans la vie psychique une compulsion de répétition qui se place au-dessus du principe de plaisir²³³ »²³⁴. En effet, Freud, en analysant la vie organique des êtres vivants souligne qu'« *une pulsion serait une poussée inhérente à l'organisme vivant vers le rétablissement d'un état antérieur* que cet être vivant dut abandonner sous l'influence perturbatrice de forces extérieures [...] »²³⁵. Freud ajoute plus loin qu'en continuant dans ce chemin de la compulsion conservatrice de l'organisme vers un état antérieur, nous arrivons à cette idée que « *le but de toute vie est la mort* et, en remontant en arrière, *le non-vivant était là avant le vivant*²³⁶ ». De ce fait, Freud déduit ce postulat que « l'ensemble de la vie pulsionnelle sert à amener à la mort²³⁷ ». Cette idée, qui au fond paraît paradoxale, nous

²³³ FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris: Payot, 2010, p.68-69.

²³⁴ Je vais traiter de la pulsion de la mort et le principe de plaisir dans leur lien avec ma recherche dans la [Partie III.Chapitre III.A.3](#), III.A.3.a et III.A.3.b.

²³⁵ FREUD, Sigmund, 1920, *op. cit.*, p.96, en italique dans le texte.

²³⁶ *ibid.*, p.100, en italique dans le texte.

²³⁷ FREUD, Sigmund, 1920, *op. cit.*, p.101.

éclaire sur ce mécanisme qui fait osciller l'être humain entre deux pôles de la vie et la mort.

En outre, sur un autre plan (ce qui ne peut pas être sans lien avec le précédent), nous sommes témoins de la présence de ce principe de la répétition au sein de la vie religieuse de l'être humain, tel qui a été démontré par Mircea Eliade. Ce dernier aborde la présence d'un retour éternel dans les sociétés archaïques en rapport avec un dynamisme mobilisé par une nostalgie de l'origine²³⁸. D'ailleurs, il définit ce chemin de retour vers l'origine comme un rite de passage du profane au sacré²³⁹. Balloté entre deux pôles de la vie et de la mort et deux mondes, celui du sacré et celui du profane, l'être humain par le biais de son imaginaire a fondé de plusieurs manières son chemin de vie. Cette multitude de procédés dus à de multiples raisons (environnementale, biologique, sociale, politique, etc.) a été mise en œuvre successivement dans l'histoire de l'homme.

Dans ce contexte, les pratiques performatives et musicales sont les manifestations de ce processus. Elles sont les moyens de sensibiliser, de formaliser et de symboliser l'imaginaire de l'homme qui tente de créer un support pour rendre possible sa perception du monde. Par contre, ces pratiques, comme évoquées précédemment, concrétisent, évoluent et renaissent perpétuellement sous une autre forme. Évidemment, traiter toutes les formes performatives historiques existantes en Iran qui se croisent autour du thème « la mort, la vie et la renaissance » dépasse la limite de cette recherche. De plus, je ne vais pas non plus les traiter sur tous les niveaux, car cela n'a pas d'intérêt pour la présente étude.

Dans la suite, je prends l'exemple du spectacle de *Ta'zieh*, que je considère comme une des manifestations des formes performatives et musicales autour du thème « la vie, la mort et la renaissance ». En suivant notre idée de départ, je vais d'abord aborder certains faisceaux de l'imaginaire humain sous forme de récits mythiques et mythico-historiques autour des notions de « la vie, la mort et la renaissance ». Ensuite, j'aborderai les manifestations de ces faisceaux sous forme de mouvements corporels et musicaux. Ainsi, nous allons repérer les rapprochements de ces récits dans leurs manifestations sous forme de rituel.

²³⁸ cf. Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour* (1968) et *La nostalgie de l'origine* (1971).

²³⁹ ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris : Gallimard, 1968, p.31.

Par contre, je suis conscient qu'il n'y a pas un seul récit²⁴⁰ autour d'un héros civilisateur et une seule manière de donner une forme pratique à une croyance. De ce fait, par les contraintes de cette recherche pour chaque héros civilisateur je choisirai un récit général de ses aventures et une version du rituel associé à ce récit. Ensuite, en décrivant les détails du récit de la guerre de Karbalâ et de ses héros, nous allons déchiffrer les liens entre tous ces récits et rituels et la forme performative et musicale de *Ta'zieh*.

II.I.B.1 : Les récits

Les récits qui viendront ensuite, sont choisis en fonction d'un ou plusieurs éléments en commun avec le récit et la forme du spectacle de *Ta'zieh*. Je ne prétends pas repérer tous les récits possibles, mais certains dont leurs liens étaient plus visibles que les autres.

II.I.B.1.a: *Mithra*²⁴¹

Il est né nu d'un rocher²⁴² avec « la tête coiffée d'un bonnet phrygien, déjà armé d'un couteau et portant un flambeau qui avait illuminé les ténèbres²⁴³ ». L'évènement plus important dans la suite de son récit est son pacte avec le Soleil. « Le dieu contre lequel Mithra éprouva d'abord ses forces fut le Soleil. Celui-ci dut rendre hommage à la supériorité de son rival et recevoir de lui l'investiture. Son vainqueur lui plaça sur la tête la couronne radiée, qu'il porta depuis ce moment durant sa course quotidienne. Puis il le fit relever, et, lui tendant la main droite, il conclut avec lui un pacte solennel d'amitié. Dès lors, les deux héros alliés s'entraidèrent fidèlement dans toutes leurs entreprises²⁴⁴ ».

²⁴⁰ Lévi-Strauss a démontré comment les personnages mythiques peuvent apparaître dans plusieurs récits de différentes régions d'Amazonie, en suivant des démarches différentes C.f. LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale* (1958) et *Mythologiques*, tome I (1964), II (1967), III (1968) et IV (1971).

²⁴¹ La plupart des récits autour de Mithra sont issus des fouilles archéologiques en Europe, où plusieurs Mithraeum ont été découverts. Donc, plusieurs reliefs et fresques qui sont les sources dans la constitution du récit de la vie du Mithra sont originaires de l'Europe. Personnellement, parmi les études que j'ai trouvées, nous n'avons pas beaucoup de références quant aux fouilles et aux endroits liés à cette déité en Iran.

²⁴² Maarten Vermaseren suppose que cela peut être liée à la découverte du feu à partir du battement d'une pierre à feu contre une autre. VERMASEREN, Maarten, *op. cit.*, p.64.

²⁴³ CUMONT, Franz-Valéry-Marie, 2015, *op. cit.*, p.109.

²⁴⁴ CUMONT, Franz-Valéry-Marie, 2015, *op. cit.*, p.110.

Après une aventure épineuse avec le taureau, dans le but de le garder dans sa caverne, le taureau s'enfuit et Mithra, contre sa volonté et suivant l'ordre venant du Soleil, tue le taureau en enfonçant son couteau dans son flanc²⁴⁵. De cet acte sacrificiel, génère la vie dans le monde. « Du corps de la victime moribonde naquirent toutes les herbes et les plantes salutaires, qui couvrirent la terre de verdure. De sa moelle épinière germa le blé, qui donne le pain, et de son sang, la vigne, qui produit le breuvage sacré des mystères [...] La semence du taureau recueillie et purifiée par la Lune produisit toutes les espèces d'animaux utiles [...]»²⁴⁶. » Dans la suite du récit de Mithra, nous avons sa protection de l'espèce humaine contre la sécheresse survenue par les forces du mal en lançant une flèche dans un rocher qui conduit au ruissellement de l'eau. Le dernier repas avec ces compagnons constitue son dernier épisode sur la terre²⁴⁷. Après cette célébration en buvant le vin sacré, le sang du taureau, Mithra monte sur son quadrigé porté par quatre chevaux en compagnie du Soleil, et montent finalement vers le ciel.

II.I.B.1.b: Tammuz²⁴⁸ et Ishtar

Inanna (en sumérien) ou Ishtar (en akkadien) est la déesse mère, la déesse des magasins et des dates²⁴⁹. Ishtar est parèdre de Dumuzi-Tammuz, le dieu de la végétation²⁵⁰ et des palmiers. Ishtar descend dans le monde inférieur dans le désir « de s'emparer aussi du royaume des morts, elle échoue et ne peut échapper à la Terre-sans-retour qu'en y laissant, sans remords, son époux à sa place²⁵¹ ». Dans son absence, aucune plante ne pousse et pour cette raison Tammuz la remplace dans le monde inférieur.

²⁴⁵ CUMONT, Franz-Valéry-Marie, *op. cit.*, p.112.

²⁴⁶ *ibid.*

²⁴⁷ Selon Franz Cumont, deux désastres naturels dans le monde, un déluge et un incendie, seront les derniers épisodes de la vie héroïque de Mithra sur la terre avant son dernier repas avec le Soleil et son ascension. CUMONT, Franz-Valéry-Marie, 2015, *op. cit.*, p.114.

²⁴⁸ Anciennement dans le calendrier solaire en Iran, le premier mois de l'été s'appelait Tammuz. On emploie l'expression du « Âftâb-e Tamouz » (Soleil de Tammuz) dans la littérature persane.

²⁴⁹ Entrée *Ishtar* dans l'encyclopédie Britannica, <https://www.britannica.com/topic/Ishtar-Mesopotamian-goddess>, consulté le 20 août 2020.

²⁵⁰ André PARROT, « SUMER », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/sumer/>

²⁵¹ Daniel ARNAUD, « ISHTAR », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ishtar/>

II.I.B.1.c: La guerre de Tistrya et Déva Apaosha

La déesse Tistrya, la déesse de la pluie, est présente dans Tir Yasht de l'Avesta sous trois formes corporelles : « un homme de quinze ans »²⁵², puis « un taureau aux cornes d'or »²⁵³ et « un cheval brillant »²⁵⁴. Déva Apaosha²⁵⁵, sous forme d'un cheval noir, et Tistrya un cheval blanc, entrent en guerre. Après trois jours, Tistrya perd la guerre. Il va chez Ahura-Mazda et annonce « un échec ô Ahura-Mazda, une défaite, eaux et plantes, m'est survenu, ô loi mazdéenne ! (parce que) les hommes ne m'honorent pas en invoquant mon nom, comme ils honorent les autres Yazatas. Car si les hommes m'honoraient en invoquant mon nom, comme ils honorent les autres Yazatas, je me donnerais la force de dix chevaux, la force de dix chameaux, la force de dix taureaux, la force de dix montagnes, la force de dix fleuves²⁵⁶ ». Ensuite, Ahuramazda lui donne la force²⁵⁷. Par ces forces, Tistrya peut battre Déva Apaosha et faire tomber la pluie sur la terre.

II.I.B.1.d: Cybèle et Attis²⁵⁸

Étant le fils de Nana,²⁵⁹ Attis a été conçu à partir d'une amande mangée par Nana²⁶⁰. Cybèle, la déesse-mère tombe amoureuse d'Attis qui lui-même est amoureux de la nymphe Sangaride. Cybèle, pour empêcher Attis dans son affaire amoureuse, le rend fou au point qu'il se castré et se tue. Cybèle transforme Attis en arbre.

²⁵² *Avesta, Le livre sacré du zoroastrisme, op. cit.*, p.176. Par ailleurs, l'âge de 15 ans est apprécié et sacrifié dans le zoroastrisme. La cérémonie d'initiation des zoroastriens a lieu à cet âge.

²⁵³ *ibid.*, p.177

²⁵⁴ Par contre dans la traduction persane de *Tir-Yasht* par Jalil Doustkhah la couleur blanche a été attribuée au cheval. cf. *Avesta*, trad. persan, Jalil Doustkhah, Téhéran: Morvarid, 2006.

²⁵⁵ Force démoniaque représentant la Sécheresse.

²⁵⁶ *Avesta, Le livre sacré du zoroastrisme, op. cit.*, 177.

²⁵⁷ *ibid.*, p.178.

²⁵⁸ L'histoire de Cybèle (Kybele) et Attis a une origine dans la culture du proche orient et surtout celle des phrygiens.

²⁵⁹ La fille de dieu du fleuve Sangarios. Ce Fleuve est situé en Turquie.

²⁶⁰ En effet, dans la mythologie Grecque cet amandier a pour origine l'organe masculin castré d'une unité bisexuelle dont sa part féminine est Cybèle. Selon Philippe Borgeaud, de la relation d'Attis et Cybèle se forme une relation mère-fils qui est l'origine du récit de la vierge Marie et de Jésus Christ. BORGEAUD, Philippe, *La mère des dieux. De Cybèle à la vierge Marie*, Paris: Le Seuil, 1996).

*II.I.B.I.e: Yadegar-e Zariran*²⁶¹

Le roi des Xionites déclare une guerre entre l'Iran et le Xiyon, car Vishtaspe²⁶² s'est converti au Zoroastrisme. Zarir, le frère de Vishtaspe, se précipite comme le commandant de cette guerre, mais se fait tuer dans la guerre. Son fils Bestor, qui a sept ans, se venge en tuant Biderafsh, l'assassin de son père, en lui tirant une flèche. L'autre épisode de ce récit raconte les aventures de Gerami Kard, le fils de Jamasb (le Premier ministre de Vishtaspe). Dans cet épisode, les Xionites coupent les bras de Gerami Kard, et lui qui était le gonfalonier de l'Iran, porte le drapeau en le prenant aux dents avant de mourir. Au final, Esfandiyar, commandant de l'Iran, apporte la victoire pour l'Iran.

*II.I.B.I.f: Siyâvosh*²⁶³

Fils d'une mère d'origine Touran²⁶⁴ ²⁶⁵ et KayKâvous, Siyâvosh est livré dans son adolescence à Rostam²⁶⁶ pour l'entraînement militaire et moral. Après son retour à la cour de son père, Soudâbeh, la reine, tombe amoureuse de Siyâvosh. Par contre, ce dernier n'accepte pas son amour. Soudâbeh, pour se venger, l'accuse faussement d'une demande d'amour de sa part. Pour tester la vérité de la parole de Soudâbeh, selon la tradition, ils doivent passer au milieu d'un grand feu. Siyâvosh, sur son cheval noir, passe au milieu du feu sans aucune difficulté. Quand l'innocence de Siyâvosh est devenue évidente chez Kay Kâvous, ce dernier décide de tuer sa femme. Siyâvosh empêchant la mort de Soudâbeh, quitte la cour pour

²⁶¹ Le récit de *Yadegar Zariran* appartient à l'époque de l'Empire parthe (arsacide) (247 av. J.-C. – 224 ap. J.-C), et la version la plus ancienne que nous possédons est en langue perse moyen. Le récit se passe pendant le règne de Vishtaspe, le premier Roi de l'Iran qui a accepté la religion zoroastrienne après sa rencontre avec Zoroastre. Sur l'identité historique de Vishtaspe nous n'avons pas encore de certitude et il est considéré également comme un personnage mythique. En effet, c'est à partir de la régie de Vishtaspe que nous avons les personnages historico-mythiques qui ont un pied dans la période historique du début de l'empire Achéménide.

²⁶² Premier Roi iranien qui a accepté le zoroastrisme et a aidé l'établissement de cette religion en Iran. Son nom a été célébré dans les Gathas, les hymnes attribués à Zoroastre.

²⁶³ Siyavosh est un personnage sacré et cité dans Avesta, il s'agit de Farvardin Yacht et Zamyad Yasht. Le récit dans cette étude est plutôt tiré du récit de Siyavosh dans *Chah Nameh* (Le livre des rois) de Ferdosi.

²⁶⁴ Le Turan dans la mythologie iranienne est le pays ennemi de l'Iran, pouvant actuellement se situer dans la région de l'Asie mineure.

²⁶⁵ Le nom et l'identité de la mère de Siyavosh restent flous dans les textes antiques et *Chah Nameh* (le livre des Rois) d'Abu-al Qâsem, FIRDOWSI. Elle meurt après la naissance de Siyavosh.

²⁶⁶ Le héros mythique et historique iranien dans *Chah Nameh* (le livre des Rois) d'Abu-al Qâsem, FIRDOWSI. « ROSTAM b. Farrok-Hormozd, commandant militaire et dirigeant provincial de Sasanian, un descendant de la famille aristocratique Espahbodân, qui a trouvé la mort en dirigeant l'armée de Sasanian à la bataille de Qâdesiya pendant la conquête arabo-islamique de l'Iran. » D. Gershon Lewental, « ROSTAM b. Farrok-Hormozd, » *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2016, available at <http://www.iranicaonline.org/articles/rostan-farrokh-hormozd> (accessed on 10 March 2017). Consulté le 1/11/2020.[Traduction libre]

rejoindre Rostam dans la guerre contre Afrasiyâb, le roi de Touran.

Dans le deuxième épisode de ses aventures, pendant la guerre avec Afrâsiâb, il réussit à empêcher l'avancement de l'armée d'Afrâsiâb. Par contre, il décide de ne plus avancer dans la guerre et demande un dédommagement tandis que Kay Kâvous avait envie d'avancer dans le pays Touran. Ainsi, Siyâvosh se réfugie au Turan, chez Afrasiyâb, celui avec qui il entame une relation amicale. Siyâvosh se marie avec Farangis, la fille d'Afrasiyab et ce dernier lui attribue la souveraineté de Khotan et fonde dans cette région le château mythique Gang.

Finalement, Garsivas, le frère d'Afrasiyâb, par jalousie pour Siyâvosh, décide de le tuer par la ruse. Finalement, Gorvi Zéré décapite Siyavosh et de son sang naît une plante, Siyavoshan. Après la mort de Siyavosh, le fils de Siyâvosh, Key Khosro, est né. Afin de protéger Key Khosro, on l'emmène loin de la cour d'Afrasiyab. Après des années, les Iraniens qui sont en permanente guerre avec les Touraniens pour vaincre l'armée d'Afrâsiâb, à l'aide du cheval de Siyavosh, retrouvent Key Khosro qui retourne en Iran. Ce dernier réussit à sauver l'Iran contre le Touran et devient le roi d'Iran. Mais après une période de soixante ans, il décide de quitter le pouvoir et disparaît sans aucune trace.

II.I.B.1.g: La guerre de Karbalâ

Hussein Ibn Ali, le deuxième fils d'Ali ibn Abi Talib²⁶⁷, est le troisième Imâm chiite. En l'an 669, après l'assassinat de son frère aîné imâm Hassan par Mu'awiya, le premier calife de la dynastie omeyyade, Hussein a respecté le serment de son frère concernant le droit politique de Mu'awiya en tant que calife. En 680 après la mort de Mu'awiya, Yazid, son fils prend le pouvoir et oblige Hussein à faire un serment avec lui en tant que calife. Hussein refuse ce serment et, sur la route vers Kûfa dans la ville de Karbalâ avec sa famille et ses compagnons, se trouve en guerre devant l'armée de Yazid. Ce voyage d'Hussein avait son origine dans les demandes des habitants de Kûfa qui le reconnaissaient comme calife.

Les événements durant la nuit du 9^e (*Tasou'a*) et pendant le 10^e (*'âshurâ*) jour du mois de muharram²⁶⁸ dans Karbalâ, constituent l'histoire de l'assassinat des compagnons, des membres de la famille de Hussein et finalement de Hussein lui-même. La troupe omeyyade

²⁶⁷ Ali Ibn Abi Talib, le cousin du prophète Mahomet, est le quatrième calife après Mahomet et il est le premier Imâm dans la branche Chiite de l'Islam.

²⁶⁸ Le premier mois du calendrier musulman.

empêche la troupe d'Hussein d'avoir accès à l'Euphrate pour boire de l'eau. Hussein prend son petit-fils, Ali Asqar, dans sa main en réclamant de l'eau pour son enfant. En retour, une flèche tue Ali Asqar dans sa nuque. Par ailleurs, Ali Akbar réussit une fois à apporter de l'eau, mais se fait tuer dans la guerre par la suite. Ensuite, Abbas ibn Ali²⁶⁹, toujours pour regagner l'eau, réussit à dépasser à cheval la troupe omeyyade. Il remplit le sac à eau. Par contre, à son retour, l'armée omeyyade coupe d'abord une de ses mains, puis une deuxième. Malgré les blessures, il garde le sac par les dents. Finalement, on le tue par des flèches dans ses yeux. En fin de compte, Hussein, après une longue bataille, se fait assassiner et décapiter. Son cheval retourne chez la famille d'Hussein et selon le testament d'Hussein, Shahrbanu, sa femme iranienne, prend le cheval et ce dernier l'emmène loin de Karbalâ. Ali Zayn al-Abîdîn (Imâm al-Sajjâd)²⁷⁰, le plus grand des fils d'Hussein, n'intervient pas dans la guerre à cause de sa maladie et se fait capturer après la guerre. C'est lui qui devient le quatrième Imâm chiite et jouera un rôle important dans la narration de l'événement d'âshurâ par la suite.

II.I.B.1.h : Le Martyr de Sultân Ali²⁷¹

À la demande des habitants de Fin²⁷², Imâm Bâqir²⁷³ envoie son fils, Sultân Ali, à Fin. Après un an, son père a été assassiné et après deux ans, ses ennemis le tuent également dans une guerre à l'endroit nommé aujourd'hui Mashhad Ardahâl. Dans cette guerre, il se trouve avec très peu de compagnons. On le décapite et on envoie sa tête vers une autre ville. Les habitants de Fin retrouvent son corps, le lavent dans la fontaine et le couvrent dans un tapis à la place d'un linceul.

Selon Reza Moradi GhiyasAbaadi²⁷⁴, certains informateurs croient que Sultan Ali a tué un dragon qui habitait dans les montagnes. Ce dragon dévastait les terres arables de la région. Un autre épisode raconte que durant la guerre dans les montagnes, Sultân Ali avait très

²⁶⁹ Le demi-frère de l'Imâm Hussein Ibn Ali.

²⁷⁰ Ali ibn Hussein est connu sous les deux épithètes de Zayn al-Abîdîn et al-Sajjâd.

²⁷¹ L'histoire du martyr de Sultan Ali, selon Ali Bloukbachi ressemble à l'histoire du martyr d'Imâm Hussein au 'âshurâ, ce qui montre l'influence de l'histoire de 'âshurâ sur la constitution de l'histoire du martyr de Sultan Ali. Cf. BLOUK BASHI, Ali, Hemâse-ye Kavir (hadis-e Shahid-e dasht-e Ardahal), dans la revue Farhang o Mardom, n°19-20, 253267/<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage>

²⁷² La ville de Fin est située dans la province d'Isphahan en Iran.

²⁷³ Muhammad al-Bâqir est le cinquième Imâm chiite, le fils de l'Imâm Ali Zayn al-Abîdîn.

²⁷⁴ MORADI GHIYAS ABAADI, Reza, *Âin Qalishouyan Ardêhâl : Bâzmandeye Kohan az Jashn-e Tîrgân va Ârezouyê Bârân* (Rituel Qâlîshouyan : Vestige de la fête de Tîrgân et de la fête de la pluie), <http://ghiasabadi.-com/qalishuyan.html>, consulté le 18 juillet 2020, [Traduction libre]

soif. Il enfonça son sabre sur la terre et une fontaine émergea pour qu'il puisse boire. Dans un autre épisode de cette guerre, son ennemi envoya des femmes nues vers lui et ses compagnons pour les perturber dans la guerre²⁷⁵.

À part l'histoire d'Hussein et du Sultân Ali, ces huit récits sont des histoires mythiques. Par ailleurs, l'histoire de Hussein et celle du Sultân Ali, comme nous le constaterons par la suite, ont une part mythique. En révisant ces récits, nous observons déjà comment les aventures des personnages mythiques et historiques sont en lien avec les phénomènes naturels, notamment l'eau. De plus, plusieurs points communs existent dans les récits. Avant d'aborder ces analogies, afin de mieux illustrer ces enchevêtrements des récits, nous allons aborder certaines des formes performatives et musicales en lien avec les récits présentés.

II.I.B.2: les formes performatives des récits

II.I.B.2.a : Le deuil de Tammuz

Je n'ai pas pu trouver beaucoup de documentation sur ce rituel originaire de Mésopotamie, sauf deux points importants. D'abord, dans les grandes lignes, les participants à ce deuil partent dans une plaine et pleurent la mort de Tammuz²⁷⁶. Puis, selon l'Ancien Testament, « les femmes assises pleurent Tammuz²⁷⁷ » dans ce deuil.

II.I.B.2.b: L'arbor intrat

Arbor intrat est un rituel du culte phrygien, associé à Cybèle et Attis. « Au 22 mars [début du printemps], le pin qu'on identifiait à Attis était porté jusqu'au temple du Palatin, par les « dendrophores », couronné de violettes et enveloppé de bandelettes de laine comme un cadavre ; c'était le cortège de funérailles du dieu mort. Le 23, jour lugubre, se passait en lamentations funèbres autour de l'arbre défunt, et le 24 (sanguis) le sang des assistants, qui se

²⁷⁵ Cet épisode est raconté par Reza Moradi Ghiyas Abaadi dans son blog. Je n'ai pu trouver aucune documentation sur ce sujet. cf. *ibid*.

²⁷⁶ SATTERFIELD, Benjamin. in *Gods, Goddesses and Mythology*, Vol. IV, ed. S. C. Littleton, New York: Marshall Cavendish, 2005, p.451.

²⁷⁷ Ancien Testament, Les prophètes, Ezéchiel, chapitre 8.14, <http://www.bible-en-ligne.net/bible,26O-8,eze-chiel.php> consulté le 10/01/2021.

flagellaient ou se mutilaient, était la liqueur dont on faisait des libations aux morts pour leur rendre la vitalité. Enfin, après l'équinoxe, dans la nuit du 24 au 25, le prêtre annonçait la résurrection d'Attis, et aux manifestations de désespoir succédait une longue et bruyante jubilation²⁷⁸ ».

II.I.B.2.c : Culte de Mithra

Nous n'avons pas d'informations exactes sur le déroulé des rituels du culte de Mithra, car de même que le zoroastrisme a absorbé le culte de Mithra en Iran, en Europe le christianisme a pris sa place. Ce qui est évident, comme nous l'avons abordé précédemment, aucune religion n'est complètement déconnectée de celle qui la précède. Par ce biais, les informations sur les autres religions et cultes pourront nous aider à poser les nouvelles hypothèses sur le sujet. Pour notre étude, dans cette partie nous nous focalisons sur la cérémonie liturgique organisée en plein air en dehors du mithraeum, appelée Mithrâkânâ, Magophonia ou *Farâq mehr Sêpand*.

Sur l'origine et la date exacte du déroulé de ces rituels²⁷⁹²⁸⁰, les chercheurs ne sont pas tous d'accord. De plus, nous ne sommes pas encore sûrs du fait que toutes ces appellations renvoient à un seul rituel. Par contre, en l'absence d'une documentation sur le déroulé performatif de ce rituel, nous nous focalisons sur une recherche iranienne faite par Sadeq AShurpour²⁸¹. Sa recherche sur les formes performatives et spectaculaires en Iran propose une description détaillée de certaines pratiques spectaculaires, basées sur des documentations existantes et sur des recherches de terrain qu'il a effectuées dans des villages en Iran. Concernant le déroulé de ce rituel, AShurpour précise que ces descriptions restent en partie issues de son imagination. En effet, il a essayé de proposer ces formes à partir des documents manuscrits et des vestiges performatifs de ce rituel dans d'autres rituels en Iran. Par contre, je n'aborde pas les dialogues qui existent dans le livre et je décrirai juste les aspects performatifs.

²⁷⁸ CUMONT, Franz, *Lux Perpetua*, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1949, p.261.

²⁷⁹ Pour les différentes opinions sur l'origine et la date de Megaphonia, cf. Mohammad A.Dandamaev dans l'Encyclopédie Iranica, <http://www.iranicaonline.org/articles/mehragan>, consulté le 6 juin 2020.

²⁸⁰ *Farâq Mehr Sêpand* est l'appellation de Sadeq AShur pour ce rituel dont il suppose qu'il se déroulait au quinzième jour du premier mois d'automne du calendrier lunaire (le 15 Mihr) . ASOURPOUR, Sadeq, *Namayesh-haye Irani (les spectacles iraniens)*, Vol I, *Kish-e Zurvan (Le culet Zurvan)*, Téhéran : Soure-ye Mehr, 1389 (2010).

²⁸¹ *ibid.*

II.I.B.2.d: *Farâq mehr Sépand*

Sur une place publique, une statue de Mithra, faite de pâte de blé et enveloppée sous un voile rouge, est déposée à côté d'un sapin au milieu de la place publique. Tout le monde se réunit sur cette place. Parmi les participants, douze personnes ont un masque de « corbeau »²⁸² et huit personnes se cachent derrière un voile comme « les épouses ». Ces dernières portent dans une main une torche et dans l'autre un miroir. Un troisième groupe de onze personnes, « les soldats », portent une hache de guerre et un *Kashkul* (bol de mendiant) sur l'épaule gauche. Après la musique, le roi et les mages retirent le voile de la statue et tout le monde s'incline devant la statue. Ensuite, ayant le genou droit et le pied gauche au sol, tout le monde chante un éloge de Mithra en dialoguant avec les mages.

Ensuite, une musique annonce l'entrée en scène du roi et les trois groupes cités ci-dessus l'accompagnent. Le Roi prend un épi d'orge et sépare les graines, une par une. Puis, il partage les graines entre ses compagnons, boit une gorgée de Haoum²⁸³, prend une pêche verte et en mange une partie. Ensuite, il commence un éloge à Ahuramazda en parlant de tout ce qu'il a offert à l'être humain dans ce monde et insiste sur ses valeurs morales. Puis, entame un dialogue avec les compagnons sur la voie du salut éternel.

Une musique résonne et les mages ordonnent aux participants de creuser la terre. Dans la terre, ils trouvent un cercueil à l'intérieur duquel il y a une hache, un soc et une coupe d'or. La musique résonne encore une fois. Tout le monde sort sauf les huit « épouses » qui commencent à mélanger la terre avec de l'eau pour fabriquer les briques, puis déposent les

²⁸² Vermaseren, par rapport aux différents grades des adeptes du culte, souligne que : « Il est évident que la moyenne des fidèles n'aura pas connu de promotion dans la hiérarchie du culte, car, ou bien le fidèle ne montrait pas assez de zèle pour le service de son dieu ou bien il lui manquait la culture nécessaire et peut-être même parfois l'argent pour pouvoir gravir les sept degrés qui menaient au grade suprême de 'Père des Pères'. Mais celui qui était parvenu à assimiler un bagage théologique suffisant et qui en outre avait acquis les éléments des connaissances astronomiques et astrologiques requises par le culte du dieu, bref celui qui remplissait les conditions pouvait accéder successivement aux grades de Corbeau (corax), d'Epouse (Nymphus), de Soldat (Miles), de Lion (Leo), de Perse (Perses), d'Héliodrome (Heliodromos) et de Père (Pater) ». Vermaseren, p.115. Pour en savoir plus sur les grades dans le culte Mithra cf. Marteen Vermaseren, *op. cit.*, p.115-126.

²⁸³ Haoum est la plante sacrée chez les mazdéens à partir de laquelle on prépare une boisson ayant un effet extatique. C'est la boisson utilisée dans le récit de Ardâ Virâf. cf. Les croyances religieuses en Iran au début de cette partie.

briques dans une forme qui ressemble à une croix gammée et constituent un Mazkat²⁸⁴ (figure 1).



Figure 1 Le *Mezkat* construit par les briques, Photo prise de Sadegh AShurpour, Vol I, p. 132.

Le roi, dans le rôle de Mithra, prononce un discours autour de ces briques. Puis, les « épouses » commencent un chant avec la musique à l'éloge de Mithra. Ensuite, Mithra (le roi) prend un pot de miel et le verse sur les mains des compagnons pour qu'ils se lavent les mains et le visage avec. Les soldats prennent les torches dans la main et se placent autour du Mazkat et constituent un cercle. Le roi (Mithra) se place au milieu du cercle. Mithra et les autres commencent à tourner sur eux-mêmes. Les soldats entrent dans un état de transe, se battent et, à ce moment-là, les mages les font sortir de la place.

Dans la partie suivante, le roi prend un récipient d'huile et verse l'huile sur la terre, puis répète ce geste en versant le vin. Ensuite, on lui apporte un sac de grain d'orge qu'il jette sur le *Mezkat*. Puis il lave l'entrée du *Mazkat* avec du lait et du miel et enfin chante les phrases symbolisant le *Mazkat* comme le monde et son entrée comme un chemin vers le salut.

²⁸⁴ *Mazkat* ; *Mazgat* ; *Majgat* ; *Masjed* ; sont des équivalents du terme Mosquée, le lieu de la prière. La forme de la croix gammée peut être en lien avec le symbole Svastika, « mot sanskrit dérivé de *su* (« bien ») et de *asti* (« il est ») et signifiant : « qui conduit au bien-être »[...] La svastika, en tant que symbole de prospérité et de bonheur, s'est répandue dans toutes les régions du monde antique et moderne. » « SVASTIKA », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 9 octobre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/svastika/>

Par la suite, chaque corbeau dirige deux sacrifices, un taureau noir et un cheval blanc vers une fosse couverte par les branches. Le roi se met dans la fosse. En coupant la gorge des sacrifices, le roi se lave avec le sang. Il sort de la fosse tout rouge et les gens se précipitent pour le toucher par le doigt et marquer une empreinte rouge sur leur front, et saluent le Mithra. Le roi se met au milieu du Mazkat en gardant un chandelier à trois branches. Les participants se réunissent tout autour du roi en portant dans leurs mains un miroir face à lui, qu'ils jettent et cassent ensuite à ses pieds. Le roi continue avec un discours qui encourage les adeptes à respecter les valeurs morales et à s'entraider en donnant des cadeaux aux adeptes.

Tout le monde se réunit ensuite autour du centre de la place. Le Roi prend le sapin et le dépose à l'est de la place, les compagnons déposant la statue de Mithra sur une branche de sapin. Ensuite, ils roulent trois fois une corde autour du tronc, puis projettent de l'eau vers l'arbre à trois reprises et enveloppent l'arbre avec un tissu blanc. La musique résonnant dans l'espace, les compagnons brûlent l'arbre et les mages déclament des éloges à Mithra, répétés par les participants.

Finalement, le roi associe dans un discours l'arbre et la statue à Ahuramazda, et Mithra et le Soleil à l'homme par le chemin qu'ils parcourent entre la vie et la mort, de l'est à l'ouest. À la toute fin, la viande des animaux sacrifiés est partagée entre tout le monde.

II.I.B.2.e: 'āshurā²⁸⁵

« Dixième jour de Muharram, le premier mois du calendrier islamique ; pour les sunnites, c'est un jour où le jeûne est recommandé, et pour les Shi'ites, un jour de deuil pour le martyr de l'imâm Ḥosayn. En tant que jour de jeûne, 'Āšūrā' a été adopté à partir de l'ancien rite juif du Yom Kippour (jour des Expiations) ; le terme arabe dérive du mot hébreu 'āsōr avec la terminaison déterminante en araméen -ā. Il se réfère en gros aux dix premiers jours de Moḥarram, mais plus spécifiquement au dixième jour. La célébration juive de Yom Kippour, qui tombe le dixième jour de Tishri, le premier mois du calendrier juif, remonte à l'époque pré-exilique²⁸⁶ ». Par ailleurs, en Afrique on célèbre différemment ce jour. « Au Maghreb, elle est parfois assortie de festivités carnavalesques qui s'accompagnent de rites populaires anciens d'origine agraire – feux de joie, personnages masqués, jeux d'eau –

²⁸⁵ Au Sénégal cette fête est appelée *Tamkharite*.

²⁸⁶ M.Ayoub, *ĀŠŪRĀ*, encyclopédie Iranica, <https://iranicaonline.org/articles/asura> consulté le 22/10/2020. [Traduction libre]

destinés à assurer la fécondité et la fertilité²⁸⁷ ». La présence de *Gurgeycha* au cours de la fête d'âshurâ à Tabelbala en Algérie est un autre aspect important de cette fête en Afrique du Nord (voir Figure2). Un personnage « dissimulé sous un habit de fdem, bourre de palmier, [...] pourvu d'un phallus monstrueux et coiffé d'une paire de cornes ». Au moment de la fête, il pousse des cris de bouc en rut et « poursuivait les femmes du village pour leur donner des coups de baguette²⁸⁸. »



Figure 2 Le mannequin de Gurgeycha au Musée du Quai Branly Photo © musée du Quai Branly - Jacques Chirac, Dist. RMN-Grand Palais / Cyril Zannettacci. [Lien vers le site Image d'Art](#)

²⁸⁷ Notice de la Fête d'âshurâ au musée du Quai Branly.

²⁸⁸ *ibid.*

II.I.B.2.f: Nakhlgardâni

La tradition du cortège de cercueils d'un mort en Iran se trouve également dans plusieurs rituels comme celui de *Nakhlgardâni*. Le *Nakhl* (littéralement : palmier) est une grande structure souvent en bois qui représente le cercueil de l'Imâm Hussein. Pendant le jour d'*'âshurâ* (le 10 Muharram), dans certaines villes en Iran, plusieurs porteurs prennent le *Nakhl* sur l'épaule et le font déambuler dans les rues de la ville. La cérémonie est accompagnée par une musique de percussions et parfois par des dialogues chantés entre les participants.²⁸⁹

II.I.B.2.g: Sovashon

Nous n'avons pas d'informations exactes sur ce rituel de commémoration du martyr de Siyavosh. Certains traités décrivent ce rituel comme une cérémonie de deuil durant lesquelles les participants chantent les élégies pour Siyavosh. Certains autres le décrivent comme une scène de sacrifice de coq sur le tombeau de Siyavosh²⁹⁰. Ou encore certains décrivent le rituel comme une cérémonie durant laquelle les participants chantent et se lamentent sur le tombeau de Siyavosh et se partagent la nourriture. Une fresque dans la région Pendjikent décrit une scène attribuée au Sovashon. La fresque présente un groupe de pleureurs durant le cortège du cercueil de Siyavosh²⁹¹.

II.I.B.2.h: Chamar

Chamar est une cérémonie funéraire encore présente dans l'ouest de l'Iran²⁹². Des groupes de femmes et d'hommes de différents villages constituent des lignes et se rapprochent de *Chamargâh*²⁹³. Dans un premier contact, au moment du rassemblement, les femmes grattent leurs visages et les femmes appartenant à la famille du défunt les empêchent

²⁸⁹ Ali Bloulkbashi en associant le *Nakhl* à l'Arche d'Alliance cité dans le livre de l'exode de l'ancien testament souligne que de même que l'Arche d'Alliance, le *Nakhl* symbolise le pouvoir divin sur la terre. BLOUKBASHI, Ali, « TaboutGardâni Namâyeshi tamsili az qodrat qodsi Khodavandi », revue Nashr-e Danesh, 1378, n°94, <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/47369>, consulté le 22/10/2020.

²⁹⁰ Mahmoud de Kachgar, *Divan al-loqat al-tork (Recueil des langues turques)*, trad. en persan par Hussein Mohammadzadeh Sediq, Tabriz: Akhgar, 1384 (2005)

²⁹¹ Boris Marshak refuse l'attribution de cette fresque à Sovashon et décrit cette scène comme la lamentation pour Geshtinanna, la sœur de Dammuz, déesse mésopotamienne.

²⁹² Précisément dans les Provinces d'Ilam, de Lorestan et de Kermanshah en Iran

²⁹³ L'endroit où a lieu la cérémonie de *Chamar*.

de le faire.

On dépose le défunt enveloppé dans un linceul à côté de sa tombe. Dans le *Chamargâh*, les femmes, les unes à côté des autres, créent un demi-cercle et les hommes complètent l'autre partie de ce cercle en se serrant les uns contre les autres. Les femmes prennent toutes ensemble un long tissu noir par la main. Les hommes portent les *Kotal*²⁹⁴ et les font circuler entre eux. Un groupe de chanteurs (les *Ish* et les *Roker*) circulent dans ce cercle et improvisent des poèmes à l'éloge du défunt. La cérémonie est accompagnée musicalement par le *Dohol* (tambour bi-face) et le *Sornâ* (sorte de hautbois). Dans certaines régions, les hommes présentent une danse sur le chant et la musique des musiciens. Au milieu de *Chamargâh*, on érige un *Kotal* et on y accroche les photos et accessoires personnels du défunt. On enveloppe un cheval noir²⁹⁵ dans différents morceaux de tissus et portant le fusil du défunt, que l'on dirige vers son tombeau tout en chantant et jouant de la musique.

II.I.B.2.i: Ghorbâni-e Nakhl (Sacrifice du palmier)

C'est un rituel pratiqué au sud de l'Iran où le palmier-dattier (*Phoenix dactilifera*) est un des principaux arbres dans la végétation de la région et dont la plantation du palmier fait partie de la vie économique des habitants. La pratique de *Ghorbâni-e Nakhl* se fait à plusieurs occasions comme le mariage, mais avant tout, c'est un rituel de l'équinoxe de printemps, le premier jour et le 13^e jour. La cérémonie se déroule au début du printemps quand les palmiers-dattiers donnent leurs fruits, la datté. Le palmier qui n'a pas donné de fruit sera choisi pour qu'il soit sacrifié. La personne qui s'occupe de la cérémonie coupe toutes les feuilles, du bas jusqu'en haut, et enlève la bourre du palmier. Une fois l'arbre nettoyé, elle coupe la tête de l'arbre (Figure3). Le cœur du tronc qui a une texture douce sera partagée entre les participants de la cérémonie. Au cours de cette cérémonie, tous les gens du village chantent et les enfants font des bruits de joie. Ensuite, tout le monde mange le cœur du palmier avec les autres nourritures.

²⁹⁴ C'est un grand morceau de bois comme un pilon où on y accroche les différents morceaux de tissus et bijoux dans les cérémonies funéraires. L'appellation de *Kotal* est également utilisée pour le cheval habillé de tissus et de bijoux marchant devant le cortège des rois.

²⁹⁵ En l'absence de cheval noir, on enveloppe le cheval avec un tissu noir. En effet, le cheval est le cheval du défunt.



Figure 3 Le sacrifice du Nakhl dans la ville de Bafq dans la Province de Yazd en Iran.
© Photo par Javad Hadi, Mehr News agency

II.I.B.2.j: Fête de Tirgân (Fête de l'arrosage par l'eau)

Tirgân est une des quatre fêtes principales en Iran ancien. Les Iraniens, au 13^e jour de l'été²⁹⁶, s'arrosent les uns les autres dans un esprit joyeux avec de l'eau à l'aide d'un récipient, soit à côté des rivières, soit dans la ville ²⁹⁷. Par ailleurs, dans certaines régions, on organise autrement la fête de *Tirgân*. Dans les provinces de Mazandéran et de Gilân par exemple, au moment du coucher du soleil, on donne un coup délicat aux arbres fruitiers dans l'espoir qu'ils donnent plus de fruits. De plus, dans la même région, nous constatons une autre tradition ce jour-là, jouée par les jeunes. Pendant la nuit, un groupe de jeunes entrent dans les maisons en jouant le rôle de muets. Ils portent une brindille et frappent doucement les habitants de la maison. Les pratiquants de ce rituel croient que cet acte les protège contre les maladies. Un autre exemple de traditions de cette fête dans la ville de Yazd au centre de l'Iran.

²⁹⁶ Dans le calendrier zoroastrien on attribue un nom pour chaque mois et chaque jour dans le mois. Le 13^{ème} jour du Mois de Tir (*Tishtar* en avestique et *Tishtar* en moyen perse) est aussi nommé Tir. Donc, c'est le jour Tir du mois Tir.

²⁹⁷ Habitant d'un quartier arménien à Téhéran, je me souviens de cette fête dans les années 90 dans la communauté arménienne de Téhéran.

Un jour avant le premier jour de l'été, une jeune fille qui n'a pas encore eu sa puberté prend un vase. Les membres de plusieurs familles se réunissent et, après avoir fait un vœu, posent chacun un objet dans le vase. La fille remplit le vase de plusieurs fontaines d'eau (entre 3 et 5) et le ferme avec un tissu vert, le déposant ensuite sous un cyprès. Elle met sur le vase un miroir, une boîte d'allumettes et une balayette.

Le lendemain, après la fête et après avoir arrosé les uns et les autres, la fille reprend le vase. Elle se met dans une chambre dans laquelle les femmes sont assises tout autour. Une personne récite un poème et la fille sort un objet. Ainsi, la signification du poème sera une réponse au vœu de la personne. Ensuite dans cette tradition, on brûle le vase dans un four traditionnel.

II.I.B.2.k: Qali shoyân (lavage du tapis)²⁹⁸

Vers le 17^e jour de l'automne²⁹⁹, après un discours autour de l'aventure du Sultan Ali dans son mausolée, les participants³⁰⁰ prennent le tapis (son linceul) auprès du gardien du mausolée. Les participants roulent le tapis, le portent sur les épaules et vont vers un ruisseau³⁰¹ près du mausolée³⁰². Un groupe d'hommes portant des bâtons en bois, en criant « Hussein, Hussein », font tourner leurs bâtons dans l'air. Un autre groupe porte aussi horizontalement un Kotal et va vers la même direction. De plus, un homme sur un cheval porte un tapis de prière³⁰³. Une fois arrivés au ruisseau, ils étalent le tapis à côté du ruisseau. Les porteurs de bâton introduisent leurs bâtons dans l'eau et projettent l'eau qui coule de leurs bâtons sur le tapis. Ensuite, encore une fois, ils roulent le tapis et de la même façon le retournent dans son mausolée³⁰⁴.

²⁹⁸ La version racontée par Ali Bloukbashi, dans BLOUK BASHI, Ali, « Hemâse-ye Kavir (hadis-e Shahid-e dasht-e Ardahal) », La revue *Farhang o Mardom*, n°19-20, <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/253267> consulté le 20/10/2020.

²⁹⁹ La date de ce rituel peut varier entre le 15 et le 17 pour peu qu'il tombe un weekend, il s'agit du vendredi en Iran. Cet événement actuellement associé à un événement religieux musulman est le seul rituel qui est basé sur le calendrier solaire au lieu du lunaire.

³⁰⁰ Ceux qui participent à l'exécution de la cérémonie sont tous des habitants du village de Fin. La participation des autres dans l'exécution du rituel est interdite car ils croient que les habitants des autres villages alentours ont participé à l'assassinat de Sultan Ali.

³⁰¹ C'est l'endroit où les habitants de Fin croient qu'on a lavé le corps de Sultan Ali après sa mort.

³⁰² Une distance d'à peu près 800 mètres.

³⁰³ Il s'agit du symbole du tapis de prière de Sultan Ali.

³⁰⁴ Pour une documentation visuelle de *Qalishouyan*, cf. <https://ich.unesco.org/en/RL/qalisuyan-rituals-of-mashad-e-ardehal-in-kasan-00580> consulté le 30/10/2020.

Un autre événement lié au *Qali Shoyân* est l'ambiance plutôt joyeuse dans le village par la présence de plusieurs visiteurs venant de différentes villes. À cette occasion, un grand marché s'installe dans le village et ce qui est intéressant sont les familles, qui ont une fille prête à se marier, et qui viennent acheter quelques articles de ménage pour la dot de leur fille. Ils croient que cela porte bonheur et l'aidera à trouver son mari.

*II.I.B.2.I: Kâni Ave*³⁰⁵

Dans la région du Kurdistan en Iran³⁰⁶, on installe un podium à côté d'une fontaine d'eau sur lequel un dragon³⁰⁷ empêche les gens du village de prendre de l'eau. Sur les deux côtés du dragon, il y a deux gardiens qui ont un fouet dans la main. Pour pouvoir récupérer l'eau, les gens du village font appel à tous ceux qui veulent candidater pour aller récupérer l'eau. Ils prennent un vase et chaque candidat dépose un caillou de sorte qu'il soit reconnaissable. On tire au sort le tour de la personne qui va aller chanter un poème pour le dragon. Les neuf premières personnes vont chanter, mais le dragon n'aime pas la chanson et les gardiens frappent la personne par le fouet qui meurt sous les coups. La dixième apparaît tout en blanc sur un cheval blanc avec un *Daf* (tambour en cadre) dans la main. Elle joue le *Daf* et les habitants répondent en frappant deux cailloux l'un contre l'autre, puis va vers le dragon et commence à chanter³⁰⁸ en jouant le *Daf*. Ainsi, le dragon et ses gardiens s'endorment et l'eau coule de la fontaine. Après le spectacle, les habitants du village préparent un repas pour le midi et le partagent entre eux.

II.I.C: Le Ta'zieh au carrefour des croyances et formes performatives

Dans ces douze rituels cités ci-dessus, nous constatons comment les huit récits abordés auparavant s'entrecroisent sur le plan performatif. La quête de l'eau, dans son lien avec la vie, se noue avec l'acte de sacrifice (des plantes ou des humains). Ce dernier dans le but de

³⁰⁵ Ce rituel a été mentionné dans ASOURPOUR, Sadeq, *Namayesh-haye Irani (les spectacles iraniens)*, Vol II *Ta'zieh*, Téhéran : Soure-e Mehr, 1389(2010), p.67-87.

³⁰⁶ Ashurpour n'indique pas la région ou le village exact du déroulé de ce rituel.

³⁰⁷ L'auteur n'a pas indiqué la manière de représenter le dragon.

³⁰⁸ Les paroles de ce chant représentent un dialogue avec une fontaine sèche, lui demandant de l'eau et se présentant prêt à se sacrifier pour elle.

rétablissement de l'ordre naturel de la vie et assurer sa continuité. Les changements des saisons construisent les éléments basiques de ces rituels ; la venue du printemps (la naissance) ; l'hiver (la mort) ; l'automne (le temps de la culture du blé) ; l'été (la crainte de la chaleur et l'absence de l'eau). Le sacrifice symbolique de l'homme (*Kâni Ave*), du palmier (*Qorbâni Nakhl*) et du pin (*arbor intrat*) suivent des chemins semblables. Ces liens se regroupent parfois dans un seul rituel, *Qâlishouyân*. Dans ce dernier, nous constatons à la fois le sacrifice humain et la célébration de l'eau. Ces entrecroisements se manifestent également dans les rituels d'*âshurâ*. La fête d'*âshurâ* et le rituel d'*âshurâ* (commémoration du massacre de l'imâm Hussein) suivent le même calendrier et ont lieu les mêmes jours. Nous avons, d'un côté, une origine d'une fête agraire (en lien avec la fertilité et l'eau) qui évolue dans une fête religieuse. De l'autre, dans l'évolution de la commémoration du martyr de l'imâm Hussein, cet événement rejoint le chemin des rituels en lien avec les changements des saisons (comme *arbor intrat*) et donne le rituel de *Nakhlgardâni*. Par ailleurs, nous avons constaté que la quête de l'eau trouve une place centrale dans l'histoire de la guerre de Karbalâ.

En outre, afin de garder une identité sociale, le sacrifice humain trouve sa place dans l'histoire de l'imâm Hussein qui se sacrifie pour une identité sociale et religieuse, comme dans le cas de Siyavosh et Zarir.

Si l'on prend l'idée centrale du sacrifice, cela nous aide à comprendre le lien entre tous ces rituels. Véronique Donard affirme dans son analyse psychanalytique des mythes créateurs que l'acte de sacrifice « donne naissance à l'ordre cosmique, agence l'univers, impulse et rythme la succession temporelle, codifie la vie liturgique, politique et sociale. Il est également présent dans la vie privée de l'être humain, régule son quotidien, donne sens à sa vie comme à sa mort³⁰⁹ ». Véronique Donard souligne que par le biais du sacrifice, l'être humain, en se trouvant devant la situation traumatique du mort, remplace la notion de « il va y avoir du meurtre » par « il faut sacrifier pour »³¹⁰.

Grâce à ce remplacement, l'humain crée une finalité pour son fantasme de mort dans une instance tierce. « Sous-jacent à ce « pour » qui qualifie le fantasme sacrificiel, semble exister un lieu psychique qui vectorise le sacrifice, lui imprimant, plus encore qu'un simple

³⁰⁹ Donard Véronique, « Repères pour penser le martyr chrétien », *Topique*, 2010/4 (n° 113), p. 27-41. DOI : 10.3917/top.113.0027. URL : <https://www.cairn.info/revue-topique-2010-4-page-27.htm> consulté le 18/08/2020.

³¹⁰ *ibid.*

sens, un destin. Cette instance, que je prends le parti de nommer « instance déique » – semble être un lieu vide qui, précisément pour être vide, permet toutes les projections fantasmatiques et, par la suite, idéalisatrices qui rendent possible le vécu spirituel et religieux du sujet³¹¹ ».

Ce lieu vide, selon Donard, nous permet de mieux configurer comment le sacrifice des plantes (le palmier, le sapin et la statue de Mithra), ses animaux (le coq), ses humaines (Sivayosh, Zarir, Abolfazl, Hussein et Soltan Ali) permettent à l'être humain d'établir une cohérence entre la vie et la mort dans son environnement naturel et social.

Jusqu'ici, nous avons observé l'entrecroisement des récits et des formes rituelles dans les aires géographiques voisines. Dans la suite, nous nous focaliserons sur le *Ta'zieh*, afin de mieux analyser les différents mouvements de pensées formalisées sous cette forme de rituel. Avant la présentation de la forme performative et musicale du *Ta'zieh*, j'aborderai en premier lieu un résumé de la période historique entre la guerre de Karbalâ et les premières manifestations de la forme performative du *Ta'zieh*.

II.I.C.1 Petit historique de l'évolution du *Ta'zieh* d'*'âshurâ*

À la suite de la guerre de Karbalâ, Ali Zayn al-Abidin (le fils de l'imâm Hussein), afin de préserver la tradition nouvellement émergée du chiisme, par ses discours, ses écrits³¹² et ses enseignements, a joué un rôle important dans la réminiscence de l'événement d'*'âshurâ* de l'an 680. Par contre, avant l'époque des Bouyides³¹³, vers la fin du X^e siècle, les commémorations de l'événement d'*'âshurâ* étaient limitées aux cérémonies fermées des chiites. Sous le règne des Bouyides jusqu'à l'époque seldjoukide, les premières cérémonies publiques du deuil de l'imâm Hussein et de ses compagnons ont eu lieu. À cette époque, les cérémonies³¹⁴ ressemblent plutôt à des carnivals, sans avoir une forme performative comme un spectacle. Après l'époque bouyide, nous n'avons pas de traces témoignant de cérémonies de deuil public pour l'imâm Hussein et il faut attendre le début du XVI^e siècle, à l'époque safavide, pour revoir les formes publiques de ce deuil qui ont, au début, la forme de carnaval.

³¹¹ *ibid.*

³¹² *Sahîfa Sajjâdiya* (les cantiques de Sajjâd) sont considérés comme un Évangile dans l'Islam Chiite.

³¹³ Les Bouyides étaient une dynastie chiite en Iran (945-1055).

³¹⁴ Pour la description de ces cérémonies cf. *al-kamel fi al-Tarikh* d'Ibn Asir et *Asar ol baqie* d'al-Biruni.

À la fin de l'époque Timouride (avant l'époque safavide), Hussein Vaéz Kashéfi écrit un ouvrage important, *Rozat-ol-Shohada* (1502), dans lequel il raconte les détails de la guerre de Karbalâ. Cette élégie en prose rythmée et rimée deviendra désormais la source de la forme *Rouzeh Kahni*. Cette dernière est une cérémonie de deuil qui consiste en une lecture du livre *Rozat-ol-Shohada* par une personne, le *Rouzeh khân*, devant le public. Le public, en pleurant, écoutait cette narration³¹⁵. Par ailleurs, ce texte a servi, plus tard, à l'écriture des manuscrits du *Ta'zieh*.

Les récits de voyage des Européens sont les rares documents attestant la présence de cérémonies de deuil pour l'imâm Hussein à l'époque safavide. Les récits de Pietro Della Valle (1617) et Jean-Baptiste Tavernier (1630)³¹⁶ nous informent sur le fait que bien qu'il y ait eu des cérémonies carnavalesques de deuil, la présence du *Ta'zieh* n'a pas encore été attestée, au moins dans les villes où ils ont voyagé. Par contre dans le récit de Della Valle nous constatons la présence de « cercueils, couverts de velours noirs sur lesquels paraît le Turban, ou le Tag ³¹⁷», porté à dos de chameaux et aussi des chevaux portant les sabres et les turbans dans la cérémonie³¹⁸. Or, à partir de l'époque des Zand (1751-1794) et principalement l'époque Qâdjâr, nous sommes témoins du spectacle de *Ta'zieh* par les joueurs qui incarnent des rôles de personnages de l'événement d'*âshurâ*.

À l'époque qâdjâre, le *Ta'zieh* évoluait énormément et plusieurs récits, autres que l'événement de la guerre de Karbalâ, sont entrés dans le répertoire du *Ta'zieh* : les récits sur des personnages religieux (l'imâm Ali, Mahomet, Ibrahîm, Josèphe, Jacob, etc.³¹⁹). On peut également ajouter à ces récits des histoires sur des événements non religieux (tel que la vie de Roi Yazdgerd, Sultan Mahmoud et Ayaz, Naser al-din Shâh ou les artistes peintres comme Kamal al-Molk³²⁰). Parmi les *Noskkeh* (lit. manuscrit, manuscrit du *Ta'zieh*) nous en constatons également un sur le passage de Siyavosh à travers le feu et son martyr. La présence

³¹⁵ À nos jours cette forme existe encore en Iran.

³¹⁶ cf. TAVERNIER, Jean-Baptiste, *Les six voyages de Jean-Baptiste Tavernier... : qu'il a fait en Turquie, en Perse, et aux Indes...* Vol I, Paris : G. Clouzier et C. Barbin, 1676, p.423-430.

³¹⁷ DELLA VALLE, Pietro, *Voyages de Pietro Della Valle, gentilhomme romain, dans la Turquie, l'Égypte, la Palestine, La Perse, Les Indes orientales, et autres lieux*, Vol IV, Rouen : Chez Robert Machuel, 1745, version numérique, <https://archive.org/details/voyagesdepietro01machgoog/page/n144/mode/2up>, p.135. consulté le 09/08/2020.

³¹⁸ *ibid.*

³¹⁹ FATHALI BEYGI, Davoud, *Ashnayi bâ mabâni ShabihKhâni (une introduction sur les fondements de Ta'zieh)*, Téhéran : Soureh-Mehr, 2017, version numérique.

³²⁰ *ibid.*

de ce genre d'événement confirme encore une fois notre idée sur les échanges entre les religions à travers les formes performatives, dans ce cas le zoroastrisme et l'Islam. En effet, le *Ta'zieh*, comme une forme performative et musicale à partir du XV^e et XVI^e siècle, a repris l'histoire de Siyavosh comme un des récits de cette pratique³²¹.

Dans cette recherche, je reste concentré sur le *Ta'zieh* d'*âshurâ* qui raconte l'histoire du martyr de l'Imâm Hussein. Le *Ta'zieh* d'*âshurâ* se déroule traditionnellement pendant les dix premiers jours du mouharram³²². Chacun de ces jours, les *Ta'zieh khân* présentent une scène des événements déroulés entre le 9 au soir, jusqu'au 10 à midi, durant la guerre de Karbalâ. Il convient à noter que chaque troupe peut posséder un *Noskheh* différent. Les différences entre les *Noskheh* portent plutôt sur la manière de la narration que sur l'histoire elle-même.

II.I.C.1.a: échange entre Occident et Orient

Pour rajouter un dernier point historique³²³ qui pourrait avoir un lien avec la formation du *Ta'zieh*, je vais aborder trois faits historiques en lien avec la culture chrétienne. Ces trois éléments ne suggèrent pas l'influence directe des mystères européens sur le *T'azieh* mais ouvrent un autre champ d'investigation peu étudié jusqu'à aujourd'hui.

II.I.C.1.a.i: Les missionnaires chrétiens

Pendant l'époque safavide, sous le règne de Shah Abbas I^{er} (1587-1629), nous constatons un événement politique et religieux. Plusieurs missionnaires des différentes branches du christianisme de différents pays d'Europe sont entrés en Iran. Il s'agit des carmélites, des augustins, des franciscains, des dominicains, des capucins et des jésuites venant de plusieurs pays comme le Portugal, l'Italie, la France, les Pays-Bas, l'Angleterre et

³²¹ Ce *Ta'zieh* n'a pas été très répandu et aujourd'hui, il ne fait pas parti des *Ta'zieh* courants.

³²² Les dates peuvent varier du 1^{er} au 10 ou du 11 au 20 Muharram, pour que dans certaines villes toutes les troupes puissent présenter leur spectacles.

³²³ Je suis conscient que je n'ai pas épuisé la liste des événements qu'on peut mettre en lien avec le spectacle de *Ta'zieh*.

la Pologne³²⁴. Shâh Abbas, afin de gagner le soutien des pays européens contre l'Empire ottoman, donna la permission à tous ces missionnaires de pratiquer librement l'évangélisation.

II.I.C.1.a.ii: La présence des Portugais au sud de l'Iran

Pendant tout le seizième siècle, les Portugais étaient présents au sud de l'Iran en occupant notamment l'île d'Ormuz et l'île de Gechm. Ces endroits sont géographiquement le point central au débouché du golfe persique.

II.I.C.1.a.iii: *Le mystère à Curalha*

Situé au nord du Portugal, Curalha est un village dans lequel les habitants, depuis le XVI^e siècle, organisent tous les ans une version du Mystère³²⁵ de la passion du Christ. Dans le film *Acto da primavera* (Le mystère du printemps), Manuel de Oliveira a documenté ce spectacle en 1963.

En ce qui concerne ces trois faits historiques et leurs liens avec le *Ta'zieh*, d'un côté nous sommes devant une représentation d'un événement religieux (martyr d'un personnage saint) jouée pour et par les gens de la ville ou du village, sur une place publique qui peut durer plusieurs jours. D'un autre côté, nous avons l'évolution du mystère entre les XIV^e et XVI^e siècles qui coïncide à la fois avec l'occupation du sud de l'Iran par les Portugais et la présence des missionnaires européens en Iran. Enfin, tous ces faits historiques coïncident avec l'évolution de la forme du *Ta'zieh* en Iran au XVI^e siècle, ce qui peut suggérer un rapport entre ces trois faits historiques et le *Ta'zieh*³²⁶. En effet, ces exemples peuvent nous orienter vers

³²⁴ PIRANSHAHI, Rahman, JAHANI JAVANMARDI, Alireza, Goreyshivand Aliasqar, « Shâh Abbas yekom va missionnair haye mazhabi », dans la Revue Jondishapour, n°16, 1397(2018), <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1602982/شاه-عباس-یکم-و-میسونرهای-مذهبی-ارویا> Consulté le 20/08/2020.

³²⁵ Les mystères sont les « représentations médiévales, où une collectivité se donne à elle-même en spectacle sur les mythes religieux qui font sa cohésion : Rédemption (Passion du Christ), vie du saint patron de la ville ou la confrérie. Entre le XIV^e et XVI^e siècle, le mystère se développe surtout en France [...]. Joué à l'initiative par une confrérie spécialisée » Les mystères sont joués pendant « plusieurs journées entières, et, dans les cas extrêmes, plusieurs semaines. Les rôles, souvent plus d'une centaine, sont tenus par des gens de la ville, sous la direction d'un meneur de jeu visible du public. Précédé d'un « monstre » (défilé à travers la ville de tous les acteurs costumés), il est joué sur la place publique : scène, loges et gradins ont été édifiés pour l'occasion [...] C'est avant tout un grand spectacle : costumes luxueux et décor tape-à-l'oeil, secrets de machinerie, interventions musicales, scène de torture ou de bataille y ont plus d'importance que le texte. [...] Le spectateur voit sa foi se matérialiser sous ses yeux ; tout est visible : les douleurs des damnés, les miracles du saint, le sang du martyr, les voleries des anges ; tout est occasion de redire l'inéluctable victoire de la puissance divine...» FAIVRE, Bernard, « Mystère », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, CORVIN, Michel (dir.), Paris : Bordas, 2008, p.971.

³²⁶ Par contre, il ne faut pas oublier que le film d'Oliveira a été tourné en 1963 et donc même ce mystère pouvait avoir une autre forme au XVI^e siècle.

une réalité évoquée plus haut. Il s'agit du mouvement des pensées et formes performatives qui circulent entre les religions en Europe et au Moyen-Orient.

Nous avons évoqué les liens entre les croyances partagées entre les Européens et les pays du Moyen-Orient à travers la croyance païenne et abrahamique et nous avons ajouté que ses échanges ne se faisaient pas dans un seul sens et pas seulement dans une période spécifique. Les croyances des habitants des plateaux iraniens pourraient influencer les croyances des Européens et les Européens, à leurs tours, ont apporté leurs influences en Iran. De ce fait, dans cet échange permanent, nous pouvons repérer les moments où ces mouvements se nouent et se manifestent comme une nouvelle forme performative. Autrement dit, ces pratiques sont les rapprochements des multiples mouvements (les pensées incarnées par les actions) des êtres humains qui se manifestent dans certains moments de l'histoire. En effet, ces deux formes performatives et musicales (*Ta'zieh* et le Mystère), surtout sur le plan du chant, peuvent se rejoindre, car tous les deux proposent le même processus, sans compter la symbolisation différente de Jésus Christ et l'Imâm Hussein. Les deux racontent l'histoire d'un martyr qui a donné naissance, en quelque sorte, à un « savoir-être » dans le monde. Les cérémonies mithriaques telles que *Farâq Mehr Sepand*³²⁷, et celles à l'intérieur du *mithraeum* avaient également le même objectif, c'est pour cela qu'il rejoint son nouvel environnement en Europe et continue à exister dans une autre religion.

D'ailleurs, pour revenir aux formes performatives et spectaculaires, contrairement au mystère qui devient de plus en plus absent en Europe, le *Ta'zieh* a perduré jusqu'à nos jours³²⁸. Par contre, comme je l'ai évoqué dans l'introduction, le théâtre sous une forme européenne trouve progressivement sa place en Iran à partir du XIX^e siècle. Il est nécessaire de noter que l'introduction du théâtre européen en Iran, à son tour, a influencé le spectacle de *Ta'zieh*. Parmi les facteurs importants dans les échanges entre le *Ta'zieh* et le théâtre en Iran, nous pouvons évoquer les apprentissages théâtraux reçus par les *Ta'zieh Khân* et les tentatives

³²⁷ L'idée de la cérémonie de *Farâq Mehr Sepand*, telle qu'elle a été présentée dans le livre de Sadeq Ashurpour n'est pas une idée confirmée jusqu'à nos jours. De plus, nous n'avons pas encore de traces archéologiques évidentes des *mithraeum* en Iran, ce qui ne signifie pas non plus son absence totale. Par contre, ce qui est évident est la présence de la croyance du mithraïsme en Iran et en Europe. Si l'on suppose la présence d'une forme rituelle à l'extérieur du *mithraeum* en Iran, ne peut-on pas supposer des échanges entre les cérémonies en plein air du culte mithraïque et ce genre de rituel en Europe, tel que les Saturnales ou plus tard la fête de *dies natalis solis invicti* (le jour de la naissance du Soleil) célébrant le *Sol Invictus* ? La fête qui donna place après dans le christianisme à la fête de la naissance de Jésus Christ le 25 décembre (la date qui est proche du solstice d'hiver).

³²⁸ Étant donné que traiter de la raison de la présence en continu du *Ta'zieh* en Iran dépasse la limite de cette recherche, et que je me contente d'évoquer seulement la présence de la religion du chiisme en Iran jusqu'à nos jours.

d'adapter les enseignements du théâtre pour les *Ta'zieh Khân*³²⁹.

En outre, en ce qui concerne la relation entre la musique persane et la musique occidentale qui semble très éloignée, certaines études comme celle d'Alexandre Leroi-Cortot nous démontrent en quoi ces musiques ont également un fondement esthétique commun³³⁰. Alexandre Leroi-Cortot souligne que le dialogue entre les musiques arabo-musulmanes, influencées par la culture persane issue de l'hégire, et la musique de la Grèce antique « correspond plutôt à une continuité discursive autour des termes qui, en dépit de pratiques musicales différenciées, fondent en grande partie le canevas analytique de l'esthétique musicale actuelle³³¹ ». Leroi-Cortot décrit ainsi la direction différente qu'a prise l'évolution musicale en Iran : « L'influence de la tradition musicale persane, et la particularité des structures rythmiques de la versification poétique arabe, conduisent à des modes musicaux originaux, qui se détacheront peu à peu de l'empreinte helléniste. À partir du XI^e siècle, la musique modale arabo-persane bénéficie d'un système de codification très élaboré³³² ».

Afin de reprendre notre propos sur la forme du *Ta'zieh* et avant d'aborder notre analyse sur la manière dont se forme le spectacle du *Ta'zieh*, nous allons continuer notre réflexion par la présentation du groupe de *Ta'zieh khân*.

II.I.C.2 : Le groupe de *Ta'zieh khân* ³³³

À partir de l'époque de la dynastie Zand, des *Noskheh* portant sur chacun des personnages principaux de la guerre de Karbalâ et le *Ta'zieh* se déroulaient pendant plusieurs jours³³⁴. Les premiers *Ta'zieh khân* jouaient seulement le rôle des personnages religieux (*Movâfeq khân*). Nous constatons le jeu de rôle des personnages de la troupe omeyyade

³²⁹ Durant ma rencontre avec Ali Saberi en Iran, il a évoqué cette tentative de sa part, pour adapter les enseignements du *Ta'zieh* aux enseignements théâtraux. Par contre, il a utilisé le terme « académique » pour désigner ce genre d'enseignement. cf. Film documentaire de l'auteur sur le *Ta'zieh*, [Annexe audiovisuel n°9](#).

³³⁰ Alexandre Leroi-Cortot, « Influences croisées entre les traditions musicales perses et européennes. Les fondements d'une esthétique musicale commune », *Droit et cultures* [En ligne], 52 | 2006-2, mis en ligne le 07 avril 2009, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/droitcultures/661>

³³¹ *ibid.*

³³² *ibid.*

³³³ Sur la technique du *Ta'zieh* cf. le film « la danse tragique des mélodies » [annexe audiovisuel 9](#).

³³⁴ FATHALI BEYGI, Davoud, *ibid.*

(*Mokhâlef Khân*) plus tard au cours de l'évolution du *Ta'zieh*³³⁵. Ainsi, la présence du chant avait une place prédominante dans le spectacle, car les dialogues des *Movâfeq khân* sont chantés. Avant la construction d'endroits spécifiques pour ce spectacle (*Tekiyeh*), le *Ta'zieh* se déroulait sur les places des villages et les *Ta'zieh Khân* constituaient des petits groupes déambulants quelques jours dans chaque village. Ainsi, les *Ta'zieh khân* jouaient eux-mêmes les instruments de musique. Mais à l'époque de Qâdjâr, le spectacle prend de l'ampleur avec plusieurs joueurs et un groupe de musiciens. Les accessoires de l'époque comme le sabre et le bouclier sont utilisés dans le spectacle et des accessoires jouent parfois un rôle symbolique comme un bac à eau qui symbolise le fleuve Euphrate. Selon la grandeur du spectacle³³⁶ et l'endroit de la présentation, il y aura des chevaux, des chameaux et des pigeons.

Les *Ta'zieh khân* sont tous des hommes sauf ceux qui jouent le rôle des petits enfants. Les *Movâfeq khan* sont habillés en blanc et vert (les hommes qui représentent les rôles de femmes sont habillés en noir). Les *Mokhâlef Khân* sont habillés en rouge. Les dialogues des *Movâfeq khân* sont chantés en poème, tandis que ceux des *Mokhâlef Khân* sont déclamés en prose ou dans une prose rythmée. Dans certains spectacles, les enfants³³⁷ qui n'ont pas de rôle spécifique jouent les rôles des familles des compagnons d'imâm Hussein, seulement par leurs présences scéniques.

Quant à l'organisation du spectacle, Mo'in al-Bokâ est la personne qui choisit les *Ta'zieh khân*, distribue les rôles et entraîne les débutants surtout les adolescents. Un des éléments les plus importants dans le choix des *Ta'zieh khân* est le registre de leur voix. Mo'in al-Bokâ choisit plutôt les voix ténor pour les rôles féminins et les adolescents, et les voix baryton et basse pour les imâms. Les personnages des *Mokhâlef Khân* seront choisis parmi les voix cassées et celles qui ne sont pas forcément expérimentées.

Parmi les personnages principaux, on peut citer l'Imâm Hussein, Abbas Ibn Ali (son demi-frère), Ali akbar (fils de Hussein), Ali asqar³³⁸ (petit fils de Hussein), Qassem (fils de

³³⁵ *ibid.*

³³⁶ Le grandeur du spectacle de *Ta'zieh* dépend des investissements des habitants de chaque ville ou village pour la préparation de cette présentation. Jusqu'à aujourd'hui, chaque ville dispose d'un budget financé par les habitants pour la production du *Ta'zieh*.

³³⁷ Les enfants de l'âge de 2 jusqu'à 5 ans.

³³⁸ Dans certains spectacles, les nouveaux nés jouent le rôle d'Ali Asqar. Une partie des participants dans le *Ta'zieh* ont une intention purement religieuse et font un vœu en contrepartie d'une participation au *Ta'zieh* soit en tant que joueur soit par une participation financière. Cette participation pouvait être comme un vœu des parents pour leurs enfants en s'engageant que leurs enfants jouent dans le *Ta'zieh*. J'ai montré une autre aspect de ces vœux dans le film « La danse tragique des mélodies » où les gens donnent de l'argent aux joueurs de *Ta'zieh*.

Hassan, neveu de Hussein), Zeynab (la sœur de Hussein), Sakineh (la fille de Hussein), Hor (un des membres de la troupe des Omeyyades qui rejoint la troupe de Hussein), Ibn Saad (le commandant de la troupe omeyyade) et Tchemr (celui qui tue et décapite Hussein).

II.I.D: Émergence ou évolution dans une nouvelle direction ?

Nous avons tenté de montrer l'existence des liens entre le récit et la forme performative du *Ta'zieh* et plusieurs autres entre les récits et formes performatives abordées plus haut. Au sujet de notre problématique, nous devons maintenant répondre à la question suivante : le *Ta'zieh* a-t-il émergé aux alentours du XVI^e siècle ou les formes performatives précédant la guerre de Karbalâ ont évolué dans une nouvelle direction, sous la forme du *Ta'zieh* ?

Le *Ta'zieh* a hérité à la fois de plusieurs formes performatives et n'est identique à aucune d'elles. Ce spectacle est formé dans une aire géographique assez sèche avec une économie pastorale et agricole. Comme nous l'avons évoqué précédemment, l'eau, le facteur primordial et déterminant pour la survie, se présente dans ces rituels de façon multiple. Le changement des saisons qui impacte la fertilité des plantes et les animaux sont les facteurs basiques dans la construction des activités culturelles, car ils sont en lien direct avec « la vie et la mort ». Ainsi, toute histoire mythique et religieuse se construit autour de ces vérités naturelles.

Par ailleurs, nous ne pouvons pas négliger le fait que les histoires mythologiques sont entremêlées avec les histoires sociopolitiques. Selon John Hinnells, « les Iraniens comprennent leur passé, leur présent et leur futur à travers leurs mythes³³⁹ ». De même que l'histoire de Siyâvosh est une histoire entrelacée avec la mythologie et la religion zoroastrienne, de même, celle de Hussein s'entrecroise avec la mythologie préexistante, mais cette fois, au service de la religion du chiisme.

Nous avons constaté que Mithra avait comme fonction principale d'être le gardien des serments, autrement dit, de la vérité. Nous avons également abordé le fait que Mithra a la

³³⁹ HINNELLS, John R. *Asâtir Irani (Persian mythology)*, trd. persan, Jaleh Amouzgar, Ahmad Tafazoli, Téhéran : Tcheshmeh, 1368 (1989), p.167. [Traduction libre].

fonction d'un dieu qui donne la vie, parce qu'il est dispensateur de l'eau. D'ailleurs, l'imâm Hussein, défendant la doctrine chiite, se sacrifie pour la vérité qu'il voulait réaliser par la croyance chiite. Le récit de Ta'zieh évoluait au cours du temps, en développant la quête de l'eau comme un point central. Ainsi, une grande partie de la guerre de Karbalâ se manifeste comme une guerre pour regagner l'eau de l'Euphrate. Le martyr de ses enfants et son demi-frère sont connectés directement à cette quête. Dans l'histoire liée au rituel *Qali shouyân*, le lien avec l'eau est grandement présent, et comme évoqué plus haut, cette histoire ressemble à celle du martyr de l'imâm Hussein. Ainsi, au cours de l'évolution du *Ta'zieh*, non seulement les éléments des autres rituels sont repérables, mais aussi les éléments constituant l'histoire du *Ta'zieh* émergent sous d'autres formes rituelles.

La fête d'*âshurâ*, telle qu'elle est pratiquée en Afrique, peut être tout simplement un équivalent de la fête de Tirgân en Iran ; l'arrosage de l'eau et les coups de baguette en sont des preuves. Par contre, le personnage similaire à *Gurgeycha* apparaît autrement au nord-ouest de l'Iran dans les rituels tels que *Guleybani* et *Kusé Galin* pour annoncer la fin de l'hiver (voir la figure 4). Le même acte de coups de baguette est présent dans le rituel *Shoushi* au sud de l'Iran. Le personnage *Shoushi* qui se déguise comme un monstre frappe les gens avec une palme (voir la figure 5). Par contre, ce dernier fait actuellement partie des cérémonies du début de la pêche vers le début de l'été.



Figure 4 Le groupe du Spectacle *Kusé Galin*, dans la province d'Azerbaïdjan en 1937. © <http://eloba.ir/چوپانان-کوساگلین-کوسه-ی-چوپانان/>. Le site ne mentionne pas le nom du photographe.



Figure 5 Les personnages déguisés du spectacle de *Soushi* à l'île Qechm, en Iran. © photo site [Karnaval](#). Le site ne mentionne pas le nom du photographe ni la date du cliché.

À part les récits évoqués jusqu'ici, nous constatons dans deux récits de voyage d'Européens³⁴⁰ un rituel lié au martyr de l'imâm Hussein qui n'existe plus à nos jours. Nous lisons dans ces deux récits la présence d'hommes nus, se couvrant juste au niveau du pubis et se peignant tout en noir ou tout en rouge. Ils frappent deux pierres ou deux morceaux de bois l'une contre l'autre, et déambulent dans la ville en criant « Hussein, Hussein ». Les gens, en retour, leur donnent des pièces ou les invitent chez eux pour manger. Pour comprendre une origine potentielle de cette pratique, nous pouvons constater l'acte de frapper deux pierres et de circuler dans la ville dans un rituel de demande de la pluie *Chemcheh Khâtoun*³⁴¹. Cet acte se réalise au moment où les participants, en chantant et frappant les pierres, ramassent les dons des villageois pour préparer le repas de cette cérémonie. Une autre origine de cet acte se trouve potentiellement dans le personnage de *Hâdji firouz* qui est l'annonceur de l'arrivée du

³⁴⁰ Il s'agit du carnet de voyage de Pietro Della Valle, *op. cit.*, p.134 et Jean Baptiste Tavernier, *op.cit.*, p. 425.

³⁴¹ Ce rituel est présent dans plusieurs villes en Iran avec différents noms tels que Chmeché Galin et Geshniz. Ashurpour, Sadeq, *Namayeshha-ye Irani*, Vol III, *Namayesh-haye Ainé Mazdayasna*, Téhéran, Soure-ye Mehr, 1389(2010). Il convient de noter que les graines de Geshniz (Coriande) en Iran dans la médecine traditionnelle sont conseillées pour humidifier le corps durant les saisons chaudes et on prépare une boisson avec ces graines.

printemps. *Hadji Firouz* s'habille en rouge et noircit son visage. *Hâdji Firouz*, en frappant à un petit tambour, danse et chante les poèmes qui annoncent l'arrivée du printemps. Ainsi, il circule dans la ville et les gens lui donnent de l'argent. Le lien de ces deux rituels de *Chemcheh Khâtoun* et *Hadji Firouz* avec les événements naturels est évident tandis que dans la tradition d'âshurâ ces éléments (frapper les pierres, se noircir et se rougir) restent incompréhensibles aux yeux des Européens. Della Valle et Tavernier associent ses actions à une sévère croyance religieuse, mais depuis un autre point de vue, nous pouvons retrouver la trace de ces actions ailleurs. Je ne voudrais pas interpréter l'action des personnes nues de l'époque safavide comme une pratique liée aux demandes de la pluie ou l'annonce de l'arrivée du printemps. Par contre, j'attire l'attention aux liens des cérémonies, qui se formaient et disparaissaient autour du martyr de l'imâm Hussein avec les cérémonies qui se basent sur les événements naturels et le concept de « la vie et la mort ».

La scène de martyr d'Abbas Ibn Ali ne paraît pas sans lien avec l'événement de martyr de Gerami Kard dans Yadegar Zariran, d'autant plus que cette partie de l'histoire de la guerre de Karbalâ possède un aspect mythique et surnaturel, ne pouvant pas être attestée sur le plan historique. Par ailleurs, la ressemblance entre le rituel *arbor intrat*, le *Nakhl Koshi* et le *Nakhl Gardâni* et le Ta'zieh n'apparaît pas évidente tandis que la clé est dans le rôle symbolique de l'arbre. L'arbre peut symboliser à la fois la nature (il meurt en hiver et renaît au printemps) et l'homme (dans une ressemblance formelle). De plus, il faut ajouter qu'il est né à partir de la terre/mère. L'arbre est également le lien entre la terre et le ciel, le monde profane et céleste. On le sacrifie pour la joie de la mère, pour qu'elle nous donne plus de produits. C'est là qu'on voit le lien avec la mort d'Attis et la naissance d'un arbre. Couper la tête est un acte de castration qui agit dans le sens de la production. Si l'on coupe la tête, elle tombe par terre et génère la vie. La tête de Siyavosh a été coupée, son fils est venu sauver l'Iran, et a disparu après. La tête coupée et le sang coulé de l'imâm Hussein ont également sauvé la vérité du chiisme. D'ailleurs, Hujjat Allah ibn al-Hasan al-Mahdi, le dernier imâm chiite et un des descendants de l'imâm Hussein, a disparu à la fin de sa mission pour les chiïtes. Le chiisme est vivant dans l'espoir de son retour.

Pour reprendre le modèle abordé dans la première partie, la zone de « la vie et la mort et la renaissance » englobe des pratiques performatives variées, dont leurs éléments constitutifs s'entrecroisent à différents niveaux. Ainsi, chaque événement historique ou

mythique qui dans une époque se concrétise par la pensée humaine rejoindra les multiples trajectoires existantes. Chacune de ces trajectoires tente de s'adapter à la réalité de la vie et à la vérité de l'existence humaine. De ce fait, ces trajectoires, au cours de l'histoire, rejoignent les nouvelles trajectoires issues d'un nouvel événement historique, puis constituent un nouveau chemin évolutif des pratiques performatives. Ce nouveau chemin dans son évolution s'éloigne de certaines trajectoires et se joint et se noue avec d'autres. C'est pour cela qu'à l'époque qâdjâre, non seulement le récit de la guerre de Karbalâ donne naissance à plusieurs récits de *Ta'zieh* mais aussi, les autres histoires religieuses et même les histoires comiques ont rejoint la forme performative de *Ta'zieh*³⁴².

C'est dans ce contexte que je définis mon approche comme une nouvelle direction dans l'évolution des formes performatives et musicales en Iran. Les études sur les zones performatives et musicales ont nourri la création d'ateliers par la constitution d'un magasin des organes performatifs et musicaux qui sont comme les membres du corps. Chaque membre peut être impliqué dans des fonctions différentes, mais tous les membres sont au service d'un corps.

En fait, les récits et les formes performatives et musicales étudiées m'ont servi dans un premier temps à montrer pourquoi l'initiation d'une approche telle que la mienne peut être considérée comme une nouvelle pratique au sein des autres formes des pratiques performatives et musicales en Iran. Dans un second temps, ces récits et formes performatives et musicales, si l'on se focalise sur chacun d'eux, peuvent nous éclairer sur la forme de leurs conceptions et de leurs évolutions, qui servira de modèle pour la création des ateliers.

Afin de plus nous approcher de ces moments créatifs, après un regard macroscopique sur les formes performatives et musicales, nous allons entamer un regard microscopique sur les pratiques performatives et musicales pour mieux connaître leur contexte religieux et social. Cela nous aide à déchiffrer le processus d'évolution des mouvements de pensées et les pratiques performatives et musicales en Iran, notamment sur le plan de la création et de la transmission artistiques.

³⁴² À l'époque Qâdjâr, nous sommes également témoins des *Ta'zieh* joués par des femmes pour des femmes.

Chapitre II- Contexte religieux et social de la création et de la transmission artistiques en Iran

Dans ce chapitre, nous nous focaliserons plus sur la croyance et son lien avec la pratique performative en abordant le courant de pensée qui a beaucoup influencé la création artistique en Iran, le soufisme. Par contre, nous nous concentrerons sur certaines grandes lignes de la pensée soufie à travers la pensée suhravardienne. La raison derrière ce choix réside dans le lien que Shihab al-Din Suhravardi (1155-1191) établit entre sa pensée et celles des époques précédentes notamment la pensée platonicienne, hermétique et zoroastrienne à côté de l'islam. De ce fait, sa pensée devient un point central dans le soufisme, car il est une des figures influentes dans la constitution de ce que Henry Corbin appelle l'islam iranien³⁴³.

Par la suite, à l'aide de certains concepts philosophiques et en essayant de trouver la manifestation de cette pensée dans le domaine de la musique et des pratiques performatives, je tenterai de démontrer comment les mouvements des idées philosophiques et les croyances issues de ces pensées rejoignent les mouvements créatifs et corporels. De plus, en abordant le cas du *Varzesh-e Bâstânî*, nous constaterons comment certaines pratiques prennent forme au sein d'une société baignée dans cette philosophie.

II.II.A: Philosophie illuminative et le monde Âlam al-methal³⁴⁴

Un des leitmotifs de la littérature du soufisme iranien selon Henry Corbin³⁴⁵ est la « Quête de l'Orient³⁴⁶ », une notion qui est à la base de la pensée de Suhravardi : il s'agit de « la philosophie illuminative » (*Ishrâqi*). Tout d'abord, nous tenons à préciser qu'ici l'Orient

³⁴³ Henry Corbin a traité l'aspect spirituel et philosophique de l'islam en Iran dans son ouvrage fondateur *En Islam iranien*, en quatre volumes, paru chez Gallimard en 1971.

³⁴⁴ J'ai abordé la notion d'immigration intérieure dans la pensée illuminative dans HEDAYATIFAR Kaveh, « L'exil dans la mystique persane : Une migration à l'intérieur de soi » in *Réfugiés Transmédia*, Collectif dirigé par Brigitte Gauthier, série S.C.R.I.P.T. dirigée par Brigitte Gauthier, Collection Les Points dans les Poches, Montpellier : L'Entretemps (sous presse, à paraître automne 2021)

³⁴⁵ Les définitions philosophiques par rapport à la philosophie illuminative (*ishraqi*) dans cet article sont en grande partie tirées des écrits de Henry Corbin.

³⁴⁶ Henry CORBIN, *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Présence, Sisteron, 1971, p.13.

(sharq) ne se définit pas dans son sens géographique. L'Orient de la philosophie illuminative est un « Orient mystique suprasensible, lieu de l'Origine et du Retour, objet de la quête éternelle [...]»³⁴⁷. » Par ailleurs, l'Orient « est le Pôle, un extrême-nord, le seuil de la dimension « au-delà » »³⁴⁸. Henry Corbin souligne que cette dimension « ne se révèle qu'à un mode déterminé de présence au monde, et ne peut se révéler que par ce mode de présence. [...] Ce mode de présence est précisément celui qui caractérise le mode d'être du soufi.³⁴⁹ »

L'Orient mystique, abordé par Henry Corbin, et l'Orient géographique³⁵⁰ partagent une vérité en commun. Les deux sont la direction où la lumière se manifeste. En revanche, la lumière du nord (celle de l'Orient mystique) représente une nouvelle opposition entre l'Orient, où le soleil se lève, et l'Occident, où le soleil se couche. L'opposition de la Lumière et des Ténèbres trouve son interprétation dans le concept symbolique du « soleil de minuit³⁵¹ », autrement dit, « le jour qui éclate en pleine nuit et qui convertit en jour cette nuit qui pourtant est toujours là, mais qui est une nuit de lumière. »³⁵² Ce concept de la lumière, existant dans plusieurs religions à mystères, est fort présent dans la pensée suhravardienne.

Corbin continue en affirmant que « les images archétypes comme celle du « soleil de minuit » sont avant tout les organes de la méditation en tant qu'imagination active. Elles opèrent la transmutation de ces données en leur conférant leur sens, et dans cette opération même elles annoncent le mode d'une présence humaine déterminée et l'orientation fondamentale solidaire³⁵³.

En revanche, Corbin souligne qu'il ne faut pas confondre cet univers spirituel concret désigné selon le platonisme néo-zoroastrien de Suhrawardî comme *mondus imaginalis* ('*alam al-mithâl*) avec « nos termes modernes de subjectivisme ou de nominalisme, ni l'imaginaire que contamine pour nous l'idée d'irréalité³⁵⁴. » Par ailleurs, '*alam al-mithâl* a une direction

³⁴⁷ *ibid.*

³⁴⁸ *ibid.*

³⁴⁹ *ibid.*

³⁵⁰ Il est également nécessaire de rappeler qu'il ne faut pas confondre la notion de l'Orient dans la philosophie illuminative avec la notion de l'Orient telle qu'on la connaît dans la littérature occidentale. Il s'agit des pays situés à l'est de l'Europe tels que les pays du Proche-Orient, du Moyen et de l'Extrême-Orient.

³⁵¹ Dans les ouvrages des maîtres du soufisme iranien, cela a pris différentes appellations comme « Nuit de lumière », « Midi Obscur » ou « Lumière noire ». Corbin, Henry, 1971, *op. cit.*, p.15.

³⁵² *ibid.*

³⁵³ Henry, CORBIN, 1971, *op. cit.*, p. 16.

³⁵⁴ *ibid.*

vers le centre et l'intérieur de soi, autrement dit vers le monde de la lumière, ce qui s'oppose à l'espace physique, l'extérieur et les ténèbres. Par le biais de ce monde intermédiaire, l'homme peut connecter le monde sensible au monde sacrosaint des êtres spirituels³⁵⁵.

Ce qui nous aide à comprendre cette dimension intermédiaire est une tridimensionnalité psycho-spirituelle opposée à la vision bi-dimensionnelle courante du conscient et de l'inconscient. Dans cette vision, il y a deux Ténèbres : une qui emprisonne la lumière (ce que la pensée *Ishrâqi* de Suhravardî a emprunté à la conception manichéenne), qui lorsque cette dernière s'en échappe retombe sur elle-même et ne devient pas lumière. L'autre qui est la nuit de lumière, ou Lumière noire, qui représente la dimension surconsciente de l'homme³⁵⁶. Dans cette structure duale, l'existence d'un partenaire céleste issu de cette dimension transcendante de l'individu terrestre constitue une bi-unité qui forme une unité dialogique et dialoguante³⁵⁷ dans la pensée *Ishrâqi* de Suhravardî. Le système théosophique de Suhravardî, qui hérite d'une part de la philosophie platonicienne, et d'autre part de la pensée zoroastrienne (la religion officielle avant l'Islam en Iran), se réfère également à la sagesse d'Hermès. La figure du Moi céleste, Alter ego de l'hermétisme, devient Nature parfaite³⁵⁸ chez Suhravardî et prend le même sens de compagnon éternel³⁵⁹.

La pensée dualiste dans la religion du mazdéisme, à partir de laquelle naît la religion zoroastrienne, joue un rôle prédominant dans le développement des idées religieuses et philosophiques, avant et après l'Islam en Iran. Cette idée, selon Henry Corbin, est une

³⁵⁵ SUHRAVARDI, Shihâboddîn Yahyâ, *l'Archange Empourpré (Quinze traités et récits mystiques)*, trad. Henry Corbin, Fayard, Paris, 1976, p. 271.

³⁵⁶ Henry CORBIN, 1971, *op.cit.*, p. 17.

³⁵⁷ Henry CORBIN, 1971, *op. cit.*, p. 18.

³⁵⁸ De même que la pensée *Ishrâqi*, dans la pensée de Najmoddîn Kobrâ (1145-1221), la figure de la *Nature Parfaite* se retrouve sous des noms tels que « Témoin dans le Ciel », « Guide personnel suprasensible » ou « Soleil du cœur », cf. Henry, CORBIN, *op. cit.*, p. 19.

³⁵⁹ *ibid.*

structure essentiellement duale qui donne à chacun son archétype céleste, ou Ange³⁶⁰, dont il est la contrepartie terrestre. Corbin ajoute que « ce dualisme ne fait qu'exprimer la phase dramatique traversée par la création de lumière envahie et meurtrie par les puissances démoniaques, et c'est ce dualisme qui interprète cette négativité sans compromis, sans réduire le mal à une privatio boni³⁶¹. » D'ailleurs, selon Zaehner le dualisme dans le mazdéisme n'est pas une dualité de la matière et de l'esprit. C'est une rivalité entre des forces spirituelles et morales, la lumière et les ténèbres, l'ordre et le désordre, Ohrmazd et Ahrimanordre³⁶². Zaehner ajoute que lorsque le monde terrestre a pris forme, cela s'est fait par le biais de Ohrmazd et est, par conséquent, le fait du bien. En revanche, ce monde sera corrompu ultérieurement par la force ahrimanienne ³⁶³.

À l'intérieur de cette idée dualiste, chaque être et toute chose peuvent être pensés en deux états distincts ; ménôk et gêtîk³⁶⁴. Ces deux états, selon Corbin, ne sont pas celui de l'intelligible et du sensible, ou de l'incorporel et du corporel, mais relèvent plutôt de la relation entre l'invisible et le visible, le subtil et le dense, le céleste et le terrestre³⁶⁵. L'état gêtîk, en tant qu'état matériel terrestre, n'implique nullement en soi une dégradation de l'être,

³⁶⁰ En ce qui concerne l'angéologie dans la vision zoroastrienne, « le seigneur Sagesse (Ohrmazd) apparaît toujours entouré de six Puissances de Lumière [Amahraspands (les saints immortels)] avec lesquelles forme l'Hépate divine suprême. [...] leur sainteté s'entendant non pas d'un attribut canonique, mais d'une énergie transitive, active et activante, qui communique l'être. Ce sont ces Sept puissances qui sont désignées couramment aussi comme l'archange zoroastrien. » Par ailleurs, ces « Archanges suprêmes sont aidés en premier lieu par la multitude de *Yazatas*, [...]; ce sont en propre les anges du mazdéisme [...] tous les célestes sont des *Yazatas*, y compris Ohrmazd et les Amahraspands, sans que les *Yazatas* soient tous des Amahraspands, à l'égard desquels ils forment plutôt une hiérarchie subordonnée. » Enfin, il y a « [...] l'innombrable multitude des entités célestes féminines appelées Fravartis (lit. « celles qui ont choisi », c'est-à-dire choisi de combattre pour venir en aide à Ohrmazd), et qui sont à la fois les archétypes célestes des êtres et leur ange tutélaire respectif ; elles sont métaphysiquement non moins nécessaires que les *Yazatas*, puisque sans leur aide Ohrmazd n'aurait pu défendre sa création contre l'invasion destructrice des Puissances démoniaques. [...] Chaque entité physique ou morale, chaque être complet ou chaque groupe d'êtres appartenant au monde de Lumière, a sa Fravarti, y compris Ohrmazd, les Amahraspands et les Izads [*Yazatas*]. » Henry, CORBIN, *Corps spirituel et terre céleste : de l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite*, Buchet-Chastel, Paris, 1979, p. 34-36.

³⁶¹ Henry CORBIN, 1979, *op. cit.*, p. 36-37.

³⁶² Robert Charles ZAEHNER, *Zurvan, a Zoroastrian dilemma*, Oxford: The Clarendon press, 1955, p. 4.

³⁶³ *ibid.*

³⁶⁴ Henry CORBIN, 1979, *op. cit.*, p.37.

³⁶⁵ *ibid.*

mais était lui-même, avant l'invasion ahrimanienne – tout comme il le sera après –, un état glorieux de lumière de paix et d'incorruptibilité.³⁶⁶

Pour en revenir à la bi-unité des individus terrestres et à l'aspect surnaturel du Moi céleste dans la philosophie illuminative, Corbin souligne que ces rencontres entre l'initié et son Moi céleste ne doivent pas se définir en tant qu'une dimension simple de moi et soi. Il continue en affirmant que souvent « le Soi désigne un absolu impersonnel ou dépersonnalisé, un acte pur d'exister qui ne saurait évidemment assumer le rôle de la seconde personne, être le second terme d'une relation dialogique. Mais l'alternative n'est ni expérimentalement ni nécessairement la divinité suprême telle que la qualifient les définitions dogmatiques. Dues est nomen relativum³⁶⁷. »

Par contre, il ne faut pas négliger que les manifestations récurrentes de cette figure céleste sont une expérience absolument personnelle du spirituel. Nous reviendrons sur ce côté personnel de cette expérience, plus loin, lorsque la notion du *Ta'wil* sera décrite.

II.II.A. 1 : Le *T'awil* (exégète)

Dans Avicenne et le récit visionnaire, Corbin définit ainsi le *Ta'wil*, ou exégèse spirituelle : « une opération qui consiste en propre à « faire revenir », ramener, reconduire à l'origine, non point seulement le texte d'un livre, mais aussi le contexte cosmique dans lequel est emprisonnée l'âme. Ce contexte, l'âme doit le libérer et s'en libérer elle-même en le transmutant en symboles³⁶⁸. » Cette transmutation nous permet de situer le cosmos Suhrevardîen ou Avicennien non seulement dans le temps passé, mais aussi dans le présent, en l'intégrant à la conscience³⁶⁹. Corbin continue : « sous l'idée de l'exégèse se fait jour celle d'un Guide (l'exégète), et sous l'idée de l'exégésis transparait celle d'un exode, d'une « sortie

³⁶⁶ La vision mazdéenne partage la totalité pensable en une hauteur infinie de lumière dans laquelle, de toute éternité, habite Ohrmazd (Avestique Ahura Mazda), le « seigneur Sagesse » – et un abîme insondable de ténèbres qui recèlent l'Antagoniste, la contre-puissance de négation, de désintégration et de mort, Ahriman (avestique Angra Mainyu). Entre la puissance de la lumière et la contre-puissance des ténèbres, rien n'est commun ; nul compromis de coexistence, mais un combat sans merci dont notre terre, et avec elle toute la création visible, est le théâtre, jusqu'à la consommation de l'Aïôn, l'Apokatastasis ou « rétablissement » qui mettra fin au mélange (*gumechishn*) par la séparation (*vicharishn*) rejetant dans leur abîmes les contre-puissances démoniaques. Henry CORBIN, *op. cit.*, p. 34.

³⁶⁷ Henry CORBIN, 1971, *op. cit.*, p. 19.

³⁶⁸ Henry CORBIN, 1999, *op. cit.*, p. 41.

³⁶⁹ Henry CORBIN, *op. cit.*, p. 41.

d'Égypte », qui est un exode hors de la métaphore et de la servitude de la lettre, hors de l'exil et de l'Occident de l'apparence exotérique vers l'Orient de l'idée originelle et cachée³⁷⁰. »

Le passage de *Tanzil* (la lettre de la Révélation dictée par l'Ange au prophète) au *Ta'wil*, de l'exotérique à l'esotérique, du *Zahir* (l'apparent, La Loi, l'évidence littérale) au *Batin* (l'intérieur, le caché), du *Majâz* (la Métaphore) au *Haqiqat* (la Vérité), consiste à faire revenir la réalité cachée qui réside sous l'empire de la religion positive (*Chari'at*) et, également, en un rapport du symbole (*Mithâl*) avec le symbolisé (*Mamthûl*). Corbin insiste sur le fait que « le symbole n'est pas un signe artificiellement construit, il éclot spontanément dans l'âme pour annoncer quelque chose qui ne peut être exprimé autrement ; il est l'unique expression symbolisée, comme d'une réalité qui devient ainsi transparente à l'âme, mais qui en elle-même transcende toute expression³⁷¹. »

Dans ce contexte, '*a'lam al-mithâl* évoqué ci-dessus, est donc le monde des symboles. *Tamthîl* est la typification, l'exemplification privilégiée d'un archétype et *thamaththol* est l'état de la chose sensible ou imaginaire qui possède cette investiture de l'archétype, et cette investiture en la faisant symboliser avec lui, l'exhausse à son sens maximum³⁷². Pour l'exégète, l'acte d'écriture devient un moyen par lequel le Moi décrit une vérité non-définissable par la voie de la symbolisation : il s'agit de l'acte de *Ta'wil*. Par conséquent, la vérité ne pourra pas devenir compréhensible en dehors de ce langage symbolisé et archétypal. De même, celui qui lit ce texte, doit se connecter à la vérité par le biais du *Ta'wil* des symboles. Mais, comme le souligne Corbin, le *Ta'wil* des textes suppose le *Ta'wil* de l'âme : « l'âme ne peut ramener, faire revenir le texte à sa vérité, que si elle revient elle-même à sa vérité (*haqiqat*), ce qui implique pour elle une sortie hors des évidences imposées, hors du monde des apparences et des métaphores, de l'exil et de l'« Occident »³⁷³. ». De ce fait, la transmutation devient un événement réel, mais intérieur et psychique³⁷⁴.

Pour revenir à la notion du Moi céleste traité dans la première partie, c'est par le biais du *Ta'wil* de l'âme que le Moi céleste émerge. En faisant émerger son Moi céleste, dans un processus de transmutation qui est le résultat d'un événement réel, intérieur et psychique,

³⁷⁰ Henry CORBIN, *op. cit.*, p. 42.

³⁷¹ Henry CORBIN, *op. cit.*, p. 43-44.

³⁷² Henry CORBIN, *op. cit.*, p. 44.

³⁷³ *ibid.*

³⁷⁴ CORBIN, Henry, 1999, *op. cit.*, p.45.

l'auteur (l'exégète) peut exercer son interprétation (*Ta'wil*, ou exégèse) de la vérité dont il veut parler par la voie de la symbolisation. De même, le lecteur (initié) doit fait émerger son Moi céleste, afin qu'il puisse faire le *Ta'wil* de cette symbolisation. L'essentiel, dans la relation entre l'auteur et le lecteur de textes comme l'Exil Occidental de Suhravardi, est ce processus psychique et intérieur de tous deux pour activer leur Moi céleste. Cela est le seul moyen pour que l'auteur et le lecteur puissent communiquer. Autrement dit, pour que le lecteur puisse être emporté dans l'univers de l'auteur, il faut qu'il soit capable de faire entrer son âme dans cet univers. Ce qui nécessite un travail personnel du lecteur sur lui-même par le biais de son imagination active. Le lecteur doit être psychiquement prêt à se connecter au monde proposé par l'auteur. Ainsi, la création d'une œuvre d'art, dite mystique, dans sa réception, invite son public à s'engager de la même manière dans ce processus de *Ta'wil*.

Pour donner un exemple concret et en rapport avec notre sujet d'étude, nous réviserons par la suite la manière par laquelle la musique a été traitée chez les musiciens-penseurs et les figures influentes de la pensée soufie en Iran. Cela nous aidera à comprendre comment la musique et la pratique performative deviennent un moyen du *Ta'wil*.

II.II. B : La musique, un moyen de se connecter au monde céleste

Dans les traités sur la musique persane, nous constatons dans plusieurs exemples la présence de la musique en tant que moyen de contacts spirituels. Bien que la manière d'établir la qualité de ce contact soit différente suivant les divers courants philosophiques et religions présents en Iran, le regard vers la musique comme moyen de contact avec le monde spirituel est toujours présent.

Les témoignages de Xénophone et Hérodote, de l'époque achéménide, par rapport aux chants sacrés au moment des sacrifices ; l'incantation des Gathas, puis le rôle et la place des musiciens dans les cours des rois à l'époque des Partes et des Sassanides, non seulement en tant qu'animateurs (divertisseurs), mais aussi en tant que personnes qui ont la capacité et les moyens de toucher l'esprit humain et de le transformer. Comme, par exemple, Bârbad, le

musicien de la cour de Khosro Parviz (le roi sassanide)³⁷⁵. De même, à l'époque islamique, dans les traités sur la musique de Al-Fârâbi (875-950), Le grand traité de la musique d'Avicenne et Le livre de la science d'Abdolqader Marâqei (1360-1435) dans « Maqased alhân » et « Jâm'e al-hâl », il y a des passages qui décrivent les effets de la musique sur l'âme.

Nous avons constaté que dans la philosophie illuminative, se faire emporter dans un monde céleste, comme dans le récit de « l'Exil occidental », se réalise par le biais d'une imagination active. D'ailleurs, la musique la plus appréciée chez les grands théoriciens de la musique en Iran, comme Al-Fârâbi, est une musique qui s'adresse à notre imagination³⁷⁶ en excitant la passion et l'imagination. Pour Al-Fârâbi, pour que ce genre de musique devienne parfaite, il faut qu'elle soit accompagnée par des poèmes. De plus, la musique parfaite et naturelle est celle qui est la plus proche de la voix humaine³⁷⁷. En d'autres mots, Al-Fârâbi désigne la musique parfaite comme une musique instrumentale accompagnée par la voix humaine qui chante les paroles (logos) sous forme de poésies, ces dernières pouvant émouvoir et exciter l'imagination³⁷⁸.

Avant Al-Fârâbi, l'impact de la musique sur l'homme a été le sujet des écrits d'Al-Kindi (801-873) dans le monde arabo-musulman. Dans une catégorisation des sons musicaux, il crée un lien entre la voix et l'humeur et l'effet qu'elle peut avoir dessus :

Al-Kindi met en évidence un lien entre la qualité humorale et la voix. Les registres vocaux (zir : « aigu », : mathnâ : « haut-medium », mithlath : « bas-medium », bamm : « grave ») sont en corrélation avec chacune des cordes du oud, qui sont accordées par quarts successives, et à partir desquelles Al-Kindi détermine quatre structures modales. Ces quatre modes musicaux sont mis en correspondance avec leurs effets sur l'âme (éthos), leurs qualités sensibles (chaud, sec, froid, humide) et avec des humeurs essentielles (sang, bile, atrabile, lymphe). Il détaille ensuite précisément « comment les cordes révèlent les caractères de l'âme », et en déduit leur action thérapeutique. Les mouvements du zir (la corde la plus aiguë) induit les actions joyeuses, courageuses, la dureté du cœur, l'audace, le courage, la dignité, la fierté. Il en résulte le renforcement et l'animation de la bile, en conformité avec la saison qui doit être hivernale, avec le moment du jour, qui doit être celui du sommeil, et en tenant compte de l'âge et du tempérament du musicien. Si cette humeur et ce tempérament

³⁷⁵ Plusieurs anecdotes existent sur la vie et la musique de Bârbad, il a par exemple composé une mélodie pour faire comprendre au Khosro Parviz que son cheval, Shabdiz, est mort. Khosro Parviz aimait beaucoup ce cheval et avait fait le serment de tuer celui qui lui annoncerait sa mort. Bârbad, en performant une mélodie, l'informe de la mort de son cheval et Khosro Parviz crie « Shabdiz est mort ». Par la suite, Bârbad lui rappelle que c'était lui-même qui avait alors annoncé la mort du Shabdiz et le Roi accepte cette vérité sans tuer personne.

³⁷⁶ AL-FÂRÂBÎ, Abû Nasr Muhammad ibn Muhammad ibn Tarkhân ibn Uzalagh, *Grand traité de la musique*, livres I et II, trad. R. D'ERLANGER, P. GEUTHNER, Paris: Institut du monde arabe, 2001, p.16.

³⁷⁷ *ibid.*

³⁷⁸ AL-FÂRÂBÎ, *op. cit.*, p. 19.

sont renforcés, la lymphe est alors fractionnée, affinée et réchauffée. La corde suivante (mathnā) induit les actions joyeuses, exaltantes, gaies, bienfaisantes, généreuses, la compassion, la clémence, l'attendrissement. De l'action de cette corde il résulte le renforcement du sang, de ses humeurs, mouvements, principes et caractères, de même que la neutralisation de l'influence de l'atrabile, sa répression et l'inhibition de ses actions. Avec la corde suivante (mathlath) : la couardise, l'affliction, le pathétique, la nostalgie et la dévotion ; ce qui permet l'animation du flegme [lymphe] et son épanouissement, tout en accroissant sa modération, s'il est modéré, ou sinon en le modérant, de même qu'elle calme la bile, inhibant son pouvoir, atténuant son acuité. Enfin, la corde la plus basse (bamm) induit tantôt les actions gaies, tantôt les actions joyeuses, ainsi que la séduction et la vanité, permettant le renforcement de l'atrabile et l'accroissement de ses mouvements, de même que l'atténuation du sang³⁷⁹.

De même que Al-Fârâbi, Avicenne ayant une connaissance approfondie sur la médecine voit l'effet psychique de la musique vocale sur l'âme : « La voix humaine, en particulier, possède une grande aptitude à descendre et monter, à ralentir et accélérer. Ces mouvements ascendants et descendants étant en harmonie avec l'âme de l'homme, selon une correspondance entre les notes et les états [psychiques]. L'âme se fait en effet transporter par certaines harmonies de la faiblesse vers la force, ou de la force vers la faiblesse, tandis que d'autres la transportent de la joie vers la tristesse, ou de la tristesse vers la joie, et ainsi de suite dans les autres états³⁸⁰. »

C'est dans ce contexte musical que tous les courants du soufisme iranien trouvent dans la musique un potentiel idéal³⁸¹ afin d'activer leur imagination créative. De cette façon, dans la pensée soufie la musique devient un moyen de toucher la psyché humaine. Par ailleurs, les grands penseurs soufis en Iran ont attribué une valeur céleste à la musique, même s'ils ont parfois sélectionné certains genres d'instruments et les conditions de la performance³⁸². Par conséquent, une catégorie de la musique a été utilisée, adaptée, et parfois transformée pour pouvoir répondre aux besoins de cette pensée. Le *Dhikr*³⁸³, les paroles chantées pendant le *Samâ*, est un des exemples de cette adaptation. L'apparition de cette forme, à partir du IX^e siècle en Iran, n'explique pas son absence avant cette date, mais tout simplement la réapparition de cette idée sous une autre forme. De même que Suhrawardi se

³⁷⁹ VRAIT, François-Xavier, « Chapitre II. Un enracinement profond », dans : François-Xavier Vrait éd., *La musicothérapie*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2018, p. 64-94. URL : <https://www.cairn-int.info/la-musicothérapie--9782130799931-page-64.htm> consulté le 11/9/2020.

³⁸⁰ Ibn-Zayla, *Al-Kāfi fī al-Mūsīqā* in *ibid*.

³⁸¹ cf. DURING Jean, *Musique et extase, l'audition mystique dans la tradition Soufie*. Albin Michel, 1988, p. 15-18.

³⁸² cf. les traités de Al-Gazzalî dans *Ihyâ Olum Al-Din* (Revivification des sciences de la religion)

³⁸³ cf. DURING, Jean, *op. cit.*, p.21.

présente comme l'héritier d'un savoir et d'une sagesse universelle dont Platon, Zoroastre et Hermès sont les représentants, la tradition musicale soufie a emprunté à plusieurs courants musicaux, comme Pythagore dans le cas des Ekhwan al-Safâ³⁸⁴ (les frères de la pureté).

Par ailleurs, dans son traité *L'Épître sur les états d'enfance*, Suhravardi considère la musique comme une voie d'accès à l'autre monde, à condition que l'écoute sensible induise une écoute spirituelle. Suhravardi décrit ainsi cet état :

Celui de l'extatique rencontrant le monde supra-sensible, lorsqu'il entend la voix de plus en plus triste et que, porté par cette audition, il contemple la forme manifestée de son extase. [...] Mais alors l'âme soustrait ce plaisir au pouvoir de l'oreille : « Tu n'es pas digne, lui dit-elle, d'écouter cela » L'âme destitue l'oreille de sa fonction auditive et écoute directement elle-même. C'est alors dans l'autre monde qu'elle écoute, car la perception auditive de l'autre monde n'est plus l'affaire de l'oreille³⁸⁵.

Ce passage montre bien l'idée du pouvoir inné de la musique dans le soufisme qui permet de porter l'âme au monde céleste où elle peut écouter la voix céleste. Dans ses écrits, Dariush Safvat (1928-2013), artiste-chercheur iranien, raconte une anecdote de son maître, Abolhassan Sabâ, lequel soutenait qu'il faut répéter et répéter les mélodies jusqu'au moment où elles deviennent *Mahram* (confidentes). Safvat ajoute qu'il s'agit des moments où les secrets des mélodies nous sont révélés³⁸⁶. La révélation des secrets des mélodies, comme dans le passage de *L'Épître sur l'état d'enfance* cité ci-dessous, se fera par le biais d'une relation directe entre l'âme et la musique. Dans ces passages, nous constatons l'émergence d'un monde et du Moi céleste qui se révèlent à partir d'une création et d'une écoute musicale, et la musique dans ce contexte devient un moyen du *Ta'wil* du monde divin et pour y voyager. J'aborderai ces moments de révélation plus loin à partir d'un autre point de vue.

Ce concept autour de la musique a été repris dans différents passages philosophiques et poèmes par les philosophes, les poètes et les artistes. Rumi, dont les poèmes, aux côtés de celles d'Hafez et de Sa'di sont les plus présents dans la musique traditionnelle persane, résume bien dans un poème la relation entre la musique instrumentale (instrument de *Ney*) et la voix humaine (*Nây*, littéralement « souffle qui est égal à l'âme »). Ce poème s'inscrit dans

³⁸⁴ Les Ekhwan al-Safâ étaient les auteurs inconnus partisans du chiisme ismaéliens, inspiré de la science grecque, qui ont écrit différents traités sur les différentes sciences y compris la musique.

³⁸⁵ CORBIN, Henry, 1976, *op. cit.*, p.403-404.

³⁸⁶ SAFVAT, Dariush, *Hasht Gofar darbare-ye Falsafe ye Musiqi (Huit discours sur la philosophie de la musique)*, vol IV, Téhéran: Aras 1393(2014), p.101.

un contexte illuminatif qui, une fois encore, raconte l'histoire de l'âme exilée qui est prête à se brûler dans la passion pour retourner à son origine.

Écoute l'histoire que raconte la flûte de roseau, celle des séparations dont elle exhale la plainte.

Depuis que j'ai été coupée du champ de roseaux, ma plainte a fait se lamenter hommes et femmes.

Celui qui est laissé loin de sa source originelle aspire à retourner au temps de son union.

Mon secret n'est pas éloigné de ma plainte, mais la lumière fait défaut à l'œil et à l'oreille.

Le corps n'est pas voilé à l'âme, l'âme n'est pas voilée au corps ; cependant, il n'est permis à personne de voir l'âme.

C'est du feu que le son de cette flûte, ce n'est pas un souffle de vent. Celui qui ne possède pas ce feu, puisse-t-il mourir à lui-même³⁸⁷.

Si nous suivons l'histoire de la musique à l'époque de Qâdjâr, dans Bohur Al-Alhân (1914) de Forsat Al-Doleh Shirazi (1854-1920), nous relevons toute une série de remarques sur les choix des poèmes et des modes musicaux afin de produire un impact plus éminent sur l'âme, ainsi que les indications comme le lieu et le temps de la performance. Dans la même lignée, Dariush Safvat, dans son traité sur la philosophie de la musique traditionnelle en Iran, aborde le sujet par le biais de trois manières d'appréhender l'être humain ; par les mots, par l'allusion et par la voie illuminative³⁸⁸. Ensuite, en prenant l'exemple des quatre grandes figures de la philosophie et de la littérature persane, Al-Gazali (1058-1111), Rumî (1207-1273), Hafez (1315-1390) et Nour Ali Elahi³⁸⁹ (1895-1974), Safvat affirme que la musique est le meilleur moyen pour éveiller les sensations illuminatives et pour se connecter à l'origine³⁹⁰.

Darius Safvat est, d'une part, l'héritier d'une longue tradition musicale persane, grâce aux apprentissages auprès des grands musiciens iraniens comme Abolhassan Sabâ, et d'autre part, l'héritier d'une tradition illuminative à la faveur de son contact avec Nour Ali Elahi. C'est pour cela que Safvat, en tant que chercheur, va plus loin dans certains écrits de ses traités sur la musique et décrit les directives morales pour les musiciens.

³⁸⁷ SAFVAT, Dariush, *op. cit.*, p.173.

³⁸⁸ Dariush Safvat, *Hasht Gofar darbare-ye Falsafe ye Musiqi (Huit discours sur la philosophie de la musique)*, vol II, Téhéran: Aras 1393(2014), p.52.

³⁸⁹ Nour Ali Elahi ou Ostad Elahi, maître spirituel et musicien iranien.

³⁹⁰ SAFVAT, Dariush, 2014,II, *op. cit.*, p.52.

Par contre, la tradition d'écrire les traités moraux pour les musiciens remonte au X^e siècle. Kâshefi Sabzevari (1434-1504) dans *Fotovatnâme Soltâni*, Abdolqader Maraqui dans *Jam'e al Alhan* (1415), *Kanz Al-Tahuf* d'un auteur inconnu (potentiellement Hassan Kashâni, au XIV^e siècle) et Forsat Al-Doleh Shirâzi dans *Bohur Al-Alhân* (1914), sont tous des exemples de traités sur la musique dans lesquels on trouve les directives morales pour les musiciens. Ces directives et conseils sont issus de l'enseignement des différentes branches de la pensée soufie en Iran.

Dans la même lignée, les écrits et les discours de Safvat ont pour but de présenter la musique en tant que moyen de méditation, comme le but final particulier de la musique³⁹¹. De plus, les enseignements moraux présents dans ses traités ne se réduisent pas uniquement à la vie professionnelle des artistes, mais également à leur vie en général et au quotidien. Ainsi, le titre d'un de ses discours est « directives de la vie des artistes³⁹² ».

Pour revenir à notre propos concernant l'émergence d'un Moi céleste, ou autrement dit, à une préparation psychique pour se mettre dans une voie transcendante pendant la création et l'audition de la musique, ces directives ont servi aux musiciens et aux auditeurs pour atteindre ce but. Les directives, qui parfois n'ont aucun lien avec la technique de jeu musicale, sont en quelque sorte des entraînements psychiques pour se mettre sur la voie vers une direction verticale. Je tiens à préciser que cette qualité de la musique n'est pas seulement liée aux certaines catégories, traditions ou styles musicaux, et elle est observable dans toutes traditions musicales en Iran et cela est plutôt un choix individuel de musicien³⁹³.

L'émergence du Moi céleste par le biais de la musique à une importance centrale dans notre recherche et approche vers les traditions musicales. C'est autour de ce point que j'ai tenté de trouver d'abord une définition psychocorporelle pour cette expérience dite spirituelle, voire religieuse. Tout processus que j'ai essayé de bâtir sur cette qualité de la musique, au cours de mon atelier, propose une pratique laïque qui ne suggère pas une pensée spécifique. Je reviendrai sur ce point central dans la troisième partie où je décrirai comment la musique régit le corps et la psyché humaine, et comment je l'ai appliqué dans ma démarche.

³⁹¹ SAFVAT, Dariush, *op. cit.*, p.50.

³⁹² cf. Discours donné à l'institut « Hefz o Esh'e Musiqi » en Iran. in Dariush Safvat, *Hasht Gofar darbare-ye Falsafe ye Musiqi (Huit discours sur la philosophie de la musique)*, vol IV, Téhéran : Aras 1393(2014), p.85-116.

³⁹³ Je ne ferme pas les yeux sur l'impact de la société sur le choix des musiciens mais je préfère attribuer une importance au choix personnel car surtout à notre époque, même dans les petits villages, l'approche des musiciens n'est pas toujours identique par rapport à ce sujet.

II.II.C: Le Ta'wil dans les arts performatifs

Dans son article, Masoud Saidpour³⁹⁴ affirme que « Dans les contes soufis traditionnels, la représentation dans l'espace extérieur est confinée à une intrigue narrative. Cependant, cette représentation peut être étendue à un espace plus tangible, à trois dimensions, en utilisant les moyens des arts du spectacle – *Ta'wil* d'action³⁹⁵. » Saidpour continue en affirmant que, selon Grotowski, la représentation des symboles ne donne jamais un bon résultat, ce qui conduit à une réduction des valeurs des symboles au niveau d'une compréhension ordinaire³⁹⁶. Il ajoute qu'un des moyens de se rapprocher du symbole commencera par un appui personnel, comme les associations, un souvenir lointain, une douleur jamais exprimée, un rêve ou un cauchemar. Autrement dit, commencer par lui-même. L'acteur utilise la structure de ses actions dans le but de travailler à travers les symboles, et leur permet de devenir actifs en lui. Ensuite, il aura la possibilité de créer des actions qui sont organiques et également chargées de la signification exhaussée à travers le processus de va-et-vient entre le personnel et l'ineffable³⁹⁷.

Dans l'article *Tu es le fils de quelqu'un* (1989), Grotowski a abordé cette approche autour d'un « corps ancien », afin de toucher une image archétypale de l'être humain. En étudiant des techniques traditionnelles du corps dans les différentes traditions du monde, il était à la recherche d'une origine, d'une identité archaïque. Le parcours de Grotowski peut probablement être interprété comme celui d'un initié qui tente de faire le *Ta'wil* des techniques performatives et musicales traditionnelles (dans ce cas précis, celles qui sont vocales) qui sont la symbolisation d'une vérité. Une vérité qui se présente dans les notions du « corps ancien », « corps reptile » ou « le cerveau reptilien ».

Le travail de Masoud Saidpour sur les textes issus de la philosophie illuminative constituait à l'époque une nouvelle proposition pour une démarche dans l'itinéraire de la

³⁹⁴ Pendant le programme d'Objective Drama (1992) à l'Université de Californie, Irvin, sous la direction de Jerzy Grotowski, Masoud Saidpour, artiste-chercheur iranien, travaillait sur une trilogie intitulée *Persian cycle: Exile Occidental, Recital of the Bird, Romance of Salaman and Absal*. Ce qui l'a conduit à écrire sur le sujet du *Ta'wil* de Drame.

³⁹⁵ WOLFORD, Lisa, *Grotowski's Objective Drama Research*, Mississippi: University Press, 1996, p.172. [traduction libre]

³⁹⁶ Jerzy Grotowski décrit son idée sur l'objectivité du rituel dans le texte « *De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule* » (1993) in RICHARDS, Thomas, 1995, *op. cit.*, p.175-201.

³⁹⁷ *ibid.*

verticalité, un concept fort présent dans la philosophie illuminative traité ci-dessus. Les voyages réalisés à l'intérieur de l'actuant de telle performance sont les migrations de l'esprit de l'actuant, afin de faire *Ta'wil* d'une vérité par le biais d'associations personnelles et en créant de nouvelles actions. Les actions sont les nouvelles interprétations des images archétypales issues de l'expérience sensible de l'actuant qui ont été créées pendant son voyage intérieur. Ces actions sont les *Ta'wil* d'un événement psychique, en le transmuant en action physique. Les actions créées ainsi ne sont pas la démonstration des symboles, mais celles qui tentent de faire revenir l'âme de l'actuant à la vérité cachée derrière le symbole. C'est pour cela que le voyage intérieur d'actuant n'est pas destiné aux spectateurs, comme dans le théâtre conçu pour la présentation³⁹⁸.

Par ailleurs, la participation des spectateurs à la performance devient comme une sorte de lecture de récits visionnaires. Le témoin³⁹⁹ d'une action performative comme le lecteur d'un récit visionnaire, en connectant son âme à ce processus, peut entrer dans un voyage intérieur et son âme peut migrer vers un monde intermédiaire, mais cette fois également grâce aux associations personnelles des témoins.

Pour rejoindre la différence entre l'art pour la présentation et l'art comme véhicule, de la même façon que pour les arts performatifs, dans la musique, les créations musicales qui suivent le même processus ne sont pas destinées prioritairement au spectateur. Dans ce genre de création, le musicien également suit une démarche intérieure personnelle. Les mélodies servent les musiciens afin de se mettre dans une verticalité. En empruntant aux vocabulaires de la philosophie illuminative, la musique aide les musiciens à faire émerger son compagnon dans un monde intermédiaire, et sa musique dans ce monde trouve une qualité autre que celle qui est produite pour l'auditeur⁴⁰⁰.

Par rapport aux travaux de Grotowski, Peter Brook souligne que ces travaux sont une recherche ayant pour but une évolution intérieure personnelle⁴⁰¹, et il en va de même dans

³⁹⁸ Grotowski, dans l'article « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule », distingue « l'art comme présentation », dont le montage des événements passés sur scène apparaît dans la perception du spectateur, et « l'art comme véhicule », dont le montage se passe dans la perception de l'actuant. cf. RICHARDS, Thomas, 1995, *op. cit.*, p.185-189.

³⁹⁹ Terme choisi par Grotowski pour nommer celui qui assiste à ce genre de performance.

⁴⁰⁰ L'exemple des enregistrements de la musique de Nour Ali Elahi qui ont été effectués à son insu présente bien cette approche. Cf. Enregistrement sonore « *La musique céleste d'Ostad Elahi* », Harmonia mundi, EAN: 0794881634422 (1 CD), 2005.

⁴⁰¹ BROOK Peter, *L'art comme véhicule* in The Grotowski Sourcebook, Edt, Richard Schechner et Lisa Wolford (1997), NewYork : Edition Routledge, 2006, p.383.

l'approche de la fonction spirituelle de la musique en Iran. Pour atteindre ce but, non seulement un corpus musical a été développé et une manière d'interprétation conçue, mais toute une directive morale accompagne également l'apprentissage musical de cette lignée. Les apprentissages jouent sur le caractère du musicien, afin qu'il devienne plus sensible dans son contact avec le monde et se mette sur la voie d'un monde plus subtil.

Dans sa description par rapport à ce chemin de la verticalité, Grotowski affirme que la verticalité est un phénomène d'ordre énergétique : « des énergies lourdes, mais organiques (liées aux forces de la vie, aux instincts, à la sensualité) et d'autres énergies, plus subtiles. La question de la verticalité signifie passer d'un niveau soi-disant grossier – d'une certaine manière on peut dire entre guillemets « quotidien » – à un niveau énergétique plus subtil ou même vers la haute connexion. À ce point, en dire plus ne serait pas juste, j'indique simplement le passage, la direction⁴⁰² ».

Dans ce contexte, les travaux des artistes comme Grotowski peuvent être définis comme la même tentative des poètes et musiciens iraniens à trouver un support, afin d'acquérir un autre niveau de perception du monde, même s'ils ne suivent pas un but religieux. Je reviendrai sur le processus de création de ce support performatif et musical et je décrirai dans la partie III le fonctionnement de ce processus pour atteindre un état subtil.

II.II.D: État liminal non institutionnalisé

Pour reprendre notre propos concernant l'aspect socioculturel de la pensée soufie, nous allons aborder rapidement l'aspect contre-statuaire de cette pensée. L'importance de cet aspect pour notre étude réside dans son manifeste au sein d'une culture soufie artistique et populaire en Iran.

Un des exemples témoignant de cet aspect se trouve dans l'accompagnement des adjectifs comme *darviche* ou *derviche* (littéralement mendiant), *faqir* (littéralement pauvre) ou *haqir* (littéralement humble) ou parfois *mozanib* (littéralement Coupable) à côté du nom de l'artiste. L'absence totale du nom des créateurs sur les œuvres d'art ou ajouter les titres cités ci-dessus avant leurs noms, nous conduit à un statut particulier des artistes dans la société.

⁴⁰² RICHARDS, Thomas, *op. cit.*, 1995, p.188-189.

Cette nomination illustre bien la tendance à se défaire de tout statut officiel et attachement mondain, dont on peut trouver la racine dans la pensée soufie. Par contre, sur le plan social, cette idée crée un statut spécifique. Je décris cet état en me référant à Victor Turner, comme un état liminal⁴⁰³. Par contre, ici la personne se trouve dans un état de passage qui peut perdurer et devient permanent durant toute sa vie. Dans l'absence d'un statut qui ne se conforme pas aux normes sociales et politiques, nous sommes face à l'émergence d'une pensée révoltée qui ne se limite pas à une forme exotérique. Cette idée, notamment après le Xe siècle, a influencé le mode de vie et toute relation sociale en Iran. Pour éclairer mieux cet état dans la société iranienne, nous allons décrire certains concepts en lien avec cet état liminal, il s'agit d'*Ân*, *de Hâl* et *de Dam*.

II.II.D.1: Ân, Hâl et Dam

Tout d'abord, je fais recours à la notion de *communitas*, présentée par Victor Turner, qui nous aidera à mieux saisir ces concepts. Turner aborde le concept de *communitas*, comme un état sociétal qui émerge dans une phase liminale. *Communitas* est un état communautaire dans lequel les oppositions se réunissent en une seule. Dans cet état de société qui tente de s'échapper des ordres et des structures sociales, la notion de « vivre dans l'instant » s'oppose à une structure qui est enracinée dans le passé et qui s'étend vers le futur à travers le langage, la loi et les coutumes⁴⁰⁴.

Avicenne définit la notion de *Ân* (littéralement: l'instant) comme une limite commune entre le passé et le futur, qui est équivalent au maintenant. Il ajoute qu'*Ân* est aussi chaque limite commune, soit dans le passé soit dans le futur⁴⁰⁵. Ainsi, *Ân* est un instant saisissant qui peut durer dans le temps, mais qui est insaisissable parce qu'il n'appartient ni au futur, ni au passé. Dans ce sens, *Ân* est l'équivalent de *Dam*, un autre mot pour désigner l'instant immédiat. Par ailleurs, *Dam* signifie également : le souffle. Cela notamment dans le sens de l'air qui donne la vie, dans les deux dimensions religieuses (mystiques) et biologiques. De

⁴⁰³ Victor Turner dans *The rituel Process: Structure and Anti-Structure* abord cette notion comme un état de passage pendant lequel tout statut social perd sa fonction avant son passage à un nouveau statut.

⁴⁰⁴ TURNER, Victor, *The rituel Process: Structure and Anti-Structure*, New York: Cornell University Press, 1966, p.113.

⁴⁰⁵ AVICENNE, *Al Shafa (Guérison), Tabi'iat (Physique)*, Vol I, Qom : Mar'ashi Najafi, 1983, p.172.

cette façon, *Ân* évoque l'idée de vivre dans l'instant. Par ailleurs, *Ân* possède une dimension qualitative qui ne peut être associée et expliquée par les sens : une dimension mystique. On peut sentir le *Ân* d'une personne ou d'une œuvre d'art, mais on ne peut pas l'expliquer, *Ân* est ineffable. *Ân* est un état qui se manifeste grâce à une alchimie entre plusieurs facteurs, environnementaux, physiques et psychiques. C'est au cours de ces instants que le *Hâl* apparaît. *Hâl* signifie littéralement l'état, un état qui se produit dans l'instant et qui peut disparaître facilement. Parfois, nous pouvons associer *Hâl* à l'état d'extase. *Hâl* peut être associé aux états sensibles et traduisibles comme un état physio-psychologique comme être heureux ou malheureux. Cependant, il y a un autre niveau qui est plutôt associé à un état sublime de l'âme. Dariush Safvat traduit ce terme à « l'état d'âme ⁴⁰⁶ » et l'associe aux informations esthétiques. Selon le niveau de sensibilité de la personne, cet état peut se produire plus ou moins rapidement dans les différentes circonstances. Quant à la manifestation artistique, elle se distingue de la technique, bien qu'elle n'en est pas dissociée. Un artiste peut jouer un morceau de musique ou chanter une chanson en respectant tous les détails techniques, mais cette performance peut être vidée du *Hâl*. Par contre, un musicien peut jouer un morceau sans respecter tous les détails techniques, mais en possédant un état sublime. Safvat souligne sur ce sujet que : « Dans la musique persane, *Hâl* est plus important que la technique. Autrement dit, la technique est au service de *Hâl*⁴⁰⁷ ». Il continue plus loin : « *Hâl* est un ensemble des qualités des états intérieurs de l'homme, c'est pour cette raison que cela change d'une personne à l'autre⁴⁰⁸ ».

Un maître n'enseigne pas directement la manière d'atteindre un état sublime, mais dans la musique iranienne, arriver à cet état est, d'une manière, la plus importante étape dans la maîtrise de la musique. L'importance de *Hâl* est d'arriver à cet état comme le but du jeu de la musique et du chant. Les auditeurs sont également touchés de leur côté par cet état quand ils en deviennent les témoins. Par contre, comme on a abordé plus haut, cela nécessite également un effort de la part des auditeurs pour faire leur *Ta'wil* de cet état. *Hâl* est transmissible si l'on y devient sensible. Ainsi, en se connectant à cet état, c'est comme si nous sommes tous connectés à une source commune.

⁴⁰⁶ Dariush Safvat, *Hasht Gofar darbare-ye Falsafe ye Musiqi (Huit discours sur la musique)*, vol I, Téhéran : Aras 1393(2014), p.197 [Traduction libre].

⁴⁰⁷ SAFVAT, Dariush, 2014, I, *op. cit.*, p.199.

⁴⁰⁸ *ibid.*

Cet état détaché du passé et du futur ne se trouve pas figé dans une structure. Si l'on prend l'exemple de l'interprétation musicale, *Hâl* est la clé de l'improvisation. Pas dans le sens de commencer à partir de zéro et vagabonder dans une aire inconnue, mais de se servir d'une tradition plus ou moins structurée comme une piste de décollage vers les nouvelles structures. Par ailleurs, par le biais de ces concepts, nous avons un langage plus accessible par rapport à ce qu'on a traité précédemment sur le fait de toucher le monde et le Moi céleste. Par contre, comme je l'ai évoqué plus haut, le maître n'enseigne pas directement la manière d'atteindre « l'état subtil » de l'âme. Ainsi, la question qui se pose est : comment l'apprenti peut-il maîtriser cet état?

II.II.E: La transmission de la croyance religieuse dans la société iranienne

Dans la mythologie iranienne, « l'homme est une chose comme les autres et les choses ont une nature humaine⁴⁰⁹. » Par ailleurs, cette idée n'est pas propre à la culture iranienne. Maurice Godelier, suivant Lévi-Strauss et généralisant la mythologie autochtone d'Amérique, décrit le postulat suivant : « à l'origine des temps, les humains, les animaux et même les végétaux participaient de la même essence. Le but des mythes est donc d'exposer ce qu'il en était du monde aux origines et ce qu'il est devenu pour que le monde soit ce qu'il est aujourd'hui⁴¹⁰ ».

Par ailleurs, dans le monde mythologique, l'homme est un phénomène à la fois mondain et sacré. Nous avons précédemment abordé le fait que l'homme vit dans un désir de nostalgie d'une origine parfaite⁴¹¹. Il désire un monde dans lequel les dieux et les demi-dieux sont présents sur la terre⁴¹². Dans ce monde, il se trouve non seulement en harmonie avec toute existence qu'il perçoit, mais aussi dans un état de perfection permanente, au paradis.

Dans la pensée zoroastrienne, selon Bundahishn, le temps cosmique est divisé en quatre périodes temporelles égales. Une première période qui est un temps divin pendant lequel rien ne se passe, sans mouvement, sans pensée et elle est intouchable. Dans cette

⁴⁰⁹ Meskoub, Shahrokh, *Soug-e Sivavash (le deuil de Siyavosh)*, Téhéran : Edition Kharazmi, p.154

⁴¹⁰ Godelier Maurice, *ibid.*

⁴¹¹ Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard, 1957, p.82.

⁴¹² *ibid.*

première période, les forces du mal et du bien existent séparément. La Deuxième période est la présence du Kiyomars (premier Homme) et du Taureau saint, cette période est le début des trois périodes d'emmêlement, qui se marque par une première période où Ahura est le conquérant. La troisième est une scène de conflit entre Ahura et Ahriman, durant laquelle tantôt le pouvoir est à Ahriman, tantôt à Ahura. Et la dernière période qui commence avec la venue de Zoroastre se termine avec la victoire définitive d'Ahura⁴¹³. Nous constatons que cette présence sacrée et spirituelle de l'homme avant l'invasion d'Ahriman deviendra la destination originelle de l'homme à la fin des temps cycliques. Dans ce contexte, tous les malheurs sont associés aux créatures d'Ahriman sur la terre. En même temps, toutes les tentatives pour rétablir l'ordre divin dans le monde prendront une valeur divine. Par ailleurs dans ce contexte, les autres phénomènes comme les animaux, les plantes et toute autre chose peuvent participer dans le rétablissement de cet ordre perturbé. Selon Shoahrokh Meskhob, les personnages mythiques et épiques⁴¹⁴ existent dans ce monde parce qu'ils y ont une fonction⁴¹⁵ en lien avec cet ordre divin.

Après la venue de l'Islam et la formation des courants soufis, nous sommes toujours témoins de la manifestation de l'idée évoquée ci-dessus dans la société iranienne. En effet, à partir du IX^e siècle la pensée soufie prend un chemin plus accessible pour le peuple iranien. La ritualisation de tous les objets et de toutes les actions humaines a pris petit à petit une dimension sociale et culturelle plus vaste. Le courant *Fotowat* ou *Javânmardî* (chevaleresque) se concrétise en présentant une dimension sociale de la croyance soufie dans la vie, le travail et toute autres action socioculturelle. Cette dimension devient tellement importante qu'au fur et à mesure on produit les traités sous le nom de *Fotowatnameh* à partir du XI^e siècle. Ces traités couvrent différents aspects de la vie quotidienne et sociale au sein de la société. Ainsi, pour chaque métier il y a un *Fotowatnameh*.

Henry Corbin définit ainsi le double sens du mot *Fotowat* : « le mot arabe *fatâ*, pluriel *fatyân*, désigne en propre le jeune homme (de seize à trente ans) ; c'est le persan *javân* (cf. Le latin *juvenis*). La *fotowat*, en persan *javanmardî*, c'est la jeunesse, la juvénilité, quand on

⁴¹³ FARANBAQ DADEGI, *Bundahishn*, trad. Mehrdad Bahar, Téhéran: Tous, 1395(2016), p.155, [Traduction libre]

⁴¹⁴ Il s'agit des personnages présents dans les épopées iraniennes, surtout dans Le livre des Rois de Ferdosi.

⁴¹⁵ La notion de *Khishkâri* est traduite par *fonction* dans les écrits de Shahrokh Meskoub notamment dans « *Fe-reydown Farrokh* », communication orale dans le symposium de Chahnâmeh, 15 mars 1986, Los Angeles, Université de Californie <http://noo.rs/p7AUC> consulté le 20/08/2020.

l'emploie au sens propre, c'est-à-dire quand on l'applique à l'âge physique. Mais il est un autre emploi du mot, au sens figuré, et c'est celui qui s'est en fait imposé à l'usage. En ce sens figuré (*majâzî*), le mot désigne le pèlerin spirituel (*salîk*), lorsque celui-ci est arrivé à la « station du cœur », c'est-à-dire à la vérité de l'homme intérieur, et par là même a atteint le stade de la jeunesse inaltérable de l'âme⁴¹⁶».

Dans ce contexte, les *Fotowatnameh* sont les traités pour guider les gens ordinaires vers ce chemin de salut. Dans la plupart des traités, les auteurs ont associé l'origine de telle ou telle action dans la vie humaine aux prophètes tel qu'Abraham, Adam, Seth, Mahomet ou autres personnages saints. Dans ce contexte, chaque action a un sens mystique et il faut les faire avec une présence d'esprit et une attention particulière parce qu'on les fait devant le dieu qui est témoin de nos actions. C'est pour ça que les traités commencent souvent par une louange à Dieu et en décrivant une généalogie divine de l'origine du métier. Dans ces traités, nous constatons également les citations de ces personnages saints afin de justifier la relation divine de tel ou tel acte mondain avec une action symbolique sacrée. L'entreprise philosophique établie par ces textes se manifeste également dans la relation entre les maîtres et l'apprenti ou l'assistant. Nous avons déjà évoqué la présence de ces directives pour la performance musicale et il convient de noter que dans *Fotowatnameh Soltâni* de Kâshefi Sabzevari (1434-1504), le chapitre sous le nom d'« *Ashâb-e Ma'rekeh* » est un traité sur les pratiques performatives de l'époque.

Par ailleurs, nous pouvons dire qu'il y a deux autres catégories de traités qui abordent cet aspect social de la croyance spirituelle. Une première est les traités qui n'ont pas le titre de *fotowatnameh*, mais qui ont une approche semblable. Certains portent sur les techniques du corps et les relations sociales, comme *Qabus nâma* (1080) d'Unsur al-Maâlî Kay Kâ'ûs (1020-1087). Dans ce traité, des passages indiquent les facteurs importants dans le choix des amis, les directives sur la manière de se comporter devant les parents, la manière de recevoir les invités, ou même, la manière de prendre le bain, dormir, boire et manger. Il faut noter que certains auteurs ont choisi la forme de la poésie pour transmettre leur propos. Cette forme littéraire avait une influence plus importante, car les poèmes restaient plus facilement dans la mémoire des Iraniens et ont rendu plus faciles leurs transmissions, notamment par le biais de

⁴¹⁶ *Traité des compagnons-chevaliers: recueil de sept fotowwat-nâmeḥ*, publié par Morteza Sarraf, introduction analytique par Henry Corbin, Téhéran : Département d'iranologie de l'Institut franco-iranien de recherche ; Paris : A. Maisonneuve, 1973, p.5-6.

la musique. Des récits de Sa'di dans *Golestân* (1258) et ses poème *Boustân* ou les écrits du Rumi dans *Fih o Mâ Fih* (livre du dedans) ou ses poèmes *Masnavi* sont des exemples de ces textes.

Une troisième catégorie de traité est *Touzih Al-Masael* ou *Resalah Amaliyah* (les traités de droit pratique) écrits par les docteurs de la loi islamique. Ces textes sont devenus plus répandus après le XVI^e siècle, avec le but de présenter les lois islamiques d'une manière compréhensible pour tout le monde. Plus ces textes se développent, plus nous constatons des détails dans les directives pour toute action et relation sociale et technique du corps dans la vie courante. À part l'importance de ces traités dans la constitution des multiples techniques et geste corporel et la transmission des croyances religieuses, nous voudrions insister sur les rôles des auteurs de ces traités, les *Mujtahid*, dans la société iranienne. L'importance de ces personnages pour notre étude réside dans l'évolution du rôle et le concept d'imâm dans le chiisme traditionnel et le chiisme après l'époque safavide. Ces concepts nous seront utiles dans la compréhension du rôle de maître dans une pratique artistique.

II.II.E.1: Imâm Chiïte

La notion d' *'aql* (littéralement raison) dans la tradition et la pensée imâmite du chiisme crée une doctrine⁴¹⁷ qui n'est pas forcément dans le cadre des enseignements coraniques. Cette notion possède également une dimension éthique. Il s'agit d'une capacité de distinguer le mal et le bien qui sont innés chez l'être humain. Par contre, cette capacité n'est pas active au même niveau chez tout le monde. Par ailleurs, par le biais des enseignements des imâms qui transmettent la science sacrée (*'ilm*), les adeptes peuvent activer cette capacité. Par contre, le seul moyen de recevoir l' *'ilm* est l' *'aql*⁴¹⁸, qui est le moyen d'avoir une vision intérieure du divin.

Dans la doctrine imâmite, les prophètes et les imâms constituent une preuve extérieure (*Hujjat zahir*) et l' *'aql* fournit une preuve intérieure (*Hujjat bâtina*) pour concevoir

⁴¹⁷ La doctrine éthique dans le chiisme se constitue à partir du sixième Imâm chiïte, Imâm Ja'far al-Sâdiq(702-765).

⁴¹⁸ AMIR-MOEZZI, Mohammad Ali, 1992, *op. cit.*, p.22.

la vérité⁴¹⁹. Donc, 'aql devient un organe subtil et intérieur pour réaliser la religion dans le sens où, sans l' 'aql, atteindre la religion devient impossible. Selon cette doctrine, le processus d'activation d' 'aql, qui donne un accès total à la vérité, ne sera pas possible avant l'arrivée de l'imâm caché, le douzième imâm, qui va détruire le *Jahl* (ignorance), par une *Hilm* (tempérance) absolue qui unifie notre 'aql à la vérité absolue. Donc, avant l'arrivée de ce dernier, les musulmans sont les combattants de l'imâm (par conséquent, les combattants de la religion et de Dieu), dans la guerre contre l'ignorance, la force du mal^{420, 421}.

De cette façon, dans la pensée imâmite, nous avons affaire à une raison qui est différente de celle de la théologie islamique. La raison dans la théologie est une intelligence qui sert à un raisonnement rationnel, tandis que dans la pensée imâmite, selon Amir-moezzi, nous avons affaire à « une hiéro-intelligence⁴²² ». Étant donné le contact avec la pensée aristotélicienne après le X^e siècle, le raisonnement rationnel, loin du mysticisme, de l'occultisme, et même de son aspect magique, devient le concept de plus en plus accepté dans la théologie islamique chiite, ce notamment après le XVI^e siècle. Ce concept d' 'aql (en tant qu'hiéro-intelligence) comme un imâm intérieur, se manifeste différemment de la raison extérieure et devient un organe qui régit par une croyance, la vérité des mots, des actions, des gestes dans une logique différée et même étrange du point de vue d'une raison extérieure et historique⁴²³. Dans la pensée imâmite, l' 'aql en même temps qu'il est « l'organe du rationnel », est « l'organe d'aperception du supra-rationnel⁴²⁴ ». « Il est contrepartie humaine de l'entité cosmique, premier créé de Dieu⁴²⁵ ».

Dans ce concept traditionnel d' 'aql, nous pouvons constater un des points centraux de la distinction de pensée dite soufie de toute autre branche orthodoxe de l'islam dans l'histoire. Car, ayant donné une importance essentielle à l' 'aql comme un imâm intérieur qui joue un rôle décisif dans le rapport avec Dieu, il ouvre la porte vers un processus interprétatif personnel qui échappe plus facilement au dogme religieux. Ce processus, comme nous

⁴¹⁹ AMIR-MOEZZI, Mohammad Ali, *op. cit.*, p.23.

⁴²⁰ Dans la pensée zoroastrienne, à l'origine de la création du monde, Ahura crée l'Homme pour qu'il devienne un organe qui se bat contre Ahriman. Cf. Bundehishn

⁴²¹ Mohammad Ali Amir-Moezzi. 1992, *op. cit.*, p.27

⁴²² *ibid.*

⁴²³ Mohammad Ali Amir-Moezzi, *op. cit.*, p.30-31

⁴²⁴ Mohammad Ali Amir-Moezzi, *op. cit.*, p. 27-28

⁴²⁵ *ibid.*

l'avons évoqué, est le *Ta'wil*, qui donne une place importante à l'introspection, la réflexion et l'interprétation personnelle. Par contre, dans cette voie, *Tariqa*, les adeptes ne sont pas seules et entrent dans une communauté (confrérie) qui se réunit autour d'un maître spirituel. D'ailleurs, ce concept de maître spirituel, étant donné la subtilité et l'importance de sa situation et son statut social, peut facilement se transformer en une orthodoxie en s'éloignant du concept du maître spirituel et en se rapprochant du concept de *Mujtahid* (docteur de la loi).

II.II.E.2: Mujtahid

Le pouvoir religieux de Muhammad Baqer al-Majlisi (1627-1699) pendant le règne du dernier roi safavide marque une rupture avec l'ancienne pensée et la philosophie soufie dans la branche chiite en Iran. Bien que le chiisme ait eu une première période importante dans son institutionnalisation au X^e siècle sous les Bouyides et les Zaydites⁴²⁶, le fondement d'une tradition théologico-juridique chiite se concrétise à partir de XII^e siècle⁴²⁷. Ainsi, les Safavides en présentant le chiisme comme la religion officielle au XV^e siècle, jouent un rôle important dans l'établissement de ce fondement en Iran. Durant cette époque, le chiisme a fait un grand pas dans sa constitution et sa hiérarchie religieuse. « Ainsi, tout un appareil religieux, pour ne pas dire une « Église officielle », contrôlé par l'État, fut institué. Parallèlement, le « système » religieux donna naissance à un corps de docteurs de la Loi qui prit progressivement son indépendance vis-à-vis du pouvoir. C'est le début de ce qu'on a appelé le « clergé » shî'ite, clergé qui sera toujours plus organisé, plus hiérarchisé et plus puissant⁴²⁸ ». L'importance de cette époque concernant notre propos sur le rôle des docteurs de la loi (*Mujtahed*) s'explique par le pouvoir qu'ils ont acquis sur la vie des citoyens. « C'est à partir de l'époque safavide que les *Mujtahid* vont progressivement obtenir les immenses prérogatives que la tradition réservait exclusivement aux imâms : direction des prières collectives, collecte de certaines taxes religieuses, contrôle de la justice, etc.⁴²⁹ ». Dans cette relation complexe politique et religieuse, la présence sainte des imâms chiites dans la vie quotidienne des gens devient plus

⁴²⁶ AMIR-MOEZZI, Mohamad Ali et JAMBET, Christian, *Qu'est-ce que le Shîisme ?*, Fayard, 2004, p.181-182

⁴²⁷ *ibid.* 194.

⁴²⁸ AMIR-MOEZZI, Mohammad Ali, 2004, *op. cit.*, p.199.

⁴²⁹ AMIR-MOEZZI, Mohammad Ali, *op. cit.*, p.200.

en plus marquante. Une présence qui est tantôt représentée par le roi tantôt par les grands *Mujtahed*⁴³⁰.

Le mot *Mujtahid* se rapproche progressivement d'un autre terme plus récent, *Âyatollah*. Dans le XX^e siècle, ce terme a trouvé un usage plutôt pour les plus grands *Mujtahid* de l'époque. Nous portons l'attention ici sur la définition de ce mot, composé d'*Âyat* et *Allah*. Littéralement, le mot arabe *Âyat* signifie le signe miraculeux, la preuve. Ce premier mot à côté du mot Allah, dans la culture musulmane iranienne, rend la personne en question comme un signe ou un représentant de Dieu. De cette façon, les traités écrits (les traités de droit pratique) par les *Âyatollah* deviendront une interprétation des mots de Dieu. Par ce biais, ceux qui n'ont pas le savoir d'interpréter les paroles de Dieu, deviennent bénéficiaire de ces paroles. Je tiens à préciser que l'interprétation des paroles de Dieu (Coran) à côté de ceux du prophète et des imâms (*Hadith*) est essentielle dans la vie quotidienne parce que les paroles ne couvrent pas directement toutes les dimensions économiques, juridiques, sociales et culturelles. Par conséquent, la présence des Ayatollahs, en tant que signe de Dieu, rend possible et visible la présence de Dieu dans la vie ordinaire. De cette façon, dans tous les aspects de la vie quotidienne, les adeptes peuvent profiter des Ayatollahs, soit en se fiant aux traités écrits par les *Mujtahid*, soit en se fiant directement aux *Mujtahid*.

En outre, une autre notion importante, liée aux *Mujtahid*, est la notion de *Taqlid* (imiter). Cette notion avait une définition nuancée au cours de l'histoire de l'islam, tantôt légitime, tantôt interdite. Par contre, à l'époque safavide, cette notion trouve une légitimité grandiose. C'est en faisant *Taqlid* d'un des *Mujtahid* que nous avons accès à la vérité et à l'essence des enseignements islamiques. Ayant un pouvoir d'interprétation du Coran et des *Hadith*, les *Mujtahid* deviennent un référent que les *Moqaleds* (imitateur) doivent imiter et cela pour toutes leurs vies.

Pour revenir à notre propos, cet accès à une présence divine permanente, fourni par les *Mujtahid*, crée à la fois une assurance et une responsabilité, un apaisement et une peur. Car, dans ce contexte, les croyants ne se retrouvent pas seuls pour décider des affaires mondaines et religieuses et se réfugient toujours et facilement à une source divine pour faire le meilleur choix. Par contre, nous n'avons non plus aucune excuse pour ne pas faire le meilleur choix,

⁴³⁰ cf. AMIR-MOEZZI, Mohammad Ali, *op. cit.*, p.200-206.

parce qu'en cas de doute, il suffit de se référer aux sources. Ainsi, la peur d'effectuer les péchés est aussi plus grande parce que nous ne sommes pas des êtres abandonnés et loin de notre origine céleste.

II.II.E.3: Présence invisible du Maître

La place du maître dans la société iranienne est un sujet de recherche à part entier, dont son analyse approfondie dépasse la limite de cette recherche. Par contre, une ouverture me semble nécessaire dans la suite de cette partie pour éclairer l'ambiance au sein de laquelle la transmission des pratiques artistiques se déroule. Mettons de côté l'évolution et la généalogie des concepts d'imâm intérieur ou de *Mujtahed* pour parler de l'impact de la présence d'un maître dans la vie sociale et artistique d'un disciple au sein de la société iranienne.

Lacan, dans son séminaire « *le désir et son interprétation* », introduit le concept du maître pour aborder la question du désir. En se référant à Aristote, il argumente que dans un discours éthique, le bien et le plaisir ne s'identifient pas seulement à l'intérieur d'une éthique du maître. Lacan poursuit son discours en disant que : « cet idéal flatteur se pare du terme de tempérance, comme relevant de la maîtrise du sujet par rapport à ses propres habitudes⁴³¹ ». Il ajoute plus loin que : « rien n'entre dans cette optique moralisante qui ne soit du registre de la maîtrise, d'une morale du maître, de ce que le maître peut discipliner. Il peut discipliner beaucoup de choses, principalement son comportement relatif à ses habitudes, c'est-à-dire au maniement et à l'usage de son moi⁴³² ». Lacan continue son discours sur l'éthique aristotélicienne et la notion de l'éthique du maître en soulignant que : « les désirs, les *épithémia*, vont au-delà d'une certaine limite qui est précisément celle de la maîtrise et du moi et qu'ils se présentent très rapidement dans le domaine de ce qu'il appelle la *bestialité*⁴³³ ». Et dans ce contexte, « les désirs sont exilés du champ propre de l'homme, si tant est que

⁴³¹ LACAN, Jaques, *Le Séminaire : Le Désir et son interprétation*, Texte établi par Jacques-Allain Miller, Édition La Martinière et le Champ Freudien, 2013, p.16.

⁴³² *ibid.*

⁴³³ *ibid.*

l'homme s'identifie à la réalité du maître. La bestialité, c'est même à l'occasion quelque chose comme les perversions⁴³⁴ ».

Afin de situer ce discours de Lacan dans le contexte iranien, je vais essayer de montrer comment le rapport entre l'*Imâm* et les adeptes chiites peut être retracé dans le rapport entre le maître et le disciple. Nous avons précédemment constaté à quel niveau la place d'*Imâm* est déterminante dans la vie des croyants chiites, au point que la voie du salut passe par ce guide spirituel. Dans ce contexte religieux, le bien se définit comme ce qui a été prouvé par le guide.

Si l'on reprend ce qui a déjà été évoqué par rapport à l'art comme un moyen d'accéder au monde céleste et la vie artistique comme un chemin vers le salut éternel, nous observons comment ces deux domaines (artistique et religieux) se sont noués l'un à l'autre. Un des points importants dans ce rapport réside dans le fait que la réalisation de toutes les pratiques artistiques passe par un maître. Ainsi, c'est le maître qui nous donne accès à ce monde céleste. La manifestation de ce point de vue se trouve dans l'enseignement de certains grands maîtres de la musique iranienne. Hussein Tehrani (1912-1974), le maître de Tombak avait une phrase anecdotique à ce sujet : « il faut que vous réalisiez d'abord votre Être humain⁴³⁵, ensuite vous pouvez devenir un artiste ». De telles phrases, on peut en trouver plusieurs dans tout le domaine artistique en Iran, quoi qu'elles ne se limitent pas au simple domaine de l'art. Ainsi, l'art devient un moyen, à travers lequel l'artiste évolue dans son chemin spirituel et le maître devient le modèle à imiter dans la réalisation de ce parcours.

Il convient de noter que, dans cette affaire avec le monde sacré, nous sommes face à un perfectionnisme sans limites. Car le point référant de la perfection d'une œuvre est une image parfaite et sacrée et non accessible⁴³⁶. De ce fait, le maître devient celui qui accompagne le disciple au cours d'un chemin qui aboutit à une image idéale. L'exemple du style *Siyâh mashq* dans la calligraphie persane illustre bien ce propos (voir figure 6). Cette forme de calligraphie, qui à l'époque avait la fonction d'entraînement, a évolué au cours du temps pour devenir un style. La répétition dans le *Siyâh mashq* est une tentative de s'approcher au maximum d'une image parfaite. Dans cette démarche, le maître guide non

⁴³⁴ *ibid.*

⁴³⁵ Entretien de Neda Sijani avec Mohammad Esmaili, dans <http://www.ion.ir/news/401037/> consulté le 12/10/2020. [Traduction libre]

⁴³⁶ J'aborderai l'impossibilité d'atteindre l'objet de désir sur le plan psychique dans la partie III.

seulement l'apprenti dans ce chemin, mais aussi, en tant que référant, juge son avancement. C'est ainsi qu'après un certain temps, la présence du maître s'impose dans la vie du disciple.

La peur du jugement du maître devient tellement pesante pour le disciple qu'il se voit jugé par le maître, même en l'absence de ce dernier. La spécificité de ce rapport réside dans la dimension qu'il prend dans la vie personnelle de l'artiste. Dans ce contexte, on peut comparer le rôle du maître avec celui d'un père⁴³⁷. Concernant les arts traditionnels, ce rapport devient encore plus strict quand une technique se transmet du père au fils. Ainsi, le disciple ne va pas chez le maître juste pour l'apprentissage d'un art, mais vit avec son maître et parfois devient son assistant dans sa vie personnelle. C'est dans cet esprit que par la présence dominante du maître, sa présence devient invisible et le disciple prend toujours en considération l'avis de son maître. Autrement dit, le disciple peut aller jusqu'au niveau où il voit le monde à travers les yeux de son maître. J'insiste sur le fait que tout ce propos que j'ai développé sur la relation du maître et de l'apprenti est une affaire nuancée et cela dépend de plusieurs facteurs, surtout des caractéristiques psychiques du maître et de l'apprenti.

Par conséquent, de même qu'on a traité le rapport d'un maître spirituel et le concept du *Mujtahid* par rapport à la naissance d'une orthodoxie dans la religion chiite, de même le lien avec le maître en tant qu'un guide artistique et spirituel peut facilement créer une orthodoxie. Cette orthodoxie est facilement observable dans la tradition musicale iranienne. Le passage de la musique *Maqâmi* à la musique *Dastgâhi* à l'époque qâdjâre⁴³⁸ a donné naissance aux premiers corpus musicaux de l'époque. Bien que la variation de ces premières versions prouve la possibilité et la flexibilité de l'interprétation de ce corpus, plusieurs musiciens, jusqu'à nos jours, sont tellement attachés à une version qu'ils le définissent comme la plus originale. Cet attachement a donné lieu à un conservatisme dans ce dernier siècle qui a fortement influencé l'évolution de cette musique.

⁴³⁷ Alireza Gholamreza, durant mon séjour à Almajough, a évoqué à plusieurs reprises le nom de son maître Hussein Yeganeh, en tant que son père. Par contre, on peut également dire la mère, si on prend en considération le lien psychique de la personne avec son maître. Ce propos peut supposer le rapport de l'homosexualité présente dans la littérature iranienne qui a un lien dans ce rapport à la personne avec l'instant psychique de la mère, ce qui mérite une autre étude plus approfondie sur ce sujet. Sur le sujet de l'homosexualité dans la littérature iranienne, cf. Sirous Shamisa, *Shahed bazi dar adabiyât-e farsi*, Téhéran, Ferdows, 1381 (2002).

⁴³⁸ cf. [Partie II. Chapitre III.B.](#)

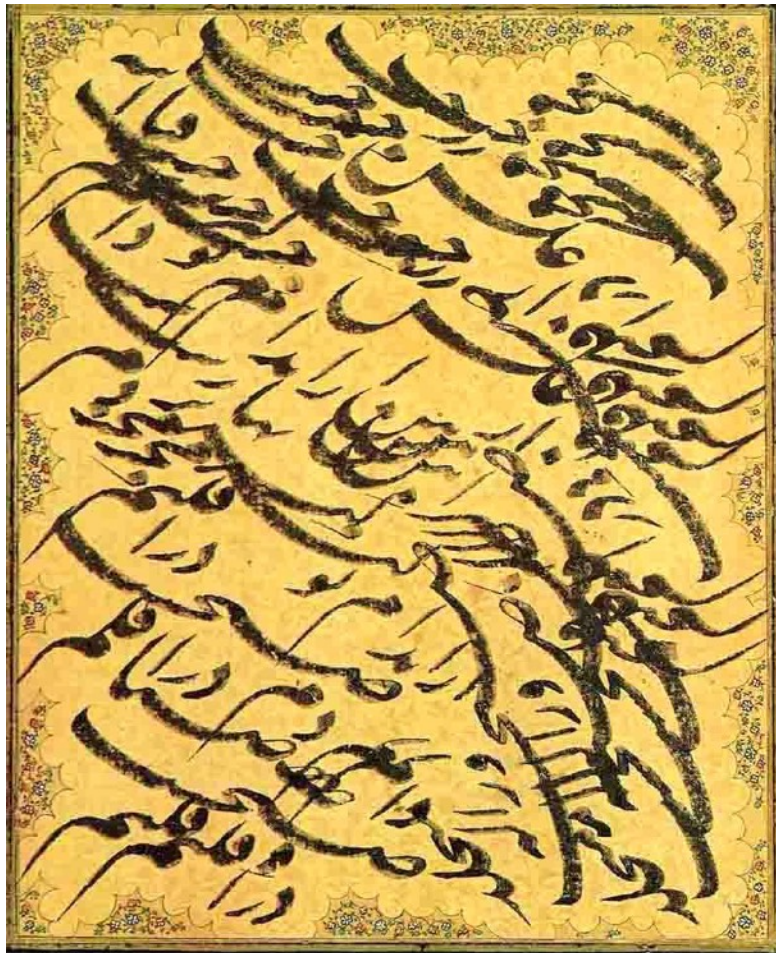


Figure 6 Calligraphie de Mirza Reza Kalhor, XIXème siècle. © [Anjoman Khoshnevisan Iran](#)

II.II.F: Pratique performative éducative

Pour reprendre ce que j'ai évoqué au début de ce chapitre sur la manière d'évolution des formes performatives et musicales dans le contexte socioculturel iranien, les croyances dominantes dans une société produisent une force qui peut façonner l'évolution des entraînements corporels. L'exemple significatif du nouage des mouvements des pensées soufies avec les pratiques corporelles est le *Varzesh-e Bâstânî*.

J'ai souligné précédemment que la pensée soufie, dans sa révolte contre l'orthodoxie, a donné naissance au courant social du *Fotowat*. Dans ce contexte, le *Varzesh-e Bâstânî*⁴³⁹ est une pratique issue du développement de ces idées dans la société iranienne. L'importance de cette pratique pour notre étude réside dans le but éducatif de cet entraînement corporel et musical. Autrement dit, la formation d'un support corporel qui a renforcé la réalisation, à une grande échelle, d'une croyance religieuse sous forme d'enseignements corporels et moraux. Nous avons la trace de cette pratique à partir de XVII^e siècle, ce qui ne veut pas dire qu'il n'existait pas avant⁴⁴⁰. Le *Varzesh-e Bâstânî*, avant qu'il devienne un sport dans le sens moderne du terme à partir de 1930⁴⁴¹, avait un parcours souvent associé au courant *Fotowat* en Iran⁴⁴². Plusieurs événements et facteurs se réunissent pour qu'un entraînement physique trouve petit à petit une philosophie, une forme et un endroit spécifique, dont la trace des entraînements militaire est évidente, tant dans sa forme que dans ses accessoires.

La tendance anti-institutionnelle du soufisme qui se détachait de toute structure orthodoxe religieuse rejoint la volonté chevaleresque des hommes qui, selon certains chercheurs, tels que Bâstânî Parizi et Qolâm Hussein Yousefi, voudraient prendre en main le destin de leur pays. Mehrdad Bahâr associe le *Varzesh-e Bâstânî* à une approche épique et chevaleresque existante avant l'Islam dans la mythologie zoroastrienne et mithriaque⁴⁴³. Quelle que soit l'origine ou les origines de cette pratique, nous sommes face à une organisation d'un groupe social autour de certaines valeurs éthiques et religieuses qui soutiennent une communauté sociale. De même que les *Bakhshi* considéraient leur pratique au sein d'un parcours spirituel⁴⁴⁴, le *Bâstânîkâr*⁴⁴⁵, tel qu'on l'observe aujourd'hui, se trouve dans un chemin spirituel à travers sa démarche. Ils trouvent le but de l'entraînement corporel

⁴³⁹ Pour une étude visuelle sur le sport antique, cf. [annexe audio-visuelle n° 10](#).

⁴⁴⁰ Philippe Rochard, « Les identités du *zurkhâne* iranien », *Techniques & Culture* [En ligne], 39 | 2002, mis en ligne le 12 juin 2006, consulté le 30 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tc/208> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.208>

⁴⁴¹ Philippe Rochard, *Les représentations du 'beau geste' dans le sport traditionnel iranien*, dans : B. Hourcade, ed., *Iran, questions et connaissances. Actes de la IV^e Conférence européenne des études iraniennes, Paris, 1999*, vol. III : *Cultures et sociétés contemporaines*. Louvain/Paris, Peeters/Association pour l'avancement des études iraniennes, 2003, pp. 161-170. (*Studia Iranica*, Cahier 27), p.162.

⁴⁴² Pour l'évolution du courant *Fotowat* cf. *Traité des compagnons-chevaliers: recueil de sept fotowwat-nâme*, publié par Morteza Sarraf, introduction analytique par Henry Corbin, Téhéran : Département d'iranologie de l'Institut franco-iranien de recherche ; Paris : A. Maisonneuve, 1973.

⁴⁴³ BAHÂR, Mehrdad, *barresi-e farhangi –ejtema'i Zourkhâneh haye Tehran (Une étude socioculturelle des Zourkhâneh à Téhéran)*, Téhéran : Edition Shoraye Ali farhang o honar, 1355(1976).

⁴⁴⁴ cf. note 100.

⁴⁴⁵ Celui qui fait le *Varzesh –e Bâstânî*.

dans la destruction maximum de leur égo. Ainsi, ils n'impliquent pas leur pouvoir dans un but égoïste et personnel. Les *Bâstânikâr* montrent leur gratitude envers Dieu dans le soutien qu'ils apportent pour le peuple.

Par ailleurs, l'origine militaire de cette pratique se manifeste également dans son organisation et l'attribution des grades aux pratiquants selon leurs niveaux moraux et physiques. Cette organisation est également une raison pour laquelle on associe cette pratique au Mithraïsme où les adeptes du culte de Mithra sont gradés⁴⁴⁶ et évoluent au sein d'une échelle du Culte. Dans le *Varzesh-e Bâstâni*, comme dans le culte de Mithra, les adeptes gagnaient un statut plus élevé en fonction des épreuves qu'ils surmontaient⁴⁴⁷. L'initiation au culte de Mithra obligeait les adeptes à subir des épreuves difficiles pour préparer leur entrée dans le culte⁴⁴⁸. Selon Lajard, ces épreuves, et par la suite les grades, sont les étapes qui préparent les adeptes sur trois niveaux : physique, intellectuel et moral. L'entraînement dans le *Varzesh-e Bâstâni* couvre également ces trois niveaux, notamment les niveaux physiques et moraux.

L'architecture du lieu du *Varzesh-e Bâstâni*, *Zourkhâneh* (la maison de la force) est souvent assimilée au *Khânqâh* (le lieu du refuge des soufis, équivalent du couvent), ou même les mithraeums⁴⁴⁹. Chaque séance est accompagnée par la musique du *Zarb* (la percussion), du *Zang* (la clochette) et du chant de *Morshed*⁴⁵⁰ (littéralement : guide). La séance se divise en plusieurs parties. Au cours de chaque intervalle, il y a un discours moral ou un chant à travers lequel un message éthique se transmet. Les discours appartiennent aux pratiquants hauts gradés, plus expérimentés et plus âgés. Ces discours sont destinés particulièrement aux plus jeunes et débutants. Ces derniers attirent souvent l'attention des *Bâstânikâr* aux problèmes des habitants du quartier, comme les besoins financiers. Les *Bâstânikâr* contribuent à résoudre ces problèmes par une participation financière. Ainsi, la communauté de *Varzesh-e Bâstâni* trouve une place dans la vie économique et sociale de tous les habitants

⁴⁴⁶ Pour le culte de Mithra cf. [La partie II.Chapitre I.B.2.c.](#)

⁴⁴⁷ L'omniprésence des hommes dans la pratique de *Varzesh-e Bâstâni* est aussi une autre raison qui nous amène à associer cette pratique au culte mithraïque.

⁴⁴⁸ cf. VERMARSEN, Marteen, *op. cit.*, p.108-114.

⁴⁴⁹ HEIDARY, Ali, DOLATSHAH, Naser. « Manifestations of Sufism, Chivarly, and Shia Religion in Ancient Sport and Gymnasium of Iran », biannuelle de *Pajouhesh dar Modiriyat varzeshi va raftar Harkati*, n°20, 2012, p. 60-61.

⁴⁵⁰ À nos jours Morshed dans le *Varzesh-e Bâstâni* est celui qui joue de la musique de percussion et chante pendant la séance .

du quartier, et les valeurs défendues par ces pratiquants deviennent la valeur des habitants du quartier.

Quant aux typologies des entraînements dans le *Varzesh-e Bâstânî*, Philippe Rochard démontre comment plusieurs activités d'entraînement se regroupent sous une même entreprise philosophique et sociale⁴⁵¹. Par exemple si l'on prend le mouvement *Charkh* (tourner sur soi)⁴⁵², il ressemble à la pratique des derviches tourneurs ou l'exemple du *Koshti Pahlevâni* (lutte traditionnelle) qui est le symbole de l'évaluation du pouvoir et des niveaux de flexibilité des *Bastânikâr*. *Koshti Pahlevâni* était déjà liée aux confréries soufies dès le XIII^e siècle.⁴⁵³

Pour reprendre notre propos sur la transmission des croyances, nous constatons par l'exemple du *Varzesh-e Bâstânî* comment un entraînement corporel (voire militaire) au cours d'une histoire rejoint un mouvement de pensées et constitue un « savoir-être ». La pensée soufie, comme traitée brièvement, depuis l'antiquité, est la continuité des mouvements ésotériques. Cette dernière trouve les moyens pour sa transmission, au sein de pratiques performatives et musicales par une approche éthique moralisante guidée par les maîtres. C'est dans ce contexte que toute action et parole des maîtres (*Kohneh Savâr*⁴⁵⁴ dans le cas du *Varzesh-e Bâstânî*) deviennent des sources d'inspiration dans la vie des débutants, car nous avons affaire à un « savoir-être » et un « savoir-vivre ». Ainsi, l'apprentissage devient un apprentissage d'un mode de vie.

Au cours de mes recherches de terrain, j'ai tenté de saisir cet aspect des traditions performatives et musicales en Iran, puis trouver un moyen de l'impliquer dans la création de mon atelier. Par contre, par la création d'ateliers je n'entends pas seulement ce que je propose aux autres dans l'atelier (que j'aborderai plus loin), mais je parle aussi de la démarche dans laquelle je me suis impliqué pour que je puisse créer les actions des séances d'atelier. Cette démarche n'est pas une copie du mode de vie des musiciens que j'ai rencontrés ou dont j'ai lu leurs biographies, mais plutôt une démarche personnelle dans ma vie privée qui m'a aidé à développer la création d'ateliers. Je n'aborde pas cette démarche dans tous ses détails, car c'est un processus personnel et autobiographique spécifique à chacun. Pourtant, nous ne

⁴⁵¹ ROCHARD, Philippe, 2003, *ibid.*

⁴⁵² cf. [Annexe audiovisuelle n° 10](#).

⁴⁵³ À partir de l'époque Timouride, la lutte prend une place importante et trouve une place noble dans la société iranienne. Nous pouvons constater les éloges de Kâshefi Sabzevâri dans *Fotowatname Soltani* sur *Koshti Pahlevâni*.

⁴⁵⁴ Le *Kohneh Savâr* est la personne la plus haut gradée dans le *Varzesh-e Bâstânî*.

pouvons pas négliger la part de la vie personnelle de chaque artiste dans le développement de sa carrière et de son œuvre artistique, ce qui est propre à tout art et est une vérité universelle. Diane Laurier, sur ce sujet, affirme que : « en tant que praticien d'art, l'artiste chercheur possède intrinsèquement une forte expérience des actions dont le sens lie l'art et la vie⁴⁵⁵ ». D'ailleurs, je précise que cette démarche, pour moi, était surtout orientée vers une connaissance de soi, qui je crois, joue un rôle important dans la voie vers la création. Autrement dit, cette connaissance qui couvre toute sorte de connaissances physiologiques, psychiques, éthiques et philosophiques avait pour projet de se connaître soi-même en tant qu'être humain.

En outre, le modèle de *Varzesh-e Bâstânî*, à part des inspirations que j'ai eues de ses mouvements pour la création des actions de mon atelier, m'a inspiré également dans sa forme générale organisationnelle. Bien que les *Bâstânîkâr* ne viennent pas pour présenter un spectacle organisé, le chemin de ce dernier passe par une organisation spectaculaire. Une narration corporelle fragmentée en parallèle d'une narration poétique et musicale de *Morshed*, sont les éléments centraux qui m'ont inspiré dans la construction de mon atelier. Dans l'organisation des actions dans le *Varzesh-e Bâstânî*, nous sommes face à une mise en scène guidée à la fois par le chant et par la musique de *Morshed*, et les actions proposées par le *Kohne Savâr*. Ainsi, dans un premier temps, je me suis inspiré du rôle de *Morshed*, en tant que personne qui organise des actions physiques par la musique et le chant. Dans un second temps, je me suis inspiré de *Kohne savâr*, dans son rôle de celui qui propose et fait une action avec les autres. Autrement dit, il n'y a pas de décalage temporel, entre la pratique de *Kohne savâr* et celle des autres. Ainsi, les pratiquants doivent être plus concentrés pour qu'ils puissent s'harmoniser avec *Kohne savâr*. Nous constaterons la manifestation de cette inspiration dans mon atelier notamment dans la danse sur la mélodie *Navâi* et le troisième cycle de mouvements dans la quatrième partie de la séance à l'ARTA.

⁴⁵⁵ LAURIER, Diane, « Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique », in Pierre Gosselin & Eric le Coguiec, *op. cit.*, p.85.

Chapitre III : Des musiques en Iran

Nous avons évoqué à plusieurs reprises que la musique en tant qu'un élément produit par les êtres humains est une des manifestations des mouvements constitutifs du tissu des trajectoires des mouvements de la vie humaine. L'histoire des musiques en Iran comme l'histoire des formes performatives et comme l'identité des Iraniens est tissée dans les identités culturelles diverses. D'ailleurs, dans notre approche, l'histoire de la musique n'est pas une histoire à part des autres mouvements des êtres humains. Donc, le fait d'y consacrer une partie distincte ne veut pas dire que je vais l'étudier séparément, ce qu'on va essayer de montrer ensuite. Par contre, il est nécessaire de préciser que ce chapitre suit le but de décrire une tradition musicale dans ces aspects performatifs dont je n'entre pas dans les détails analytiques des théories musicales qui dépassent la limite de cette étude. En effet, je me suis intéressé aux aspects qui sont directement ou indirectement liés à la création de mon atelier. Il s'agit des aspects qui étaient comme les portes d'entrée vers la création d'ateliers, même si je n'ai pas pu les creuser entièrement jusqu'à aujourd'hui.

L'évolution de la musique iranienne ne peut être étudiée dans ses détails depuis l'antiquité, faute de documentations jusqu'à nos jours. Dans la musique savante traditionnelle actuelle, la musique *Dastgâhi*, il s'agit de répertoires musicaux rassemblés à l'époque qâdjâre, qui n'est détachée ni de la musique *Maqâmi*⁴⁵⁶, ni des musiques régionales⁴⁵⁷. Par ailleurs, à part la musique régionale qui est entrelacée avec les pratiques performatives, la tradition de la musique savante, *Dastgâhi*, en Iran est également présente au sein des pratiques performatives. Dans cette partie, je parlerai des traditions musicales dans le sens où un ou plusieurs genres musicaux en lien avec les pratiques performatives constituent une culture musicale dans une ou plusieurs régions géographiques. Dans notre approche, le phénomène musical est issu d'une activité humaine au sein des autres activités, il est un élément d'un tout. Ainsi je rejoins l'idée de John Blacking qui souligne que :

⁴⁵⁶ Ancien système musical en Iran qui avait un système comme la musique traditionnelle Maqâm arabe et Ma-kâm turc d'aujourd'hui.

⁴⁵⁷ Sans compter la part de la musique occidentale, à partir du XXème siècle, dans l'adaptation de la musique savante pour l'orchestration notamment par les travaux de Ali Naqî Vaziri (1925-1979).

Toute musique est de la musique populaire, en ce sens que la musique ne peut pas être transmise ou avoir de signification sans qu'il y ait des associations entre les individus. Les distinctions entre la complexité de surface des différents styles et techniques musicaux ne nous apprennent rien d'utile quant aux buts et au pouvoir expressif de la musique, ou quant à l'organisation intellectuelle que comporte la création musicale. La musique touche trop profondément aux sentiments humains et aux pratiques sociales, et ses structures sont trop souvent engendrées par une surprenante explosion d'activité cérébrale inconsciente pour qu'elle soit soumise à des règles arbitraires, à l'instar des règles du jeu. Bien des processus essentiels de la musique, sinon tous, peuvent se décaler dans la constitution du corps humain et dans des structures d'échange des corps humains en société⁴⁵⁸.

Dans ce contexte, étudier la musique dans le but de découvrir son potentiel performatif reste lacunaire si l'on n'aborde pas son lien avec les pratiques performatives. J'ai déjà évoqué que la pratique de chant des *Ta'zieh Khân* n'est pas identique à celle d'un chanteur professionnel de cette musique, même si l'on catégorise la musique de *Ta'zieh* comme une musique *Dastgâhi*. Cette différence de style vient du contexte de la présentation de la musique et illustre ce lien avec les autres éléments culturels.

Les mélodies qui circulaient en Iran, à chaque fois qu'elles trouvaient un foyer à l'intérieur duquel elles pouvaient évoluer, s'entrecroisaient avec d'autres mouvements constituant ce contexte social. Dans le sens inverse, une fois qu'elle trouve dans son évolution une nouvelle forme (comme un nouveau système musical, tel la musique *Dastgâhi* au XIX^e siècle), les différentes formes musicales et performatives s'orientent également (plus ou moins en même temps) vers cette force qui a donné ce nouveau corpus musical. En guise d'exemple, la musique de *Ta'zieh* est constituée de mélodies régionales existantes en Iran, ce qui était aussi le cas de la musique *Dastgâhi*. Ensuite, la musique *Dastgâhi* évoluait en dehors de la pratique du *Ta'zieh*. À nos jours, la musique de *Ta'zieh* suit l'évolution de la musique *Dastgâhi*. La preuve est la tendance des *Ta'zieh Khân* à assister au cours de chant de la musique *Dastgâhi* avant d'entamer leur pratique du *Ta'zieh*⁴⁵⁹.

⁴⁵⁸ BLACKING, John, *le sens musical* (1973), Paris: Les Editions de Minuit, 1980, préface, p.8.

⁴⁵⁹ Dans un de mes entretiens en septembre 2019 avec Ali Saberi, *Ta'zieh Khân* à Kordan en Iran, il m'a raconté qu'au début de sa carrière, afin de mieux apprendre la musique de *Ta'zieh*, il participait aux cours de musique *Dastgâhi*. Par contre, dès que les maîtres comprenaient qu'il chantait dans le *Ta'zieh*, ils refusèrent de lui donner le cours. Selon lui, les maîtres de chant pensaient que le fait de chanter dans le *Ta'zieh* avait un impact négatif sur la technique. Par contre, personnellement, à part cette raison, je peux ajouter aussi la tendance à une sorte de sécularisation de la musique et des conflits entre les musiciens et les instances religieuses après la révolution islamique.

J'ai appliqué cette approche dans mes démarches pratiques pour la création de mouvements et d'actions chantés pour les séances d'atelier. Pour ce nouveau contexte (atelier), j'ai tenté de créer et d'adapter les mélodies et les pratiques existantes pour un autre but, celui de l'entraînement d'acteurs au XXI^e siècle. Les mélodies préexistantes m'ont guidé pour donner une structure à une action ou un cycle de mouvements. Par contre, par le fait de les rapprocher aux mouvements corporels, elles ont suivi une démarche évolutive différente pendant la phase de la création de la séance et de leurs mises en pratique au cours des ateliers.

Dans la suite, afin de donner une idée plus claire de ces traditions musicales, je vais aborder la tradition musicale de Khorassan et à l'intérieur de cette tradition, j'aborderai ses branches, et notamment celle de *Bakhshi*. Ensuite, je vais parler de la tradition de la musique *Dastgâhi* en Iran, notamment deux branches de cette tradition. Il s'agit de la musique du *Ta'zieh* et celle du *Varzesh-e Bâstâni*. Parler de ces formes musicales ne signifie pas que je n'ai pas utilisé d'autres traditions musicales au cours du processus de la création d'ateliers. Comme je l'ai abordé dans la première partie, j'ai essayé d'élargir le champ d'études, car je trouvais dans les autres traditions les points communs avec l'objectif de mes ateliers. Par contre, j'ai choisi ces formes pour rendre possible une analyse du processus de création en me référant aux caractéristiques des corpus d'origine.

II.III.A: Tradition musicale de Khorassan

La tradition musicale dans la province de Khorassan de façon globale se divise en deux traditions : celle du Nord et celle du Sud et de l'Est. Encore une fois j'insiste sur le mélange culturel⁴⁶⁰ du Khorassan qui est une région au croisement de cultures et religions venant d'extrême Orient, d'Asie centrale et de la culture du centre et de l'ouest de l'Iran.

II.III.A.1: Tradition du nord

En ce qui concerne la tradition musicale du Nord, il y a deux groupes principaux de la musique : les *'âshéq* et les *Bakhshi*.

⁴⁶⁰ cf. *ibid.*

II.III.A.1.a: 'âshéq

Les 'âshéq sont plutôt des joueurs de musique de divertissement et de réjouissance⁴⁶¹. Selon Ameneh Youssefzadeh, « les 'âshéq étaient autrefois interprètes de « ture » (théâtre), lequel avait pour thème la critique et la moquerie des gens au pouvoir et des Khân. Les textes comportaient des passages parodiques (*tanz-âlud*) présentés sous forme de conversations (*mohâvereh*), la musique servant à donner la tonalité et l'ambiance de la représentation (*namâyesh*). Leur troupe pouvait aussi comporter des acrobates, des magiciens et des prestidigitateurs⁴⁶² ».

Les 'âshéq accompagnent également les *Bâzi*⁴⁶³ (danse) ; *Choub Bâzi* (danse des bâtons), *Garseh*, *Alé Gouz*, etc. ⁴⁶⁴ La pratique des 'âshéq accompagne également le *Koshti bachokhe* (lutte traditionnelle). Il convient de noter que le *Koshti* qu'on observe dans ces régions se déroule à l'occasion de la fête du Nouvel An, au printemps, et durant les fêtes de mariage⁴⁶⁵. Les 'âshéq constituent un duo de *Dohol* (tambour biface) et un des instruments suivants : *Qoshmeh* (double clarinette), *Sornâ* (sorte de hautbois) et *Kamâncheh* (viole à pique). Les 'âshéq se fréquentaient généralement dans des *Qahveh-Khâneh*⁴⁶⁶ (maison de thé).

II.III.A.1.b: Bakhshi

Un des plus anciens termes utilisés pour le barde en Iran est *Gusân*, qu'on trouve dans une histoire d'amour du poète iranien du XI^e siècle, Fakhreddin Assad Gorgani. Cette histoire qui, d'après Vladimir Minorsky, remonte à l'époque des Parthes en Iran (247 av. J.-C. – 224 ap. J.-C.)⁴⁶⁷, est une preuve que le mot *Gusân* a sa racine dans la langue parthe⁴⁶⁸. En Pehlevi (le moyen perse), le mot *Gusân* donne la même signification, ménestrel (Xoniyâgar en

⁴⁶¹ YOUSSEFZADEH, Ameneh, *Les bardes du Khorassan iranien : le bakhshi et son répertoire*, Paris : Peeters France, 2002 p.37.

⁴⁶² YOUSSEFZADEH, Ameneh, *op. cit.*, p.38.

⁴⁶³ En persan, le mot *Bâzi* signifie littéralement le jeu.

⁴⁶⁴ YOUSSEFZADEH, Ameneh, *op. cit.*, p.38.

⁴⁶⁵ Bien que le *Koshti* garde sa part compétitive, il fait partie des pratiques cérémoniales.

⁴⁶⁶ Littéralement : Maison du Café.

⁴⁶⁷ Cf. Minorsky, Vladimir Fedorovic, *Vîs u Râmin, a Parthian romance*, 1946.

⁴⁶⁸ Pour une lecture sur les Gusâns, cf. BOYCE, Mary. « The Parthian 'Gôsân' and Iranian Minstrel Tradition. » *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, no. 1/2, 1957, pp. 10–45. JSTOR, www.jstor.org/stable/25201987. Accessed 19 Dec. 2020.

persan). Quels que soient les termes, des musiciens et des conteurs ambulants étaient présents à la cour même du roi. Ils racontaient les épopées, les histoires amoureuses, les événements historiques et héroïques.

Les *Bakhshi* utilisent actuellement les histoires turques comme répertoire, et « à l'inverse de leurs ancêtres ne prétendent pas l'étendre à l'aide de création personnelle⁴⁶⁹. » D'ailleurs, les *Bakhshi* créaient parallèlement des nouveaux vers populaires à la gloire de leurs Khân⁴⁷⁰ (Chef) ou de rebelles qui symbolisaient le courage dans un passé récent. L'instrument utilisé pour la musique des *Bakhshi* est le *Dotâr*. « Un *Bakhshi* chante souvent des vers en turc ou en kurde accompagné de son *Dotâr*⁴⁷¹ », instrument de famille des luths à long manche qui comporte une caisse en forme de poire, un manche et deux cordes de même diamètre.

Le lien de la tradition des *Bakhshi* en Iran avec la culture chamanique de l'Asie centrale est évident⁴⁷², pourtant ce lien est moins visible de nos jours. L'une des preuves de ce lien est l'échange avec les turkmènes, chez qui la culture chamanique est toujours présente. Cet échange est fort présent dans plusieurs morceaux du répertoire des *Bakhshi* tels que *Su Maqâmi* et *Haji Qolâq*. Mais l'échange ne se limite pas à la musique. L'influence des chamans guérisseurs est encore présente chez certains *Bakhshi*. Comme traité précédemment, j'ai pu assister à une cérémonie de *Porkhâni* dans la province de Golestân. Selon le *Porkhân*⁴⁷³ de cette cérémonie, cette cérémonie était toujours accompagnée par la musique des *Bakhshi* turkmènes. Par contre, ce soir-là, la cérémonie était accompagnée par un enregistrement musical des *Bakhshi* turkmènes⁴⁷⁴. Sohrab Mohammad (1938-2020), musicien habitant dans la ville Ashkhâneh⁴⁷⁵, m'a raconté qu'il était lui-même joueur dans les cérémonies de *Porkhâni*⁴⁷⁶.

⁴⁶⁹ MERATI, Mohammad Ali, *Les maqâms anciens et les instruments de la musique kurde d'Iran et d'Irak*, Paris : l'Harmattan, 2016, p.71.

⁴⁷⁰ Dans un système féodal en Iran, le *Khân* est le maître et propriétaire de terres.

⁴⁷¹ MERATI, Mohammad Ali, *op. cit.*, p.73.

⁴⁷² cf. YOUSSEFZADEH, Ameneh, *op. cit.*, p.47-52.

⁴⁷³ *Porkhân* est une sorte de chaman guérisseur qui fait la cérémonie du *Porkhâni*.

⁴⁷⁴ J'ai trouvé la raison dans l'absence des musiciens qui croient à ces cérémonies.

⁴⁷⁵ Une ville à l'ouest de la province de Khorassan à côté de la province de Golestân.

⁴⁷⁶ Sohrab Mohammadi a utilisé le terme *Soufi* au lieu de *Porkhân* pour désigner la personne qui dirigeait une cérémonie semblable.

Par ailleurs, cet aspect de la relation des *Bakhshi* avec les forces surnaturelles sans forcément avoir la qualité de guérisseurs est encore observable chez certains *Bakhshi* et même musiciens de la région, et cela au moins à travers l'image qu'ils présentent d'eux-mêmes. Le cas du *Bakhshi* Rowshan Golafrouz⁴⁷⁷ au village de Mollâbâqer, ou Reza Mohammadi⁴⁷⁸, fils de Sohrab Mohammadi à Ashkhâneh, en sont des exemples.

Nous avons déjà abordé la présence d'une culture musicale commune entre la région d'Asie centrale et le nord du Khorassan. Ce fait s'explique aussi par la présence du mot *Bakhshi* en Asie centrale, chez les Kazakhs, les Kirghizes, les Ouzbeks, les Karakalpaks, les Turkmènes, les Afghans, les Tadjiks et aussi au Xinjiang au Turkestan chinois⁴⁷⁹. Zhirmunsky souligne à propos de ce mot que : « en Asie centrale, le mot Bakhshi désigne les deux fonctions de chaman et chanteur d'épopée⁴⁸⁰ ».

À propos de ces deux groupes de musiciens (*'âshéq* et *Bakhshi*), il faut préciser que ces deux répertoires ont plusieurs points communs et sont emmêlés avec les pratiques performatives et narratives. Nous entendons les *Âhang* (airs), tels que Kuroghli, Bâsh Kuroghli, Sardar Evaz et Jaju khân⁴⁸¹ dans les récits des *Bakhshi* et la musique des *Koshti bachokhe*⁴⁸². Pendant les *Ture*, les pièces tirant des récits du répertoire des *Bakhshi* tel que *Karam o Aslî*, *Sardar Evaz* et *Jaju Khân* fait font partie de la présentation des *'âshéq*⁴⁸³.

Il existait un autre groupe de musiciens amuseurs, aujourd'hui disparu, qui était le *Luti* (saltimbanque ; monteur de singe). Les *Luti* jouaient le *dâyereh* (tambourin) et « comme les *'âshéq*, ils avaient le droit de critiquer les gens en place⁴⁸⁴ ». Ils avaient un talent pour improviser les poèmes. Ils déambulaient entre les villages et chez les nomades, et faisaient circuler les informations d'événements.

⁴⁷⁷ Rowshan Golafrouz a évoqué son rôle dans son village en tant que personne qui peut repousser les forces du mal par le biais de certaines prières.

⁴⁷⁸ Reza Mohammadi m'a parlé des moments du jeu du *Dotâr* où il entrait dans un état second où il n'avait pas conscience du temps et sentait la présence d'êtres non-humains autour de lui.

⁴⁷⁹ YOUSSEFZADEH, Ameneh, *Op. cit.*, p.52.

⁴⁸⁰ *ibid.*

⁴⁸¹ *ibid.*

⁴⁸² Une pratique de lutte traditionnelle dans la région de Khorassan.

⁴⁸³ YOUSSEFZADEH, Ameneh, *Op. cit.*, p.52.

⁴⁸⁴ YOUSSEFZADEH, Ameneh, *Op. cit.*, p.39.

II.III.A.2: Tradition du sud et de l'est

Nous avons presque le même schéma concernant l'entrelacement des pratiques musicales et performatives dans la tradition musicale du sud et de l'est de Khorassan. Quant aux groupes des musiciens-amuseurs, ils accompagnent avec plus ou moins les mêmes instruments les cérémonies festives et les *Bâzi* tel que *Choub Bâzi* (danse des bâtons) et *Âfar* (la danse de la récolte). Par contre, dans cette tradition, il n'y a pas de tradition de *bardes* comme celle du Nord. Cela ne veut pas dire que nous n'avons pas la tradition de la narration, mais ce n'est pas très répandu. Nurmohammad Dorpour (1931-2014) et Qolâm Ali Pouratâi (1941-2014) étaient deux des rares conteurs qui remplissaient les tâches des *Bakhshi* telles que chanter, conter et jouer le *Dotâr*.

Par contre, à la place des *Bakhshi* nous avons les *Dotâri* dans cette région. Les *Dôtari* étaient les joueurs ambulants de *Dotâr* dont les gens croyaient en leur lien avec les forces surnaturelles. Une des fonctions des *Dôtari* pendant la saison sèche était de jouer des mélodies spéciales pour apporter la pluie. Certains de mes informateurs me parlaient du pouvoir de leur jeu dans la guérison des malades⁴⁸⁵.

Un autre point spécifique de cette région est la présence d'une culture sous l'influence du soufisme. Le Khorassan constituait à côté du *Baqdad* deux grands pôles de traditions soufies en Iran⁴⁸⁶. Les soufis comme Ahmad-e Jami, Zeyn al-Din Taybadi et la confrérie soufie de Naqshbandiyya, par ses grandes figures comme Bayazid Bastami et Abu al-Hassan al Kharraqani, ont beaucoup influencé la culture de cette région. Selon Hussein DâmanPâk⁴⁸⁷, joueur et fabricant de *Dotâr* à Torbat-e Jâm, sous cette influence religieuse, plusieurs mélodies qui n'avaient pas une attribution religieuse ont été adaptées au fur et à mesure pour ce but. Par contre, la forme actuelle de certaines mélodies instrumentales, connue dans leurs attributions religieuses comme *Allah*, n'est pas forcément identique à leur origine. La mélodie *Allah* selon un des grands musiciens de la région Nazar Mohammad Soleymani (1908-1978) a

⁴⁸⁵ Dans son film « Koli » (2002), Ali Shah hatami a montré le rôle des *Dotâri* dans la vie des habitants du village de Talkhat.

⁴⁸⁶ ZARRINKOOB, Abdol-Hosein. « Persian Sufism in Its Historical Perspective. » *Iranian Studies*, vol. 3, no. 3/4, 1970, pp. 139–220. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4310072. Consulté le 19 juillet 2020.

⁴⁸⁷ J'ai évoqué précédemment que pendant mon séjour à Torbat-e Jâm, j'ai été logé dans un Ribat où Hussein Dâmanpâk a également son atelier de fabrication du *Dotâr*. Ainsi, j'ai passé beaucoup de temps à discuter avec lui dans son atelier.

été un *Zikr*⁴⁸⁸ chanté par un *derwich* en accompagnement du jeu de tambourin. Une fois cette mélodie apprise, Soleymani l'a jouée avec le *Dotâr*⁴⁸⁹. Selon Fozieh Majd, dans sa structure mélodique, la version instrumentale d'*Allah* devrait être différente de celle vocale⁴⁹⁰.

Ce changement d'une mélodie vocale à une mélodie instrumentale m'a dirigé à prendre le sens inverse dans la phase de création des séances d'ateliers. Il s'agit de créer les mélodies vocales à la base de mélodies instrumentales. Ainsi, dans certaines actions⁴⁹¹ je me suis basé sur la mélodie instrumentale dans la création des actions physiques. Dans le cas des mélodies qui sont accompagnées par une mélodie vocale, j'ai gardé la mélodie instrumentale comme base, car la mélodie vocale n'est pas toujours identique à la mélodie instrumentale dans les musiques hétérophoniques⁴⁹².

Dans la création des exercices comme j'aborderai plus loin, j'ai essayé d'avoir un regard sur l'ensemble de la tradition musicale de Khorassan comme les organes musicaux d'un même corpus musical. Autrement dit, composer les exercices en mettant à côté les éléments de deux traditions. Par ailleurs, malgré la différence dans la forme de l'instrument, la technique du jeu, le répertoire et les caractéristiques culturelles, ces deux traditions ont plusieurs points communs dans la catégorisation musicale, les danses, l'attribution religieuse à la musique, etc. Cela sans compter les variations de mêmes mélodies dans les deux répertoires⁴⁹³ telles que *Navâi* ou les mélodies ayant une origine commune telle que *Torqeh* dans le répertoire du Nord et *Jal*⁴⁹⁴ dans le répertoire du Sud et de l'Est.

Je précise que dans la création des ateliers, je n'ai pas dissocié la tradition musicale du Khorassan de celle du *Dastgâhi*, car cette dernière a une racine dans les musiques régionales

⁴⁸⁸ Les *Zikr* sont les mots ou les phrases qui peuvent être répétés en pensée ou à voix très basse, *Zikr Khafi* (*Zikr* du cœur ou *Zikr* intime), ou dits, *Zikr Jali* (*Zikr* de la langue) qui est une pratique collective induisant les pratiquants à un état de transe. Ce dernier peut être accompagné par un instrument, souvent *Daf*. Chez les derviches d'ordre *Mevlevi*, la présence du *Ney* est courante. Les mots et phrases sont les noms attribués à Dieu ou des phrases à l'éloge des personnages saints.

⁴⁸⁹ MAJD, Fozieh, brochure de disque SOLEYMANI, Nazar Mohammad, *The instrumental Maqâm of Torbat-e Jâm*, Téhéran : Mahoor, 2003.

⁴⁹⁰ *ibid.*

⁴⁹¹ Les exercices sur le rythme. cf. [Quatrième partie de la séance à l'ARTA](#).

⁴⁹² Pour la description de la musique *Dastgâhi* cf. [PartieII.ChapitreIII.B](#).

⁴⁹³ Je précise que l'on n'a pas un seul répertoire pour la tradition du nord. On distingue au moins trois répertoires qui sont constitués autour de trois régions dans cette partie du Khorassan septentrional ; celui de Shirvan (Golian), celui de Quchân et celui de Dargaz. Ces répertoires ont certains morceaux exclusifs à eux. De plus, la technique et la structure de l'instrument varie selon les régions.

⁴⁹⁴ *Torqé* et *Jal* sont les deux appellations d'un oiseau de la famille des *Alaudidae*.

en Iran. J'aborderai par la suite la musique *Dastgâhi* pour mieux décrire la raison de cette approche.

II.III.B: Traditions de la musique Dastgâhi

De nos jours, ce qu'on appelle la musique *Dastgâhi* est un corpus musical modal, constitué à l'époque qâdjâre vers le XIX^e siècle⁴⁹⁵. Ce corpus est une évolution de la musique savante iranienne qui avait une autre structure : *Maqâmi*. Cette évolution s'est réalisée soit en choisissant certaines parties de l'ancien corpus soit en le modifiant au fur et à mesure⁴⁹⁶. Selon During « les modes et les rythmes qui subsistèrent le mieux furent ceux qui existaient aussi dans la musique populaire⁴⁹⁷ ». De plus, les mélodies appartenant aux différentes ethnies en Iran ont été ajoutées graduellement à ce corpus et constituent les *Gousheh* (mélodie-type) et les modes musicaux dans la musique *Dastgâhi*. Dans la forme, « on abandonne les grandes suites des pièces composées (*nowbeh*⁴⁹⁸) sur de longs cycles rythmiques, et on développa la pratique du solo et de l'improvisation dans des rythmes non mesurés⁴⁹⁹. »

La structure des intervalles dans la musique *Dastgâhi* mérite d'être mentionnée, car elle explique d'une certaine manière la structure fluctuante de cette musique. « Dans la musique persane dont la musique arabe est issue, la structure fondamentale est la quarte, les intervalles plus petits étant considérés comme dissonants. On retrouve donc les tétracordes et leurs genres, c'est-à-dire les diverses façons dont les intervalles sont répartis. Un intervalle fréquent dans la musique arabe est la seconde médiane qui est d'environ 3/4 de ton et se situe donc approximativement au milieu d'un intervalle d'un ton et demi. Cette valeur n'est pas totalement fixée et peut subir des variations selon le mode. D'autres intervalles sont possibles : théoriquement, 22 intervalles sont à la disposition du musicien, mais ils sont généralement limités à 17 et tous ne sont pas utilisés dans tous les modes. Comme il n'y a pas

⁴⁹⁵ DURING, Jean, *Le répertoire modèle de la musique Iranienne*, Soroush, 1991, p.11.

⁴⁹⁶ DURING, Jean, 1991, *op. cit.*, p.12.

⁴⁹⁷ *ibid.*

⁴⁹⁸ Cette forme musicale existe encore aujourd'hui dans la musique arabo-andalouse cf. Michel Malherbe et Amaury Rosa De Poullois, *Les musiques de l'humanité*, Critérion, 1997.

⁴⁹⁹ DURING, Jean, 1991, *op. cit.*, p.12.

de partitions écrites, les notes pour le musicien arabe évoquent une position particulière des quatre doigts sur la touche d'Oud (luth). Toutes les notes ont un nom différent, la même note dans une autre octave change de nom⁵⁰⁰ ».

Nous avons déjà évoqué la part des multiples facteurs culturels et sociaux qui interviennent dans la formation d'un système musical et la musique *Dastgâhi* n'en est pas exclue. Dariush Safvat propose la naissance de concerts publics au début du XIX^e siècle comme une des raisons de pousser les musiciens à élaborer le système *Dastgâhi*. Il argumente que la création de modes plus étendus qu'un *Maqâm* dans l'ancien système permettait aux musiciens de jouer plus longtemps dans le même mode en passant d'un *Gousheh* à l'autre⁵⁰¹. Hormoz Farhat associe également la formation du *Dastgâh* à la performance musicale des musiciens. Il affirme que c'est possible que les musiciens aient perdu la compétence de jouer et chanter longtemps à l'intérieur d'un *Maqâm* et ont décidé de les regrouper dans un système qui les permet de circuler facilement d'un *Maqâm* à l'autre⁵⁰². Nous allons voir plus loin cette différence entre le *Dastgâh* et le *Maqâm*.

Jean During évoque trois autres raisons sur ce sujet. Il propose, d'abord, l'idée d'iranisation de la musique, et de se démarquer de la musique dite arabe, en s'écartant des éléments de la musique arabe même si ces éléments ont été pris par les Arabes de la musique iranienne⁵⁰³. Ce raisonnement peut être lié à toute tentative de la création d'une culture et de l'état iranien dès le premier siècle après la conquête arabe au VII^e siècle. During aborde également les échanges avec la culture azérie et arménienne, avec qui les Iraniens étaient toujours en contact musical, notamment à l'époque de Nâsereddin Shâh. L'importance de ces échanges réside dans le fait qu'en Azerbaïdjan, une forme de la musique *Dastgâhi* existait avant 1880⁵⁰⁴.

⁵⁰⁰ Messerli Pierre, Sordet Nicolas, « 1. Les systèmes musicaux et leurs fluctuations : aspects culturels », dans : Bernard Lechevalier éd., *Le cerveau musicien. Neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*. Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Questions de personne », 2010, p. 17-32. DOI : 10.3917/dbu.leche.2006.01.0017. URL : <https://www.cairn-int.info/le-cerveau-musicien--9782804162801-page-17.htm> consulté le 8/09/2020.

⁵⁰¹ SAFVAT, Dariush, *op. cit.*, p.40-41.

⁵⁰² FARHAT, Hormoz, *Dastgâh dar Musiqi Irani (Dastgâh dans la musique iranienne)*, Téhéran, Part, 1380(2001), p.42.

⁵⁰³ DURING, Jean, « Musique, nation et territoire en Asie intérieure », *Yeabook for Traditional Music*, Vol.25, Musical Processes in Asia and Oceania, 1993, p.31.

⁵⁰⁴ Nâsereddin Shâh était le quatrième roi de la dynastie Qâdjar (entre 1848 et 1896) et était entouré de musiciens azéris. DURING, Jean, 1988, *op. cit.*, p.196.

Un autre facteur abordé par During est l'organisation des événements liés au deuil de l'imâm Hussein, qui a donné naissance au *Ta'zieh*⁵⁰⁵. Nous avons vu que dans les récits des voyageurs européens à partir du XVI^e siècle, nous sommes témoin de l'organisation des événements nationaux autour de cet événement historique. Ce qui est important dans cet événement, ce sont les élégies chantées en solo ou en groupe dans ces cérémonies. Plus on avance vers l'époque qâdjâre vers le XIX^e siècle, plus les élégies, notamment dans le *Ta'zieh*, évoluent et forment les versions plus ou moins standard. Ainsi, durant l'époque qâdjâre, les grands chanteurs de différentes provinces, appartenant à des traditions musicales variées, se rassemblaient à Téhéran. Par conséquent, la musique du *Ta'zieh* de la capitale devient un collage des motifs mélodiques de différentes provinces d'Iran. De nos jours, nous pouvons encore constater que la musique du *Ta'zieh* dans les provinces sont plutôt chantées dans l'aire musicale de la région. Ali Saberi aborde la notion du *Ta'zieh* standard comme la version de Téhéran, car c'est une version qui n'a pas gardé un air spécifique d'une seule province. Par contre, cette version standard a été composée de mélodies de différentes provinces.

Sans vouloir présenter le *Ta'zieh* comme l'origine de la musique *Dastgâhi*, la contribution du *Ta'zieh* dans l'élaboration de ce système musical ne peut pas être une idée tout à fait erronée. Par ailleurs, l'essentiel pour cette étude sont les liens de cette musique avec une forme performative et narrative et les éléments qui contribuent au tissage de cette pratique corporelle avec la musique. Pour cette raison, cette étude s'intéresse plutôt au lien de la musique *Dastgâhi* avec le *Ta'zieh* pour découvrir la qualité performative de cette musique. Avant d'aborder la musique de *Ta'zieh*, nous réviserons quelques caractéristiques de cette musique en lien avec ma recherche pratique.

II.III.B.1: Le Radif

La musique *Dastgâhi* est fortement liée à la notion du *Radif*. « Le *Radif* est constitué de pièces en majorité non-mesurées (de rythme « libre ») qui servent de modèle inépuisable à la création de nouvelles compositions (en particulier mesurées), aussi bien qu'à

⁵⁰⁵ DURING, Jean, 1991, *op. cit.*, p.12.

l'improvisation libre⁵⁰⁶ ». Dariush Safvat et Nelly Caron définissent ainsi la notion de *Radif* dans la musique *Dastgâhi* : « Le radif (qui veut dire rang, rangée, série) [...] signifie en fait l'ordre dans lequel on joue les Gushe-s, et ce mot veut aussi dire ensemble de douze âvâz-s, tel qu'ils étaient joués par tel ou tel maître. Un même âvâz peut donc avoir plusieurs radif-s, chacun composé et ordonné par un maître différent. Le mot radif est mieux à sa place devant le nom du maître auquel on doit l'arrangement de ces éléments, et éventuellement la jonction des divers gushe-s ⁵⁰⁷ ».

Ainsi, nous avons les maîtres référents qui ont donné leurs noms à un arrangement spécifique des *Gousheh*. Ainsi, on dit le *Dastgâh-e Shour* du *Radif* du maître Sabâ. La plupart des maîtres de musique depuis l'époque qâdjâre ont défini sept groupes modaux principaux heptatoniques, il s'agit de *Dastgâh* ; *Shour*, *Mâhour*, *Chahargah*, *Segâh*, *Navâ*, *Rastpanjgâh* et *Hoomayoun* et cinq petits modes dérivés des sept principaux, qui constituent une gamme maximum pentatonique, il s'agit d'Âvâz ; *Abou'atâ*, *Bayât-e Tork*, *Dashti*, *Afshâri* et *Isfahân*⁵⁰⁸.

Par contre, je tiens à préciser que *Dastgâh* ne doit pas complètement être compris, comme le mode dans le sens occidental du terme. Hormoz Farhat souligne qu'il y a deux idées regroupées dans le concept de *Dastgâh*. D'abord, plusieurs morceaux musicaux sont assemblés sous un *Dastgâh* et chacun d'eux est un *Maqâm*. La seconde idée décrit que le nom de *Dastgâh* est tiré du nom du *Maqâm* qui est situé comme le premier morceau ou l'introduction (il s'agit de *Darâmad*) de chaque *Dastgâh*. Ce dernier a une position particulière, car il apparaît régulièrement selon un motif mélodique spécifique comme une conclusion des autres *Gousheh* (il s'agit de *foroud*). Cela nous aide à comprendre comment l'ancien système de *Maqâm* en Iran s'est développé en *Dastgâh*⁵⁰⁹.

Les *Maqâm* (littéralement position ou place) étaient les endroits et limites où une mélodie se concrétisait sur l'instrument. Ainsi, cette notion n'est pas très loin de celle de mode. Toutefois « cette traduction n'est pas précise, car le mot « mode » dans la musique

⁵⁰⁶ DURING, Jean, 1991, *op. cit.*, p.13

⁵⁰⁷ CARON Nelly, SAFVAT, Dariush, *Iran: tradition musicale*, Paris : Buchet-Chastel, 1966, p.116.

⁵⁰⁸ Il n'y a pas une version unique pour attribuer les Âvâz aux *Dastgâh*. Certains comme Mohammadreza Lotfi défendent l'idée que tous les Âvâz sont des dérivés de *Dastgâh-e Shour* tandis que d'autres défendent l'attribution d'Isfahan au mode Hoomayoun. Par ailleurs, il y a certains Âvâz qui dans la plupart des Radif ne sont pas des Âvâz distincts et font partie des *Dastgâh*, comme le *Bayât-e Kord* qui fait partie du *Dastgâh-e Shour* ou le *Shou-shtari* qui fait partie du Hoomayoun.

⁵⁰⁹ FARHAT, Hormoz, *op. cit.*, p.41-42.

occidentale est également utilisé dans un contexte plus simple pour désigner une gamme ou un ensemble d'intervalles tonaux (par exemple, les modes majeurs et mineurs)⁵¹⁰ ». De cette façon, nous avons plusieurs *Maqâm* qui se ressemblent dans leur approche modale et qui se regroupent sous un mode principal. Ce mode principal, par sa présence régulière dans la structure de chaque mélodie, parfois au début, souvent à la fin des *Gousheh*, définit l'échelle et limite la mélodique principale des *Gousheh*.

Chaque *Dastgâh* dans son *Radif* commence par un *Darâmad* (introduction) et la plupart du temps suit un mouvement mélodique ascendant des *Gousheh* pour arriver à un climax et puis pour descendre à l'introduction. Dans ce cheminement, le mouvement mélodique passe tantôt par les *Gousheh* autonomes dans un *Dastgâh* ou *Âvâz* précis, tantôt par les *Gousheh* variables existants dans plusieurs modes. L'exemple de ce dernier est *Shekasteh*, un *Gousheh* présent dans les *Dastgâh-e Segah*, *Dastgâh-e Mâhour* et *Âvâz-e Bayât-e Tork*⁵¹¹. Par contre, ce qui différencie les *Gousheh*, qui sont présents dans plusieurs *Dastgâh*, est la modulation de la mélodie à la fin de ces *Gousheh* afin de rejoindre le mode principal. Un autre point important est la présence des *Gousheh* qui se répètent au niveau du rythme, mais les intervalles des notes changent selon le mode, tel que *Chaharpâre* dans les *Dastgâh-e Mâhour* et *Âvâz-e Abou'atâ*.

II.III.B.2: Origine des noms des Gousheh

Les noms des *Gousheh* pourraient être différents d'un *Radif* à l'autre, surtout quand nous sommes devant des *Radif* constitués dans différentes régions géographiques. Cette variation est présente même dans l'attribution des *Âvâz* à un mode spécifique. En guise d'exemple, dans la plupart des *Radif*, *Âvâz-e Bayât-e Tork* est considéré comme un des *Âvâz* dérivés de *Dastgâh Shour*⁵¹², tandis que dans le *Radif* de Maître Abbas Kazemi⁵¹³, cet *Âvâz* appartient au *Dastgâh Mâhour*.

⁵¹⁰ Johnny Farraj and Sami Abu Shumays, *Inside Arabic Music: ARABIC MAQAM PERFORMANCE AND THEORY IN THE 20TH CENTURY*, Oxford: University Press, 2019, p.4, [Traduction libre]

⁵¹¹ Je me base sur le *Radif* vocal de Mahmoud Karîmi.

⁵¹² On définit Bayât Tork comme une gamme qui commence à partir du troisième degré de la gamme de Dastgâh Shour, et la gamme finit souvent sur la sous-tonique ou la tonique de la gamme Shour.

⁵¹³ Abbas Kazemi est un Maître musicien originaire d'Ispahan.

Ayant une racine dans les mélodies de différentes musiques régionales, les noms des *Gousheh* dans la musique *Dastgâhi* varient selon le goût et la culture dans laquelle un maître a grandi et appris la musique. En général, « cherchait-on parfois des noms dans les livres des anciens ou dans les poésies classiques (reng-e Osul, Jâme-Darân), à moins de leur donner le nom du compositeur ou du transmetteur (Mollâ Nâzi, Mehdi Zarâbi, Râk-e Abdollâh, etc ;) ou de leur lieu d'origine (Shushtari, Gilaki...) ; on s'inspirait parfois du poème sur lequel on le chantait (Leyli o Majnon...) et dans certains cas, le nom était seulement une indication de la forme ou du genre (*Darâmad* : introduction, *foroud* : conclusion, *naghme* : chant,...)⁵¹⁴ ». J'ajouterai les noms d'oiseaux (*Chakavak*, i.e. alouette), les noms d'objets (*Zangoulé*, i.e. clochette), de *Naqous* (cloche), de formes poétiques (*Masnavi*, *Charparé*, *Do beyti*), de sentiments ou d'états psychiques (*Méhrabai*, i.e. gentillesse, Delkash), d'actions (*Moyeh*, i.e. lamentation, *Dâd*, *Bidad*, i.e. cri), d'événements performatifs (*Rajaz*, *Chopâni*, i.e. pastoral).

Ces noms, dans mon étude sur ces corpus musicaux, étaient une de mes inspirations pour aller vers une action. Avoir toute activité en lien avec un mot qui vient à l'esprit était un de mes outils pour situer une action dans un contexte performatif. Autrement dit, je n'ai pas associé l'action à un sens donné par le mot, mais plutôt créé un contexte au sein duquel je cherche une action.

II.III.B.3: *Bedâheh*

Bedâheh, dans la musique *Dastgâhi*, se définit comme l'utilisation des modèles d'enchaînement mélodique préexistants dans un nouvel ordre qui se crée instantanément. Par contre, dans ce nouvel enchaînement, certains éléments seront modifiés et créés selon le besoin de la performance musicale. Ainsi, nous pouvons nous baser sur l'ordre d'un *Radif* et puis choisir de chanter ou jouer certains *Gousheh* dans un *Dastgâh* ou faire les modulations pour aller dans un autre *Dastgâh* ou *Âvâz*.

Quant au *Tahrir* (Mélisme), bien qu'on ait certains modèles de *Tahrir* correspondant à chaque *Dastgâh* et *Gousheh*, le chanteur⁵¹⁵ a toujours le choix de composer sa propre texture

⁵¹⁴ DURING, Jean, 1991, *op. cit.*, p.12-13.

⁵¹⁵ La notion de *Bedâheh* ne se limite pas au chant (*Bedâheh Khâni*) mais existe aussi dans le jeu instrumental (*Bedâheh Navâzi*).

pour les *Tahrir*. La vitesse et le nombre de répétitions d'une note ou d'un groupe de notes dans la structure du *Tahrir* sont les organisations faites par le chanteur dans une performance *Bedâheh*. Par exemple, chaque groupe de notes dans un *Tahrir* peut être chanté avec des vitesses variées.

L'apprenti, au début de son apprentissage, imite exactement les phrases musicales et la manière d'enchaînement des mélodies de son maître. Par contre, au fur et à mesure, le musicien commence à *pratiquer le Bedâheh* et profite des enseignements reçus, pour créer son propre style selon son goût personnel. C'est ainsi qu'on a des *Tahrir*-types qui ont été les *Tahrir* inventés par les anciens maîtres, tels que le *Tahrir* Mohamad Sadegh Khâni, le *Tahrir* Golriz ou le *Tahrir* Safâ.

II.III.B.4: Moratab Khâni, Morakab Khâni et Moras'a Khâni ⁵¹⁶

Moratab Khâni est une manière de jouer et chanter la musique en suivant l'ordre préétabli dans un des *Radif* existants. Cela ne signifie pas chanter tous les *Gousheh* tels qu'ils ont été ordonnés dans un *Radif*, mais plutôt suivre le même chemin de priorité des mélodies. *Morakab Khâni* est un niveau plus élevé dans la présentation d'une performance musicale basée sur le *Radif*. *Morakab Khâni* est un savoir-faire sur les modulations d'un mode à l'autre.

Au cours du temps, les modulations ont trouvé certaines structures prédéfinies pour circuler d'un mode à l'autre, à partir des *Gousheh* plus ou moins fixes, selon les différentes versions du *Radif*. Bien qu'il y ait certains modèles définis pour cette technique, le choix du moment et des *Dastgâh* au cours de la performance musicale reste à être décidé par le musicien. Par contre, quand je parle de certains modèles, cela ne veut pas dire qu'ils sont très limités. D'ailleurs, les propositions de certains grands maîtres sont devenues comme des modèles phares pour une génération de musiciens. Ainsi, dans mes créations, je me suis permis de ne pas forcément suivre le chemin existant et si besoin, j'ai créé ma propre modulation pour passer d'un mode à l'autre.

⁵¹⁶ Je parle ici de la performance vocale, mais le principe est identique pour le jeu instrumental, ce qui donne *Moratab Navâzi*, *Morakab Navâzi* et *Moras'a Navâzi*.

La dernière forme, *Morasa' Khâni* a la même approche que *Morakhab Khâni*, tandis que dans *Morasa' Khâni*, on ne prépare pas notre performance musicale et tout doit être décidé par le musicien au moment de la présentation. Les musiciens doivent également choisir les poèmes correspondant au mode et à l'ambiance de la présentation. Un des points importants qui donne à *Morasa' Khâni* à la fois une valeur performative, relationnelle et musicale, est le choix de ce parcours en fonction de l'ambiance au sein de laquelle la performance musicale a lieu. *Morasa' Khâni* est l'exemple parfait de la notion de *Bedâheh Khâni* et de *Bedâheh Navâzi* dans la musique iranienne.

Dans mon approche, je me suis concentré sur l'idée de la création d'un chemin mélodique sans entrer dans les détails techniques qui étaient impossibles à apprendre et n'étaient pas le but de mon atelier. Cette approche est enracinée en partie sur l'origine du mot *Tahrir*. Ce dernier signifie littéralement : libérer, écrire, désigner. En effet, j'interprète l'idée derrière ce mot comme libérer (faire sortir) quelque chose (une idée) en lui donnant une forme extériorisée (un son, un mot, une ligne ou un mot calligraphié⁵¹⁷). J'aborderai plus loin la manière dont j'ai employé cette idée dans la création des actions basées sur la calligraphie.

II.III.B.5: Le rythme

Nous avons précédemment évoqué qu'il y a les rythmes mesurés et non-mesurés dans la musique *Dastgâhi*. *Âvâz* est la forme musicale avec les rythmes non-mesurés. *Âvâz* (littéralement chant), à part la signification d'un petit mode dérivé des *Dastgâh*, signifie également dans la musique vocale et instrumentale la performance musicale non-mesurée, *Âvâzi*.

Par ailleurs, à l'intérieur des rythmes carrés et réguliers, il existe également des rythmes élastiques, « en particulier ceux qui proviennent d'un mètre poétique, comme *Kereshmeh*, ou *Châhâr-pâreh*. En accentuant les contrastes, les longues deviennent plus longues et les brèves plus brèves, au gré de l'interprète⁵¹⁸ ». Une autre caractéristique rythmique dans la musique *Dastgâhi* se présente sous la forme de rythmes ambigus qui

⁵¹⁷ En persan, on appelle une écriture calligraphiée une écriture *Tahriri*.

⁵¹⁸ DURING, Jean, 1991, *op. cit.*, p.21

oscillent par exemple entre 3/4 et 6/8⁵¹⁹. Par contre, étant donné l'évolution des rythmes au cours du temps nous avons abandonné plusieurs cycles rythmiques et à la place, les rythmes sont explorés dans leur limite. Autrement dit, les rythmes simples comme 6/8, 3/2 ou 6/4 sont divisés soit en rythmes différents selon la division des pulsions : $6/8 = 2*3$ ou $3*2$, soit par changement de la place du temps fort dans la structure⁵²⁰. Dans certains *Gousheh*, « la mélodie sort un moment du cadre de la mesure, avant de s'y adapter à nouveau (ex. : *Nastâri* en *Navâ*, réng-e *Farah* en *Homâyoun*). Dans d'autres cas, on sort insensiblement du rythme de base, mais en gardant une impression de cohérence rythmique illusoirement entretenue par le déroulement de la mélodie, comme dans *Kereshmeh* de *Navâ*. On peut appeler ces rythmes *pulsés*, mais non mesurés ».

Pour revenir au rythme libre, on précise qu'il ne s'agit pas d'une absence de rythme, mais d'une structure rythmique indéterminée et variable *ad libitum*⁵²¹. Ainsi, « même les rythmes moins mesurés restent intelligibles, cohérents et peu différents d'une interprétation à une autre⁵²² ». Un élément important qui contribue au développement d'un goût aiguisé pour le rythme, dans le contexte de la musique iranienne, est la connaissance de la poésie iranienne. La tendance à la dominance du rythme de la poésie ou à celle de la musique a eu une histoire changeante dans différentes périodes historiques⁵²³. Par contre, depuis plus d'un demi-siècle, nous sommes témoins de la dominance du rythme de la poésie comme le mètre définissant le rythme de la composition⁵²⁴. Pour cette raison, nous avons une tendance à suivre le rythme des syllabes d'un poème qui impose parfois un changement dans le rythme mesuré de base dans une composition. Ce phénomène peut être attribué à une tendance à ne pas sacrifier la valeur sémantique de la poésie en l'accordant avec une mélodie. L'absence de

⁵¹⁹ *ibid.*

⁵²⁰ *ibid.*

⁵²¹ *ibid.*

⁵²² *ibid.*

⁵²³ Sassan Fatemi, en s'appuyant sur la musique *Maqâmi* de l'Iran (avant l'établissement de la musique *Dastgâhi*), ainsi que sur la musique *Maqâmi* arabe et turque, montre que la musique savante iranienne ne suivait pas le rythme syllabique de la poésie et à l'inverse la poésie suivait le rythme de la musique. FATEMI, Sasan, *Peyvand-e She'r o Musiqi: Qa'deh ye Sabk*, dans la revue *Faslname musiqi-e Mâhour*, n°28, 1384 (2005), p.151.

⁵²⁴ FATEMI, Sasan, *op. cit.*, p.139.

cette attention portée aux syllabes de poème se montre dans les compositions des XIV^e et XV^e siècles⁵²⁵.

Par contre, en ce qui concerne ma pratique, j'ai choisi une approche différente de celle de la tendance actuelle, il s'agit de donner la priorité à la mélodie musicale. Cette tendance était toujours présente dans mes propres compositions. Même pour les chansons avec les rythmes simples et mesurés, j'écrivais la plupart du temps les paroles sur une mélodie et un rythme en fredonnant la mélodie et le rythme de la musique instrumentale. En effet, cette approche était plus justifiée selon moi, car je crois que la poésie commence par un air musical, de même que « Apollinaire qui chantait toujours un petit air anticipateur pour « composer »⁵²⁶ ». Une deuxième raison pour ce choix de la création d'ateliers fut mon approche non sémantique pour créer un espace de travail interculturel. Étant donné la présence potentielle de participants persanophones, j'ai même tenté dans certaines actions de réduire au minimum les valeurs sémantiques, en limitant les phrases utilisées ou en fredonnant certains poèmes et les transformant en mélodies.

II.III.C: Musique Dastgâhi de Ta'zieh

Comme je l'ai évoqué au début de ce chapitre, je tente d'éclairer la simultanéité entre les évolutions du *Ta'zieh* et celles de la musique *Dastgâhi*. Cela dans le sens où tous les deux sont constitués de faisceaux de mouvements qui s'entrecroisaient aux mêmes périodes et évoluaient dans différentes directions. Donc, de cette façon, je tente encore une fois de justifier ma position devant ces pratiques.

Les grands maîtres de la musique *Dastgâhi* comme Abolhasan Saba et Roh Allah Khaleqi attribuent une valeur importante au *Ta'zieh*, car ils le voient comme un moyen de préserver les trésors musicaux iraniens depuis l'époque safavide. Une idée qui est en partie

⁵²⁵ Nous n'avons pas beaucoup de traces des compositions de l'époque. Certains musiciens (notamment Mohamadreza Darvishi et Arash Mohafez ont tenté de reproduire certaines partitions anciennes appartenant aux XV^e et XVI^e siècles. cf. *Ajamlar; an Anthology of pieces by persian composers and their contemporaries at the Ottoman court from the 16th and 17th century*, Compiled and arranged by Arash Mohâfez, 2 disques, CD-ROM, Mâ-hour institut of Culture and Art 2013.

⁵²⁶ Deguy, Michel. « FIGURE DU RYTHME, RYTHME DES FIGURES. » *Langue Française*, no. 23, 1974, pp. 24–40. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41557680

juste. Les airs musicaux du *Ta'zieh* sont plus ou moins présents dans le système *Dastgâhi*. De plus, durant les époques safavides, une tendance religieuse plus orthodoxe dominait l'Iran, ce qui a limité l'activité musicale. Par contre, cette limitation avait plutôt lieu pendant le règne des premiers rois safavides, Shah Ismail I^{er} et Shah Tahmasb I^{er}, avant le début du règne de Shah Abbas I^{er} en 1588. En effet, même pendant le règne des trois premiers rois safavides, nous constatons la présence de princes qui étaient pour le développement de l'art et de la musique dans les provinces iraniennes.

Durant l'époque du Shah Abbas I^{er}, nous pouvons remarquer une splendeur dans tous domaines artistiques y compris la musique. La présence de la musique et de la danse à la cour royale et dans la société iranienne est attestée dans les carnets de voyage des Européens en Iran, tels que Pietro Della Valle et Jean Chardin⁵²⁷. Jean Chardin, dans son journal du voyage en Perse, décrit la danse comme une profession pour divertir le peuple et exercée par les femmes. Par contre, il ajoute qu'en même temps, ce genre de danse était mal vue dans la société. Chardin décrit aussi les scènes de spectacles nommées *Megelez*⁵²⁸, jouées par des danseuses et des musiciens. Dans ces spectacles, toutes les paroles étaient chantées et une partie du spectacle était en forme de mime. Il souligne que toutes les pièces des *Megelez* avaient des histoires d'amour comme sujet⁵²⁹. Par ailleurs, la présence d'une salle de concert dans Âli Qâpu⁵³⁰ atteste d'une autre manière l'importance donnée à la musique à la cour des rois safavides. En outre, dans le journal de voyage d'Engelbert Kaempero, on y voit une illustration des instruments iraniens du début du XVII^e siècle. Dans cette illustration, nous observons des instruments qui ne peuvent pas tous être des instruments de musique du *Ta'zieh*⁵³¹.

Ces quelques exemples nous montrent que malgré les croyances religieuses qui pouvaient empêcher le développement de la musique pendant certaines périodes entre le XVI^e et le XVIII^e siècle, la musique en lien avec les formes performatives avait une présence

⁵²⁷ RAVANDI, Morteza, *TARIKH-e Ejtemai Iran*, vol. VII, Téhéran, 1368 in KHORABEH, Kaveh « Ta'amoli bar Musiqi Asr-e Safavi » in Blog *Memarnet*, <http://www.memarnet.com/fa/node/292>, Consulté le 15/09/2020.

⁵²⁸ Le mot arabe *Megelez* signifie littéralement le rassemblement.

⁵²⁹ CHARDIN, Jean, *Voyage en Perse et autres lieux de l'Orient*, Amsterdam : J. L. de Lorme, 1711, Vol 1, p. 246-49.

⁵³⁰ Un palais érigé à l'époque Safavide à Isphahan.

⁵³¹ cf. KAEMPFERO, Engelberto, MEYER, Heinrich Wilhelm, *Amoenitatum exoticarum politico-physico-medicae fasciculi V*, Lemgoviae : Typis & impensis HW Meyeri, 1712

sociale importante, même si, au niveau théorique, on n'est plus témoin d'apparitions de grands musiciens et théoriciens comme Abd al-Qadir Maraghi (1360-1435).

Pour reprendre les évolutions des formes performatives et musicales avant l'apparition du *Ta'zieh*, il convient de noter qu'à l'époque safavide, les *Qahveh Khâneh* (littéralement : maison de café) en tant que centres de divertissement se développent énormément. Les *Qahveh Khâneh* de l'époque Safavide sont des cafés qui sont le lieu de performances musicales et de narrations d'épopées, notamment celle de *Shâh Nâmeh* de Ferdowsi par les *Naqâl* (conteurs). L'importance de ces lieux était telle que même Shah Abbas I^{er} fréquentait ces lieux pour se divertir⁵³². L'art des conteurs à partir de l'époque Safavide reprend une importance particulière, car nous sommes devant l'émergence d'une forme de *Naqâli* qui est *Pardeh Khâni*⁵³³ ou *Pardeh Dâri*. Dans cette forme qui s'inspire de la méthode préexistante de *Naqâli*, le *Naqâl* (conteur) pratique une narration dans un lieu public ou dans les *Qahveh Khâneh* à l'aide d'une peinture sur toile, qui résume plusieurs scènes d'une histoire ou différentes scènes de différentes histoires.

Par ailleurs, *Hamleh Khâni*, la narration de l'épopée de Halmeh-ye Heydar (histoire de la vie et du martyr de l'Imâm Ali), et *Amiri Khâni* (les chants qui utilisent les poèmes de Amir Pazevari, poète du XVII^e siècle, dans la province de Mazandarân), sont les formes chantées et narrées qui ont été développées à l'époque safavide, à côté de *Rozeh Khâni* (la narration de l'événement d'*'âshurâ* en lisant le livre *Roze al-Shohada* de Hussein Kashefi).

Comme nous l'avons abordé, *Ta'zieh* a choisi et potentiellement substitué les différents airs pour donner un corpus plus ou moins fixe dans les versions jouées à la capitale, Téhéran, pendant son évolution à l'époque qâdjâr. De ce fait, si l'on accepte que le *Ta'zieh* n'a pas eu son évolution indépendamment de l'évolution de la musique *Dastgâhi* en Iran, on peut dire que la musique *Dastgâhi* était vivante par le *Ta'zieh* où la musique de *Ta'zieh* a intégré la musique *Dastgâhi*. Par contre, il ne faut pas oublier que ces deux musiques ont pris forme presque en même temps.

⁵³² KHORABEH, Kaveh, *ibid.*

⁵³³ Pour une documentation contemporaine de *Pardeh Khâni* cf. [Le lien vidéo en ligne](#)

La structure de la performance musicale du *Ta'zieh* ressemble dans sa forme globale à un concert de musique *Dastgâhi*⁵³⁴, au moins ce qui a été transmis jusqu'à nos jours⁵³⁵. Quant à la musique instrumentale, elle « avait plusieurs fonctions précises comme annoncer le début du spectacle ou d'une bataille, l'entrée d'un personnage, faire patienter le spectateur entre deux scènes, mais aussi accompagner certains acteurs-chanteurs pour les aider en leur rappelant l'air des répliques suivantes⁵³⁶ ». Au commencement de chaque représentation du spectacle du *Ta'zieh*, nous avons toujours une ouverture instrumentale qui annonce à la fois le démarrage du spectacle et quelle sera son ambiance. Cela se fait par plusieurs phrases musicales. Le démarrage commence normalement par un morceau instrumental rythmé, puis à cela s'enchaînent les morceaux *Âvâzi* d'introduction du *Ta'zieh*. La première scène de chaque représentation du *Ta'zieh* s'appelle *PishKhâni*⁵³⁷, qui est une forme *Âvâzi* et puis un dialogue rythmé dans le même mode. Pendant le *PishKhâni*, un ou deux *Ta'zieh Khân* se mettent devant les autres sur la scène et présentent le thème et l'histoire du *Ta'zieh* du jour, accompagnés de musique instrumentale. De même que le *Ta'zieh*, le *Pishdarâmad*⁵³⁸ dans la musique *Dastgâhi* est aussi un morceau rythmé qui se joue avant même le *Darâmad* du *Dastgâh* dans un concert. Ensuite, l'introduction se fait par le *Darâmad* qui est un morceau *Âvâzi* par l'instrument et le chant. En effet, le *Pishdarâmad* et le *Darâmad* présentent le *Dastgâh* dans lequel la performance musicale se déroule.

Dans la suite du spectacle, on change les modes et les mélodies selon les besoins scéniques. Par ailleurs, comme évoqué plus haut, au cours du temps, dans les versions standardisées, certains modes et chants sont associés à certains personnages. Ce choix était en lien avec les caractères des personnages et leurs actions scéniques. Le même principe existe plus ou moins dans la musique *Dastgâhi*. Par ailleurs, l'attribution des effets psychiques aux

⁵³⁴ Ella Zonis a décrit cette forme de performance musicale comme une sorte de « suite ». cf. BEEMAN, William Orman, « You Can Take Music out of the Country, but...: The Dynamics of Change in Iranian Musical Tradition », *Asian Music*, Vol. 7, No. 2, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia, 1976, p. 10.

⁵³⁵ Nous avons déjà mentionné que le *Ta'zieh* au XVIème siècle n'avait pas la forme actuelle et est formé plutôt à l'époque qâdjâre, l'époque pendant laquelle la musique *Dastgâhi* a pris forme.

⁵³⁶ Sarah Najand, Yassaman Khajehi. *Le Ta'zieh : à la croisée de l'histoire, de la religion et du théâtre*. La Scène mondiale aujourd'hui - Des formes en mouvement, l'Harmattan, pp.P. 287, 2015, Univers Théâtral, 978-2-343-05239-7. hal-01188393

⁵³⁷ cf. le film « La danse tragique des mélodies », [Annexe audiovisuelle n°9](#).

⁵³⁸ Il est nécessaire de rappeler que la forme musicale de *Pishdarâmad* dans la musique *Dastgâhi* est aussi une forme plutôt développée vers la fin de l'époque qâdjâre par des musiciens comme Darvich Khan et Rokn al-Din Mokhtari et à cette période nous avons déjà une forme de *Ta'zieh* bien établie.

mélodies ou le choix des moments spécifiques dans la journée pour jouer telle ou telle mélodie peuvent être retracés depuis les traités musicaux du X^e siècle. Par conséquent, le choix des poèmes a toujours été fait en fonction de ces caractéristiques psychique des modes⁵³⁹.

Les *Ta'zieh Khân* alternent entre les chants rythmés des scènes dynamiques et les chants *Âvâzi* dialoguants. Par ailleurs, les musiciens jouent des morceaux rythmés entre les scènes de dialogues. Ce principe est aussi présent dans la musique *Dastgâhi*, dans l'alternance entre les parties *Âvâzi* et les morceaux rythmés comme les *Tasnif*⁵⁴⁰ ou *Chahâr Mezrâb*⁵⁴¹.

Une différence principale entre la musique *Dastgâhi* et la musique de *Ta'zieh* est l'absence d'une logique mélodique pour suivre un enchaînement mélodique modal tel qu'il existe dans la musique *Dastgâhi*. Ce principe montre bien la part importante du besoin dramatique, ainsi que le regroupement des mélodies et airs de différentes provinces dans un même ensemble. La musique de *Ta'zieh*, contrairement à une performance musicale, ne suit pas seulement une logique musicale et dans son élaboration, mais a pris un autre chemin que la musique savante.

Un des buts communs entre la musique de *Ta'zieh* et un concert de la musique *Dastgâhi* est la transmission de l'état d'âme. Par contre, la musique *Dastgâhi* profite également de la logique modale qui est purement musicale. Pour revenir à la création de mon atelier, j'ai essayé de profiter de ces deux principes.

Dans la musique de *Ta'zieh*, les éléments narratifs au service de la narration de l'histoire d'âshurâ se développent notamment dans les chants non-mesurés, *Âvâz*. Les caractéristiques de la forme *Âvâzi* favorisent la pratique de la narration. Comme évoqué plus haut, l'interprète a la possibilité d'ajuster son *Âvâz* selon son goût et les besoins scéniques. Cette possibilité permet à l'interprète d'adapter la vitesse de sa performance. En effet, pour la

⁵³⁹ Ce qui peut être compris également dans l'autre sens, c'est-à-dire de composer une musique selon le contenu d'un poème. D'ailleurs, cette qualité malgré son étendue n'est pas absolue.

⁵⁴⁰ « Un type de composition vocale dans la musique classique persane. Le terme, emprunté à l'arabe, désignait à l'origine une composition littéraire, puis plus tard aussi spécifiquement une composition littéraire-musicale, sens pour lequel ce terme est mieux connu aujourd'hui. [...] Le *tasnif* classique est une chanson composée généralement dans une mélodie-type (*guša*) d'un système modal (*dastgâh*) sur des thèmes et des métaphores traditionnels d'amour, en utilisant des mesures poétiques et des types de formes classiques [...] ». Margaret Caton, « *TAŠNIF* », *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2016, available at <http://www.iranicaonline.org/articles/tasnif-music-term> (accessed on 09 March 2016).

⁵⁴¹ Un morceaux instrumental rythmé avec un tempo rapide. cf. DURING, Jean, « ČAHĀRMEŽRĀB » in Encyclopédie Iranica en ligne <https://iranicaonline.org/articles/caharmežrab> . Consulté le 01/11/2020.

vitesse il peut décider de chaque petite mesure de rythmes à l'intérieur d'une phrase musicale. Ainsi, l'interprète décide également de la durée de chaque phrase. La possibilité de contrôler l'intensité et de mettre l'accent sur certains mots selon les besoins dramatiques et la signification des mots sont les autres avantages des chants *Âvâzi* pour une narration scénique.

D'ailleurs, en ajoutant les *Tahrir*, l'interprète peut intensifier la valeur d'un mot ou donner un sentiment spécifique à une phrase. Comme évoqué précédemment, le *Tahrir* est aussi un élément important qui se crée selon le goût de l'interprète. La longueur, la forme et la vitesse des *Tahrir* sont aussi des éléments déterminants dans la transmission des caractéristiques psychiques sous forme de phrases musicales au service de la narration d'un événement.

II.III.D: La musique *Varzesh-e Bâstâni*

La musique de *Varzesh-e Bâstâni*, comme celle de *Ta'zieh*, a subi des évolutions depuis l'époque safavide. De plus, la musique de *Varzesh-e Bâstâni*, comme celle de *Ta'zieh*, a été élaborée au service des actions performatives. Étant donné l'omniprésence de *Zarb* de *Zourkhâneh* (l'instrument de percussion à l'excitation digitale), la musique de *Zourkhâneh* est une musique rythmée et mesurée. Mais ce qui est intéressant à noter est la présence d'*Âvâz* avec les rythmes non-mesurés sur les rythmes mesurés de *Zarb*. Certaines actions⁵⁴² sont accompagnées par un chant non-mesuré avec les rythmes élastiques qui s'étendent et qui constituent les longs cycles rythmiques. Mohamadreza Lotfi (musicien renommé iranien) souligne que, malgré la disparition des cycles rythmiques longs dans la musique *Dastgâhi*, leurs présences dans la musique de *Varzesh-e Bâstâni*, atteste l'existence de cette pensée rythmique dans le passé⁵⁴³.

Quant aux mouvements des *Bâstânikâr* (celui qui fait le *Varzesh-e Bâstâni*) certains mouvements sont des mouvements rythmés sur les mesures proposées par le *Zarb*. Cependant, certains mouvements, comme *Shena*, ne suit pas le rythme, mais le début de chaque rythme est le début du mouvement. Le changement des mesures de rythme est très régulier à

⁵⁴² cf. Annexe audiovisuelle n°10, vers 7'20" <https://www.youtube.com/watch?v=w-wjMeDI6C4&feature=youtu.be>.

⁵⁴³ Mohammad Reza Lotfi, *Shenakht-e Mousiqi Dastgâhi Iran*, émission radio Farhang, 2011.

l'intérieur de chaque partie musicale pour chaque action. Parfois, le rythme se développe dans le temps pour accompagner le mouvement de *Charkh*⁵⁴⁴, qui commence avec une vitesse lente et arrive à une vitesse plus rapide⁵⁴⁵.

Au niveau du style, les chants de *Morshed* ou les *Bâstânikâr* pendant les intervalles appartiennent au style de *Qazal Khâni*. Le style *Qazal khâni* est un style simplifié et populaire de chants dans la musique *Dastgâhi* en Iran. Par ailleurs, nous pouvons trouver son équivalent en Khorassan sous les noms *Châhâr Beyti* ou *Dobeyti*⁵⁴⁶. En principe, *Qazal Khâni* n'est pas accompagné par le jeu des instruments, ce qui n'est pas le cas de la musique de *Zourkhâneh*. Le chant dans *Qazal Khâni* a un rythme non-mesuré et ce style de chant appartenait au chanteur non professionnel dans le village ou dans les quartiers populaires des grandes villes comme Téhéran⁵⁴⁷. Dans ce style, une importance particulière est attribuée au poème et à la signification des paroles.

Le style du chant de *Qazal Khâni* est différent de celle de la musique *Dastgâhi*, surtout sur le plan des *Tahrir*. Les *Tahrir* ne sont pas très développés et ornementés comme dans la musique *Dastgâhi*. Ce dernier est un point important dans ma pratique de l'atelier. Les *Tahrir* très développés dans la musique *Dastgâhi* n'avaient pas trouvé leur fonction au sein de la musique de *Zourkhâneh*. De ce fait, la coexistence du *Tahrir* et la pratique ont infléchi la direction d'évolution du *Tahrir*. Suivant cette logique, je n'ai pas non plus insisté sur la pratique du *Tahrir* telle qu'elle existe dans la musique *Dastgâhi*. Cela en évitant les ornements des *Tahrir* surtout pour les parties chantées par les participants. J'ai tenté de suivre le mouvement du corps et trouver la façon adaptée pour chanter les *Tahrir* selon les mouvements corporels.

Les choix des chants et des modes dans la musique de *Varzesh-e Bâstâni*, comme dans le *Ta'zieh*, sont faits en fonction de la pratique. Les mélodies et les poèmes encouragent à la fois l'esprit combatif des participants et les invitent à respecter les valeurs morales suivant la philosophie du *Fotowat*. Avant la forme actuelle du *Varzesh-e Bâstâni*, *Kohne Savâr* jouait le

⁵⁴⁴ Il s'agit du mouvement de tourner sur soi.

⁵⁴⁵ cf. Annexe Audiovisuel n°10, vers 9'15" <https://www.youtube.com/watch?v=w-wjMeDI6C4&feature=youtu.be>

⁵⁴⁶ FATEMI, Sassan, « Qazal Khâni va jaygahe aan dar farhange musiqiyaii Iran (Qazal Khâni et sa place dans la culture musicale iranienne) », la revue *Honarhaye ziba- Honarhaye Namayeshi va Musiqi*, Serie 21, n°2, 1395(2016), p.71.

⁵⁴⁷ Ce sujet est un des éléments qui était et est toujours en évolution dans ma pratique.

rôle de Morshed, en jouant le *Zarb*, en chantant et en dirigeant la séance⁵⁴⁸. Aujourd'hui, *Kohne Savâr* chante encore au début ou dans les passages entre les exercices⁵⁴⁹.

Nous avons constaté que dans les trois pratiques du *Varzesh-e Bâstânî*, du *Ta'zieh* et de l'art des *Bakhshi*, il y a une personne qui s'occupe de l'organisation, de la réalisation et de la transmission. Dans le *Varzesh-e Bâstânî*, ce rôle est joué par *Kohne Savâr* et *Morshed* (dans la conduite des mouvements et de son accordage avec la musique) ; dans le *Ta'zieh*, par *Mo'in al-Bokâ* (celui qui choisit le rôle et décide pour la mise en scène de *Ta'zieh* et s'engage à l'apprentissage des nouveaux chanteurs) ; dans l'art des *Bakhshi*, c'est le *Bakhshi* qui fait toute la coordination entre la narration, la musique instrumentale et vocale et la transmission de cet art. De ce fait, dans l'organisation des ateliers d'entraînement de l'acteur, à part les techniques musicales et corporelles, je me suis inspiré de ces trois modèles pour diriger les séances et transmettre mes propositions.

⁵⁴⁸ PARTOW BEYZAYI, Hussein, *Tarikh-e Varzesh-e Bâstânî* (Histoire du *Varzesh-e Bâstânî*), Tehran : Zavar, 2003.

⁵⁴⁹ Pour le chant des *Kohne Savâr* Cf. Vers 5'30'', et pour les discours vers 12'19'' de l'Annexe audiovisuelle n°10 <https://www.youtube.com/watch?v=w-wjMeDl6C4&feature=youtu.be> .

Partie III: L'expérimentation et la création

Après avoir présenté mon approche théorique et le corpus sur lequel j'ai fondé mes recherches pratiques, il est temps de décrire les détails de mes travaux pratiques. Tout au long de mes recherches et apprentissages, j'étais en quête d'apprendre les processus qui conduisent l'être humain à la création. Dans ces processus, je cherchais les techniques qui préparent l'artiste à se mettre dans un état de création. Ensuite, une fois que la technique est atteinte et que l'artiste se trouve dans l'état de création, au cours d'une alchimie psychocorporelle, le moment de la création apparaît. Étant donné que je cherchais la clé pour entrer dans cet état dans les formes traditionnelles des pratiques performatives et musicales en Iran, je suis parti dans la direction suivante : celle qui va de la musique à la pratique corporelle. Aujourd'hui, je suis cependant convaincu qu'il n'y a pas de direction qui part de l'une vers l'autre. Dans le contexte des formes traditionnelles qui sont entrelacées avec les croyances des pratiquants, les deux émergent, fusionnent et évoluent ensemble selon le contexte social.

Afin de montrer ce processus au sein de ma démarche dans le premier chapitre, je donnerai une description et une analyse de mes premiers ateliers pour montrer mes premières propositions pour conduire l'acteur à la création. Ensuite, dans le second chapitre, j'analyserai ce qu'on appelle une présence subtile acquise durant une action musicale. Dans ce chapitre, je décrirai comment la création au travers de cet état se réalise. Dans le dernier chapitre, je regrouperai les objectifs de mes ateliers pour donner une vision générale de cette quête pratique.

Avant de commencer la description de mes expérimentations et de ma démarche, je précise que j'ai essayé de les décrire avec un langage à la fois musical et performatif. Par contre, la justesse de la mise en pratique de mes idées de la musique vocale n'est pas toujours conforme à une performance musicale de la musique *Dastgâhi* en Iran. En effet, à travers ma propre proposition, j'ai tenté d'indiquer la possibilité de créer un chemin particulier. Cela, sans vouloir prétendre être le plus apte à la réalisation de cette voie.

Il est également nécessaire de préciser que je me sers de certains concepts psychanalytiques dans le but de mieux décrire le processus de création de mon atelier. En effet, cette étude ne cherche pas à justifier les liens entre des idées psychanalytiques et le processus de création et de réception de mon atelier, l'aspect symbolique des actions humaines n'étant pas la préoccupation de ce projet.

Cependant, il convient de noter que la structure théâtrale a beaucoup servi Freud dans la théorisation de la psychanalyse afin de « promouvoir une conception dynamique et relationnelle de l'esprit⁵⁵⁰ ». De même, la littérature dramatique a également été un dispositif important dans sa théorisation. La « métaphorique théâtrale⁵⁵¹ » a servi Freud en tant que « valeur modèle, ou même de matrice, reconnue à la théâtralité dans la constitution de l'analyse⁵⁵² ». Dans le seul écrit de Freud sur le théâtre « Personnages psychopathiques à la scène » (1905), ce dernier ne traite pas la question de l'acteur et nous laisse croire que « le théâtre, chez Freud, est incorporel⁵⁵³ ». En revanche, Giuseppina Danzi et Jean-Michel Vivès, en abordant la question du jeu de l'acteur chez Freud, démontrent son attention portée sur ce sujet à travers ses correspondances avec l'actrice Yvette Guilbert. Les auteurs soulignent que le point commun chez Stanislavski et Freud concernant l'acteur est « le regard porté sur l'acteur conçu comme un homme de chair et de sang, comme un artiste dans l'acte de sa création qui montre, dans une fiction très particulière offerte par l'intermédiaire du « comme si » théâtral, le dévoilement d'une vérité qui est celle de l'artiste et qui viendrait solliciter l'inconscient du spectateur à la périphérie. À la périphérie, c'est-à-dire, comme le rappelle Freud au sujet du drame de Sophocle dans *L'interprétation du rêve*, non frontalement, mais en un « dévoilement, progressant pas à pas et savamment différé » de la vérité⁵⁵⁴ ». En abordant les points comme « croire à l'action », « processus de dévoilement », « construction de la réalité », « identification avec le rôle » et « la part consciente du jeu », les auteurs démontrent la ressemblance entre le regard de Freud et celui de Stanislavski sur la construction du personnage. Ils affirment que chez Freud l'acteur est « un artiste capable de créer un moment de vérité en construisant et en révélant un monde qui lui est propre parce que son inconscient s'y trouve engagé⁵⁵⁵ ».

⁵⁵⁰ PETRELLA, Francesca, *La mente come teatro* in Danzi Giuseppina, Vivès Jean-Michel, « Une vision freudienne du jeu de l'acteur : Freud à l'écoute de l'art d'Yvette Guilbert », *Cliniques méditerranéennes*, 2017/1 (n° 95), p. 271-287. DOI : 10.3917/cm.095.0271. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-cliniques-meditterra-neennes-2017-1-page-271.htm>

⁵⁵¹ LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *Notes sur Freud et la représentation* in *ibid.*

⁵⁵² *ibid.*

⁵⁵³ Michel Régis, « Un théâtre sans divan : l'inconscient de la scène. Freud et la révolution théâtrale », *Savoirs et clinique*, 2012/1 (n° 15), p. 128-138. DOI : 10.3917/sc.015.0128. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-savoirs-et-cliniques-2012-1-page-128.htm>

⁵⁵⁴ Danzi Giuseppina, Vivès Jean-Michel, *ibid.*

⁵⁵⁵ *ibid.*

En somme, les concepts psychanalytiques me servirent comme d'un modèle pour décrire le processus psychocorporel que j'ai personnellement expérimenté pendant la création de l'atelier et ce que j'ai observé chez les participants au cours des ateliers. Par ailleurs, il est nécessaire d'ajouter que je suis conscient que l'approche analytique reste **une** des disciplines pouvant expliquer l'expérience théâtrale. En effet, pour décrire des expériences comme celle de la verticalité, bien que la psychanalyse puisse en donner une explication, il ne faut pas négliger que ce dernier reste valable à l'intérieur des limites de la psychologie moderne. En outre, une autre raison d'user de ces concepts était d'ouvrir une piste de réflexion pour un potentiel futur projet de recherche.

Chapitre I : les Ateliers

Revoir l'histoire des ateliers jusqu'à aujourd'hui permettra de mieux comprendre l'évolution de l'atelier, surtout dans son lien avec les participants. Autrement dit, l'évaluation de l'évolution d'un processus pratique joue un rôle essentiel pour son développement. Par ailleurs, le développement des actions proposées dans les ateliers s'est réalisé en deux phases. La première, pendant la création de l'atelier lui-même et au cours d'une expérimentation personnelle et solitaire ; la seconde, après la mise à l'épreuve avec les participants de chacune de ces actions au cours des ateliers. Les actions pouvaient être développées à l'infini dans la première phase de création. En revanche, étant donné que le but final de ces actions était leurs partages avec les participants, leurs développements solitaires sans partage dans l'espace de travail n'avaient pas de sens. Ainsi, une fois qu'une action prenait sa première forme, elle continuait la suite de son développement à travers sa mise en pratique dans les ateliers.

À part certaines actions à qui on peut attribuer le nom d'« exercices », les autres n'avaient pas une structure fixe et prédéfinie, car selon les séances, et en suivant mon approche principale, je faisais une mise en scène variée pour différentes parties de ces actions. J'emploie le mot de « mise en scène », car les séances – et surtout pour les ateliers qui ont eu lieu en une seule session – suivaient une mise en scène des actions en suivant une trame narrative qui était prévue pour leur enchaînement. Même pour les ateliers sur plusieurs jours, nous avons plusieurs mises en scène dans la journée et durant la semaine. Par contre, je précise que le mot de mise en scène ne doit pas être compris dans le sens d'une rigidité et de l'imposition d'une règle préétablie. Au contraire, la mise en scène était plutôt dans le but de donner une suite cohérente, mais flexible, pour inviter les participants à suivre un chemin basé sur une logique musicale. Au cours de ce chemin, j'ai essayé de créer un espace de liberté pour que les participants puissent parcourir ce chemin selon leur volonté.

J'abordais les modifications pour les séances prochaines pendant ou après les séances. Par ailleurs, je distingue deux types de modifications : celles qui rendent possible l'objectif d'une action et qui sont donc de l'ordre de la correction et celles qui ont pour but de rendre une action plus raffinée et qui sont donc de l'ordre du perfectionnement. Les deux peuvent bien entendu être continuées à l'infini, surtout celles qui cherchent la perfection. La logique

que j'ai suivie, surtout pour les ateliers en plusieurs séances, était l'adaptation permanente des actions en fonctions des besoins des participants. En effet, je ne voulais pas proposer aux participants certains mouvements rythmés ou chants de tradition dans le simple but de les leur faire apprendre par répétition, comme un exercice-type. Toutes actions, même celles avec une structure plus ou moins fixe, avaient un but pédagogique : ainsi, une fois que le besoin des participants évolue, l'action doit également évoluer. Le point important, c'est le besoin des participants. Au cours des ateliers à séances multiples, j'ai été très attentif au niveau des participants et à leurs besoins. De plus, en fonction du temps des séances, j'ai pu donner, parfois, plus de temps à certaines actions, voire en supprimer certaines. Je traiterai ces évolutions plus loin dans cette partie.

À part les petites présentations de 15 minutes de mes travaux sous la forme d'un séminaire-performé⁵⁵⁶, j'ai organisé sept ateliers, dont quatre sont constitués d'une seule séance, que je vais nommer « séance-performance » et trois comprenant plusieurs séances. L'appellation de séance-performance vient du fait que pendant une séance de l'atelier, les participants ont suivi une petite histoire. Au début, les explications entre les actions avaient pour but l'avancement des petites actions d'un récit. Dans la suite, peu à peu, j'ai soit supprimé soit remplacé ces explications par des phrases chantées, ce que j'appellerai dorénavant les « chants de la transition ».

Les quatre séances-performances duraient entre 45 minutes et une heure. Il s'agit de : l'atelier à l'université d'Art de Téhéran en Iran pour les étudiants de Master de théâtre (mars 2018) ; deux séances pour les étudiants de Licence à l'université d'Evry-Paris-Saclay en France (novembre 2018) ; une autre séance à l'université d'Art de Téhéran, après un an, pour les étudiants en Master de théâtre (mars 2019). Les trois ateliers avec les séances multiples ont eu lieu ainsi : 4 jours (2h/j.) au collège de Samâ à Téhéran en Iran pour les adolescents entre 13-15 ans (mars 2019) ; 4 jours (1h10/j.) au Tiyatro Medresesi, à Sirinçe en Turquie (septembre 2019) ; 5 jours (6h/j.) à l'Association de Recherche des Traditions de l'Acteur (l'ARTA) à Vincennes, en France (janvier 2020).

⁵⁵⁶ La journée-laboratoire « Pratiques corporelles et techniques du corps en Iran » du 19 juin 2019 à la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord, le séminaire « chanter le corps » Maison des Sciences de l'Homme, 4 juillet 2019 dans le cadre des séminaires de groupe de recherche du CIRRAS et Troisième séminaire-atelier sur les TEI-MEI du GenEnorma, de la Chaire Unesco ITEN, intitulé « Qu'est-ce que l'encodage ? », 9 octobre 2019, la Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord.

Dans une autre catégorisation, je peux diviser les ateliers par la langue des paroles des chants. Durant les ateliers plus longs, comme celui de l'ARTA, j'ai tenté de minimiser au maximum les explications et commentaires en passant plutôt par les gestes et la répétition de l'action. Cette approche, en empruntant à la transmission orale de la musique, avait pour but d'aiguiser l'attention des participants aux actions et aux mélodies au lieu d'une compréhension et d'une analyse mentale selon mes explications. Ainsi, les ateliers se divisent en quatre groupes : les ateliers en persan pour les persanophones (ceux de l'université d'Art et le collège de Samâ à Téhéran) ; l'atelier en persan pour les francophones (celui de l'ARTA) ; l'atelier en persan pour les participants de plusieurs nationalités (celui du Tiyatro Medresesi) et l'atelier français pour les francophones (ceux de l'université d'Évry). Je précise que l'atelier du Tiyatro Medresesi contenait une composition en anglais et l'atelier de l'ARTA contenait deux chants en français et un en anglais. Par contre, les chants en français de l'atelier de l'ARTA étaient des chants de transition entre les parties et les participants ne les chantaient pas comme dans le cas de l'Université d'Évry.

III.1.A : Premier atelier

La première mise à l'épreuve de mon atelier a eu lieu à l'université d'Art de Téhéran au moment où je n'avais que certaines idées d'exercices tirées de mes expériences pratiques pendant mes formations précédentes. J'insiste sur l'usage du mot exercice, car ce que j'ai proposé n'avait pas encore la construction d'une action qui apparaîtra dans la suite des ateliers. Les participants de l'atelier étaient 4 hommes et 6 femmes.

J'ai entamé cet atelier⁵⁵⁷ par une marche dans l'espace qui, progressivement, devient plus rapide. Durant la marche, j'ai ajouté quelques exercices plastiques que j'ai expérimentés au Workcenter. Un de ces mouvements était une action du bas vers le haut et du haut vers le bas, produisant un étirement et une activation de tous les membres du corps. Un deuxième mouvement était un mouvement du corps du haut vers le bas en ramenant rapidement le bassin vers l'avant et l'arrière. J'ai enchaîné ce dernier mouvement à l'exercice de la marche rythmique qui invite les participants à baisser le bassin jusqu'au niveau où les fesses touchent

⁵⁵⁷ cf. Annexe audiovisuelle n°1, <https://www.youtube.com/watch?v=FBMJ1SEmOE&feature=youtu.be>

les talons dans la marche⁵⁵⁸. Cette marche, dans sa continuité, évolue dans un mouvement sur les mains et la pointe des pieds reproduisant l'état d'un animal. Ce geste évolue en un mouvement qui ressemblait à la posture d'*Adho Mukha Svanasana* (posture du Chien tête en bas) dans le Yoga. Par contre, ma proposition demandait aux participants de tirer la nuque vers l'extérieure. Ce mouvement, dans son prolongement, s'enchaînait au mouvement assimilable à la posture de *Bhujangasana* (posture du cobra) du Yoga. Par contre, j'ai invité les participants à tourner la tête vers la droite et la gauche en faisant une respiration profonde, ce qui se rapproche plutôt du mouvement du *Tiryaka Bhujangasana*. J'ai continué ce mouvement en faisant la posture du *Balasana* (posture de l'enfant). En revenant sur un geste assis, le geste se remplace par une marche sur les fesses que j'ai expérimentée au Workcenter. Les participants reprennent la marche cette fois en se focalisant sur la respiration, donnant différentes durées pour l'expiration et l'inspiration⁵⁵⁹.

J'ai démarré ensuite un chant de la tradition Khorassan en invitant les participants à d'abord trouver le rythme du chant dans la marche, puis à produire le rythme avec la main et ensuite à le chanter avec moi. Au cours de ce chant, j'ai dirigé les participants pour créer deux lignes de femmes et d'hommes en me rapprochant progressivement. À cette partie s'enchaînait encore une fois une marche dans l'espace.

La troisième partie de la séance continuait par une explication de ma part qui annonçait la présence d'un feu imaginaire au milieu de l'espace. J'ai entamé un chant sur une mélodie venant de la cérémonie *Zâr* de la province de Hormozgân dont j'ai remplacé les paroles par un poème très connu d'Hafez⁵⁶⁰. Pendant ce chant, j'ai insisté sur les différents endroits de l'émission du son pour chanter ce poème et cette mélodie.

Dans la dernière partie de cette séance, j'ai organisé les participants en trois rangs et les ai fait répéter une posture que j'ai apprise dans le *Kutiyattam*. Avec les jambes écartées, on s'assoit lentement sur un pied, puis on se redresse et on continue le mouvement sur l'autre pied. J'ai enchaîné ce mouvement par une autre posture de *Kutiyattam* qui demande aux participants d'avoir les pieds ancrés au sol, les genoux légèrement pliés, avec les bras devant

⁵⁵⁸ Ces exercices ont été décrits dans GROTOWSKI, Jerzy, 1983, *op. cit.*, p.110.

⁵⁵⁹ L'idée de ces exercices est également présente dans le livre « vers un théâtre pauvre », p.118.

⁵⁶⁰ Il s'agit du poème dont son premier vers est « *Alâ ya ayyoha al'sâqi Adér Qa'san va nâvêlhâ* ». Ce poème est placé en premier dans la plupart des éditions des *Qazal* de Hafez, car le poème commence par la Lettre *Alif*, première lettre de l'alphabet arabo-persan. Par ailleurs, les compositions des voyelles et des consonnes dans le premier vers me permettais de travailler sur les différents endroits d'émission du son dans l'appareil vocal.

le corps en tournant les mains, une autour de l'autre. Sur cette posture, j'ai remplacé le chant sanskrit que j'ai pratiqué pendant ma formation avec le chant de *Darâmad-e Shour*.

III.I.A.1: Observation sur la première séance

Nous constatons qu'à ce stade, il n'y a encore eu ni action performative, ni logique dramatique dans l'enchaînement des exercices. Les exercices étaient un collage de différentes pratiques et étaient visiblement reconnaissables. Les explications verbales étaient fortement présentes et je commentais et corrigeais la pratique des participants pendant toute la durée de la séance. Par contre, on peut voir la première idée pour créer une action dramatique par la présence du feu. En outre, comme je les aborderai plus loin, les cycles de mouvements chantés trouvent leur première manifestation dans les postures prises du *Kutiyattam*.

III.I.B : Atelier séance-performance

Les deux ateliers suivants étaient les séances-performances à l'Université d'Evry-val-d'Essonne en novembre 2018 et ensuite celui de l'université d'Art de Téhéran en mars 2019. Bien qu'à ces dates les séances n'aient pas encore été très élaborées, le processus et l'expérimentation issus de la séance de l'université d'Art a marqué un avancement dans la logique suivie par la suite. Cet avancement concerne principalement la création des séances-performances.

III.I.B.1 : La séance à l'Université d'Evry-val-d'Essonne

La spécificité de cette séance, sur un premier plan, était une expérimentation dans la création d'une séance en français. À part une chanson qui était en persan, j'ai écrit et composé les chants en français. Sur un deuxième plan, nous constatons la première tentation de la création d'une narration en proposant une petite histoire pendant la séance. Par ailleurs, dans cet atelier, comme dans le premier décrit ci-dessus, j'ai profité d'explications pendant la séance afin de décrire les détails de chaque étape. Les participants de cette séance étaient quinze personnes, dont trois hommes et douze femmes.

La séance⁵⁶¹ commence, par une marche dans l'espace. J'ai attiré l'attention des participants sur la direction du regard et de la marche, et la position du corps dans l'espace. Ensuite, j'ai chanté une première mélodie de *Darâmad-e Dastgâh-e Shour*⁵⁶² et les participants l'ont répétée après moi. Tout en gardant le rythme de la marche, je décris l'espace de l'atelier comme une terre rocailleuse qu'il faut préparer à être cultivée en enlevant de grands cailloux. D'abord, j'ai donné l'instruction pour enlever des cailloux imaginaires tous les cinq pas. Ce rythme a évolué peu à peu jusqu'à arriver à un caillou à chaque pas. Dans l'étape suivante, j'ai demandé aux participants de se mettre dans trois rangs et en se mettant devant les rangs, je les ai invités à imiter l'acte de sillonner à l'ancienne avec un bâton. Cet acte créait un rythme à deux temps en allant vers la terre et en revenant en haut. J'ai chanté une de mes compositions en *Âvâz-e Dashti*, avec les paroles françaises suivantes :

Viens on va chercher la nourriture
Sur ce champ ce jour
C'est le printemps
La terre nous attend
Viens on va fouiller sous le sol
Couper tournesol
C'est le printemps
La terre nous attend
Viens chauffer tes mains et ton corps
Chanter la récolte
C'est le printemps
La terre nous attend

Par la suite, j'ai invité les participants à se mettre toujours en trois rangs et je me suis mis devant pour les inviter à garder un sac imaginaire de graines dans la main gauche, tout en chantant une autre composition en *Âvâz-e Dashti*. Ce chant était accompagné par l'acte de semer les graines par la main droite et par des pas rapides vers l'avant.

Quand je mets la main dans le sac
Ils me chatouillent l'un après l'autre
Je les sème, sème, sème

⁵⁶¹ cf. Annexe audiovisuelle n°2 <https://www.youtube.com/watch?v=DEoUNJMs3fc&feature=youtu.be>

⁵⁶² Pour la notion d'*Âvâz* et *Dastgâh* cf. [Partie II, Chapitre III.B.](#)

Je les sème, sème, sème

J'ai félicité les participants pour ce travail et les ai invités à me rejoindre dans un cercle pour célébrer ce travail en dansant ensemble. La danse avait deux parties et était accompagnée par un chant persan de la tradition de Khorassan. Il s'agit d'un mouvement vers le côté droit dans un cercle en gardant les bras levés vers deux côtés, et un autre mouvement sur le refrain du chant qui est un aller-retour vers le centre du cercle. Après cette danse, j'ai parlé en quelques mots de la valeur de cette terre et la nécessité de la protéger. Je me suis mis par terre et j'ai invité les participants à jouer le rôle d'un chien de garde qui surveille la terre. Des mouvements sur la pointe des pieds et des mains et l'imitation de gestes assis, des sauts de chiens à la réaction de stimuli venant de l'extérieur tout en produisant des aboiements, étaient le contenu de cette partie. Arrivé à une situation assise, j'ai annoncé que la nuit tombait et que l'aboiement se changeait en une sorte de hurlement long qui se transformait alors petit à petit en une mélodie : il s'agissait de *Roh-ol Arvâh* en *Âvâz-e Bayât-e Tork*. J'ai demandé de chanter cette mélodie en collant la langue au palais de la bouche.

Ensuite, j'enchaînais la mélodie à une autre *Gousheh* en *Âvâz-e Bayât Tork*, il s'agissait de *Masnavie-e Bayât-e Tork*. Le mouvement accompagné de ce chant était ainsi : à partir de la posture assise sur les genoux avec les mains sur les genoux, les deux bras se lèvent et, dans leur retour vers le bas, le corps se met à quatre pattes. Ensuite, on écarte un pied vers l'extérieur, on retourne à quatre pattes, puis à la situation assise sur les genoux en levant les bras, et retour des bras tendus et des mains sur les genoux comme à la situation de base. Finalement, en se levant et en chantant la mélodie *Samali*, la séance se termine avec un mouvement rythmé et libre dans l'espace.

III.I.B.1.a : Témoignage sur le rapport du corps et de l'esprit

Les témoignages des quatre participantes dans une discussion après la séance à l'université d'Évry se concentraient sur les moments durant lesquels elles sentaient une connexion entre leurs corps et une présence de l'esprit, ce qu'elles interprétaient comme un rapport avec le sacré. Une des participantes a trouvé l'action de *Masnavi-e Bayât-e Tork* comme le moment le plus fort de cette sensation. Une autre participante a précisé que les

actions plus agitées au début lui avaient donné la possibilité de sentir cette connexion dans les moments plus calme à la fin. Elle ajoutait qu'en écoutant plus l'intérieur d'elle-même, elle a pu mieux écouter ce qui se passait autour d'elle. L'observation d'une autre participante, concernant le déroulé des actions, soulignait le fait que ces actions permettaient de dépasser un jugement de la pensée sur les actions et d'y penser par le corps. Pour une quatrième participante, le travail avec le chant et le souffle « favorisent plus rapidement le lâcher prise ». Elle a ajouté, à propos du rapport des chants avec le sacré, que les actions chantées aident à toucher le point le plus sensible de l'Être.

III.1.B.1.b: Observations sur la séance

Nous avons constaté que cette séance, dans sa constitution, suivait une narration. Par contre, nous n'avons pas encore de liens musicaux entre les mélodies, et les transitions se font par des paroles non chantées. Cette séance représente le début de la composition musicale pour les ateliers en fonction de la ligne des actions qui se suivent et qui se basent sur une logique musicale. On observe aussi le développement du noyau des cycles des mouvements déjà apparu dans la première séance. Par contre, à la différence de la première séance, le mouvement de *Masnavi-e Bayât-e Tork* n'est pas un mouvement déjà existant dans une autre pratique. La composition des mouvements de *Masnavi*, bien qu'elle emprunte des mouvements à d'autres pratiques, a donné lieu à une nouvelle forme. Je reviendrai sur les cycles des mouvements de *Masnavi* une fois qu'on aura étudié son développement. En résumé, la séance est le début du passage d'un collage des exercices préexistants à la création d'actions qui n'ont pas forcément la qualité d'un exercice méthodique. Ainsi, les actions prennent un sens dans l'ensemble de la séance.

III.1.B.1.c : Un début de création

L'action des mouvements inspirés du chien de garde était le sujet d'une recherche antérieure. Quelques mois avant la séance à l'Université d'Évry et dans une autre expérience

avec deux chercheurs-artistes iraniens sous ma direction, nous avons travaillé sur les séances-performances et les moments qui peuvent faire émerger une création.⁵⁶³

Cette séance a aussi commencé par une marche et par un travail sur la position du corps et puis a continué sur les phrases chantées en *Drâmad-e Shour*. Ensuite, les marches se sont développées en une marche rythmique⁵⁶⁴. J'ai enchaîné ce mouvement par l'imitation du chien et du tigre en marchant sur les pieds et les mains et en imitant l'abolement et le hurlement du chien. Cette partie qui existait déjà dans mes premières expériences est devenue la source d'à peu près cinq minutes d'improvisation entre nous trois. Dans cet état primitif, les dialogues changent tout de suite la nature de la communication verbale et oblige les participants à utiliser le corps et la voix dans une position primitive oubliée. Pendant cette expérimentation, j'ai modulé un hurlement en mélodie du *Darâmad-e Shour* et j'ai invité les autres à chanter avec moi cette mélodie.

Cette expérience m'a donné l'idée de jouer avec cette mélodie en *Bayât-e Tork* qui peut ressembler à un hurlement de loup ou de chien. En effet, j'ai trouvé que la note sol⁵⁶⁵ est le premier degré du *Dastgâh-e Shour* et le premier degré du *Gousheh-e Rouh al-Arvah* dans l'*Âvâz-e Bayât-e Tork*, comme une note ayant une qualité méditative d'où sa présence dans plusieurs prières⁵⁶⁶ et appels à la prière en Iran⁵⁶⁷. Les témoignages des participants sur ces mêmes moments m'ont donné une clé sur le rapport du chant et de cette action avec une qualité spirituelle qui peut générer un état créatif.

⁵⁶³ Il s'agit d'une séance en juillet 2018 dans un studio à la Bibliothèque nationale de France.

⁵⁶⁴ Il s'agit de la même base d'exercice que j'ai utilisée dans la séance à l'université d'Art à Téhéran. cf. GRO-TOWSKI, Jerzy, 1983, *op. cit.*, p.110.

⁵⁶⁵ Cette note est présente dans les mantra OM dans l'hindouisme et notamment pour les voix ténor. cf. D'Angelo, James, *Healing with the Voice: Creating Harmony through the Power of sound*, Healing Art Press, 2000, p. 92.

⁵⁶⁶ L'usage de ces mélodies qui, dans un contexte religieux, sont liées à un acte religieux, ne signifie pas que je cherchais à atteindre un but religieux. Par contre, le rapport avec le sacré qui a été mentionné dans les témoignages des participants (ceux qui n'avaient pas une idée préalable sur le rapport de la religion et de cette mélodie) s'est manifesté pour eux. Je développerai ce lien avec le sacré dans la Partie III, chapitre III.

⁵⁶⁷ Pour un des appels à la prière les plus connus en Iran en *Gousheh Roh al-Arvâh*, qui fait partie d'*Âvâz-e Bayât-e Tork* cf. <https://www.aparat.com/v/LkYwN/> اذان_موذن_زاده_اردبیلی

III.I.B.2 : La séance de l'université d'Art de Téhéran

Cette séance de travail a eu lieu sur un plateau de théâtre avec sept participants, trois hommes et quatre femmes. La séance s'est ouverte avec un chant du *Âvâz-e Abou'atâ*, chanté par moi-même. Ce chant était le *Darâmad* (introduction) de cet *Âvâz*. Les paroles que j'avais écrites moi-même se prolongeaient sur le même mode musical dans un autre *Gousheh*, *Sayakhi*, du même *Âvâz* : *l'Abou'atâ*. Les paroles étaient une invitation à se mettre en mouvement et à faire bouger le monde. Pour que cette invitation puisse s'enchaîner à un mouvement, un motif rythmique *Samali* a été choisi. Cette mélodie, en forme de *Tahrir*, en mesure 2/4, accompagnait un mouvement rythmé, mais libre dans l'espace que j'enclenchais. Ce dernier *Tahrir* selon le *Radif* d'*Âvâz-e Abou'atâ*⁵⁶⁸, a été modulé sur la note tonique de *Dastgâh-e Shour*⁵⁶⁹, la note sol. À partir de ce point, j'ai modulé avec un autre *Tahrir*⁵⁷⁰ en *Dastgâh-e Shour*. Ce *Tahrir* suit un mouvement mélodique ascendant sur l'échelle de *Dastgâh-e Shour*. Ce mouvement mélodique a été accompagné par un mouvement composé de quatre sauts sur place, suivit d'une marche qui traversait l'espace. Ce mouvement se répétait à plusieurs reprises, et chaque fois dans différentes directions.

Par la suite, musicalement, nous avons continué sur l'échelle de *Dastgâh-e Shour* et en passant sur le troisième degré de ce mode, nous avons chanté dans la tonalité d'*Âvâz-e Dashti*, qui est, comme *Abou'atâ*, une sous-branche du *Dastgâh-e Shour*. Dans cette partie, l'introduction du chant est composée en s'inspirant du *Gousheh-e Choupâni* d'*Âvâz-e Dashti* et les paroles annoncent l'arrivée sur une terre arable. Cette mélodie s'enchaîne à une autre, toujours dans le mode *Dashti*, qui invite les participants à enlever les grands cailloux imaginaires. La mélodie de cette partie, composée par moi-même, est accompagnée par un mouvement vers le bas en trois temps sur une mesure musicale de 2/4. Ce mouvement est inspiré d'un mouvement d'enlèvement des cailloux par terre. Cette mélodie par le biais d'une modulation, à partir de la tonique de *Dastgâh-e Shour*, introduit la musique dans le *Dastgâh-e Mâhour*⁵⁷¹, et cette tonique est l'équivalent du cinquième degré de ce dernier. À

⁵⁶⁸ J'ai utilisé le *Radif* d'Abdollah Davami chanté par lui-même et celui de Hussein Taherzadeh chanté par Mohammadreza Shajaryan.

⁵⁶⁹ Le *Dastgâh-e Shour* ressemble plutôt au mode mineur dans la musique occidentale.

⁵⁷⁰ Le *Tahrir* chanté par Mohammadreza Shajaryan dans son cours d'enseignement de *Dastgâh-e Navâ*.

⁵⁷¹ *Dastgâh-e Mâhour* ressemble plutôt au mode majeur dans la musique occidentale.

partir de cette modulation, nous descendions sur le deuxième degré de la tonalité *Mâhour* et autour de cette note nous chantions le chant *Navaî* qui appartient au répertoire de la tradition de la musique du Khorassan. Pendant la modulation et avant d'arriver à ce chant, par le biais de certains gestes corporels, j'ai indiqué qu'il fallait créer un cercle dans l'espace. Étant situé dans un cercle, le chant a débuté sur une danse⁵⁷² inspirée de la danse *Âfar*⁵⁷³. À la fin de celle-ci, comme pour la séance de l'université d'Évry, j'ai invité les participants à se mettre en position assise. En même temps, avec une modulation à partir du deuxième degré du *Dastgâh-e Mâhour*, la note ré, je suis allé vers le *Dastgâh-e Bayât Tork* en changeant le troisième degré du *Dastgâh-e Mâhour* (mi) par un demi-ton (mi bémol). J'ai invité les participants à se mettre par terre et à commencer à chanter la mélodie de *Roh al-Arvâh* en *Bayât-e Tork* en faisant les gestes du chien de garde dans l'espace. Pendant cette action, une des participantes a commencé une improvisation sur le même thème et a créé le début d'une nouvelle action. L'élément perturbateur (le chant et la réaction de la participante) par le biais d'un langage en commun (la musique) a rendu possible son entrée dans un autre contexte dramatique. À partir de ce moment-là, la deuxième partie de la séance a émergé.

Par la suite, j'ai donné l'espace nécessaire à cette participante pour chanter et, au fur et à mesure, certaines actions ont été proposées par elle et les autres participants. Bien qu'au début une harmonie mélodique entre les participants et la composition scénique ordonnée n'étaient pas présente sur le plateau, progressivement les mélodies s'éloignaient de la mélodie d'origine et constituaient une autre composition musicale. De même, les actions proposées entraient également dans un autre univers thématique. Durant cette phase, j'accompagnais toutes les actions proposées et parfois chantais en harmonie avec les airs mélodiques proposés. Par contre, j'essayais de ne pas influencer le jeu en tant que guide des chants et des actions. Vers la fin de ces improvisations, à l'initiative d'une des participantes qui était d'origine kurde⁵⁷⁴, une mélodie folk a été chantée. Ensuite, l'action proposée pour accompagner la chanson s'est modifiée petit à petit et une autre personne de même origine ethnique l'a rejointe. En même temps, une autre mélodie en harmonie avec celle qui la

⁵⁷² Cette danse a été chorégraphiée par moi-même.

⁵⁷³ La danse de la récolte dans la région de Khorassan. Aujourd'hui cette danse est accompagnée par la musique de *Zurnâ* et *Dohol* (une sorte de tambour avec une baguette).

⁵⁷⁴ Je ne connaissais pas les participants avant cette séance de travail.

précédait s'est ajoutée. Cette dernière appartenait au répertoire de la musique *lori*. À la fin, sur une des mélodies, j'ai commencé une improvisation et ai fini la séance.

Cette séance a fait émerger pour la première fois un potentiel existant dans cette démarche : un processus d'activation de l'imaginaire qui touche des endroits personnels profonds en lien avec la narration en cours pendant la séance. Ainsi, l'idée développée dans la première partie concernant le rebondissement prend un exemple pratique au sein de ce processus. Cette expérimentation peut être analysée d'abord sur le plan de la composition musicale et de la mise en scène performative, ensuite de l'enchaînement des deux phases différentes de l'atelier et la création qui a émergé.

III.1.B.2.a: La mise en scène et la composition musicale

Nous avons constaté précédemment que la musique *Dastagâhi* est formée d'une structure fluctuante qui n'est pas figée dans la relation interne entre ses éléments. Cet espace donne beaucoup de liberté au musicien pour présenter leur propre interprétation. Nous avons abordé également la distinction entre la composition musicale sous forme de *Tasnif* ou les morceaux instrumentaux⁵⁷⁵, et le *Bedâhenavâzi* ou *Bedahekhâni* qui est une composition instantanée et éphémère. C'est en s'inspirant de ces deux formes de création musicale que la base de la composition de la séance citée ci-dessus a pris forme. C'est-à-dire, composer une œuvre musicale, en lien avec la narration des mouvements et des paroles, qui tantôt utilise les morceaux composés, tantôt, selon la circonstance survenue, profite du *Bedâhekhâni*.

Dans cet arrangement, les différentes propositions musicales, littéraires et corporelles tentent de situer les participants dans un espace imaginaire qui se nourrit des éléments variés empruntés aux traditions musicales iraniennes. Bien que chacun de ces éléments, pris séparément, peut se référer à un contexte performatif spécifique, l'ensemble des compositions n'appartient pas à une tradition particulière. Ainsi, même si les participants iraniens connaissaient plus ou moins ces traditions, ils ne se trouvaient pas devant une forme connue, et cela ni dans les pratiques corporelles ni dans la musique ni dans les paroles⁵⁷⁶. Même dans

⁵⁷⁵ cf. [Partie II, Chapitre III.C.](#)

⁵⁷⁶ Nous traiterons la question de la nationalité des participants et la manière dont ces ateliers abordent la question du langage dans la [partie III, Chapitre III.B.1.a.](#)

la partie dansée, les éléments, qui étaient tous inspirés d'une même aire géographique et musicale, ne suivaient pas une composition identique.

Un autre aspect méritant d'être considéré tient à la tentative d'éluder les liens entre la narration littéraire (les paroles) et les mouvements proposés. La séance a proposé de trouver les mouvements plutôt à partir des éléments liés à la musique que des éléments sémantiques associés aux idées présentes dans la narration poétique. Ces éléments sont soit les paramètres composants la musique comme le rythme, le mouvement mélodique, l'intensité, etc., soit la modulation, permettant de passer d'un mode (qui produit un état mental) à un autre, soit le mouvement produit par la pensée comme un équivalent des représentations graphiques des ondes sonores, qui peut se traduire en motifs de mouvements corporels. L'exemple de ce dernier élément est le mouvement créé sur le *Tahrir* qui avait un mouvement mélodique ascendant sur l'échelle du *Dastgâh-e Shour*. Cette mélodie, dans sa représentation graphique (voir Illustration 2), ressemble à un rythme de mouvement du haut vers le bas et puis d'un mouvement continu vers la droite.

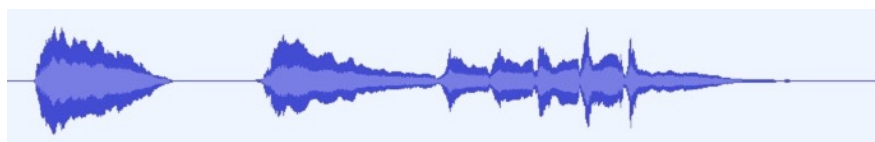


Illustration 2 Représentation graphique des ondes sonores du Tahrir descendant vers le Dastgâh-e Shour.

Je profitais d'une autre manière d'illustrer les ondes sonores dans ma pensée pour mémoriser le chemin mélodique de chaque *Gousheh* pendant mes apprentissages. Le modèle de ma pensée était plutôt sous forme de dessin imaginaire (voir illustration 3), ce qui me permettait de suivre le chemin mélodique. Ce dessin n'est pas une représentation exacte de la

hauteur du son. D'ailleurs, suivant ce chemin graphique, le corps peut se déplacer et créer un mouvement dans l'espace⁵⁷⁷.

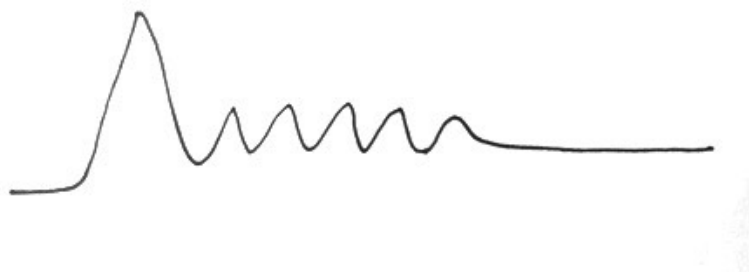


Illustration 3 Dessin imaginaire de l'auteur à partir d'une écoute musicale du Tahrir descendant vers le *Dastgâh-e Shour*

Pour revenir à notre propos, dans ce contexte, les participants ne faisaient pas ce qu'ils disaient au travers des mots. L'exemple de la danse de Khorassan ou la partie où les participants enlevaient les cailloux par terre montre bien cet aspect. Dans l'exemple de l'enlèvement des cailloux, le modèle des chansons de travail (*working song*) était pris comme exemple. Il s'agit des chansons qui accompagnent une activité sans raconter forcément ce qu'on y fait.

L'aspect narratif de cette séance est un autre point digne d'être mentionné. La narration, au cours d'une séance, change la nature d'une séance pédagogique en une performance dans laquelle celui qui dirige la séance devient plutôt un narrateur qu'un pédagogue. L'objectif de la séance n'est plus seulement la proposition des exercices qui travaillent sur telle ou telle capacité plastique ou relationnelle de l'acteur. Par contre, dans la dramaturgie de la séance, le travail sur ces aspects psychocorporels a été pris en considération. De ce fait, les participants jouent dans une situation performative proposée et le pédagogue (narrateur) dirige celles-ci, c'est-à-dire, les actions des participants. De plus, grâce à une trame narrative, les actions trouvent un sens dans leur ensemble. Pour mieux détailler cet aspect narratif, nous décrivons plus loin les caractéristiques de la transmission des arts traditionnels, surtout de la musique, en Iran, qui a inspiré la mise en scène de notre séance.

⁵⁷⁷ Pour une documentation de ce mouvement dans l'atelier au collège de Samâ cf. Annexe audiovisuelle, n° 12 <https://www.youtube.com/watch?v=NGFHtFFBQXQ&feature=youtu.be>, vers 4'40''.

Afin de garder et d'accentuer cet aspect narratif dans sa direction pédagogique pendant la séance, j'ai supprimé au maximum les discours indiquant la manière exacte de faire les actions. Cette absence de discours renforce le côté immersif de la performance proposée. Dans ce modèle, inspiré par celui de l'enseignement de la tradition orale de la musique iranienne, le maître joue une mélodie et l'apprenti, en écoutant et regardant le maître tente de reproduire la même mélodie. Dans cette approche qui demande plus à l'apprenti d'être plus concentré, celui-ci découvre la mélodie au fur et à mesure selon sa capacité analytique et son habileté à mémoriser la mélodie. Dans ce mode d'apprentissage, le maître n'explique pas beaucoup⁵⁷⁸ la manière de jouer ou de chanter via des indications pédagogiques : il se contente de jouer ou chanter devant l'apprenti. La version jouée d'une mélodie peut varier d'un jour à l'autre selon l'humeur du maître. Ainsi, les présentations qui sont la source d'imitation ne se ressemblent pas dans les détails. De fait, l'apprenti est devant plusieurs variations d'une même identité mélodique qui circule d'une génération à l'autre. S'inspirant de ce modèle dans l'atelier, on ne cherche pas à exécuter une version d'action ou d'un chant et c'est l'ensemble de la séance qui doit impacter les participants.

Le cas de l'atelier au *Tiyatro Medresesi* est un exemple qui éclaire ce propos. Une partie des séances de cet atelier⁵⁷⁹ se constituait d'un enchaînement de six chants de tradition. Par contre, durant toutes ces séances, les idées performatives proposées étaient identiques sans avoir cependant une structure rigide. Par exemple, pour un des chants tirés de la tradition de Khorassan⁵⁸⁰, j'ai proposé un mouvement dans l'espace comme celui d'un serpent en étant moi-même la tête du serpent. Ainsi, le mouvement variait d'un jour à l'autre, mais l'idée de celui-ci était identique, de sorte que parfois, j'abandonnais la direction de ce mouvement pour le confier aux participants. De même que pour le mouvement, la répétition des refrains ou l'intensité de la performance d'une phrase chantée n'était pas exactement pareille. De cette manière, les participants étaient devant un événement performatif lié à un chant qui avait des détails modulables et une structure fluctuante.

Un autre aspect important en lien avec la transmission de la tradition musicale est son lien avec la narration. Ici, nous ne parlons pas de l'art de la narration (*Naqâli*) ou celle des

⁵⁷⁸ Nous sommes conscients de la diversité de modèle de la transmission qui dépend de chaque maître. Cette description ne prétend donc pas présenter un modèle unique mais une approche traditionnelle générale.

⁵⁷⁹ J'aborderai cette séance plus loin dans cette partie.

⁵⁸⁰ cf. la [Deuxième partie de l'atelier à l'ARTA](#).

bardes en Iran, mais des narrations d'histoires créées par et autour d'un maître et de ces élèves selon le modèle ingoldien. Cette narration qu'on peut relier au début de la vie sociale du maître dans son milieu social est enchaînée à celle des autres personnes (surtout les apprentis) autour de lui. Dans cette narration, nous ne sommes pas seulement face aux histoires concernant un phénomène artistique. Les histoires sont composées d'événements de la vie du maître, dans son passé et dans sa vie actuelle. Chaque maître, au cours de son enseignement, immerge ses élèves dans de multiples récits historiques et mythiques. Il faut préciser qu'on ne parle pas de la technique musicale et de ses différentes versions, mais de tout ce qui a un lien (direct ou indirect) ou non avec la musique⁵⁸¹. Dans ce modèle de la transmission, l'apprenti passe le temps de sa vie personnelle et de sa vie sociale avec son maître. Ainsi, il y a plusieurs moments pendant lesquels l'apprenti entend les paroles, les récits, les réactions, les souvenirs, les remarques et les critiques. Autrement dit, toute sorte de savoir de son maître. Ces histoires, ces paroles, ces anecdotes, etc. peuvent être ou non en lien avec l'apprentissage. Ainsi, la connaissance sur la médecine traditionnelle que j'ai observée chez deux maîtres du *Dotâr*⁵⁸², rencontrés dans la région de Khorassan, est l'exemple d'un savoir qui peut se transmettre aux élèves en passant beaucoup de temps avec eux.

De cette manière, cette narration qui dure tout au long de l'apprentissage auprès du maître, constitue une version d'une tradition musicale qui ne se limite pas à la musique. Cette version, dans certains cas et selon la grandeur du maître, peut constituer une école musicale. Pour revenir à notre propos, baigné dans cette narration plurielle, l'apprenti n'est pas forcément capable de retrouver facilement l'origine de son travail et de sa technique artistique. Par ailleurs, de la même manière l'apprenti transmettra à son tour sa propre narration à la génération suivante.

Dans ce contexte, les participants de l'atelier sont exposés à une forme performative changeante qui suit une logique d'enchaînement mélodique. La pratique corporelle et la musique s'interagissent au sein d'une nappe narrative qui elle-même n'a pas de ligne narrative précise et fixe, les enveloppant par une histoire sans fin. Par contre, à la différence

⁵⁸¹ Pour le rapport de l'apprenti et du maître dans son lien avec la religion cf. [La partie II, chapitre II.E.3.](#)

⁵⁸² J'ai constaté cette connaissance au cours de dialogues occasionnels avec Alireza Gholamrezai Almajoughi et Hussein Dâmanpâk. Je n'ai pas interrogé les autres musiciens sur le sujet. Alireza Gholamrezai Almajoughi, dans ses souvenirs de son maître Hussein Yegâneh, lui attribuait un savoir médicinal exceptionnel.

d'un apprentissage musical, le but de l'atelier est plutôt de trouver le lien entre le chant et le corps, l'action performative et la narration présente au cours de la performance.

III.I.B.2.b : Deux phases de l'atelier

J'insiste sur le fait que je m'exonère de toute tendance à me présenter comme un psychothérapeute ou un psychanalyste et que mes démarches ne recouvrent en rien un processus thérapeutique. Faire les liens entre la pratique de la psychanalyse et mon atelier se base sur la ressemblance de parcours et je m'y réfère simplement pour expliquer le processus présent dans mes ateliers. Par contre, je suis conscient de l'influence psychique que toute séance d'entraînement dans tout domaine artistique peut avoir sur les participants. Ces impacts, tantôt voulu, tantôt non souhaités, sont présents même si l'entraîneur et les participants n'en sont pas conscients. Les séances d'atelier n'étaient pas conçues dans un but de cure, j'étais simplement sensible à tous mécanismes psychiques qui se produisent durant la séance et cela dans le but de diriger les participants vers un processus de création scénique. Par ailleurs, afin de mieux comprendre la corrélation entre la séance et les participants, il est méritoire de traiter la relation entre ces derniers et celui qui dirige la séance. C'est dans cette perspective que nous allons décrire le contexte psychanalytique. Cela nous aidera à la fois à comprendre le processus de création de l'atelier et la relation des participants avec celui qui dirige la séance.

Jacques Lacan affirme que le point de départ de la psychanalyse est une tentative de comprendre le sujet dans son histoire. « C'est la reconstitution complète de l'histoire du sujet qui est l'élément essentiel, constitutif, structural, du progrès analytique⁵⁸³ ». Lacan insiste sur le fait que pour Freud, la singularité du cas de chaque patient dans le processus psychanalytique était un point essentiel. Il ajoute que selon Freud, « l'intérêt, l'essence, le fondement, la dimension propre de l'analyse, c'est la réintégration par le sujet de son histoire jusqu'à ses dernières limites sensibles, c'est-à-dire jusqu'à une dimension qui dépasse de beaucoup les limites individuelles⁵⁸⁴ ».

⁵⁸³ LACAN, Jacques-Marie, *Séminaire I: Sur les écrits techniques de Freud*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: Du Seuil, 1998, p.18.

⁵⁸⁴ *ibid.*, p.18-19.

Pour la reconstitution complète de l'histoire, le thérapeute est face à un obstacle qui est la résistance du patient devant la demande d'une recherche dans les tréfonds de sa mémoire afin de la remémorer pour trouver l'origine de sa souffrance. Une des méthodes appliquées par Freud, comme le cas de plusieurs thérapeutes avant lui, était l'hypnose. Mais, il a abandonné cette méthode parce tout le monde n'avait pas la même capacité à atteindre cet état et, de plus, les patients oubliaient toutes ces réminiscences une fois qu'ils se réveillaient. Ainsi, il a essayé de trouver une méthode pour éveiller ces mémoires refoulées, un processus pour vaincre la résistance du patient⁵⁸⁵. Ainsi, Freud s'engage dans une recherche d'un moyen pour toucher ces mémoires refoulées dans un état de veille.

Pour revenir à l'atelier décrit ci-dessus et mieux l'analyser, nous allons le diviser en deux périodes temporaires distinctes comme deux phases performatives et un espace d'entrée. J'entends par l'espace d'entrée, le moment d'entrée des participants dans la salle, avant le début de la première chanson. La première phase commence à partir du début de la première chanson jusqu'aux moments de l'improvisation d'un des participants et la deuxième phase couvre les moments de début de l'improvisation jusqu'à la fin de la séance.

Dans l'espace d'entrée, contrairement à l'attente de certains participants, il n'y avait pas de discours d'introduction. Cette absence de toute explication avant la réalisation de la séance avait pour but de situer les participants dans un état non préparé par le mental⁵⁸⁶. Par conséquent, les participants n'avaient pas devant eux une structure définie et préalablement décrite. Ils se trouvent dans un état d'attente.

La première phase était une phase préparatoire qui cherche à aiguïser les qualités psychocorporelles des participants et à les inciter vers une création. La structure de cette phase met simultanément en marche deux principes. D'abord ordonner les activités de tous les participants afin qu'ils puissent travailler ensemble sur ces qualités psychocorporelles. Puis, donner la liberté à l'intérieur de ce cadre pour qu'ils puissent faire émerger de nouvelles actions. Le fait que le moteur générateur dans cette phase soit les actions, les chants et l'exécution de ces actions nécessitaient une harmonie entre eux, cela de manière à canaliser les impulsions créatrices pour les introduire dans la deuxième phase.

⁵⁸⁵ FREUD, Zigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse, Suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique*, trd. Yves Le Lay (1921), Paris: Payot, 2010, p.48.

⁵⁸⁶ J'ai traité cette problématique dans la Partie I. Chapitre I.E.

Monica Abularach, une des participantes de l'atelier à l'ARTA, affirme que contrairement aux moments de sa proposition individuelle, ceux du travail en groupe étaient rassurants à ses yeux, dans le sens qu'elle se sentait à l'aise pour faire de nouvelles propositions.

Ainsi, nous pouvons observer la corrélation entre une séance de psychanalyse et notre séance dans le sens où les deux tentent de surmonter les obstacles pour exprimer ce que, dans le cas de la psychanalyse, le patient a refoulé et caché dans son inconscient, et dans le cas de mon atelier, les nouvelles actions psychocorporelles des participants. Dans cette première phase, j'étais à la recherche d'une activation des potentiels cachés de chaque participant qui peuvent se transformer en élans psychocorporels créateurs.

Dans le cas de la séance de psychanalyse, nous sommes devant des pulsions (dans le sens décrit par Freud⁵⁸⁷) refoulées qui peuvent perturber la vie, mais qui sont en même temps l'énergie psychique vitale du patient ; dans le cas des participants d'atelier, nous sommes devant les impulsions (dans le sens dont Grotowski emploie le terme⁵⁸⁸) qui sont à l'origine d'un mouvement, puis d'une nouvelle action.

Les deux phases, évoquées ci-dessus, dans leur fonction psychique, peuvent être considérées comme un « espace transitionnel », terme emprunté à D.W.Winnicott. Ce dernier, par rapport au développement psychique des nourrissons, définit un espace transitionnel comme « l'aire intermédiaire d'expérience à laquelle contribuent simultanément la réalité intérieure et la vie extérieure⁵⁸⁹ ». Dans cet état intermédiaire, le nourrisson établit un contact avec « des objets qui ne font pas partie du corps du nourrisson bien qu'il ne les reconnaisse pas encore comme appartenant à la réalité extérieure⁵⁹⁰ ». Selon Winnicott, cette aire intermédiaire et cette première possession de l'objet comme « non-moi » se situent entre le

⁵⁸⁷ « La pulsion est une *poussée* (sens littéral de *Trieb*) psychique qui a sa *source* dans une zone corporelle, dont le *but* est de mettre fin à la tension ainsi créée, au moyen d'un *objet*. Par *poussée* (*Drang*), Freud entend « le facteur moteur, la somme de force ou la mesure d'exigence de travail qu'elle représente ». La source (*Quelle*) désigne « tout processus somatique dans un organe ou une partie du corps dont l'excitation est représentée dans la vie psychique par la pulsion ». Le but (*Ziel*) est « la satisfaction qui ne peut être atteinte que par la suppression de l'état d'excitation à la source pulsionnelle ». L'objet (*Objekt*) est « ce à quoi et par quoi la pulsion peut atteindre son but ». » ASSOUN, Paul-Laurent, Vocabulaire de Freud, Ellipses, 2002, p.54

⁵⁸⁸ Grotowski dans *Vers un théâtre pauvre* décrit ainsi les impulsions : « Il n'y a pas de différence dans le temps entre l'impulsion « intérieure » et la réaction « extérieure », de telle manière que l'impulsion est en même temps la réaction. L'impulsion et l'action sont concurrentes : le corps disparaît, brûle, et le spectateur ne voit qu'une série d'impulsions visibles ». GROTOWSKI, Jerzy, 1983, op.cit., p.14.

⁵⁸⁹ WINNICOTT, Donald Woods, *Jeu et réalité*, Paris: Gallimard, 1975, p.41

⁵⁹⁰ *ibid.* p.39.

sujet et ce qui est objectivement perçu⁵⁹¹ ». Or, il argumente que cet intermédiaire n'est pas seulement un objet et peut être « un mot, une mélodie, ou encore un geste habituel⁵⁹² ». Il ajoute plus loin que la tâche effectuée par ces phénomènes transitionnels reste valide jusqu'à l'âge adulte. « Nous supposons ici que l'acceptation de la réalité est une tâche sans fin et que nul être humain ne parvient à se libérer de la tension suscitée par la mise en relation de la réalité du dedans et de la réalité du dehors ; nous supposons aussi que cette tension peut être soulagée par l'existence d'une aire intermédiaire d'expérience qui n'est pas contestée (arts, religion, etc.). Cette aire intermédiaire est en continuité directe avec l'aire de jeu du petit enfant « perdu » dans son jeu⁵⁹³ ». Winnicott souligne que cette aire « subsistera tout au long de la vie, dans le mode d'expérimentation interne qui caractérise les arts, la religion, la vie imaginaire et le travail scientifique créatif⁵⁹⁴ ».

À partir du moment où les phrases chantées et les actions faites pendant la pratique d'atelier établissent une association avec une image signifiante chez le pratiquant, celles-ci relient l'espace intérieur et extérieur des participants. La création trouve alors sa réalité extérieure et partagée. Dans ce contexte, la musique joue le rôle d'un objet transitionnel qui met en lien le monde intérieur et le monde extérieur dans une aire intermédiaire de l'expérience. Par ailleurs, c'est cette fonction de la musique en tant qu'un objet transitionnel qui dans la musicothérapie joue un rôle décisif pour créer un espace de sécurité relationnelle qui « permet d'éveiller le potentiel créatif du patient⁵⁹⁵ ».

En effet, dans un premier stade de développement psychique, l'objet transitionnel (comme le poing ou l'ours en peluche) permet à l'enfant de dépasser l'illusion de la possession du sein maternel comme s'il s'agissait d'une partie de lui⁵⁹⁶ ». Les phénomènes transitionnels représentent les premiers stades de l'utilisation de l'illusion sans laquelle l'être humain n'accorde aucun sens à l'idée d'une relation avec un objet, perçu par les autres

⁵⁹¹ *ibid.*, p.43.

⁵⁹² *ibid.*, p.45.

⁵⁹³ *ibid.*, p.71.

⁵⁹⁴ *ibid.*

⁵⁹⁵ Shermin Movaffaghi, « la musique qui relie » dans Auberjonois Katharina, Salem Gérard, Frenck Nahum et al., « La Montagne magique. Enseigner autrement le talent du thérapeute », Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux, 2019/1 (n° 62), p. 213-231. DOI : 10.3917/ctf.062.0213. URL : <https://www-cairn-int.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2019-1-page-213.htm> Consulté le 7/09/2020.

⁵⁹⁶ WINNICOTT, Donald Woods, *op. cit.*, p.65.

comme extérieur à lui⁵⁹⁷ ». Dans le cas des arts performatifs et musicaux, l'objet qui joue le rôle de cet intermédiaire est le son et le corps du performeur. Ainsi, à travers l'illusion de jouer le rôle d'un autre, il se met en mouvement en s'associant aux images d'un corps imaginaire. Autrement dit, le corps du performeur donne un corps à la musique en tant qu'objet transitionnel et ainsi la réalité subjective du performeur devient objectivement perçue par son action.

III.I.B.2.c: La création de la séance comme un rêve

Freud, dans son ouvrage fondateur, *L'interprétation du rêve*, souligne qu'on oublie les rêves parce que les compositions de rêve sont désordonnées, « elles sont oubliées parce que la plupart du temps elles tombent en pièces dès les instants d'après⁵⁹⁸ ». D'une certaine manière, ma propre approche dans la création des séances n'était pas loin de celle d'un rêveur, de celui qui ne voit pas seulement ce qu'il a vu et vécu dans la journée. Freud nous éclaire sur ce point : « le rêve ne reprend (presque) jamais des souvenirs ordonnés de la vie de la veille, mais seulement des détails de celle-ci qu'il arrache à leurs liaisons psychiques habituelles, au sein desquelles, à l'état de veille, ils sont remémorés⁵⁹⁹ ». En effet, dans chaque partie de la séance de l'atelier décrite ci-dessus, il y a un lien entre une image, une action ou une mélodie que j'ai vues, entendues et/ou pratiquées auparavant, mais elles se fixaient sur une structure mélodique. Par contre, j'étais persuadé que la séance ne devait pas ressembler tout à fait à un spectacle avec une structure définie dans ses détails. Si les participants se trouvent dans une performance structurée, ils y cherchent un rôle tandis que le but de la séance était leur propre création. Dans ce contexte, la structure et la mise en scène fluctuante de la séance et de ses éléments composants permettaient d'accueillir tout autre élément proposé par les participants. J'étais à l'écoute de ces éléments pour qu'ils puissent s'insérer et, dans les cas où cela était possible, déclencher une nouvelle action. Ainsi, l'espace de l'atelier devenait l'espace de rêve de tous les participants, un rêve commun, où l'on passe d'une image ou d'une action proposée par un participant à une autre.

⁵⁹⁷ WINNICOTT, Donald Woods, *op. cit.*, p.66.

⁵⁹⁸ FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Paris: Quadrige/PUF, 2012, p.74.

⁵⁹⁹ *ibid.*, p.75.

En ce qui concerne ma position en tant que créateur de la séance, j'emprunte encore une fois à Freud la métonymie du chercheur qui s'intéresse à ses rêves : « Celui qui, p. ex. comme chercheur, s'intéresse pendant un temps au rêve rêvera aussi pendant ce temps plus que d'habitude, c'est-à-dire sans doute qu'il se souviendra de ses rêves plus facilement et plus fréquemment ». Ainsi, je restais sensible à toutes expériences que j'avais vécues pendant mes recherches de terrain et mes pratiques journalières de la musique. Des fois, une petite action venant d'une impulsion issue d'une écoute musicale s'est développée par la suite en une action musicale. Plus j'avancais dans ce processus, plus je pouvais en retirer les éléments qui répondaient à mes besoins pour la séance. Les souvenirs de mes travaux de terrain et de mon apprentissage ne trouvaient pas directement une place dans la conception de la séance. Pourtant ils y étaient plus ou moins présents. Je n'ai pas réalisé les parties de la séance à partir d'un inventaire d'éléments observés ou pratiqués. Par contre, j'avais sous la main tous ces éléments, pour m'y référer dans la finition de chaque action, après leur première émergence.

En outre, mes précautions dans la manière de concevoir les séances ne sont pas très éloignées de ce que suggère Victor Egger, cité dans *L'interprétation du rêve* de Freud, par rapport au meilleur moyen de saisir le rêve après le réveil. Egger propose d'écrire le contenu du rêve le plus tôt possible afin de ne pas laisser le conscient combler les lacunes de la mémoire et ainsi modifier le rêve. Dans ma démarche, chaque fois que, durant une pratique personnelle, je constatais l'émergence d'une action corporelle (pendant ou après une écoute musicale, en chantant ou en jouant d'un instrument), je les enregistrais soit par un dessin soit par une captation vidéo. Parce que, d'expérience durant des mois de pratique, j'ai observé que chaque fois que j'essayais de me remémorer une petite action non notée, le résultat n'était pas satisfaisant. Je créais une autre chose ou je la modifiais sans doute, faute de mémoire. L'important pour moi était dans la différence entre une action qui subit une modification volontaire, obligatoire, selon des règles préexistantes dans ma pensée, et une expérience qui jaillit de l'acte, tout à fait fraîche par rapport à mes acquis antérieurs. Pour revenir au rêve, le conscient présente exactement la même réaction dans ce cas. Strümpell souligne sur ce sujet que : « C'est alors qu'il arrive facilement que la conscience vigile insère involontairement bien des choses dans le souvenir ; on s'imagine avoir rêvé toutes sortes de choses que le rêve tel qu'il fut ne contenait pas⁶⁰⁰ ».

⁶⁰⁰ FREUD, Sigmund, 2012, *op. cit.*, p.76.

Cependant, la question des modifications postérieures de chaque action et forme corporelle durant la phase de la conception est d'un autre ordre. La base à partir de laquelle je commence la modification est différente dans les deux cas. De même que dans le rêve, on ne pense pas aux images qu'on voit, mais on vit un événement⁶⁰¹, je voulais vivre l'instant de la création d'une action surgie d'une musique et non penser à cette possibilité. Freud, sur cette caractéristique du rêve, souligne que : « lorsqu'on rêve – en règle générale, les exceptions exigeant un éclaircissement particulier –, on est persuadé non pas de penser, mais de vivre quelque chose, et on accueille donc les hallucinations avec une croyance entière ». Cette différence se manifeste également entre les moments où je réfléchissais, par exemple, au nom d'un morceau de musique comme potentiel créatif pour un mouvement ou pour la création d'un contexte d'actions et de moments où la mélodie elle-même pourrait produire une action spontanée.

Je tiens à préciser que même dans le cas d'une référence à un mot ou à un concept, j'ai tenté de m'éloigner de plus en plus de la création d'une action symbolique. Pour mieux illustrer ce processus, je m'emprunte encore une fois à Freud la différence entre l'interprétation symbolique d'un rêve et son approche analytique. Dans l'approche symbolique, nous interprétons les images survenues dans le rêve selon la signification symbolique que chaque signe peut avoir. En revanche, dans l'approche analytique on essaie d'éluder toutes critiques qui changent ou modifient les images visuelles et acoustiques qui ont été le résultat des représentations non voulues dans la psyché et peuvent devenir un auto-observateur au lieu d'une autocritique. La différence est dans l'acte de la réflexion, car « celui qui réfléchit exerce en outre une critique, par suite de quoi il rejette, après qu'il les a perçues, une partie des idées incidentes montant en lui, coupe court à d'autres, de sorte qu'il ne suit pas les chemins de pensée qu'elles ouvriraient, tandis qu'envers d'autres pensées encore il sait s'y prendre pour qu'elles ne deviennent absolument pas conscientes, donc qu'elles soient réprimées avant d'être perçues. L'auto-observateur, par contre, n'a que la peine de réprimer la critique ; s'il y réussit, une multitude d'idées incidentes lui viennent à la conscience qui, sinon, seraient restées insaisissables⁶⁰² ».

⁶⁰¹ FREUD, Sigmund, *op. cit.*, p.80-81.

⁶⁰² FREUD, Sigmund, *op. cit.*, p.136-137.

Pour reprendre notre propos, les images des actions venues à l'esprit en écoutant un morceau ou le nom d'un morceau ou même en voyant une action musicale ne se traduisaient pas par une action symbolique, mais par un vécu du corps. Cela en essayant de les observer depuis plusieurs points de vue jusqu'au moment où elles provoquaient une ouverture vers une voie d'accès à mes propres sources sensori-motrices.

En associant la séance à un rêve, je serai donc la personne qui prépare les participants à rêver. Ma position pendant la séance était en effet une tâche difficile à définir pour moi-même. Je ne voulais pas enseigner une technique spécifique et définie, apprise dans sa globalité aux participants. De plus, je n'étais pas non plus quelqu'un qui dirigeait une séance de répétition théâtrale dans le but d'une création collective. La modification de l'ordre ou même du contenu des parties dès la deuxième séance me paraissait ainsi nécessaire et je l'envisageais même avant de commencer les ateliers.

En effet, je voulais consciemment éviter un aspect présent dans la transmission orale des maîtres aux élèves tel qu'elle existe en Iran. Nous avons déjà constaté à quel niveau le maître peut profondément influencer la vie d'un disciple⁶⁰³. Cette présence permanente et forte peut être également angoissante, et je trouve cette angoisse destructrice pour la création dans l'espace de l'atelier, surtout quand on invite les participants à se plonger dans le tréfonds de leur Être. Je distingue ainsi la réception d'une demande proposée par la sévérité et l'exigence et la réception d'une demande qui produit peur et angoisse. Dans la direction de l'atelier, j'ai tenté de mettre en marche une approche qui remplace les côtés angoissants et effrayants par une présence encourageante et apaisante bien qu'exigeante. Mes expériences dans l'apprentissage musical⁶⁰⁴ et théâtral d'un système traditionnel et moderne m'ont fait découvrir les frontières fluctuantes entre sévérité, exigence et domination⁶⁰⁵. Ainsi, je me suis basé sur un espace ouvert, mais en même temps exigeant par le cadre proposé durant le stage. Les témoignages des deux participantes de l'atelier à l'ARTA nous éclairent mieux sur cet aspect.

⁶⁰³ J'aborderai la manière dont cette influence peut créer une orthodoxie dans la tradition musicale en Iran dans le [Partie II.Chapitre II.E.3.](#)

⁶⁰⁴ Je parle précisément de l'apprentissage du *Tonbak*, l'instrument de percussion, que j'ai démarré à l'adolescence et abandonné très vite, ainsi que mon expérience avec un maître d'*Âvâz* qui n'a pu être entamée.

⁶⁰⁵ Je suis également conscient du caractère psychologique de chaque élève qui peut également changer la relation entre l'enseignant et l'apprenti mais je ne voulais pas me baser sur les caractères des participants. Cela parce que les participants d'atelier ne sont pas toujours les mêmes.

Dans un entretien avec Delphine Bechetoille, une des participantes de mon dernier atelier à l'ARTA, au sujet de ma position et de mon rapport avec les participants, affirme que : « je ressentais ta présence de manière horizontale avec nous, et plutôt comme une invitation à entrer dans ton univers, dans un espace que tu créais qui s'ouvrait à nous, dans lequel on entrait⁶⁰⁶ ». Par ailleurs, concernant la créativité dans cet espace, elle a ajouté que : « je me sentais dans une autonomie créative et personnelle... Je ne me sentais pas formatée, pas comme un élève... Je me sentais dans une autonomie artistique, autonomie de présence et créatrice⁶⁰⁷ ». Par rapport à ma question sur le sentiment au moment où j'ai proposé les actions bien définies, elle a affirmé que : « Je ne me sentais pas formatée et c'était comme si tu nous donnais la forme... En tout cas, je n'étais pas dans [une situation] où il y a un modèle et on essaie de coller au modèle... J'étais plutôt libre avec l'exercice que tu nous transmettais et j'essayais de le rentrer dans mon corps et ma présence⁶⁰⁸ ».

Monica Abularach, qui a participé également à mon atelier en Turquie, souligne à propos de mon approche que : « Je la trouvais accessible... Tes attitudes mettaient à l'aise les gens et tu étais à l'écoute... Peut-être parce que tu es jeune [elle riait] ⁶⁰⁹ ». Par ailleurs, en réponse à ma question concernant l'ouverture de l'espace pour les nouvelles propositions, elle a affirmé : « Je pense que tu étais à l'écoute, mais on n'osait pas trop y aller. Au début on n'osait pas, mais à la fin on l'a fait. Peut-être parce qu'une partie du groupe ne comprenait pas où tu voulais en venir et ça c'est dans la plupart des stages⁶¹⁰ ». Quand je lui ai demandé de me donner un exemple des moments où j'étais à l'écoute, elle a ajouté « tu étais très patient, tu regardais si l'on comprenait ou pas. Il y avait un moment que je ne me sentais pas très bien... On essayait de faire quelque chose ensemble et l'on n'y arrivait pas parce qu'on était fatigué et l'on a commencé à rire. J'avais l'impression qu'on perdait le temps et toi à la place de te fâcher, tu recommençais et tu nous expliquais. Je me rappelle qu'on a repris mille fois jusqu'au moment où l'on est arrivé à faire l'exercice ensemble ⁶¹¹ ».

⁶⁰⁶ Entretien de l'auteur avec Delphine Bechetoille, réalisé le 20 juillet 2020. cf. [Annexe Entretien n°1](#).

⁶⁰⁷ *ibid.*

⁶⁰⁸ Entretien de l'auteur avec Delphine Bechetoille, *ibid.*

⁶⁰⁹ Entretien de l'auteur avec Monica Abularach, *ibid.*

⁶¹⁰ *ibid.*

⁶¹¹ *ibid.*

III.I.C : Atelier en séances multiples

Comme annoncé au début de cette partie, j'ai fait trois ateliers avec des séances multiples. Afin d'éviter les redondances, je décrirais en détail l'atelier à l'ARTA, puis, à partir des éléments des différentes parties de cet atelier, j'aborderai les deux autres séances au collège de Samâ et au Tiyyatro Medresesi.

III.I.C.1 : La séance de l'ARTA

Étant le dernier atelier et ayant une durée plus importante que les autres, cet atelier peut être considéré comme le plus développé. Comme je l'ai évoqué plus haut, le programme des séances à l'ARTA a été modifié au cours de l'avancement de l'atelier. Tout d'abord, je décrirais le programme tel qu'il a été prévu au début et a eu lieu le premier jour et dans la suite je décrirais ses modifications.

I.C.1.a : Première partie^{612 613}

La séance débute par la création d'un cercle. J'ai invité les participants à s'asseoir en tailleur avec moi⁶¹⁴. Ayant les yeux fermés, les participants entendaient une mélodie en forme *Âvâz* de l'introduction du *Dastgâh Segâh*⁶¹⁵. Après une première écoute, je les ai invités à répéter le même morceau après moi. Par contre, j'ai divisé le morceau en petites phrases musicales. Progressivement, je reprenais ces phrases en essayant d'élargir leur longueur⁶¹⁶. Ensuite, j'ai demandé aux participants, tout en gardant les yeux fermés, d'imaginer une plume

⁶¹² cf. Annexe audiovisuelle n°3: [Lien vers annexe 3](#)

⁶¹³ Les deux premières parties se sont déroulées sans pauses.

⁶¹⁴ Cette position peut être modifiée selon les problèmes physiques ou la forme physiologique des participants, ce qui était le cas d'une des participantes.

⁶¹⁵ Je chantais seulement la partie sans parole, sauf pendant la dernière séance où j'ai chanté moi-même une fois la totalité de *Darâmad* avec les paroles pour une démonstration. Pour la partition cf. [Annexe Partition n°1](#)

⁶¹⁶ J'étais conscient qu'en cinq jours, on ne peut pas arriver à chanter correctement une longue phrase mélodique dans une autre langue. Pour cette raison, en fonction du niveau des participants, j'élargissais la longueur des phrases.

dans la main et d'essayer de dessiner une esquisse de ligne en écoutant la mélodie⁶¹⁷. Ce même dessin devait se reproduire pendant la répétition de la phrase par les participants.

J'ai enchaîné ce moment⁶¹⁸, à partir de la note tonique du *Segâh*, à un mouvement rythmé avec une mélodie rythmique de 2/4 en *Dastgâh-e Châhârgâh*⁶¹⁹. Pendant cette mélodie, les participants étaient toujours assis, mais ils collaient l'intérieur des pieds ensemble et basculaient de droite à gauche en répétant la phrase mélodique. Cette fois-ci, les participants répétaient la mélodie en même temps que moi. En gardant le rythme chanté, le mouvement s'enchaînait à une sorte de mouvement rotatoire vers le sol-avant-arrière-avant, en huit temps. Sur la même mélodie et le même rythme en huit temps, ils se sont mis debout. Toujours à partir de la même tonique⁶²⁰ et sur un rythme 3/4, une nouvelle mélodie s'enchaînait à l'autre dans le même *Dastgâh*⁶²¹. Cette fois-ci, les mains et les pieds partant de droite à gauche et puis du bas vers le haut, formant un troisième cycle de formes rythmiques du mouvement.

L'**objectif** suivi dans cette partie, dans un premier temps, était une introduction à l'esprit musicale avec laquelle les participants travaillaient par la suite. Dans un deuxième temps, la concentration sur une mélodie par le biais d'une écoute active et d'une reproduction et puis par l'imagination des dessins. La création d'un chemin imaginaire pour une mélodie cherchait à connecter l'écoute, la production vocale et un support visuel invisible en esquissant une ligne. Inspirée de la calligraphie persane, cette association de la mélodie à un dessin travaille à long terme sur la capacité de visualisation et de mémorisation d'un chemin que l'acteur doit parcourir sur la scène dans ses détails. Un troisième objectif concernait l'objectivation d'un phénomène abstrait (la musique). Cette objectivation aide à créer un chemin pour le corps qui s'y promènera par la suite. Un quatrième objectif pour cette partie était le même que la troisième partie et la sixième partie, qui viendront ensuite. Il s'agit de donner un exemple pratique d'un processus qui commence par une écoute profonde jusqu'à une forme corporelle en mouvement. Pendant ces parties, les mouvements s'enchaînaient en

⁶¹⁷ Cela pouvait être totalement dans la pensée, sans utiliser la main, mais j'ai insisté pour l'utiliser au début car cela produit également une coordination de mouvements du bras, de la mélodie et de l'image mentale.

⁶¹⁸ Tout au long de la séance, le changement des mouvements ne suivait pas une description et les participants apprenaient petit à petit à être vigilants au changement des mouvements et des mélodies.

⁶¹⁹ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe partition n°2](#).

⁶²⁰ Dans la version notée et interprétée, je n'ai pas pu commencer exactement à cette note mais l'idée était de respecter cette règle.

⁶²¹ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe partition n°3](#).

même temps que les mélodies se développaient dans le même *Dastgâh*. En effet, les mélodies et les mouvements se développaient en parallèle et ils se connectaient de différentes façons tantôt par le rythme, tantôt par un début ou une fin synchronisée, tantôt par la durée d'exécution d'un organe musicale et d'un organe performatif.

*III.I.C.1.b: Deuxième partie*⁶²²

La deuxième partie a été composée de huit chants de tradition appartenant aux traditions musicales régionales en Iran. Les deux premières chansons ainsi que la dernière étaient des chants de la région Khorassan ; la troisième, quatrième et cinquième étaient des chants de la province de Hormozgân au sud de l'Iran qui sont des chansons de travail (working song) des marins du golfe persique ; la sixième est un air qui appartient aux cérémonies *Zâr*⁶²³ de la même région au sud de l'Iran ; la septième était une chanson (*Zikr*) de la tradition des Baloutches.

Les chansons dans ce cycle s'enchaînaient à partir d'une modulation sur les dernières notes de chaque chanson. Ainsi les chants se suivaient dans cette partie. Toutes les chansons avaient un refrain que les participants répétaient avec moi. Les actions créées pendant chaque chanson n'avaient pas une forme stricte à respecter, par contre, je donnais certaines indications afin de créer certaines formes.

Pendant la première chanson, j'ai ajouté deux variations mélodiques du refrain⁶²⁴ en plus de l'original. Ces variations démarraient sur la deuxième moitié de cette chanson et étaient chantées par les participants en deux groupes créés au cours de la performance musicale. Ainsi, en même temps qu'une partie du groupe répétait le refrain original, je chantais une variation de la mélodie pour l'autre. Une fois que les deux groupes chantaient les deux versions ensembles, j'invitais les deux groupes à se répartir dans l'espace tout en

⁶²² cf. Annexe Audiovisuelle n°4 [Lien vers annexe 4](#).

⁶²³ « Dans les régions côtières du sud de l'Iran, comme l'île de Qeshm, les gens croient en l'existence de vents qui peuvent être vicieux ou pacifiques, croyants (musulmans) ou non-croyants (infidèles). Ces derniers sont considérés comme plus dangereux que les premiers et *zâr* appartient à ce groupe de vents. [...] Des cérémonies spéciales sont organisées pour pacifier le *zâr* et soulager les symptômes du patient. Ces cérémonies, convoquées par un chef, réunissent le patient et les personnes précédemment touchées par le *zâr* et comprennent de l'encens, de la musique et des mouvements. Les détails de la cérémonie diffèrent selon le lieu et ont subi des modifications au fil du temps. » Maria Sabaye Moghaddam, 2009, Encyclopédie Iranica, En ligne, <https://iranicaonline.org/articles/zar>, [Traduction libre] consulté le 7 juillet 2020.

⁶²⁴ Pour la partition de cette mélodie, cf. [Annexe partition n°4](#).

gardant chacun sa propre variation. Enfin, une fois que tous avaient appris leurs variations, je chantais une troisième variation de la mélodie originale.

La deuxième et la sixième chanson avaient une particularité. Après la construction d'une action répétitive en chantant le refrain⁶²⁵, j'ajoutais une autre couche mélodique en forme d'*Âvâz* sur cette action chantée⁶²⁶. Les trois chansons de marins ainsi que le *Zikr* Baloutche ⁶²⁷ avaient une forme de dialogue. Les trois chansons de marins étaient toutes dans un même esprit, même avec des mots en commun dans les refrains. Par contre, les rythmes changeaient d'une chanson à l'autre et cette ressemblance demandait une concentration sur le rythme de chaque chant. J'ai invité les participants, au fur et à mesure de l'atelier, à créer des variations mélodiques pour la même phrase. Par ailleurs, l'action développée pendant ces chansons ne suivait pas de forme que j'aurais pu proposer. En effet, le jeu était concentré sur l'emplacement dans l'espace et la création de dialogues corporels selon les variations des phrases mélodiques.

L'**objectif** suivi dans cette partie, d'une manière générale, était de trouver l'action innée d'une chanson. La tâche d'une écoute musicale était de retrouver le chant dans le corps, et, comme c'était le cœur de notre travail, cela constituait le point d'attention initiale. Les participants, dans cette partie, devaient trouver eux-mêmes le lien de la musique et de leur corps en mouvement. Ainsi, chaque participant devait trouver son propre vocabulaire performatif. De plus, il ne s'agit pas d'un grand mouvement chorégraphique dans l'espace. C'est pour cette raison que mes propositions de mouvements dans l'espace étaient ici plutôt une première idée simplement pour débiter une action.

La variation proposée pendant le premier chant avait comme visée d'augmenter la capacité de distinction entre les lignes mélodiques dans un espace sonore hétérophonique et cela en étant le producteur d'une des variations. Autrement dit, cette action chantée propose d'expérimenter le fait d'être une partie d'un tout hétérogène. La tâche de circuler dans l'espace rajoutait un autre niveau à l'hétérogénéité de l'action.

⁶²⁵ Pour le refrain de la deuxième chanson cf. [Annexe Partition, n°5](#), Pour le refrain de la sixième chanson cf. [Annexe Partition, n°7](#).

⁶²⁶ Pour la partition du *Âvâz* de la deuxième chanson, cf. [Annexe Partition, n°6](#). Pour la partition du *Âvâz* de la sixième chanson cf. [Annexe Partition n°8](#).

⁶²⁷ Pour la partition du refrain du chant *Zikr* Baloutch , cf. [Annexe Partition, n°9](#) .

Pendant la première phase de cette chanson, l'espace se construisait par des unités mélodiques homogènes qui se répartissaient dans différents endroits. Ensuite, l'espace se divisait en deux espaces sonores de deux groupes qui chantaient deux variations différentes. Dans la phase finale, les participants et le guide circulaient dans l'espace en chantant trois variations différentes et ainsi, l'espace devenait de multiples unités spacio-musicales itinérantes.

Étant donné que la source des trois variations se déplaçait dans l'espace, les participants ne pouvaient pas associer un emplacement spécifique à une variation, et donc, ne pouvait pas associer le son à un endroit spécifique dans l'espace. L'espace, selon Boulez, en tant que « l'indice de répartition de phénomène musicale⁶²⁸ » joue un rôle important dans la création et la réception musicale. Dans l'autre sens, l'endroit de l'émission du son joue un rôle déterminant dans la création de l'espace scénique. En effet, en jouant avec un élément important de la création musicale, les participants expérimentaient une création de l'espace scénique.

Un autre point concernant cette partie est la narration présente dans la création de l'action de chaque chanson. Les déplacements, les mouvements corporels, la relation entre les participants et moi-même constituaient une narration qui suscitait l'imagination des participants en associant les actions à des souvenirs vécus dans le passé⁶²⁹. À partir du deuxième jour, afin de favoriser la création de cette narration en même temps personnelle et en lien avec le groupe, j'ai donné plus de place à l'improvisation des participants pour la création d'action au sein de chaque chant. Dans cette optique, de temps en temps, je me retirais complètement de la scène et observais leur action de côté. Par ailleurs, étant hors de l'espace de l'improvisation, j'insistais sur la création d'une action répétable pour qu'ils créent une structure performative définie.

III.I.C.1.c : Troisième partie⁶³⁰

⁶²⁸ BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence : Gonthier, 1963

⁶²⁹ Pour une analyse de la création en lien avec la remémoration des vécus chez les participants cf. L'apparition de la création performative, [Partie II, Chapitre III.D.](#)

⁶³⁰ cf. Annexe audiovisuelle n°5 [Lien vers annexe 5.](#)

Après une pause, la séance reprenait de la même façon que la première partie, en constituant un cercle assis. Le début de cette partie suit la même démarche que la première partie, mais cette fois-ci en *Âvâz-e Abou'atâ*. À la fin du *Darâmad-e Abou'atâ*⁶³¹, sur la dernière note (la bémol), j'ai entamé une autre mélodie⁶³² (dans le même *Âvâz*) avec un mouvement pendulaire de l'avant à l'arrière qui s'enchaînait au geste assis. En effet, ce mouvement pendulaire continue dans un élan corporel vers l'avant pour se mettre sur un genou et un pied (comme une posture des *Bâstânikâr*, voir figure 7). Toute en continuant la mélodie, cette dernière posture s'enchaîne en un geste debout sur deux pieds. Une fois debout, une troisième mélodie, inspirée du *Masnâvi* d'*Abou'atâ*⁶³³ (toujours à partir du la bémol), déclenche une action en trois temps vers la droite puis vers la gauche. Dans la première partie de cette action vers la droite, l'action est composée d'un mouvement rotatoire du bras gauche dans le sens des aiguilles d'une montre à partir de l'épaule et en déposant le pied droit loin du centre du corps, en descendant lentement tout le corps vers le pied droit vers la terre. Le bras droit, dans cette partie, crée d'abord un angle de 90° avec le buste, puis garde cette position horizontale pendant la descente du corps. Ce mouvement reprend dans le sens inverse vers le centre et descend finalement vers le côté gauche.

Dans la suite de cette partie, les participants sont invités à créer un cercle et, toujours dans le même *Âvâz* (*Abou'atâ*), je leur montrais le mouvement suivant. La mélodie de ce mouvement, auquel j'ai donné le nom de *Âshoukhzodâ*, est la même mélodie de *Darâmad-e Abou'atâ*. Ce mouvement avait un autre emplacement⁶³⁴. La première phrase de la mélodie commence en se penchant vers le bas. Les mains caressent le bout des pieds jusqu'aux chevilles, puis elles continuent vers le tibia et tournent sur le mollet et reviennent sur les genoux et montent sur les cuisses, puis les fesses avant de s'arrêter sur le pelvis. La deuxième phrase de la mélodie reprend le mouvement depuis le pelvis jusqu'à la poitrine. Les mains, en faisant un mouvement de zigzag vers le haut sur la poitrine, glissent l'une vers l'autre et finalement se trouvent collées devant la poitrine. Sur la troisième phrase de la mélodie, les mains vont derrière la tête au niveau de la nuque, la caressent, puis remontent jusqu'à la tête où elles s'envolent.

⁶³¹ Pour la partition de la version présentée de *Darâmad-e Abou'atâ* dans l'atelier cf. [Annexe Partition, n°10](#).

⁶³² Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°11](#).

⁶³³ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°12](#).

⁶³⁴ cf. [Partie III.Chapitre II.B](#).

L'objectif de cette partie est commun avec la première partie. La démarche de la création de ces deux parties était identique dans leurs approches musicales et performatives, mais le résultat était deux formes performatives différentes sur deux modes musicaux différents. Cela permettait de décrire en quoi une approche unique peut donner une multitude de formes performatives.



Figure 7 la posture assise des Bâstânikâr au premier rang, les mains sur le genou, est une posture utilisée dans l'action de Abou'atâ dans la troisième partie de la séance à l'ARTA. Photo prise lors des études de terrain à Shahr-e Rey dans la province de Téhéran en 2019 © Hussein Fatemian

III.I.C.1.d: La quatrième partie⁶³⁵

Cette partie était composée de quatre cycles de mouvements rythmiques sur des mélodies rythmiques correspondantes. J'ai choisi les phrases de poèmes persans dont la métrique correspondait aux rythmes des mélodies. Étant donné la courte durée du stage, je n'ai pas enseigné les paroles aux participants : ils ont travaillé en chantant seulement les mélodies pendant que je chantais les paroles. Les mouvements portaient principalement sur les pas, mais parmi les quatre, deux cycles avaient également des mouvements de bras. Je

⁶³⁵ cf. Annexe Audiovisuelle n° 6, [Lien vers annexe 6](#).

parle de cycle de mouvements, car le début et la fin de ces mouvements sont identiques et ces cycles peuvent se continuer à l'infini.

Le premier avait un rythme de mesure 7/8 ⁶³⁶ sur un poème de Hafez⁶³⁷. Des pas sur place s'exécutaient sur la première mesure et la première note (do bémol) de la deuxième. Ensuite, la mélodie s'enchaînait aux cinq dernières notes de la deuxième mesure, accompagnée d'un quart de tour sur soi. Une fois que ces deux mouvements étaient appris, on ajoutait un troisième mouvement qui était des mouvements de bras en forme de croche vers le haut et vers le bas. Ensuite, à mesure qu'on avançait dans le mouvement, on ajoutait une variation des mouvements des bras. La dernière phase exécutée à l'atelier d'ARTA était l'ajout des mouvements du torse. Le torse, quand le corps tournait à droit, se penchait vers l'avant et puis dans le deuxième tour vers la droite, puis se redressait. Pendant ce cycle, le mouvement des pas était continu.

Le deuxième cycle ⁶³⁸ avait un rythme 3/4 inspiré de la mélodie *Shahkhatai-Zaranji*⁶³⁹ du Khorassan septentrional. Ce mouvement était composé des développements des pas dans quatre directions dans le sens des aiguilles d'une montre : centre-devant-centre-droit-centre-arrière-centre-gauche-centre. La valeur de chaque pas pouvait avoir une durée égale à une croche ou une noire. La mise en pratique des pas peut se décrire ainsi :

Pendant les deux premières mesures, les pas sont au centre. Puis un premier mouvement vers l'avant a lieu à partir de la quatrième note, une noire, de la troisième mesure du cycle mélodique. Ainsi, le pas vers l'avant dure la valeur d'une noire. Par contre, quant au pas vers la droite, cela commence sur la première note, une croche, de la deuxième mesure. Donc, le passage doit être plus rapide entre les deux premiers pas de droite (deux croches). Finalement, les passages en arrière et vers la gauche commençaient sur la quatrième note de la première mesure, une noire, et le retour sur la troisième note de la deuxième mesure, une noire. Ces ajustements étaient en lien avec la possibilité de se déplacer en fonction des directions et des pas. D'ailleurs, cela a permis de se déplacer aux trois différents moments du cycle de la mélodie en quatre mesures. En effet, la valeur des notes (la vitesse des pas) devrait

⁶³⁶ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°13](#).

⁶³⁷ Inspiré d'une composition contemporaine « *Chashmi-o Sad Nam* » sur un poème de Shams al-Din Mohammad Hafez-e Shirazi par Mohsen Namjou, cf. <https://www.youtube.com/watch?v=JwBXgKfY8e8>

⁶³⁸ Cf. Annexe audiovisuelle n° 6 [Lien vers annexe 6](#) vers 1' : 35''

⁶³⁹ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°14](#).

être ajustée en fonction de la direction des déplacements, qu'il s'agisse d'un déplacement mélodique ou spatial. Dernier point, une mesure n'était pas complètement exécutée par les pas dans un seul endroit. De plus, dans les passages entre deux endroits d'espace, une note commençait dans l'un et finissait dans l'autre.

Le troisième cycle⁶⁴⁰ se distinguait des autres par la liberté proposée aux participants dans la composition de l'action du cycle. Contrairement aux trois autres, les mouvements des bras et des pieds ne consistaient pas en une variété de mouvements dans ce cycle. Les participants, se mettaient en cercle et tournaient en ayant le bras droit en haut et la main droite située au-dessus de la tête. Quant à la mélodie, il y avait seulement un refrain⁶⁴¹ à répéter par tous les participants. Le bras gauche, tendu vers l'intérieur du cercle, et la main gauche ouverte vers le haut. Ainsi les participants tournaient en cercle. Au cours de ce cycle, les participants, un par un, et selon leurs volontés, pouvaient entrer au milieu du cercle et improviser un mouvement et/ou proposer une mélodie sur la mélodie répétée par les autres.

Le quatrième cycle⁶⁴² était basé sur le rythme de la mélodie *Allah Madad* de l'est de Khorassan. Ce cycle était seulement composé de mouvements de pas. Dans un cercle, les participants commencent les pas vers la droite sur la première partie de la mélodie⁶⁴³, avec un mètre de distance entre eux. Puis durant la deuxième partie⁶⁴⁴, ils s'arrêtent et font 5 pas sur place, puis 2 pas en avant et 2 pas en arrière pour revenir au même endroit. Ensuite, ils enchaînent 5 pas sur place et 2 pas sur la gauche. En effet, la première partie correspondait à la mélodie instrumentale d'*Allah Madad* et la deuxième à la partie vocale de cette mélodie.

L'**objectif** que visaient ces quatre cycles de mouvement était un travail concentré sur la notion de rythme. Le travail dans le premier cycle consistait en une implication de différents membres du corps qui se meuvent dans différentes directions tout en suivant une logique rythmique identique. Le deuxième proposait plutôt un décalage entre une division des mouvements corporels et celles des cycles rythmiques musicaux. Le troisième fournissait un espace libre entre un espace mesuré et non mesuré. Ce travail nécessitait une certaine concentration pour pouvoir sortir d'un rythme et y revenir. Le quatrième était une

⁶⁴⁰ cf. Annexe Audiovisuelle n° 6 [Lien vers annexe 6](#) vers 2':14''

⁶⁴¹ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°15](#).

⁶⁴² cf. Annexe Audiovisuelle n° 6 [Lien vers annexe 6](#) vers 3':15''

⁶⁴³ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°16](#).

⁶⁴⁴ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°17](#).

juxtaposition de deux divisions différentes d'un seul et même rythme au travers de deux séries de mouvements qui constituaient un seul cycle rythmique. Cependant, nous n'avons pu avancer dans ces mouvements de manière à ce que les participants puissent chanter une phrase là-dessus. En effet, les participants, par ces variations rythmiques, musicales, et corporelles, expérimentaient une harmonie (dans le sens musical du terme) entre la ligne mélodique chantée en vocalisation, et la ligne d'action performative et le poème chanté par moi-même. Le témoignage d'un des participants concernant cette partie soulignait le potentiel d'un travail sur la choralité musicale et corporelle qui lui est resté en souvenir⁶⁴⁵.

Pendant mes entretiens avec les participants de l'Atelier à l'ARTA, je chantais trois des chants sur lesquels ils avaient travaillé pendant différentes parties des séances, puis je leur demandais de me dire quel était le mouvement associé à ces airs. Le seul chant auquel les trois participants ont réussi à associer correctement les mouvements qu'ils faisaient au cours de l'atelier était le premier chant de la quatrième partie de l'atelier. Ces témoignages peuvent nous conduire à cette hypothèse que plus un organe performatif et un organe musical se trouvent en cohérence avec leurs répartitions dans le temps, plus l'individu est capable de retenir, dans sa mémoire corporelle et musicale, le lien entre le mouvement et la mélodie.

III.I.C.1.e: Cinquième partie^{646 647}

Cette partie possède une caractéristique différente des autres. Tout d'abord parce que c'était une transition entre toutes les actions et chants de la journée, et la partie consacrée aux propositions scéniques des participants. Pour ce but, j'ai ajouté la langue française et anglaise parmi les chants de transitions pour préparer l'espace linguistique de l'atelier en vue des propositions scéniques en français.

Le chant d'ouverture de cette partie était en *Darâmad-e Âvâz-e Dashti* (en mesure libre) chanté par moi-même :

Nous sommes sur le champ

De nos pères et nos grand grand arrière grand-pères

La terre nous attend, nous attend la terre, la terre nous attend

⁶⁴⁵ Entretien de l'auteur avec Essen Le dauphin. Réalisé le 12 août 2020. cf. [Annexe Entretien n°3](#).

⁶⁴⁶ Cette partie avait souvent lieu après une petite pause de 10 minutes.

⁶⁴⁷ Pour une démonstration des actions proposées pendant cette partie à l'ARTA, cf. Annexe audiovisuel n°7 [Lien vers annexe 7](#).

On va chanter sur la terre
On cultivera cette terre⁶⁴⁸

Ce chant, accompagné par une action (les mouvements et les gestes dans l'espace), avait pour projet de renforcer l'appel et l'invitation des participants à une nouvelle partie de la séance. Ce chant s'enchaînait par un autre en anglais, basé sur une mélodie venant du Khorassan septentrional, *Sandouq Maqâmi*. J'avais changé la forme rythmique de la mélodie en un chant en mesure libre et ajouté les paroles suivantes sur cette mélodie instrumentale :

Who can help me cultivating this dying ground

I pick up all the stone that I find on the ground

*Could you help me realizing the dream I have in mind*⁶⁴⁹

À la fin de ce dernier chant, je commençai à faire un mouvement précis en me déplaçant dans l'espace. Ce mouvement était en lien avec ce que j'avais annoncé dans le chant de transition, il s'agissait de ramasser les cailloux imaginaires par terre. Le mouvement était composé de trois sauts vers le sol en expirant profondément à chaque saut. Une fois que tous les participants avaient trouvé le rythme de cette pratique, je chantai une mélodie rythmique⁶⁵⁰ (4/4) du *Âvâz-e Dashti* sur la dernière note du chant précédent, qui était la note sol.

Ensuite, j'enchaînai, dans le même *Âvâz*, avec un autre chant⁶⁵¹ composé pour la première fois pour l'atelier de Tiyatro Medresesi. Ce chant remplaçait la composition liée à l'acte de sillonner dans l'atelier d'Évry avec des paroles en persan. L'action a également été modifiée pour devenir plus abstraite. Ensuite, je modulai un autre chant de transition dans le *Âvâz-e Dashti*. Pour la composition de ce dernier chant, je m'étais inspiré d'un air musical de Birjand, ville située au sud de la province de Khorassan. Cet air peut être classé aussi sous l'*Âvâz-e Dashti* dans la musique *Dastgâhi*. En chantant, j'invitai les participants à créer un cercle. Les paroles de ce chant étaient les suivantes :

⁶⁴⁸ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°18](#).

⁶⁴⁹ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°19](#).

⁶⁵⁰ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°20](#).

⁶⁵¹ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°21](#).

Restons autour la terre qu'on a cultivée ensemble
Dansons la terre qu'on a bien aimée tous ensemble⁶⁵²

Une fois en cercle, à partir de la dernière note (sol), je produisis la même modulation en *Dastgâh Mâhour*, puis la même action (inspirée de *Bâzi Âfar*) sur la mélodie de *Navâi*⁶⁵³ décrite précédemment⁶⁵⁴ (de la province de Khorassan). Ensuite, à la fin de cette action dansée, je chantai un dernier chant de transition en *Darâmad-e Dastgâh-é Mâhour*. Au cours de ce chant, j'invitai les participants à s'asseoir :

C'est à nous, ce soir, de surveiller la terre et le feu
Racontons, chacun à son tour, une petite histoire⁶⁵⁵

Une fois assis en cercle, les participants présentèrent un par un leurs propositions scéniques. Cette partie, dans sa première forme, était le noyau des ateliers en une seule séance⁶⁵⁶. Des éléments narratifs présentés dans les poèmes et actions que j'avais proposés situaient les participants dans un contexte plus ou moins défini de travail dans le champ. Étant donné la mise en scène des séances prévoyant les propositions des participants⁶⁵⁷, je n'ai pas donné la place dans cette partie aux improvisations d'une nouvelle action. Contrairement aux autres parties de la séance qui se passaient dans un contexte non défini, cette partie proposait un travail sur les mêmes éléments, mais cette fois en composant une narration qui liait les chants et les actions à un autre niveau. Pendant cette partie, nous eurent un travail sur le rythme, les liens entre les actions corporelles et la musique chantée ou écoutée, l'emplacement dans l'espace et enfin le lien entre les participants. Le lien entre les composants des autres parties était principalement la musique, mais la cinquième partie ajoutait une narration par le biais d'une trame narrative racontée dans les chants de transition

⁶⁵² Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°22](#).

⁶⁵³ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°23](#).

⁶⁵⁴ cf. la [partie III, Chapitre I.B.1](#).

⁶⁵⁵ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°24](#).

⁶⁵⁶ Il s'agit des ateliers à l'université d'Art de Téhéran et l'université d'Evry-val-d'Essonne.

⁶⁵⁷ Dans la lettre d'information pour les participants, j'avais noté les deux points suivants :

- Préparez un conte, une romance, un mythe, un récit, etc, simple à raconter pendant au maximum 5 minutes (dans la langue que vous préférez et avec votre vocabulaire mais il faut qu'il soit mémorisé et identique à chaque présentation)
- Préparez au moins une chanson, avec laquelle vous avez un rapport intime et profond (ça sera idéal si la chanson et le récit sont liés mais ce n'est pas une obligation. Par contre vous pouvez raconter l'histoire d'une chanson que vous allez chanter)

et la nature plus concrète des mouvements.

*III.I.C.1.f: Sixième partie*⁶⁵⁸

Après les propositions, les participants, toujours en cercle, se mirent dans une situation similaire au début de la séance (en tailleur, les yeux fermés). Par contre, dans cette partie, je chantai en *Darârmad-e Âvâz-e Bayât-e Tork*⁶⁵⁹. À la fin de cette phase, toujours assis, j'entamai un mouvement pendulaire d'avant en arrière, tout en tournant la tête de droite à gauche. La mélodie rythmique du *Tahrir-e Mehdi Zarabi* en *Âvâz Bayât-e Tork* accompagnait ce mouvement sous la forme d'une vocalisation, que les participants reprenaient. Ce mouvement, en se développant nous amena à nous lever et, une fois debout, je me mis à chanter une autre mélodie de l'*Âvâz Bayât-e Tork* : *Shahabi*, qui est une mélodie rythmique. Le mouvement se développa alors de droite à gauche, accompagné par des mouvements pendulaires des bras. Dans ce mouvement, les bouts des mains se rapprochent et forment un cercle au-dessus de la tête. Ce cercle tourne autour de la tête sur le rythme de la mélodie *Shahabi*. Ce mouvement se finit sur la note tonique de *Bayât-e Tork* (la note do). J'enchaînai ensuite avec un dernier cycle de mouvements toujours en *Âvâz-e Bayât-e Tork*, *Masnavi-e Bayât Tork*. Ce cycle de mouvements était une forme plus développée que celui de l'atelier de l'université d'Évry décrit ci-dessus⁶⁶⁰.

Cette action est composée de deux phases. La première commence par une position debout qui descend vers le sol jusqu'à une posture assise sur les genoux⁶⁶¹. Une fois assis, le mouvement suivant est un passage des bras, d'abord au-dessus de la tête puis en les déposant par terre devant le corps et en étirant la jambe droite vers l'extérieur tout en pointant les doigts de pied au sol. Ce mouvement se répète une deuxième fois, mais avec la jambe gauche, puis se finit en posture assise.

Ensuite, dans la deuxième phase, en faisant un mouvement à l'envers du premier de la

⁶⁵⁸ Cette partie n'a pu avoir lieu qu'une seule fois après les modifications des séances. Cela pour adapter le temps des séances en fonction des besoins des participants et pour avoir plus de temps pour travailler sur leurs propres propositions scéniques. cf. Annexe Audiovisuelle n°8 [Lien vers annexe8](#).

⁶⁵⁹ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°25](#).

⁶⁶⁰ J'ai utilisé ce cycle à la fin de chaque séance de l'atelier au Tiyatro Medresesi.

⁶⁶¹ Pour la partition des deux premières parties de la première phase de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°26](#).

première phase, on se mit debout. Les deux bras qui sont en parallèle se tournent alors et créent un cercle autour du corps à partir des épaules. Ce mouvement est accompagné par trois pas vers le côté droit puis vers le centre, ensuite vers la gauche, et se termine au centre, au même endroit qu'au début. Un saut de 180 degrés vers l'arrière, puis 180 degrés vers l'avant viendront dans la suite. Après les sauts, le mouvement rotatoire des bras se répète une autre fois⁶⁶². Ensuite, la première phase se répète jusqu'à arriver à la posture assise. Puis, vient un mouvement en position assise qui ressemble à la première phase et qui se répète. Par contre, cette fois-ci tout le corps bascule un peu en arrière⁶⁶³. Dans cette dernière posture, une rotation de la tête de gauche à droite en chantant sur la voyelle A, sur la note si, constitue le dernier mouvement. Ce dernier mouvement de la tête finit en penchant la tête vers le bas et en répétant la même voyelle avec la bouche fermée⁶⁶⁴.

⁶⁶² Pour la partition des deux parties de la deuxième phase de la mélodie cf. [Annexe Partition, n°27](#).

⁶⁶³ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°28](#).

⁶⁶⁴ Pour la partition de cette mélodie cf. [Annexe Partition, n°29](#).

Chapitre II : Analyse de la création et de la réception des actions

III.II.A : La condensation

L'analyse du processus de création des actions de mon atelier pourrait être inépuisable. En effet, de multiples éléments se ressemblèrent autour d'une forme performative et ceux-ci purent, parfois, rester non reconnaissables dans certains de leurs détails. Pour mieux illustrer le processus de la création des actions et la part des participants dans ce processus, j'emprunterai le concept de condensation présenté par Freud dans l'interprétation du rêve. Ce concept nous aidera à comprendre comment j'ai pu développer une action à partir de plusieurs éléments performatifs et musicaux existants en Iran et ailleurs.

Freud, à l'aide de l'analyse du rêve de la « Monographie botanique⁶⁶⁵», démontre comment les deux éléments de « la monographie » et de la « Botanique » peuvent être renvoyés à plusieurs événements et pensées latentes qui n'apparaissent pas directement dans la formation du rêve. Un point important dans la condensation, qui rend difficile l'analyse d'un rêve, c'est que « la condensation advient par la voie de l'omission, le rêve n'étant pas une traduction fidèle ou une projection point par point des pensées de rêve, mais une restitution extrêmement incomplète et lacunaire de celles-ci⁶⁶⁶ ».

Un autre point essentiel sur la condensation tient au fait que pendant l'analyse, plusieurs nouvelles pensées qui apparaissaient ne contribuaient pas à la formation du rêve, mais étaient en lien avec celui-ci.

Les liaisons nouvelles sont en quelque sorte des circuits marginaux, des courts-circuits, rendus possibles par l'existence de voies de liaison différentes et situées plus en profondeur. Quant à la surabondance des masses de pensées mises à découvert dans l'analyse, on doit convenir qu'elles ont déjà été actives dans la formation du rêve – car si l'on s'est frayé un chemin à travers une chaîne de ces pensées qui sont apparemment sans corrélation avec la formation du rêve, on tombe brusquement sur une pensée qui, représentée dans le contenu de rêve, est indispensable pour l'interprétation du rêve et qui n'était pourtant pas accessible autrement qu'à travers cette chaîne de pensées⁶⁶⁷.

⁶⁶⁵ cf. FREUD, Sigmund, 2012, *op. cit.*, p.324-327.

⁶⁶⁶ FREUD, Sigmund, 2012, *op. cit.*, p.323.

⁶⁶⁷ FREUD, Sigmund, 2012, *op. cit.*, p.324.

Nous avons vu plus haut que certaines actions telles que *Masnavi-e Bayât-e Tork*, se développaient au cours de deux ans. Au cours de cette période, certains éléments y sont ajoutés, d'autres supprimés ou modifiés. La raison et le moment de ces évolutions me sont actuellement inconnus, mais, dans la forme actuelle, je peux y trouver la trace de plusieurs pratiques performatives. Par contre, mes associations (concernant les pratiques qui ont influencé la création de cette action) ne sont pas les seules associations possibles par rapport au réservoir des actions que je connaissais ou faisais avant et pendant l'évolution de cette action.

Freud affirme à propos des rêves que : « non seulement les éléments du rêve sont déterminés de multiples façons, mais les pensées du rêve prises une à une sont aussi représentées dans le rêve par plusieurs éléments. La voie associative conduit d'un élément du rêve à plusieurs pensées du rêve, d'une pensée du rêve à plusieurs éléments du rêve. La formation du rêve ne se fait donc pas de telle sorte que la pensée du rêve isolée ou un groupe de pensées fournissent un abrégé du contenu du rêve, une nouvelle pensée du rêve fournissant ensuite un nouvel abrégé à titre de représentant, un peu comme à partir d'une population sont élus les représentants du peuple ; au contraire, c'est toute la masse des pensées du rêve qui est soumise à une certaine élaboration, en suite de quoi les éléments qui ont les appuis les plus nombreux et les meilleurs se détachent pour entrer dans le contenu du rêve, un peu comme l'élection par scrutin de liste⁶⁶⁸ ».

Afin de parler plus concrètement de cette condensation, il me faut analyser maintenant la structure des actions de mon atelier. Tout d'abord, les actions de *Masnavi* que j'ai présentées deux fois au cours de mes ateliers. Le *Masnavi*, dans la poésie persane, est une forme poétique avec une métrique définie, comme par exemple le *Masnavi M'anavi* de Rumi. Cette même forme existe dans la musique persane sous le même nom, qui est plutôt dans la forme du *Masnavi* utilisé par Rumi⁶⁶⁹. Cette forme poétique constitue un des *Gousheh* dans toutes les *Dastgâh* et *Âvâz* de la musique *Dastgâhi* en Iran. Ainsi, nous avons différentes mélodies qui suivent la même métrique poétique. Autrement dit, dans la musique persane, le *Masnavi* est une structure poétique fixe (par rapport aux consonnes et aux voyelles). Selon

⁶⁶⁸ FREUD, Sigmund, 2012, *op. cit.*, p.322-323.

⁶⁶⁹ Il y a plusieurs métriques de *Masnavi* dans la poésie persane, celle utilisée dans la musique *Dastgâhi* est *Fâ'elâtan*, *Fâ'elâtan*, *Fâ'lan*.

son emplacement dans un mode musical, la relation mélodique entre les mots (les notes attribuées aux voyelles) varie selon l'intervalle des notes de la mélodie.

Inspiré de cette forme poétique et musicale dans les cycles des mouvements physiques *Masnavi*, en chantant la mélodie de *Masnavi* (sans paroles), une suite des mouvements s'enchaîne sans interruption. Dans la musique *Dastgâhi*, la mélodie suit le rythme proposé par la poésie et sur cette structure rythmique on place les mots et les notes selon les intervalles d'un *Dastgâh*. Par contre, dans notre cycle de mouvements, on remplace les mots par les mouvements corporels. De ce fait, nous avons affaire à des organes musicaux et performatifs qui s'ajustent ensemble dans le processus de création de ce cycle.

Pour reprendre la notion de condensation, nous pouvons déchiffrer plusieurs organes performatifs de cette action appartenant aux différentes pratiques. Dans la forme globale de la première phase⁶⁷⁰, nous pouvons lier l'action aux mouvements de la prière musulmane. Pour les postures assises, les postures d'Hatha Yoga, comme le *Balasana* (posture de l'enfant) et le *Kapotâsana* (la posture du pigeon) peuvent être à l'origine des mouvements.

Dans la deuxième phase de ce cycle, j'étais inspiré par un saut du *Porkhân*⁶⁷¹ dans le rituel *Porkhâni*, et des mouvements de mains présents dans des mouvements de Gurdjieff. Dans le dernier mouvement de l'action, en position assise, nous pouvons retrouver l'acte présent à la fin de la prière des musulmans (dans le mouvement de la tête vers la droite et vers la gauche). De plus, quand la tête arrive à l'extrémité droite et gauche et que la bouche se ferme tout en continuant la note chantée, le son nous rappelle le chant du mantra OM.

La forme finale de ces mouvements enchaînés sur la mélodie de *Masnavi-Bayât-e Tork* ne ressemble pas dans les détails à toutes ces actions citées ci-dessus, et même la mélodie a été modifiée surtout dans la deuxième phase des mouvements. En ce qui concerne mon réservoir de mouvements, ces associations ne sont pas les seules possibles. Par ailleurs, il faut également ajouter que c'est également possible pour quelqu'un qui ne connaît pas le Yoga ou la prière musulmane d'associer ces mouvements à d'autres pratiques. C'est à partir de ce point que la condensation prend une autre dimension, d'après la proposition de cette action aux participants. Ainsi, les participants, selon leurs propres vécus et expériences, peuvent ajouter des liaisons entre ces mouvements et d'autres pratiques. Aussi, voit-on que

⁶⁷⁰ cf. [Partie III. Chapitre I.C.1.f.](#) la description de la sixième partie des séances de l'ARTA.

⁶⁷¹ Pour *Porkhân* et *Porkhâni*, cf. [Partie II, chapitre I. A.](#) et [Partie II. Chapitre III.A.1.b.](#)

dès qu'une action entre dans un espace commun, son analyse peut différer d'une personne à une autre.

Pour mieux décrire cet aspect, je prends un autre exemple, *Âshoukhzodâ*⁶⁷². L'idée d'un massage corporel était à l'origine de ce mouvement. Mais une fois que l'action a été mise en pratique, l'acte de l'ablution des chiites m'est venu à l'esprit et a donné une forme différente à ce massage. Par contre dans son développement, ces mouvements se sont inspirés de *Motions*, pratiqués au Workcenter. *Motions* tel qu'il est présenté par le Workcenter est décrit ainsi : « Initialement développée pendant la période du Théâtre des sources de Jerzy Grotowski, la structure des *Motions* a ensuite été complétée pendant la première décennie du Workcenter. Elle consiste en plusieurs séquences d'étirements et d'autres éléments de mouvement effectués en synchronisation avec un leader et réalisés dans quatre directions différentes. Les participants auront l'occasion de rencontrer les éléments de base de cet exercice qui permet l'exploration d'un élément essentiel à la performance de haut niveau : une circulation active de l'attention⁶⁷³ ». L'étirement dans des sens opposés et le rythme lent des mouvements sont les facteurs importants de *Motions* qui ont influencé les mouvements de l'*Âshoukhzodâ*. Cependant, le parcours des mains sur le corps a gardé une forme de massage corporel de différents endroits du corps des pieds jusqu'à la tête.

En effet, comme Freud l'a élaboré par rapport à la « la monographie botanique », certaines actions et pensées dans la journée peuvent être facilement liées aux événements du rêve, mais ne sont pas les seules pensées derrière ces événements.

Dans la phase de création des actions, la mélodie fonctionne comme une structure fluctuante au sein de laquelle plusieurs mouvements se rassemblent l'un après l'autre. Au cours de plusieurs répétitions, un noyau se concrétise sur la mélodie. Dans cette évolution, les pensées corporelles qui se trouvent plus en lien avec la mélodie finissent par se fixer. Par contre, la raison de ce choix des mouvements reste très personnelle, car la direction et la forme des mouvements mélodiques dans l'espace varient dans la pensée de chaque individu. Le dessin des participants dans la première partie de la séance à l'ARTA démontrait clairement cette idée. Une des participantes a décrit les images mentales de cette partie

⁶⁷² cf. [La troisième partie des séances de l'ARTA](#).

⁶⁷³ Description des *Motions* sur le site de Workcenter : <https://www.theworkcenter.org/present-activities-page/144-the-workcenter-in-copy4> [Traduction libre]

comme une galaxie aux lumières orangées⁶⁷⁴ tandis que j'observais certains participants dessiner avec le doigt une forme précise par lignes dans l'espace. Un autre participant voyait « des fils blancs sur un fond noir, mais sans forme spécifique ⁶⁷⁵ ».

Pour revenir à la phase de création de l'action de l'atelier, je n'étais pas conscient de l'association de mes multiples expériences corporelles avec la forme émergente, même si je choisisais certaines idées précises pour le vécu que j'en avais eu. La théorie que j'ai développée concernant le fait d'être immergé dans une tradition performative et musicale et l'apparition du rebondissement des formes performatives prend sens dans la création de ces actions. En effet, certaines structures (comme la forme musicale de *Masnavi*) se croisent au cours du temps avec plusieurs autres éléments et structures (corporelle, musicale, etc.). À partir de ces rencontres, les éléments de chaque structure se substituent et parfois les structures s'influencent et se modifient. La mélodie de *Masnavie Bayât-e Tork* que je chantais pendant l'action de l'atelier n'était pas exactement tel qu'elle existe dans la musique *Dastgâhi*, même si la forme générale se ressemble. De même, le lien que j'ai établi entre les mouvements et les autres pratiques comme celle du Yoga ne sont pas la copie conforme d'une posture telle qu'elle se manifeste dans les pratiques d'origine. Autrement dit, je n'ai pas cherché un collage de mouvements, et cela même pour les mouvements que j'ai introduits consciemment dans les actions.

Je peux associer le mouvement de *Masnavi-e Abou'atâ* à un des mouvements que j'ai expérimentés pendant mon stage de Kuttivatam et la posture du *Virabhadrasana* (posture du Guerrier) de Hatha yoga. Par contre, je l'ai rendu plus dynamique. Par ailleurs, je peux également établir un lien entre la rotation des bras qui accompagne la descente du corps et le mouvement des *Kabâdeh Keshi*⁶⁷⁶ de *Varzesh-e Bâstânî*. *Kabâdeh* est une arche lourde fabriquée de fer que les *Bâstânîkâr* utilisent dans leurs entraînements au niveau des bras et des épaules en déplaçant l'arche au-dessus de la tête. Dans ce mouvement du *Kabâdeh keshi*, l'acte de tirer à l'arc n'est pas présent. Cependant, dans le mouvement sur le *Masnavi-e Abou'atâ*, la ressemblance avec cet acte est plus présente.

⁶⁷⁴ Entretien de l'auteur avec Monica Abularach. *ibid.*

⁶⁷⁵ Entretien de l'auteur avec Essen Le Dauphin. *ibid.*

⁶⁷⁶ cf. Annexe audiovisuelle n° 10 [Lien vers le film varzesh-e Bastâni](#) vers 12':15''

À l'origine, ce mouvement présentait seulement les mains fixes sur les deux côtés du corps. Au cours de son évolution et dans le but de renforcer l'acte de descente, j'ai accompagné celle-ci en mettant l'accent sur la rotation du bras. Cela visait à créer un dynamisme en parallèle au mouvement des jambes. Au moment de la création de ce mouvement, je n'avais pas pensé à celui des bras, pourtant je révisais les autres mouvements de *Varzesh-e Bâstâni* dont une posture présente dans la troisième partie de la séance à l'ARTA, qui est un geste assis des *Bâstânikâr* (un genou et un pied par terre et les deux mains posées sur le genou)⁶⁷⁷. Après un recul de plusieurs mois, je peux enfin identifier ce geste de *Kabâdeh Keshi* et son origine, l'archer.

En analysant plus profondément mes expériences vécues, j'arrive à la pratique de Taiji chuan, que j'ai suivi pendant quelques mois en 2009. Un des mouvements que j'ai pratiqué pendant cette période était de « bander l'arc et viser l'aigle⁶⁷⁸ ». Bien que je sois certain que je n'avais pas cette pratique en tête au moment de la création, n'avait-il pas cependant une influence sur la création de ce mouvement de *Masnavi* ? N'est-il pas possible, si je fais une auto-analyse plus profonde, de trouver plusieurs autres actions expérimentées durant ma vie qui aurait un noyau commun avec ce mouvement ? Ce détail peut nous conduire à l'hypothèse suivante : les liens que nous établissons avec les actions ne se limitent pas seulement à la forme manifeste de cette action, il y aurait potentiellement un lien avec le noyau de celle-ci. Or, ce noyau performatif peut exister dans plusieurs pratiques. Dans la pensée corporelle de chaque individu sur ce noyau, plusieurs variations et développements sont condensés.

Le même phénomène est observable dans la musique. Mohammadreza Darvishi, ethnomusicologue iranien, suppose qu'un nombre limité de racines musicales ont donné naissance, dans chaque région géographique, à plusieurs airs musicaux⁶⁷⁹. Ces racines, selon Darvishi, se manifestent dans plusieurs formes et catégories musicales⁶⁸⁰. Il donne l'exemple de *Maqâm Zahirouk* dans la province de Sistan et Baloutchistan en Iran qui se manifeste par des musiques de cérémonies de mariage, de travail tel que la pêche ou la préparation du pain, ainsi que des musiques de cérémonies funéraires ou thérapeutiques⁶⁸¹. Cette notion dans la

⁶⁷⁷ Ce mouvement, pendant la troisième partie de la séance à l'ARTA, venait avant le *Masnavi-e Abou'atâ*.

⁶⁷⁸ Pour une démonstration de « bander l'arc et viser l'aigle » de Taiji cf. <https://www.youtube.com/watch?v=KebIgrM-TZM>

⁶⁷⁹ Entretien avec Mohamadrez Darvishi, Partie V, [Lien de la vidéo de l'entretien](#), consultée le 7 juillet 2020.

⁶⁸⁰ *ibid.*

⁶⁸¹ *ibid.*

musique *Dastgâhi* s'explique par le concept du *Dastgâh*. En effet, la tonalité de chaque *Dastgâh* et *Âvâz*, présente dans le *Darâmad* de chaque *Dastgâh* et *Âvâz*, est proche du concept de *Maqâm*, central dans la musique régionale. Pour revenir à la phase de la création musicale de l'atelier, j'ai utilisé cette tonalité de chaque *Dastgâh* ou *Âvâz* pour composer et développer la musique des actions qui s'enchaînaient. Par exemple, dans toute la durée de la troisième partie de l'atelier, nous entendons la tonalité d'*Abou'atâ*, ou pendant la sixième partie celle de *Bayât-e Tork*. Cependant, pour chaque action, l'arrangement des notes autour de cette tonalité était différent.

Dans ce contexte, ces noyaux musicaux et performatifs se rapprochaient au fur et à mesure et finissaient par constituer elles-mêmes des formes performatives et musicales. Je reviens encore une fois au *Masnavi-e Abou'atâ* pour décrire un état premier de cette action. En effet, l'idée de cette action a émergé au cours de l'évolution d'une trame narrative que j'avais préparée pour une séance-performance en *Âvâz-e Abou'atâ*⁶⁸². Le récit de cette séance avait pour thème un voyage dans un pays inconnu. Dans ce récit, il fallait se mettre dans la situation d'apprendre les coutumes du pays. Dans ce récit, le mouvement *Âshoukhzodâ* était comme un rituel matinal que les habitants de ce pays pratiquaient tous les matins. Dans la continuité de cette action, comme une prière matinale, j'ai pensé à créer une salutation à l'Orient et à l'Occident en ajoutant une rotation du corps dans ces deux directions. Ayant déjà développé l'idée de *Masnavi*⁶⁸³ comme une action méditative, j'ai choisi le *Masnavi-e Abou'atâ* pour cette partie. Comme je l'ai déjà évoqué, dans la forme première qu'a prise cette action, la rotation des bras n'existait pas. Le fait qu'après le mouvement de *Masnavi-e Abou'atâ* et dans la continuité du récit j'ai eu l'idée de montrer une tension militaire dans le pays, m'a fait penser à associer cette action à une action préparatoire pour la guerre, comme un entraînement militaire. Arrêtons-nous sur ce point un instant. L'évolution d'une action rituelle et méditative en une action guerrière est l'inverse de ce qui se passe dans le *Varzesh-e Bâstânî*. Nous avons constaté, dans la deuxième partie, que le *Varzesh-e Bâstânî* est un entraînement dont les mouvements et les accessoires sont issus d'un entraînement militaire. Par ailleurs, le lien avec la pensée *Fotowat*, sous l'influence des pensées soufies en Iran, a donné un aspect spirituel important à cet entraînement. Au cours de l'évolution de *Masnavi-e*

⁶⁸² Une variation de cette séance est présentée pendant l'atelier au collège de Samâ à Téhéran.

⁶⁸³ Il s'agit de *Masnavi-e Bayât Tork*.

Abou'atâ, cette juxtaposition d'un acte spirituel et d'un acte guerrier (tir à l'arc), présente également dans le *Varzesh-e Bâstânî*, est venu inconsciemment. Ce glissement de l'aspect sémantique lié au mouvement et à la musique confirme d'une autre manière notre idée développée dans la première partie concernant la mobilité des éléments performatifs et musicaux au cours de l'histoire et d'une religion à l'autre. Par ailleurs, j'attire l'attention sur le fait du rapprochement de certains contextes, dans ce cas, celui de religieux et de guerriers. Ainsi, nous sommes face à un nouage des actions liées aux contextes religieux et guerriers.

Je reviens sur le rêve pour associer sa structure fluctuante et les images associées dans la pensée à une musique. Ayant une qualité abstraite, la musique active l'imagination et associe pleinement les images à une mélodie. Par ailleurs, le déroulé de la musique dans le temps ordonne ces images dans un ordre spécifique. Cet ordre est flexible et les images peuvent glisser entre les différents moments de la musique. Par contre, à certains moments, une image peut être plus présente dans la pensée et se répète toujours au même moment. Face à cela, certaines images reviennent à la pensée dans des moments non précis ou seront oubliées et remplacées par d'autres.

Je tiens à préciser que ces images qui donnent naissance aux mouvements ont des sources différentes. Certaines images sont celles d'actions déjà concrètes. Ce sont les plus faciles à insérer dans une structure corporelle. Mais, certaines images sont attribuées à certaines qualités physiques (épaisseur, lenteur, rondeur, etc.) ou à des directions dans l'espace. Ces dernières images n'ont pas une forme précise et en passant au travers d'un certain nombre d'entre elles, nous avons l'impression de donner l'image globale d'une qualité. Ce genre d'image est plus recherché dans ma pratique, car à partir de celles sollicitées par la musique, l'action devient plus originale dans une création. Il convient de préciser que ces deux sortes d'images sont entrelacées dans la pensée et c'est ainsi qu'en chantant une mélodie, les images de certaines pratiques présentes dans la pensée se mélangent avec celles non définies et donnent naissance à une troisième image corporelle qui naît au cours de la pratique.

Il est certain que cette sorte d'auto-analyse pour comprendre le processus de la création des actions d'atelier ne pourra aboutir dans tous les détails. Il y a plusieurs mouvements que je n'ai pas réussi à associer à une pratique que je connaissais ou pratiquais. Freud, par rapport l'analyse du rêve, souligne qu'on ne peut jamais être sûr « d'avoir

complètement interprété un rêve ; même lorsque sa résolution apparaît satisfaisante et sans lacunes, il n'en reste pas moins toujours possible qu'à travers le même rêve se révèle un autre sens encore. Le quotient de condensation est donc - rigoureusement parlant - indéterminable⁶⁸⁴ ». Pour reprendre la phrase de Freud, on ne peut jamais être sûr de trouver toutes les origines d'une création performative ou musicale.

III.II.B : L'évolution des actions et des séances

Le développement et l'adaptation des actions émergées au cours du processus de création des séances cherchaient à les rendre plus accessibles pour un public plus large. Dans ce but, j'ai cherché à ne pas créer un atelier pour des participants appartenant à une culture spécifique. Dans la première phase de création, je me suis donné une certaine liberté et je suis resté attentif à tous les stimuli qui pouvaient faire émerger de nouvelles formes performatives et musicales. Une fois arrivé à ces formes basiques, j'ai entamé un autre processus de développement de l'action pour qu'elles soient dirigées vers un but précis répondant aux besoins des acteurs.

En ce qui concerne les cycles des mouvements, ce développement s'établit sur trois plans. En prenant l'exemple des *Masnavi* (celui du *Abou'atâ* et celui du *Bayât-e Tork*) et l'*Âshoukhzodâ*, cette phase consistait, dans un premier temps, à ajouter et supprimer certains détails dans l'évolution des mouvements. Dans un second temps, ce développement visait à préciser des mouvements et des mélodies dans ses détails performatifs et musicaux. Enfin, le troisième niveau était en rapport à leur placement dans la séance.

Pour décrire le premier niveau de développement des mouvements, je prendrai l'exemple du cycle du *Masnavi-e Bayât-e Tork*. Ce cycle était proposé aux participants pour la première fois pendant l'atelier à l'université d'Évry. Pendant cet atelier, on suivait un premier noyau de ce cycle qui commençait par une position assise et se développait horizontalement dans cette même position⁶⁸⁵. Comme ce fut le cas précédemment, le *Âvâz-e Bayât Tork* a une

⁶⁸⁴ FREUD, Sigmund, 2012, *op. cit.*, p.321.

⁶⁸⁵ cf. Annexe audiovisuelle n °2, [Lien vers annexe 2- l'atelier Évry](#), avant-dernière action de la séance vers 29'.

qualité méditative. Cette qualité a permis de le situer, dans l'atelier de l'université d'Évry, à la fin d'une série d'actions de travail dans le champ qui finissait par une veillée et une méditation nocturne. Sur le plan de l'entraînement corporel, j'ai pensé finir les actions proposées durant la séance par une action suivant un rythme graduellement lent tout en gardant le corps et l'esprit dans un dynamisme actif.

L'approche grotowskienne du Hatha Yoga m'a servi d'exemple pour l'usage dynamique et vivant d'une pratique méditative. Les exercices décrits dans *Vers un théâtre pauvre*, exécutés par Cieslak, sont un exemple du remplacement de l'introversion des mouvements du Yoga par une extériorisation⁶⁸⁶. Ainsi, j'ai développé le cycle des mouvements de *Masnavi bayât-e Tork* en le situant dans une dynamique plus vivante, tout en essayant de garder la qualité méditative de ce cycle tel qu'il était proposé à l'ARTA. De cette façon, dans la suite des ateliers, surtout dans celui du Tiyatro Medresesi, le cycle des mouvements de *Masnavie Bayât-e Tork* s'est alors développé en trois parties⁶⁸⁷. Dans sa nouvelle forme, un dynamisme plus actif était proposé et s'éloignait de la forme yogique dominante dans la première forme.

Pour décrire le développement au niveau de l'emplacement d'une action dans une séance, je prendrais l'exemple d'une posture présente à l'atelier au collège de Samâ et à l'ARTA. Cette posture faisait partie, à l'atelier Samâ, des actions suivantes⁶⁸⁸ : étant debout, les bras au niveau des épaules tournent autour du corps d'une manière où, en passant devant la poitrine, la main droite touche la partie gauche de la hanche et la main gauche touche la partie droite de la hanche. Ce mouvement des mains s'enchaînait par un saut qui finissait par une posture assise inspirée de la posture assise des *Bastâni kâr* dans le *Varzesh-e Bâstânî* (voir la figure 3). Ce mouvement, dans l'atelier Samâ et à l'ARTA, s'enchaînait par le mouvement de *Masnavi Abou'atâ*. Par contre, dans la composition de l'atelier à l'ARTA, cette posture assise était située dans la suite d'un mouvement pendulaire assis⁶⁸⁹.

Cette posture à l'atelier Samâ s'enchaînait d'abord à un geste assis, puis au *Masnavi-e Abou'atâ* tandis qu'à l'ARTA elle s'enchaînait directement à un geste debout. Ce détail montre

⁶⁸⁶ cf. GROTOWSKI, Jerzy, 1983, *op. cit.*, p.148-149.

⁶⁸⁷ cf. [sixième partie de la séance à l'ARTA](#)

⁶⁸⁸ cf. Annexe audiovisuelle n° 12 [Lien vers annexe 12- atelier Samâ](#) vers 10':20''.

⁶⁸⁹ cf. [La troisième partie de la séance de l'ARTA](#).

l'inspiration de la structure fluctuante de la musique *Dastgâhi* présentée plus haut, dans la mise en scène des mouvements et des actions. En somme, la mise en place d'organes performatifs dans une action et dans une séance suivait les besoins de la mise en scène générale.

L'évolution des séances avait également une dimension narrative. Certains mouvements des séances qui étaient présents dans le premier atelier à l'Université d'Évry et dans la deuxième séance à l'Université Cinéma et Théâtre, avaient pour but l'échauffement du corps tout en introduisant les participants dans l'espace de l'atelier. Ces mouvements n'étaient pas encore associés ni aux autres actions ni à la narration des séances-performances. Les mouvements tels que les marches rythmiques en pliant les genoux graduellement vers le sol⁶⁹⁰ en sont un exemple. En revanche, ce même mouvement de marche rythmique a été développé dans une narration autour du travail dans les champs et s'est transformé d'abord en sauts vers le sol tout les 5 pas, puis tous les 4 pas, jusqu'à arriver aux multiples sauts en expirant et en prononçant le HAA à chaque saut (le cas de la séance préparatoire à la BnF). L'étape suivante de l'évolution de ce mouvement se retrouvait dans l'atelier de l'Université d'Évry. Pour cet atelier, ce mouvement a été placé dans une narration qui invitait les participants au travail dans les champs. Ensuite, dans l'atelier du Tiyatro Medresesi, le mouvement s'est transformé en trois sauts sur le rythme d'une composition dans *l'Âvâz-e Dashti* et a gardé le sens que je lui ai attribué à l'Université d'Évry, celui du ramassage des cailloux. C'est un exemple de mouvements qui n'avaient pas de chant au départ, mais qui, du fait de son lien à un autre mouvement précédent qui, lui, était accompagné d'une mélodie, a également trouvé son chant progressivement.

Une dernière forme de l'évolution consiste en la suppression de certaines parties complètes et au développement ou au rallongement du temps de certaines autres. Par exemple, j'ai supprimé la sixième partie de la séance à l'ARTA après le premier jour au profit d'un travail plus approfondi sur les autres parties comme celles consacrées aux propositions des participants ou à la deuxième partie. Par ailleurs, le travail sur les chants de tradition dans la deuxième partie a été développé plus que prévu. Ayant une importance majeure dans la composition corporelle, la relation du chant et du corps, de l'espace et du travail sur la présence scénique, j'ai consacré plus du temps à cette partie. Dans ce but, j'ai laissé la place

⁶⁹⁰ cf. Grotowski, Jerzy, 1983, *op. cit.*, p.110.

aux participants pour une expérimentation à partir de leurs improvisations et la création d'actions physiques dans l'espace.

Afin de mieux illustrer le développement des ateliers, comme évoqué au début de ce chapitre, je décrirai dans la suite le déroulé des séances du collège de Samâ et de l'Atelier à Tiyatro Medresesi. Cela me permettra de présenter deux autres possibilités de développement de l'atelier qui ont nourri celui de l'ARTA.

III.II.B.1: Atelier au Collège de Samâ

L'atelier *Samâ* se concentre sur l'*Âvâz-e Abou'atâ*, afin d'exploiter les différents potentiels de cet *Âvâz* durant plusieurs jours. Dans cet atelier, étant destiné aux adolescents de 13 à 15 ans, j'ai développé les actions dans un contexte dramatique suivant un récit. Cependant, le récit n'était pas rigide et je l'ai modifié selon l'avancement des participants. Ainsi, si je voyais qu'une partie du récit en particulier permettait aux participants de créer plus facilement des actions, je développais cette partie plus que les autres par la suite.

La séance⁶⁹¹ commença par un chant en *Gousheh Sayakhi d'Âvâz-e Abou'atâ* qui attirait l'attention sur le fait d'être présent dans le monde et l'importance de chaque mouvement qui lui permet de bouger. Ce chant s'enchaînait au *Tahrir Samali* et aux mouvements des participants dans l'espace. Ces mouvements, d'un jour à l'autre, prenaient différentes formes⁶⁹². Par la suite, j'ai composé, en *Darâmad-e Abou'atâ*, une mélodie qui annonçait l'entrée dans un pays inconnu. Ensuite, par une modulation en *Dastgâh-e Shour*, j'ai proposé une action qui cherchait à réveiller le corps des participants⁶⁹³. Puis, j'ai chanté le *Goushe Hejaz d'Âvâz-e Abou'atâ* avec un poème qui les invitaient à se laver pour commencer son aventure sur cette nouvelle terre. Ainsi, on faisait l'*Âshoukhzodâ*. Enfin, j'annonçais leur mission : une guerre contre les ténèbres. Certaines marches rythmées, accompagnées par des mouvements horizontaux des bras, les préparaient pour le cycle des mouvements du *Masnavi Abou'ata* cité ci-dessus. Après cette action, les participants, dans un geste qui ressemblait au

⁶⁹¹ cf. Annexe audiovisuelle n°12, [Lien vers annexe 12- atelier Samâ](#).

⁶⁹² Dans le document Annexe audiovisuelle n°12, concernant ce mouvement (vers la minute 1') nous constatons le mouvement avec la mélodie de Samali pendant le premier jour de l'Atelier.

⁶⁹³ Ce mouvement et ce *Tahrir* sont identiques à ceux de la séance L'Université d'Art de Téhéran, cf. [Partie III, chapitre I.B.2](#).

geste de se serrer la main, établissaient un contact entre eux⁶⁹⁴. Cette action, dans sa forme et sa répartition dans l'espace, s'inspirait de la manière dont les *Bastânikâr* créent un cercle. De plus, le mouvement de prise et de relâche des mains était inspiré à la fois de postures debout des *Bastâni Kâr* montrant leurs liens amicaux (voir figure 9) et des mouvements de bras des lutteurs (voir figure 8).



Figure 8 Les lutteurs à l'époque qâdjâre © Antoine Sevruguin. [Lien vers le site](#)

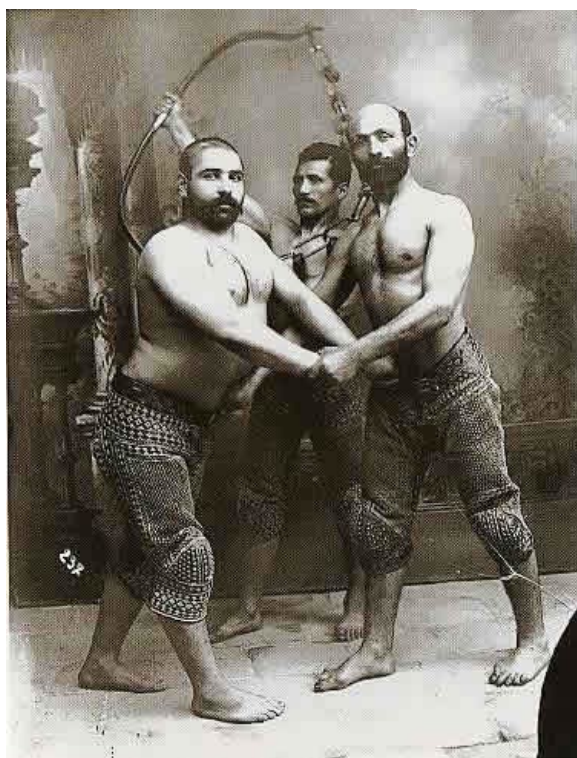


Figure 9 Les *Bastânikâr* à l'époque qâdjâre © Antoine Sevruguin. [Lien vers le site](#)

⁶⁹⁴ cf. Annexe audiovisuelle n°12 [Lien vers annexe 12- atelier Samâ vers 12':21''](#).

Dans cet atelier, on observe déjà comment le dernier chant et mouvement (celui sur le *Tahrir Samali*) situé à la fin de l'atelier d'Évry prend ici sa place au début. Par ailleurs, les séances du collège de Samâ ont eu lieu deux semaines après la deuxième séance à l'Université d'Art de Téhéran. Ainsi, la structure du début des deux séances est plus ou moins identique. Par contre, alors que dans l'atelier à l'Université d'Art de Téhéran, j'ai enchaîné le *Tahrir Samali* aux mouvements de travail de la terre (dans l'esprit des mouvements de l'atelier d'Évry), j'ai pris une autre direction au collège de Samâ en suivant l'*Âshoukhzodâ*.

III.II.B.2 atelier au Tiyyatro Medresesi

Dans cet atelier, d'une manière condensée, j'ai tenté de faire une nouvelle mise en scène à partir de toutes les séances précédentes. J'ai entamé les séances avec le même début que celui de l'atelier de Samâ. Mais à la place du *Tahrir Samali*, j'ai modulé la mélodie d'*Abou'atâ*, suivant la logique de la musique *Dastgâhi*, pour finir la mélodie en *Dastgâh-e Shour*. Ainsi, j'ai utilisé le même mouvement ascendant de la mélodie en l'accompagnant par les quatre sauts qui existaient dans les deux ateliers précédents. J'ai ensuite enchaîné les mouvements de l'*Âshoukhzodâ*. Puis, pour la première fois, j'ai pris une nouvelle direction. Il s'agissait d'un enchaînement de six chants de tradition. Ces chants, qui constituent principalement la deuxième partie de la séance à l'ARTA, ont créé pour la première fois un lien avec les séances que j'ai pratiquées avec le Workcenter. J'ai déjà décrit le déroulé de ces chants, cependant, il faut souligner que le dernier de ces chants au Tiyyatro Medresesi était le sixième chant de la séance à l'ARTA, un chant des *Zikr* Baloutche. Dans la séance à Tiyyatro Medresesi, j'ai enchaîné ce chant avec une nouvelle composition et des paroles en anglais sur la mélodie *Sandouq Maqâmi*. Ce chant se trouvait aussi dans le développement de l'atelier à l'ARTA dans la cinquième partie. De même que dans l'atelier à l'ARTA, ce chant dans l'atelier à Tiyyatro Medresesi était suivi par un chant en *Âvâz-e Dashti* avec trois sauts vers le sol pour ramasser les cailloux. Dans la suite, j'ai utilisé une nouvelle composition, qui a vu son origine dans l'Atelier à l'université d'Évry. Il s'agit d'une composition sur le mouvement du sillon, mais en suivant un mouvement plus abstrait et minimal, et en gardant juste la

direction du mouvement dans le corps⁶⁹⁵. J'ai continué ensuite la séance avec une modulation pour arriver au *Dastgâh-e Mâhour* (de la même manière que lors de la cinquième partie à l'ARTA). J'ai invité les participants à faire la même danse qu'à l'atelier d'Évry sur la mélodie du *Navâi*. Après la danse, à l'aide d'une modulation à partir du deuxième degré du *Dastgâh-e Mâhour*, la note ré, j'ai fait une modulation vers le *Dastgâh-e Bayât Tork* en abaissant le troisième degré du *Dastgâh-e Mâhour* (mi) d'un demi-ton (mi bémol). Mais, contrairement à l'atelier d'Évry, cette fois-ci, je n'avais pas besoin de faire une transition de mouvement, car le *Masnai-e Bayât-e Tork*, que je voulais alors enchaîner à la danse, commençait ici dans sa nouvelle forme, à partir d'une posture debout. J'ai donc pu finir la séance avec le cycle des mouvements de *Masnavie-e Bayât-e Tork* dans la version que j'ai décrite dans la sixième partie de la séance à l'ARTA.

⁶⁹⁵ cf. [Cinquième partie de l'atelier à l'ARTA](#).

Chapitre III : la musique, la présence subtile et la création

Dans le premier chapitre, nous avons pu constater, d'une façon objective, le déroulé des séances et les résultats observables de celles-ci. Dans le deuxième chapitre, nous avons analysé le processus choisi pour la création et le développement de ces ateliers. Nous nous concentrons avant tout ici sur l'expérience psychique et corporelle de l'être humain au moment de son implication dans une action performative et musicale.

Comment peut-on définir ce moment durant lequel le performeur se trouve dans un état autre, ce que Grotowski définit être dans une certaine verticalité. Développer et atteindre cette expérience de verticalité et toucher ainsi une « énergie subtile » par le biais de la musique dite rituelle ou traditionnelle était le noyau des travaux de Grotowski, dans sa dernière phase en Italie, celle dénommée Art comme Véhicule⁶⁹⁶. Mais de quoi parle-t-on quand on parle de la verticalité ou d'une énergie subtile ? Quel est le lien de cet état avec le corps et la psyché humaine ? Des tentatives de définition se retrouvent dans les différents discours et écrits de Grotowski⁶⁹⁷ et Thomas Richards⁶⁹⁸. Cependant, comme je l'ai traité dans la première partie, celles-ci restent ambiguës, car elles parlent avant tout d'une expérience pratique et, dans le cas de Thomas Richards, s'appuient sur un vocabulaire personnel. Pour ces raisons, à l'aide des concepts psychanalytiques et d'une description neurophysiologique, je vais tenter de décrire la verticalité et le fait de toucher une énergie subtile durant l'action performative et musicale.

III.III.A : La conception du monde

Nous avons constaté que le besoin de délimiter l'univers afin de rendre possible sa conception est une démarche observable dans toute l'Histoire de l'humanité. Pourtant, la conception d'un monde ordonné et limité n'excluait pas l'existence d'un univers chaotique hors du temps et inconcevable. Pour reprendre la remarque d'Eliade, « Un monde

⁶⁹⁶ Pour les différentes phases de travaux de Grotowski cf. l'introduction de la présente recherche.

⁶⁹⁷ cf. GROTOWSKI, Jerzy, « De la compagnie théâtrale à l'art comme véhicule » (1993) in Thomas Richards, 1995, *op. cit.*, p.184-201.

⁶⁹⁸ Notamment dans *Au cœur d'une pratique*.

significatif – et l’homme ne peut pas vivre dans le « chaos » – est le résultat d’un processus dialectique qu’on peut appeler la manifestation du sacré⁶⁹⁹. »

Nous avons aussi vu que, dans la mythologie zoroastrienne, avant la création du monde profane, les forces du mal et du bien existent dans un univers chaotique⁷⁰⁰. Dans cet état primaire, non seulement l’homme n’existe pas, mais cet état lui est même impensable parce que hors du temps et de l’espace, et donc, sans mouvement. C’est en effet dans le monde «cosmisé⁷⁰¹», créé par la force du bien, que l’homme peut concevoir le monde et par conséquent établir un lien avec le sacré. Ainsi, dans le cosmos, le sacré est déjà manifeste⁷⁰². Cet acte répétitif de la création cosmique dans les rituels possède une importance essentielle dans l’existence de l’Homme, car elle lui permet de supporter la part inaccessible de l’univers. De nos jours, même après tous les progrès scientifiques dans le domaine de l’astrophysique, nous ne sommes pas encore en mesure de délimiter l’univers, car on ne sait pas encore si l’univers est fini ou infini⁷⁰³. Nous observons aujourd’hui que même dans un contexte laïque et scientifique, cette tentation est toujours en cours, car cette connaissance (celle des limites de l’univers) peut changer non seulement le postulat scientifique, mais également philosophique permettant de trouver un référent avec lequel l’homme pourrait établir un autre rapport avec son entourage. Mais quel processus psychique et quelle démarche pratique sont engagés ici ?

III.III.A.1 : le lien du symbolique et de l’Imaginaire avec le réel

Pour déchiffrer ce processus psychocorporel, nous nous intéressons au registre symbolique et imaginaire et à leur rapport avec celui de la réalité. L’importance de décrire l’interaction de ces registres psychiques pour cette étude tient leurs manifestations en tant que pratiques corporelles et artistiques. Selon Maurice Godelier, « les créations imaginaires et

⁶⁹⁹ ELIADE, Mircea, 1971, *op.cit.*, p.10.

⁷⁰⁰ Pour les périodes temporaires du monde dans la théologie zoroastrienne cf. La transmission de la croyance religieuse dans la société iranienne, [Partie II, Chapitre II.E.](#)

⁷⁰¹ cf. ELIADE, Mircea, 1957, *op. cit.*, p.32.

⁷⁰² ELIADE, Mircea, 1965, *op. cit.*, p.32.

⁷⁰³ Débat d’Aurélien Barrau et Patrick Peter, *L’Univers a-t-il des limites ?*, Universcience.tv, septembre 2012, https://www.canal-u.tv/video/universcience_tv_la_webtv_scientifique_hebdo/l_univers_a_t_il_des_limites.11215

symboliques ne sont en rien le monopole des systèmes religieux, politiques, de parenté ou de tous autres rapports sociaux engendrant une identité et des pratiques collectives qu'il faut manifester et célébrer. Elles investissent le domaine, plus immense encore, des œuvres et des pratiques artistiques qui veulent avant tout exprimer la personnalité, l'intimité de celui ou de celle qui les a créées pour dire ses rêves, ses passions, ses colères, ses espoirs⁷⁰⁴. » Par ailleurs, j'ai recours aux définitions psychanalytiques de ces registres, car je voudrais aborder le processus de création artistique à l'aide des analyses de Didier Anzieu sur le rapport entre ce processus et le mécanisme psychique humain.

Je commencerai donc par le symbolique, car c'est le registre qui produit le sens. Dans le rapport que l'être humain établit avec les objets perçus autour de lui, le symbole intervient pour produire un sens et le transmettre à autrui : « le pouvoir d'un symbole réside dans sa capacité à produire du sens et à communiquer ce sens⁷⁰⁵. » De ce fait, nous obtenons un triangle soi/autrui/objet. Si l'on imagine un moment d'absence de l'objet, comme le premier cycle temporel dans la cosmologie zoroastrienne, le sujet reste centré sur lui-même et donc la production du symbole, du sens, devient impossible. Pour reprendre le texte de *Bundaheshn*, pendant le premier cycle temporel du monde, il était impensable, immobile et intouchable⁷⁰⁶. En effet, la manifestation de la force sacrée dans sa plénitude et sa solitude se représente en lien avec la manière par laquelle l'être humain établit un lien avec un objet extérieur à lui-même, « dans la solitude d'un monde sans objet, le sujet se trouve lui-même être une impossibilité⁷⁰⁷. » C'est dans ce sens que « la fonction symbolique est la source de toutes les formes possibles de signifiants qui permettent aux humains de signifier ce qu'ils pensent, ce qu'ils font, tout autant que ce qu'ils ne veulent ou ne peuvent pas penser ou faire⁷⁰⁸. »

À partir du moment où l'objet et l'homme apparaissent dans le monde, nous avons le rapport symbolique par le biais de l'imaginaire de l'homme. C'est dans ce rapport entre l'imaginaire et le symbolique qu'on étudie également le corps humain dans sa dimension psychosomatique. Car « un humain naît deux fois : une première fois biologiquement, comme

⁷⁰⁴ GODELIER, Maurice, *ibid*.

⁷⁰⁵ JOVCHELOVITCH, Sandra, « La fonction symbolique et la construction des représentations : la dynamique communicationnelle *ego/alter/objet* », *Hermès, La Revue*, 2005/1 (n° 41), p. 51-57. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-1-page-51.htm> consulté le 6/09/2020.

⁷⁰⁶ *Bundahishn*, *ibid*.

⁷⁰⁷ JOVCHELOVITCH, Sandra, *ibid*.

⁷⁰⁸ GODELIER, Maurice, *ibid*.

tout animal, et une seconde, comme humain, symboliquement⁷⁰⁹. » De ce fait « l'Ego existe comme corps, comme pensée et comme subjectivité⁷¹⁰. »

Par ailleurs, les dimensions de l'imaginaire dans ses manifestations socioculturelles sont vastes, car l'imaginé de l'être humain ne renvoie pas toujours au même type de réalité. Ainsi, Godelier fait un inventaire « des rapports possibles de la pensée d'un individu qui imagine aux « choses » qu'il imagine ⁷¹¹ » qu'ils soient imaginaires ou non-imaginaires, possibles ou impossibles et non réalisables. Une dernière de ces catégories de l'imaginé est constitué des « réalités imaginables, mais dont l'existence est contre-intuitive et s'oppose à la connaissance du possible vécu quotidiennement. Ces réalités sont cependant considérées comme possibles, mais sur un autre plan que le réel auquel l'humanité a affaire habituellement. C'est le domaine de l'impossible, de l'incroyable que l'on pose cependant comme possible et comme croyable. L'imaginaire apparaît alors plus réel que tout ce que l'on peut imaginer, parce qu'il est devenu la voie d'accès à une « sur-réalité » qui est le fondement même du réel auquel l'Humanité se confronte quotidiennement⁷¹². » Ainsi, toute réalité religieuse et sacrée fait partie de cette catégorie. De cette façon, nous sommes en quelque sorte devant la création d'une réalité ou « sur-réalité » qui, pour son créateur, est possible et croyable.

La raison pour laquelle je traite cet aspect de la psyché humaine me semble être motivée par le fait que ce rapport du symbolique et de l'imaginaire est central au cours de mes ateliers. Tout au long de mes recherches pratiques, j'étais en quête des moyens incitant l'imaginaire des participants à créer leurs propres actions sans leur proposer un travail sur les actions symboliques qui renvoie directement à une signification. Mon approche vers la création des nouveaux mouvements, en s'inspirant des traditions performatives et musicales en Iran, m'a permis de couper la chaîne des signifiants ordonnés préalablement dans ces formes préétablies. Je me suis, d'ailleurs, davantage rapproché de ce but dans mon dernier atelier à l'ARTA où, comme lors de la cinquième partie (qui suivait un récit), un des participants n'arrivait pas à coller une signification à la narration de cette partie⁷¹³. En effet, la

⁷⁰⁹ ROUZEL, Joseph, *La supervision d'équipes en travail social*, Paris: Dunod, 2007, p.70-71.

⁷¹⁰ GODELIER, Maurice, *ibid.*

⁷¹¹ *ibid.*

⁷¹² *ibid.*

⁷¹³ Entretien de l'auteur avec Essen Le Dauphin, *ibid.*

narration existait sans s'imposer et elle ne renvoyait pas à un signifié spécifique. Ainsi, le choix des participants qui pouvait se connecter à cet espace était libre de donner un sens aux actions⁷¹⁴.

III.III.A.2: Le Corps et l'Autre

Afin de pouvoir revenir à notre contexte, il est essentiel de noter que, dans la construction de l'aspect symbolique de l'homme, il faut un corps imaginaire. Il s'opère un passage du corps biologique au corps symbolique pendant le stade du miroir et de la connaissance de l'image du corps par le sujet. Lacan élabore ce stade « comme une identification au sens plein que l'analyse donne à ce terme : à savoir la transformation produite chez le sujet, quand il assume une image⁷¹⁵. » En d'autres termes, une connaissance qui constitue le Moi du sujet « qui prendra ses repères dans l'image du corps.⁷¹⁶ » C'est à partir de ce stade que la relation du corps dans toutes ces limites et ses capacités d'interagir avec les autres prend un sens et s'introduit dans une relation langagière. Ce stade est primordial dans la conception de l'autre chez l'enfant, il s'agit de celui qui regarde le sujet et celui à travers lequel le sujet se reconnaît. Winnicott, au sujet de l'identité de l'autre dans le regard de l'enfant, souligne ainsi : « Que voit le bébé lorsqu'il tourne son regard vers le visage de la mère ? Généralement, ce qu'il voit, c'est lui-même ⁷¹⁷ ». Par le biais de cette reconnaissance de soi, le sujet donne un sens à son existence psychocorporelle. Il est important de noter que ce stade miroir se réalise par différents moyens. Avant même de passer à une image visuelle, le stade miroir se réalise de façon sonore et tactile. Le miroir sonore se crée à partir de la relation au son (le cri) de l'enfant avec la mère et cela devient un des premiers moyens d'échange avec l'Autre, la mère. Le second élément formateur, le toucher, permet à l'enfant de se définir lors du contact avec la mère pendant l'allaitement. Par ailleurs,

⁷¹⁴ Par contre, cette qualité des mouvements et des actions pendant la séance l'ARTA perturbait Essen Le Dauphin car, il n'arrivait pas à activer son imaginaire et la séance devenait la plupart du temps un travail laborieux. Essen Le Dauphine souhaitait plus d'explication sur le contexte de notre travail et sur le but de chaque action. Cependant, lui-même a associé cette attente à l'enseignement et à la pensée occidentale. cf. [Annexe Entretien n°3](#).

⁷¹⁵ LACAN, Jacques-Marie, *Écrits*, in JULIEN, Léon, « Corps réel, imaginaire et symbolique dans un cas de trouble dermatologique », *Bulletin de psychologie*, 2013/6 (Numéro 528), p. 451-462. DOI : 10.3917/bupsy.528.0451. URL : <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2013-6-page-451.htm>

⁷¹⁶ JULIEN, Léon, *ibid*.

⁷¹⁷ WINNICOTT, Donald Woods, *op. cit.*, p.205.

l'échange du sujet avec l'Autre se fait dans une chaîne signifiante, il s'agit d'une relation d'ordre symbolique. Lacan, sur le rapport existant dans cette chaîne signifiante au sein de la psyché, souligne : « Ce qui est toujours oublié dans les théories de la communication, c'est que ce qui est communiqué n'est pas le signe d'autre chose, c'est simplement le signe de ce que, à sa place, là, un autre signifiant n'est pas⁷¹⁸. » Ainsi, l'Autre trouve sa valeur dans la construction du Soi⁷¹⁹. Or, dans une synchronie entre les signifiants, le désir se manifeste comme le désir de l'Autre. En outre, le niveau symbolique du langage est en synchronie avec un autre niveau de l'être qui est au-delà du langage. Il s'agit du rapport que la libido, comme « énergie psychique du désir⁷²⁰ », établit dans une relation avec l'Autre dans le processus d'identification du sujet. Dans ce rapport, « le sujet fait appel à l'autre comme une présence »⁷²¹ et il répond au désir de l'Autre. Autrement dit, le sujet fait l'expérience de son propre désir parce que le rapport entre les signifiants, le sujet et l'Autre, est commutatif.

Cette notion de l'Autre est centrale dans notre étude, car c'est à travers ce rapport que l'homme commence tout processus de création. Didier Anzieu souligne que pendant la première étape de création, « un dédoublement »⁷²² du Moi se produit qui deviendra fixe en établissant un lien entre ce double et un représentant symbolique qui pourrait être, dans notre cas, le phénomène musical. Dans ce contexte, la dimension religieuse de la musique c'est-à-dire comme représentant et signifiant qui édifie un lien avec le monde divin dans la culture iranienne, peut être traitée sous l'angle de ce rapport avec l'Autre.

III.III.A.2.a: L'Autre, l'identité et la musique

Pour reprendre la notion du corps imaginaire, celui-ci « se fait alors surface de projection, où va se dérouler, en secret, un drame subjectif : celui d'une demande d'amour, primitivement adressée à l'autre maternel⁷²³. « Cette référence à l'Autre maternel ne se figure

⁷¹⁸ LACAN, Jacques, *Le séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, 1958-1959, Edition la Martinière et le champ freudien Editeur, 2013, p.42.

⁷¹⁹ Nous avons abordé précédemment la relation du nourrisson avec le sein de la mère qu'il le comprend comme une partie de lui-même.

⁷²⁰ LACAN, Jacques, *Le séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation*, 1958-1959, Texte établi par Jacques-Allain Miller, Paris: Edition la Martinière et le champ freudien Editeur, 2013, p.12.

⁷²¹ LACAN, Jacques, 2013, *Op. cit.*, p.23.

⁷²² ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre : essais psychanalytique sur le travail créateur*, Gallimard, 1981, p.95.

⁷²³ JULIEN, Léon, *ibid.*

pas dans le corps charnel de la mère « mais à l'instance psychique dénommée l'Autre, située au-delà de l'incarnation⁷²⁴. » Cet Autre, depuis le stade miroir de la vie de l'homme dans son enfance jusqu'à l'âge d'adulte, « se substitue par l'Autre parental, et puis l'Autre public et social⁷²⁵ ». Dans tous ces moments, c'est à travers le corps imaginaire, et dans un rapport symbolique que le sujet cherche son désir et son identité.

La construction de l'identité et le rôle du maître de musique dans ce processus méritent d'être mentionnés. Dans le contexte décrit plus haut, la musique peut devenir un moyen de réalisation du Soi de l'artiste en lien avec son maître et la musique. Nous avons pu constater comment l'enseignement de la musique dans la tradition orale prend une dimension plus large dans la vie des disciples et comment toutes actions et paroles du maître prennent une importance particulière dans une école musicale. De ce fait, le maître, dans son entité (sa musique, ses enseignements moraux, etc.), constitue une dimension identitaire. Ainsi, chaque dérivation de cette lignée devient une menace envers l'identité des adeptes d'une école musicale. Or, au fur et à mesure, une orthodoxie se crée autour des grands maîtres tandis que la tradition, il s'agit ici de la musique *Dastgâhi* en Iran, suit une évolution permanente jusqu'à aujourd'hui. En effet, la musique *Dastgâhi* n'a pas une structure figée et contrairement à la formation des pensées orthodoxes autour de certaines versions et interprétations, donne la possibilité d'être interprété pour produire des variations infinies. Je n'ai pas, cependant, l'intention d'aborder ce sujet bien qu'il soit d'actualité dans la société iranienne. Par contre, en ce qui concerne mon atelier, j'ai tenté de ne pas tomber dans une telle orthodoxie. Autrement dit, ayant la création comme but, dans l'élaboration des ateliers, je me suis laissé inspirer par plusieurs traditions musicales. En effet, je ne cherchais pas à enseigner une tradition musicale aux participants, mais plutôt à transmettre ce que peuvent apporter ces traditions au processus créatif des participants.

Pour reprendre la notion d'Autre, la musique du maître symbolise ce dernier et joue le rôle d'une identité spécifique comme une « instance psychique de maître ». En jouant la musique comme le maître, on le satisfait et on se sent fusionner avec lui. Ainsi se comprend l'expression persane quand, par exemple, un musicien joue parfaitement comme son maître, on lui dit qu'il a « ressuscité son esprit ». En observant ainsi le phénomène musical et sa

⁷²⁴ *ibid.*

⁷²⁵ LESOURD, Serge, *La construction adolescente*, Ramonville Saint-Agne: Érès, 2005, p.151.

transmission dans le contexte socioculturel iranien, nous sommes devant un phénomène qui est plus complexe que les simples sons ordonnés par la voix ou l'instrument. Pour mieux situer ce sujet dans notre contexte anthropologique, le musicien n'apprend pas seulement la production des sons organisés, mais il se rapproche du faisceau des mouvements de son maître. Ainsi, les sons constitueront une partie des mouvements que l'apprenti tente d'approcher en se mettant dans la trajectoire des mouvements de son maître. Plus l'apprenti synchronise les mouvements de sa vie avec ceux de son maître, plus son identité se noue avec celui-ci. En étudiant de cette manière le phénomène musical, la musique n'a pas été considérée dans mon étude comme des sons ordonnés, mais plutôt comme un ensemble de mouvements psychocorporels dont l'une des manifestations tient à l'organisation des sons en mélodie.

III.III.A.3: L'Autre dans son lien entre la psyché et la physiologie

Concentrons-nous sur le processus de la réception du phénomène musical et le plaisir que le musicien reçoit pendant la réception et la production musicale. Pour ce but, nous avons besoin de savoir quel mécanisme est en cours quand on introduit un phénomène extérieur à l'intérieur de notre corps ou lorsque l'on fait ressortir quelque chose de notre corps. De plus, nous aurons besoin d'étudier le plaisir reçu ou la souffrance qu'on subit pendant ce processus et ce qui nous pousse vers ces actions. Nous constatons ainsi comment l'Autre joue un rôle primordial dans tout ce processus.

III.III.A.3.a : La réplétion psychocorporelle et le plaisir

Notre intérêt pour la musique dans notre atelier se portera à la fois sur son effet psychique et biologique chez les participants. En s'appuyant sur le principe que « toute activité psychique s'étaie sur une fonction biologique⁷²⁶ », nous allons aborder une première piste dans la relation psychosomatique de la musique et de l'homme. Dans ce but, nous

⁷²⁶ ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris : Edition Dunod, 1995, p.61.

traiterons tout d'abord la phase de réception du plaisir par la voie buccale qui nous aidera à comprendre le mécanisme plus général du plaisir musical.

Durant la première phase de la vie de l'enfant, un premier contact important par la bouche s'établit entre la mère et le bébé. Dans cette phase, une des premières constructions de l'autre par la succion se réalise. Ce contact à la fois nourrit et construit le plaisir consécutif de la réplétion et par conséquent le monde extérieur et intérieur prend forme. À partir de cette compréhension, le concept de plaisir s'établit dans un dynamisme de création-destruction par le biais de ce qui entre et sort du corps⁷²⁷.

Ce rapport durant lequel la mère joue le rôle d'une première figure de l'Autre, à travers l'allaitement, crée une première expérience d'« une masse centrale, d'un plein, d'un centre de gravité⁷²⁸ » chez l'enfant. Autrement dit, dans la suite de la vie de l'enfant, la relation sonore établie par le biais du cri, l'appel pour un besoin de réplétion, peut être considérée comme une des premières productions sonores dans l'espoir de se nourrir. Nous allons traiter plus loin ce rapport par le biais de la musique vocale, mais il est nécessaire de rappeler la présence de ce même processus dans la musique instrumentale, surtout dans le cas de la famille des luths. Durant le jeu de ce dernier, le geste même de porter l'instrument nous aide dans l'analyse de cette relation primaire entre l'enfant et la mère⁷²⁹.

La sensation de réplétion et de plénitude qui, dans son excès, nous pousse vers un besoin de vide est un état psychocorporel qui nous apporte plaisir et souffrance. Ainsi, la vie humaine oscille entre ces deux pôles. Afin de mieux situer l'homme entre ces deux pôles, il nous faut réviser deux notions, celles du « principe de plaisir » et de « jouissance » du point de vue psychanalytique.

Chez Lacan, suivant Freud, nous observons la définition du plaisir en tant que tendance de la psyché au calme et à éviter la douleur et cela s'oppose à tout état d'excitation qui ferait perdre l'équilibre plaisant de la psyché. Ainsi, « comme réglant l'homéostasie, le psychisme tend à se maintenir à son niveau le plus bas d'excitation⁷³⁰. « Le principe de plaisir

⁷²⁷ ANZIEU, Didier, 1995, *op. cit.*, p.58.

⁷²⁸ *ibid.*

⁷²⁹ L'artiste, à un premier niveau, joue le rôle de la mère en portant l'instrument dans les bras et en produisant le son. Dans un second temps, il joue le rôle d'enfant en recevant le son à la fois par les oreilles et par la vibration de la caisse de l'instrument collé au corps. L'artiste se nourrit en fusionnant avec l'instrument.

⁷³⁰ CLERO, Jean-Pierre, *Vocabulaire de Lacan*, Edition Ellipses, 2002, p.53.

est donc un principe régulateur qui tend à garder la psyché au plus calme possible, autrement dit de priver le sujet du plaisir lui-même. Au contraire, la tendance vers la jouissance provient du dépassement du sujet des limites imposées par le principe de plaisir. « [...] le sujet tend, non moins constamment, à dépasser les limites du principe de plaisir. Il n'en résulte pas pour autant le « plus de plaisir » attendu, car il est un degré de plaisir que le sujet ne peut plus supporter, un plaisir pénible que Lacan appelle la *jouissance* [...]. La jouissance n'est pas le plaisir ; elle peut même être la souffrance⁷³¹. »

La jouissance est le pôle contraire du plaisir, il s'agit de pousser le sujet à jouir, de l'agiter au maximum, ce qui pousse le sujet vers la souffrance et, en d'autres termes, vers l'état psychotique. De ce fait, la jouissance, dans sa finition, devient une pulsion de mort. Lacan définit cette pulsion de mort comme un désir constant de dépasser les limites fixées par le principe de plaisir afin de rejoindre « La Chose » et de gagner, par là, un surplus de jouissance. La jouissance est alors le « chemin vers la mort⁷³². » En résumé, le principe de plaisir contrôle la jouissance. Lacan souligne que « la fonction du principe du plaisir est en effet de porter le sujet de signifiant en signifiant, en mettant autant de signifiants qu'il est nécessaire à maintenir au plus bas le niveau de tension qui règle tout le fonctionnement de l'appareil psychique⁷³³ ».

J'attire l'attention sur le rôle que la musique peut avoir en tant que phénomène source de plaisir, tout en gardant donc à l'esprit que cette quête de la jouissance peut nous pousser vers une souffrance. Afin de décrire ce passage, nous avons besoin de reprendre la notion de « La Chose » évoquée plus haut qui remplace en quelque sorte l'Autre.

III.III.A.3.b: La Chose, le sacré et l'autodestruction

Pour arriver à notre propos, révisons la notion de complexe d'Œdipe. L'enfant, sur son chemin amoureux avec sa mère, se trouve confronté à son père. La configuration de cette relation donne d'abord lieu à une identification avec le père pour gagner l'amour de la mère, puis, dans cette impossibilité, crée une rivalité échouée avec le père qui amène à l'angoisse de

⁷³¹ *ibid.* p.42.

⁷³² *ibid.*

⁷³³ LACAN, Jacques, *Séminaire VII: L'éthique de la psychanalyse*, 1959-1960, Paris, éd. du Seuil, 1994, p.143.

la castration⁷³⁴. Cette relation psychique peut se traduire comme une perte de l'amour. À ce stade, la symbolisation du Nom-du-père⁷³⁵ surgit, ce que Freud a considéré également comme l'origine de la naissance de la religion : « Il est facile de montrer que l'idéal du Moi satisfait à toutes les exigences qui sont posées à l'être supérieur dans l'homme. En tant que formation de substitut de la désirance pour le père, il continue le germe à partir duquel toutes les religions se sont formées⁷³⁶. »

De son côté, Lacan souligne à propos du Nom-du-père que : « c'est un terme qui subsiste au niveau du signifiant, qui dans l'Autre, en tant qu'il est le siège de la Loi, représente l'Autre. C'est le signifiant qui donne support à la Loi, qui promulgue la Loi⁷³⁷. » Lacan, dans le rapport du Nom-du-père avec le mythe d'Œdipe, affirme aussi que

c'est précisément ce qu'exprime le mythe nécessaire à la pensée de Freud, le mythe d'Œdipe. Ce pour quoi – regardez-y de très près – il est nécessaire qu'il procure lui-même sous cette forme mythique l'origine de la Loi, c'est pour qu'il ait quelque chose qui fasse que la Loi est fondée dans le Père. Il faut qu'il y ait meurtre du père. Les deux choses sont étroitement liées, c'est-à-dire que le Père en tant qu'il promulgue la Loi est le père mort, c'est-à-dire le symbole du père ; le père mort est le Nom-du-père qui est là construit sur le contenu⁷³⁸.

Or, Lacan souligne à propos du Dieu dans le christianisme que « son type d'identification est fondé sur le rapport symbolique humain et culturel qui définit le Père, non seulement comme le Géniteur, mais aussi comme maître à pouvoir souverain : rapport de maître à esclave. Toute l'histoire du sujet est scandée par la recherche d'un Père symbolique et punisseur, mais sans succès⁷³⁹. »

Pour reprendre notre propos, la notion de La Chose chez Lacan s'identifie avec la mère qui se trouve en équivalent de l'inatteignable et de l'interdit. Ainsi la Chose « qui fut

⁷³⁴ FREUD, Sigmund, *Moi et ça*, trd. C. Baliteau, A. Bloch et J-M Rondeau, Edition Quadriage/Puf, 2011, p.26.

⁷³⁵ le terme « Nom-du-père » est un équivalent de la fonction du père symbolique que Jacques Lacan a employé « pour désigner le signifiant de la fonction paternelle ». Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris: Fayard, coll. « La Pochothèque », 2011 (1re éd. 1997), « Nom-du-père », p. 1071-1073.

⁷³⁶ FREUD, Sigmund, 2011, *op. cit.*, p.26.

⁷³⁷ LACAN, Jaques-Marie, *Le Séminaire V: La formation de l'inconscient, 1957-1958*, Texte établi par Jacques Allain Miller, Paris, éd. du Seuil, 1998, p.146

⁷³⁸ *ibid.*

⁷³⁹ LACAN, Jaques-Marie, *Les Séminaires, Écrits techniques, Annexe II, L'Homme aux loups n°3*, Edition de l'association freudienne internationale, 1996, version numérique Pdf, p.524.

l'objet, à jamais perdu, de désirs incestueux [...] équivaut à l'interdit qui les frappe⁷⁴⁰. » Autrement dit, le désir de s'unifier avec notre objet de désir et qui nous pousse à vivre dans le monde entre dans un rapport impossible avec un objet non atteignable (La Chose) et une identification impossible avec le père symbolique. Donc, plus on se pousse passionnément vers cet impossible pour atteindre la jouissance, plus on tend vers une autodestruction. Afin de donner un exemple de ce rapport dans notre contexte socioculturel, et de décrire cette jouissance destructive, l'expérience religieuse musicale au niveau psychique dans le contexte de la pensée soufie en Iran nous est utile.

Dans une compréhension générale du *Tariqa*⁷⁴¹ soufi, les étapes suivies par la personne initiée dans un chemin vers le salut éternel se concluent par une dernière étape qui est une résorption en Dieu « *fanâ fi'llâh* ». Ce cheminement⁷⁴² peut être résumé, d'abord comme le passage d'un état du désir et de demande qui conduit l'adepte vers l'amour, puis vers la connaissance. Par cette connaissance, le sujet perd ses besoins mondains. Ensuite, à partir de cet état, il se trouve en union avec Dieu et arrive par la suite à un état d'éblouissement. Ayant la vision d'une union totale avec Dieu, lui-même devient une manifestation de celui-ci, et conduit à une résorption finale⁷⁴³.

Nous avons constaté que, dans une approche psychanalytique, la première expérience de l'union de l'enfant avec la mère (en tant qu'instance psychique dénommée l'Autre, située au-delà de l'incarnation) reste tout au long de la vie psychique humaine un désir non atteignable que l'homme cherche pourtant à atteindre, tout en désirant s'identifier au Nom-du-père. Une quête similaire dans une démarche mystique est en cours dans le but d'un retour à l'origine, Dieu⁷⁴⁴. L'histoire du martyr d'Hussein Ibn Mansour Hallâj, le mystique persan, démontre parfaitement la réalisation de l'idée de réunion avec Dieu, dans le contexte soufi. Il s'exprime ainsi dans une des phrases prononcées avant sa mort :

⁷⁴⁰ CLERO, Jean-Pierre, *Op. cit.*, p.18.

⁷⁴¹ Pour cette notion, cf, [partie II, chapitre I.A.](#)

⁷⁴² Les nombres de ces étapes sont différents dans différentes branches du soufisme.

⁷⁴³ Ces états sont inspirés des étapes dans le chemin d'un initié vers le salut éternel, décrit dans Farid al-din 'At-târ *Le cantique des oiseaux*, trd. Leïli Anvar, Paris : D. de Selliers, 2012.

⁷⁴⁴ J'insiste sur le fait que dans cette étude, je n'ai pas l'intention de réduire l'expérience du sacré à une action psychocorporelle de l'homme issue de tel ou tel caractère psychologique. Je suis conscient que l'approche psychanalytique reste une des approches possibles pour décrire ce domaine de l'expérience de l'humain qui est multidimensionnelle.

O homme ! Sauvez-moi de Dieu, car Il m'a ravi à moi-même et Il ne me restitue pas à moi. D'une part, je ne me sens pas de force à assurer les égards dus à cette Présence ; et d'autre part, je tremble d'être abandonné et devenir délaissé et proscrit ! Malheur à quiconque se voit délaissé après une telle Présence et abandonné après une telle union !⁷⁴⁵

Par ailleurs, dans ce dynamisme, une valeur importante est attribuée à la musique quand on parle de musique sacrée. Mais la subtilité ici tient au fait que la musique *est* sacrée, car, en empruntant à Godelier, elle « présentifie » le sacré⁷⁴⁶. Dans cette dernière fonction, la musique aide le sujet à se trouver à l'intérieur d'un espace sonore où le sacré se manifeste, il paraît donc possible de s'y joindre. Godelier, à propos de la croyance religieuse, souligne que : « Cette croyance relève toujours d'un acte de foi en l'existence d'une réalité, habituellement invisible, qui double la part du réel visible et en est le fondement. C'est dans cette part invisible du réel qu'est possible ce qui est impossible dans le monde visible⁷⁴⁷. » Ainsi, la musique rend possible de gagner la part invisible et impossible du réel.

Pour situer ce propos dans son contexte culturel iranien, on utilisera la description de Dariush Safvat, sur la musique dite *Erfani* (mystique). Safvat souligne qu'atteindre l'état sublime dans tous ces aspects physiques et spirituels est le but de la quête mystique, et que les manifestations artistiques doivent se rapprocher de cet état sublime pour préparer l'homme à atteindre ce but. Il développe le rapport du musicien avec son instrument et avec la musique comme trois éléments qui doivent s'identifier et s'unir. Par contre, il ajoute que dans ce processus « l'attention devra porter sur le musicien, car le but final est la sublimation de l'âme humaine⁷⁴⁸. »

Pour que la musique atteigne sa valeur transcendantale, il faut que le sujet établisse un lien avec le sacré. Pour reprendre et associer les paroles de Dariush Safvat à notre propos, le but de la musique (dans le contexte mystique) est la sublimation du sujet dans sa relation avec le sacré. Ainsi, si l'on ne se place pas dans ce contexte, la musique ne fonctionne pas comme le représentant du sacré. Par contre, bien que le rapport avec le sacré dans les paroles de Dariush Safvat puisse donner une connotation religieuse de celui-ci, nous allons montrer qu'il

⁷⁴⁵ *Akhbār al-Hallāj, recueil d'oraisons et d'exhortations du martyr mystique de l'Islam Husayn ibn Mansūr Hal-lāj...* Publié, annoté et traduit par Louis Massignon et Paul Kraus... 3e édition, Paris, J. Vrin, 1957, p.12.

⁷⁴⁶ Godelier souligne que « Rendre présents un esprit ou un dieu dans un statut ou un masque ce n'est pas le représenter, c'est le « présentifier », lui offrir un réceptacle qui sert à le rencontrer, où il viendra nous écouter chaque fois qu'on s'adressera à lui, de façon rituelle ou informelle. » Maurice Godelier, *ibid.*

⁷⁴⁷ *ibid.*

⁷⁴⁸ SAFVAT, Dariush, *Hasht Gofar darbare-ye Falsafe ye Musiqi (Huit discours sur la philosophie de la musique)*, vol I, Téhéran : Aras 1393(2014), p.178-179.

ne se présente pas seulement comme pensée religieuse, c'est-à-dire comme tendance dogmatique.

III.III.B: Physiologie du plaisir musical

En outre, comme évoqué plus haut, ce rapport entre la musique et le sacré a une dimension physiologique⁷⁴⁹. Le plaisir musical et le processus qui permet à l'Homme d'utiliser la musique comme un élément de transmission et de communication au-delà de la langue nous permet d'associer cette analyse psychique à sa part corporelle.

Il y a plus d'un demi-siècle que les scientifiques ont découvert qu'en stimulant certaines régions du cerveau l'homme ressent du plaisir⁷⁵⁰. Ce fait nous a conduits à comprendre le fonctionnement du circuit de la récompense et le rôle qu'elle joue dans les rapports sociaux de l'individu. « Ce circuit favorise l'envie et le désir. Il appartient au cerveau ancestral et il est associé aux fonctions vitales de la sexualité et de la prise de nourriture. Ce circuit est indispensable à la survie, car il fournit la motivation nécessaire à la réalisation d'action et du comportement adapté permettant de préserver la survie de l'individu⁷⁵¹. » Ainsi, quand certains signaux induisent une sensation de plaisir, le comportement se modifie. On a alors affaire à l'action et à la récompense, ce qui prend un sens très important dans la vie sociale et l'apprentissage, surtout avec l'auto-stimulation. La production d'une sensation agréable nous incite à répéter et à reproduire cette situation dans le temps. L'action résultante au plaisir devient de plus en plus renforcée par la répétition, ce qu'on appelle le renforcement positif. Dans ce mécanisme, après la découverte du plaisir dans le circuit de la récompense par la production de dopamine issue d'une action plaisante, une perspective s'ouvre devant le

⁷⁴⁹ Pour les études en neurobiologie je me suis basée sur les cours de Christine Petit, et Stanislas Dehaene au Collège de France.

⁷⁵⁰ cf. Sandrine Beaudin, découverte du circuit de la récompense : Olds & Milner, 1954, <http://accres.ens-lyon.fr/accres/thematiques/neurosciences/actualisation-des-connaissances/circuit-de-la-recompense/contenus-et-figures-activites-pedagogiques/images-relatives-a-lactivite-pedagogique/experience-de-olds-milner-1954> consulté le 10/8/2020.

⁷⁵¹ Christine Petit, *Musique, émotion, lien social*, cours du 17 mars 2015 au Collège de France, <https://www.college-de-france.fr/site/christine-petit/course-2016-03-17-10h00.htm>

sujet et lui motive de planifier ces actions pour obtenir du plaisir. De cette façon, on assiste à tout un système cognitif construit autour d'une démarche d'apprentissage⁷⁵².

En ce qui concerne le phénomène musical, l'étude réalisée auprès des musiciens lors d'une écoute de musique plaisante montre l'effet physiologique comme « la modification du flux sanguin, le rythme cardiaque et la respiration⁷⁵³.» On a également observé « le changement de la température des doigts, une activité zygomatique et le frisson⁷⁵⁴.» Ces modifications biologiques provenant des différentes structures cérébrales, nous a conduits à comprendre ce qu'est l'émotion musicale. Cette dernière se trouve ainsi rattachée au système ancestral de la récompense. Par ailleurs, « ces réseaux dopaminergiques ont été cooptés par le système auditif et système moteur au cours de l'évolution des primates⁷⁵⁵». De plus, « ce système de récompense baisse l'activité de la structure de l'amygdale qui produit la peur. Ce qui nous révèle la valeur adaptative de la musique et sa fonction évolutive⁷⁵⁶. »

Quand on parle de la musique et du mouvement, il est nécessaire de parler également du rythme musical et corporel qui présente le processus de l'adaptation du mouvement mélodique et du mouvement corporel. Les études en neurobiologie concernant le rythme musical nous montrent que la réception du rythme se réalise par la perception du mouvement dans le temps, en s'appuyant sur le battement⁷⁵⁷. De plus, durant l'écoute musicale, une adaptation au niveau psychomoteur se produit chez l'homme et cela indépendamment du plaisir. Autrement dit, la perception du rythme produit un développement psychomoteur dans le corps même si la personne ne le trouve pas plaisant. Pour reprendre la notion d'adaptation, l'enfant établit un lien avec son entourage par le biais du rythme perçu par son corps. Les études sur les jeunes enfants démontrent que non seulement une sensibilité importante à la voix chantée de la mère existe chez les enfants, mais qu'ils préfèrent également une

⁷⁵² Les différentes structures du cerveau sont engagées dans le circuit de récompense. L'aire tegmentale ventrale et la substance noire sont les deux parties produisant la dopamine. Les projections des neurones dopaminergiques par l'aire tegmentale ventrale est sur le noyau accumbens, l'amygdale et le cortex préfrontal (les structures surtout chargées des émotions). Par ailleurs, la dopamine libérée par la substance noire est projetée plutôt sur le striatum dorsal (impliqué dans le contrôle moteur). PETIT, Christine, *ibid*.

⁷⁵³ Anne J. Blood et Robert J. Zatorre, *Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion*, in PETIT, Christine, *ibid*.

⁷⁵⁴ *ibid*.

⁷⁵⁵ PETIT, Christine, *ibid*.

⁷⁵⁶ *ibid*.

⁷⁵⁷ PETIT Christine, *Perception du rythme et de la métrique*, cours du 10 mars 2016 au Collège de France, <https://www.college-de-france.fr/site/christine-petit/course-2016-03-10-10h00.htm>

performance expressive du chant. Cependant, ce qui est remarquable ici tient à la sensibilité dès les premières années de l'enfant pour la cohérence du mouvement du corps de la personne qui le porte et qui chante ainsi qu'avec le rythme de la chanson⁷⁵⁸.

La raison pour laquelle cet aspect physiologique est important pour notre étude réside dans le lien entre le système moteur du corps et la production de plaisir. En effet, sentir du plaisir est un sentiment à la fois psychique et physiologique qui nous dirige vers la relation entre le mouvement du corps et le plaisir lui-même. Pour relier ce propos à notre recherche, je profite de mes expériences en tant que participant au cours de stages organisés par Mario Biagini ⁷⁵⁹et de mon expérience en tant qu'instrumentiste et chanteur.

Au cours de mes expériences avec le Workcenter, une question m'occupait à propos du choix des chants proposés et pratiqués au cours des stages. Certains chants avaient un effet psychique direct sur moi dès la première écoute, mais d'autres n'avaient aucun effet, même après plusieurs reprises. Cela m'a orienté vers la question suivante : qu'est-ce qui fait qu'une mélodie et un rythme proposés par un chant ne réagissent pas avec le corps et avec la psyché tandis que d'autres, du même répertoire musical, ont un effet immédiat ? Cette question a pris une position centrale pour mes travaux de recherches pratiques sur les musiques en Iran, car je devais savoir comment choisir et comment pratiquer les chants sélectionnés dans les répertoires de la musique iranienne.

La raison pour laquelle j'infléchissais mes questions vers ma réception et ma pratique durant le stage au Workcenter tient au fait d'avoir un sentiment identique concernant l'apprentissage de la musique persane au niveau vocal et instrumental (le jeu du *Dotâr*). Dans cette démarche, j'ai trouvé une première clé dans l'écoute, le fait que dans cette tradition la transmission se fait oralement.

III.III.B.1: Une écoute corporelle

Le processus d'apprentissage de la musique vocale et instrumentale dans un système d'enseignement oral m'a dirigé vers le principe selon lequel pour bien jouer et chanter, il faut

⁷⁵⁸ BIGAND, Emmanuel, *Le pouvoir transformationnel de la musique*, conférence du 17 mars 2016 au Collège de France, <https://www.college-de-france.fr/site/christine-petit/seminar-2016-03-17-11h30.htm>

⁷⁵⁹ Notamment, mon stage au The Workcenter de Jerzy Grotowski and Thomas Richards.

bien écouter. Par contre, j'ai appris également que cette écoute ne se limitait pas au niveau de l'appareil auditif. Comme on l'a abordé ci-dessus, nous recevons et produisons la musique sur trois niveaux : l'appareil auditif, le corps physique dans son entité globale et le niveau mental et psychique. Tous ces niveaux sont organiquement liés l'un à l'autre et n'interviennent pas isolément dans notre réception musicale.

Pendant trois ans, j'ai tenté de suivre un rythme quotidien d'écoute et, dans la mesure du possible, de chant autour du répertoire du *Radif* de la musique *Dastgâhi*. Étant donné que je n'avais pas de maître de chant, le seul moyen de faire évaluer ma performance se trouvait dans l'écoute et la comparaison avec la version enregistrée d'un maître. Le fait que je me produisais en même temps sur scène m'a permis de réviser certaines étapes de cette évolution. La comparaison des performances de 2016 avec celle de 2019 m'a permis de constater que je n'entendais pas certains détails dans ces premières années. Autrement dit, je ne trouvais pas les endroits appropriés de mon corps que je devrais impliquer dans la performance musicale. De ce fait, au cours de ces années, le positionnement du corps a pris une autre dimension dans la recherche de cette connaissance. Assis, debout ou en mouvement, afin de pouvoir exécuter un chant, il fallait trouver le moyen par lequel tous ces détails deviennent exécutables. Par ailleurs, ce processus est également valable dans une écoute musicale. Pour mieux entendre, il faut également trouver ces détails musicaux qui se situent sur tous les niveaux psychocorporels. D'ailleurs, la même démarche était valable pour le jeu de l'instrument⁷⁶⁰. Une bonne écoute nous conduit non seulement à capter la mélodie et le rythme, mais aussi à déterminer le niveau de l'intensité de chaque frottement des cordes et le mouvement de la main sur le manche. Cette connaissance de l'instrument comporte également la connaissance détaillée de la manière de tenir celui-ci et du positionnement de tous les membres du corps que cela demande. Ainsi, plus je maîtrisais une mélodie dans l'écoute et la performance, plus je trouvais du plaisir dans la mélodie et le rythme.

Un autre point important concernant l'instrument tient à mon expérience en tant que chanteur et instrumentiste. Comme je joue et chante simultanément, il faut une coordination entre la mélodie jouée et celle chantée. Or, le fait que la mélodie de l'instrument n'a pas toujours exactement ni la même mélodie ni le même rythme de la ligne mélodique du chant peut rendre la tâche difficile. Dans ce cas, le positionnement du corps pour le chant et

⁷⁶⁰ Dans mon cas, il s'agit du jeu de *Dotâr*.

l'instrument demande une harmonie entre ces deux activités psychocorporelles. Nous avons constaté que j'ai essayé de proposer dans l'atelier certaines actions chantées qui prennent en considération ces deux aspects. Le premier, le deuxième et le sixième chant de la deuxième partie de la séance à l'ARTA proposaient l'écoute d'une ligne mélodique différente de celle que les participants produisaient. Dans la troisième action de la quatrième partie des séances à l'ARTA, l'improvisation sur le poème chanté par le groupe demandait une harmonisation du corps et du chant nouvellement proposé dans chaque passage des participants au milieu du cercle.

III.III.B.1.a : Référent culturel

Concernant l'écoute musicale, une autre préoccupation qui m'a conduit à créer mon atelier en deux langues était la référence culturelle et langagière. Serait-il possible de détacher le plaisir musical de son sens sémantique dans les paroles ? Est-ce que la solution réside dans le changement des paroles ou la suppression de celles-ci ?

Pour analyser ce mécanisme, je me suis engagé dans une recherche sur les musiques régionales en Iran. Cette recherche se penchait aussi sur d'autres niveaux qui s'éclairciront par la suite. D'abord, trouver des chants qui avaient deux paroles dans deux contextes complètement différents. Par exemple, j'ai trouvé des mélodies dans la musique du nord de Khorassan qu'aujourd'hui l'on identifie comme une musique mystique et religieuse. En revanche, un des musiciens de la région m'a chanté les mêmes mélodies avec un poème d'amour, sans aucune allusion spirituelle⁷⁶¹. Premier postulat : à l'intérieur du même corpus musical, la valeur sémantique attachée à la mélodie peut varier et n'est donc pas fixe⁷⁶².

Dans un second temps, il s'agissait de déterminer les chants issus des corpus musicaux iraniens, qui avaient un impact direct sur moi, bien que je ne comprenne pas la langue⁷⁶³.

⁷⁶¹ Un exemple de ces mélodies est la mélodie qu'on entend aujourd'hui plutôt avec un poème d'éloge d'Imâm Ali (avec une parole qui commence par : *Ey shah doldol Savar*). Hussein Dâmanpâk a chanté une autre version de la même mélodie qui avait plutôt un chant d'amour (avec un parole qui commence par : *Ey dosetan bebinid, Leyla Khomaro dâra*)

⁷⁶² Jean During dans *Musique et extase, l'audition mystique dans la tradition Soufie* aborde la question de la musique mystique iranienne et affirme que ces traditions musicales ont emprunté aux musiques déjà existantes et les ont adaptées selon le but recherché.

⁷⁶³ Par exemple les mélodies avec des paroles turques ou kurdes. Pour la diversité des ethnies et les langues dans les traditions musicales en Iran. cf. [Partie II, chapitre III](#).

Ainsi, j'ai expérimenté l'impact d'un chant, indépendamment de ses paroles, en écrivant des paroles en persan sur les mélodies des chants dont je ne comprenais pas à l'origine les paroles. J'ai déjà décrit ces expérimentations avec la composition de paroles mélodiques en différentes langues ; persan, français et anglais. Cette fois-ci, le résultat était différent, la mélodie provenant d'une culture spécifique imposait des modifications, surtout au niveau de la prononciation des voyelles. Cette relation entre la musique et la langue de la culture d'origine⁷⁶⁴ m'a été également révélée dans mon expérience au cours de mon stage de Pingju. J'ai appris que contrairement à la plupart des participants qui avaient une formation de mandarin, je ne pouvais pas chanter correctement un chant. En effet, je n'ai pas pu trouver, pendant ce temps court, l'endroit d'émission des mots mandarins. De la même manière, les participants de mes ateliers en Turquie et à l'ARTA rencontraient un problème dans la prononciation des mots en persan, surtout pour les voyelles. Cela s'explique par le manque de répétition, la bonne prononciation pourrait être atteinte à long terme. En effet, l'essentiel se situait dans l'accord de la mélodie et des paroles. Finalement, après ces différentes expérimentations, j'ai choisi la langue persane comme langue principale pour les paroles proposées. J'ai d'ailleurs trouvé que, pour les mélodies des différentes ethnies en Iran, la langue persane était la plus adaptée au niveau prosodique et tonale. Ainsi se formulait le second postulat : il y a un rapport entre la musicalité d'une langue et la musique des interlocuteurs de cette langue. Par contre, cela ne signifie pas que changer les paroles d'une mélodie donne obligatoirement un résultat insatisfaisant. Il est à noter qu'entre des cultures musicales suffisamment proches, les échanges d'une langue à l'autre donnent un résultat plus satisfaisant⁷⁶⁵.

Le troisième point est en rapport avec mes expériences au Workcenter. Ces expériences m'ont aidé à observer que les paroles que je chantais, bien qu'elles soient dans une langue qui m'était inconnue⁷⁶⁶, pouvaient tout de même avoir un effet psychocorporel. Par ailleurs, la perfection dans la prononciation m'a révélé l'importance de ce phénomène

⁷⁶⁴ Stanislas Dehaene dans son cours intitulé « l'organisation des structures musicales », décrit le rapport entre la musique et la langue parlée des musiciens en décrivant les travaux suivants : Patel, A.D. and J.R. Daniele, «2003, « An Empirical comparison of rhythm in language and music » *Cognition* 87(1) : B35-45 et Patel, A. D. , J. R. Iversen, and J.C. Rosenberg. 2006. « Comparing the Rhythm and Melody of Speech and Music: The case of British English and French » *Acoust Soc AM* 119(S Pt 1): 3034-47. Consulté le 5/08/2020.

⁷⁶⁵ Je précise que cela reste un choix personnel car j'ai fait écouter mes compositions avec des paroles françaises à certains musiciens iraniens et ils les ont trouvées intéressantes et en accord avec la mélodie.

⁷⁶⁶ Le Workcenter travaille depuis longtemps principalement sur les chants de tradition africaine et afro-caribéenne.

dans le processus de la réception et de la production de la musique. Mieux je prononçais les mots (toujours sans compréhension de la signification), plus la reproduction de cet effet devenait accessible. De plus, au niveau de sa réception, je pouvais me connecter facilement à un chant sans forcément pouvoir le reproduire. J'ai observé ce cas également dans mes ateliers. Le fait que les participants non iraniens n'arrivaient pas à prononcer les voyelles de la langue persane ne les empêchait pas de se connecter aux chants. Ce qui confirme la part de l'écoute corporelle et le décalage entre l'écoute et la reproduction musicale.

Il me paraît en outre nécessaire d'évoquer la différence de la réception du phénomène langagier et musical dans le cerveau sans intervention de la part sémantique, ce qui explique notre expérimentation. Aujourd'hui, grâce à l'expérimentation scientifique nous savons que les endroits affectés dans le cerveau par lequel on reçoit les phénomènes musicaux et les phénomènes langagiers sont en grande partie différents⁷⁶⁷. Plus la langue s'approche d'une phrase mélodique, plus les endroits de la réception des phrases bascule dans la partie réceptrice de la musique dans le cerveau⁷⁶⁸. Par contre, dès qu'on perturbe l'harmonie musicale, on ne le reçoit pas dans l'endroit précédent. Une autre preuve de cette distinction tient au cas des enfants qui ont une amusie congénitale et qui ne peuvent pas chanter ou distinguer une note juste ou fausse, mais qui arrivent parfaitement à lire et écrire. De même, le cas des personnes atteintes d'aphasie nous montre qu'ils sont capables de produire de la musique⁷⁶⁹.

De ce fait, le troisième postulat : les paroles chantées dans une langue inconnue peuvent être comprises par le performeur comme une phrase mélodique sans s'engager dans la part sémantique d'une langue. De plus, il peut se connecter à cette musique sans pouvoir reproduire les mêmes paroles.

Le quatrième point explique le rapport existant entre le moment de la réception d'une phrase et la reconstitution de la prosodie de la phrase⁷⁷⁰. Autrement dit, pendant la répétition d'une phrase, on en reconstitue la mélodie. D'ailleurs, concernant la musique, pour mémoriser

⁷⁶⁷ cf. DEHAENE, Stanislas, *Le réseaux cérébraux de la syntaxe musicale*, cours du 13 mars 2017 au Collège de France, <https://www.college-de-france.fr/site/stanislas-dehaene/course-2017-03-13-09h30.htm>, consulté le 10/08/2020.

⁷⁶⁸ *ibid.*

⁷⁶⁹ *ibid.*

⁷⁷⁰ DEHAENE, Stanislas, Introduction aux hypothèses sur la singularité de l'espèce humaine, cours du 08 janvier 2018 au Collège de France, <https://www.college-de-france.fr/site/stanislas-dehaene/course-2018-01-08-09h30.htm>, consulté le 10/8/2020.

ou reproduire une phrase musicale, on a besoin d'une structure syntaxique⁷⁷¹. Cette structure qui, au niveau rythmique et mélodique ressemble au langage⁷⁷², nous dévoile que pour figurer une phrase musicale il faut une logique syntaxique. Autrement dit, nous avons besoin de figurer « un organe musical » parmi les sons qu'on entend afin de clôturer la phrase musicale, par exemple en arrivant à une note de quinte ou d'octave.

Concernant la création musicale, et particulièrement pour la composition des chansons, afin de trouver les paroles d'une mélodie, je commence souvent par la fredonner. Mais pour fixer un fredonnement sur une mélodie (même avant de le remplacer par des paroles), il me faut trouver une structure syntaxique.

À partir de ces quatre points, nous tirons la conclusion que la musique peut créer du plaisir sans forcément transmettre une valeur sémantique au niveau de parole des chants. Ce fait ne signifie bien évidemment pas que, pendant la performance musicale, on n'attache pas d'importance aux signifiants de notre performance, mais le niveau syntaxique peut se détacher du niveau sémantique d'une langue et s'associer à une autre signification. De cette manière, nous constatons comment la relation de la musique dans l'établissement d'un rapport sacré peut se détacher des significations religieuses provenant d'une culture et d'une société spécifique.

Cela démontre également la raison pour laquelle les expériences grotowskiennes avec les chants afro-caribéens n'étaient pas avant tout destinées aux performeurs qui connaissaient la langue d'origine des chants. Ce genre d'expérience n'a pas affaire avec le niveau sémantique des paroles des chants ni avec ses attributions culturelles. À la suite de ces expériences, j'ai également travaillé avec la structure du *Tahrir*, dans la musique *Dastgâhi* pour remplacer les paroles et chanter les mélodies sans paroles, ce qui m'a libéré complètement de la part sémantique des mots⁷⁷³. Par ailleurs, il convient de noter qu'ici, on parle de l'expérience des participants et cela se différencie du processus de création des séances. Comme nous avons montré auparavant, le processus de création nécessite, dans mon approche, une connaissance approfondie de la culture d'origine.

⁷⁷¹ DEHAENE, Stanislas, Le réseaux cérébraux de la syntaxe musicale, *ibid*.

⁷⁷² DEHAENE, Stanislas, *l'organisation des structures musicales*, cours du 06 mars 2017 Collège de France, <https://www.college-de-france.fr/site/stanislas-dehaene/course-2017-03-06-09h30.htm>, consulté le 10/08/2020.

⁷⁷³ cf. [Quatrième partie de la séance à l'ARTA](#)

III.III.C: État subtil pendant la performance musicale

Jusqu'ici, dans ce chapitre, nous avons constaté comment la réception et la production musicale sont engagées dans un processus psychique et physiologique qui peut fonctionner indépendamment de la notion sémantique. Ainsi, nous nous arrêtons cette fois sur les moments de la réception et de la production musicale qui suscite une créativité chez l'être humain. En effet, durant la connexion au phénomène musical, au stade de la réception, notre corps reçoit une excitation de la part d'un phénomène à l'extérieur de lui-même. Par contre, cette excitation conduit à une communication du corps entier avec la musique. Le passage de l'excitation à la communication chez Didier Anzieu est abordé par le biais de la notion de Moi-peau. L'excitation de la peau comme d'une frontière qui sépare l'extérieur de l'intérieur pousse le sujet à communiquer en réagissant à ce stimulus pour répondre à ses besoins. « L'instauration du Moi-Peau répond au besoin d'une enveloppe narcissique et assure à l'appareil psychique la certitude et la constance d'un bien-être de base⁷⁷⁴. » Cette enveloppe joue un rôle prépondérant dans le développement de l'enfant et dans la réception des plaisirs sexuels. « L'érotisation des frontières du corps et du Moi frappe de refoulement et d'amnésie les étapes psychiques originaires du Soi⁷⁷⁵. »

Comme nous l'avons évoqué, la relation au niveau sonore est un des premiers stades dans la conception de l'autre. Mais ce son est également un moyen d'établir le lien entre le monde intérieur et l'extérieur. En recevant une réponse à un cri dans le but de bénéficier d'un soin ou de nourriture, le son émis par l'enfant devient signifiant. Ce qui est remarquable, c'est qu'à partir de l'âge de trois mois les autres membres commencent à réagir en même temps que l'émission du son. L'enfant tend l'extrémité de ces membres (les mains et les pieds) vers la voix de la mère et cela avant qu'il commence même à babiller. « Vers trois mois, par suite de la maturation de la fovéa, la réaction circulaire visio-motrice s'installe : la main se tend vers le biberon. Mais aussi vers la voix maternelle ! Et, alors que l'enfant n'est capable à ce stade de reproduire que les gestes qu'il se voit faire (ceux donc des extrémités des membres), l'imitation est bien plus diversifiée au plan audio-phonologique : dans son babil, le bébé imite

⁷⁷⁴ ANZIEU, Didier, 1995, op. cit., p.61.

⁷⁷⁵ Federn, P., *La psychologie du Moi et les psychoses* dans ANZIEU, Didier, 1995, op. cit., p.61.

ce qu'il entend de l'autre autant qu'il s'imité lui-même ; à trois mois, par exemple, apparaissent les cris contagieux⁷⁷⁶. »

Ce que Anzieu appelle l'enveloppe sonore crée une image spatio-auditive du corps de l'enfant. Par ailleurs, cette enveloppe sonore, au moment où l'enfant reçoit un soin de la part de sa mère, devient un moyen qui lui permet de fusionner avec la mère. « Le Soi se forme comme une enveloppe sonore dans l'expérience du bain de son, concomitante de celle de l'allaitement. Ce bain de son préfigure le Moi-peau et sa double face tournée vers le dedans et le dehors, puisque l'enveloppe sonore est composée de sons alternativement émis par l'environnement et par le bébé. La combinaison de ces sons produit donc : a) un espace-volume commun permettant l'échange bilatéral (alors que l'allaitement et l'élimination opèrent une circulation à sens unique) ; b) une première image (spatio-auditive) du corps propre ; c) un lien de réalisation fusionnelle réelle avec la mère (sans quoi la fusion imaginaire avec elle ne serait pas ultérieurement possible)⁷⁷⁷. »

Pour relier ce propos à notre expérimentation d'atelier, imaginons notre atelier avec une seule personne. L'effet produit par le chant émis de l'appareil vocal est un phénomène sonore sortie de l'intérieur de la personne, mais en même temps, il entend sa voix, c'est-à-dire, il reçoit l'écho de sa voix de l'extérieur. De même que l'enfant, en écoutant la voix de sa mère, tend l'extrémité de son corps vers le son, le mouvement de la main des chanteurs peut suivre le chemin parcouru par la mélodie dans l'espace⁷⁷⁸. Le rythme des mouvements physiologiques comme le battement du cœur, la respiration et le flux sanguin s'accorde avec le rythme de la musique. La musique, dans ce processus, a une double fonction. Elle est à la fois un appel vers un objet invisible et indéfini, et dans sa réception, elle devient la réponse de cet objet inconnu qui rend possible l'union. De cette façon, le corps, en harmonie avec la voix émise et entendue, s'unifie au niveau physiologique et psychique avec la musique. Or, n'est-

ANZIEU, Didier, 1995, op. cit., p.189.

ANZIEU, Didier, 1995, op. cit., p.192.

⁷⁷⁸ Les mouvements de la main sont présents chez plusieurs chanteurs de différentes traditions musicales telles que les traditions musicales indiennes. Ce phénomène n'est pas exclusif à la performance vocale et est présent également dans le jeu d'instrument dans certaines traditions musicales comme celle du Kirghizistan ou du Kazakhstan. cf. Jean During, « Hand Made. Pour une anthropologie du geste musical », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 04 avril 2012, consulté le 30 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1834> consulté le 20/08/2020.

ce pas là le geste de la main sur l'oreille chez les chanteurs du nord Khorassan en Iran, pour entendre cette voix d'une manière plus intime et plus intérieure⁷⁷⁹ ?⁷⁸⁰

Contrairement au rapport sexuel pendant lequel l'union et la fusion des deux corps restent, en fin de compte, impossible, ici, le plaisir d'atteindre l'objet du désir dans l'absence d'objet et par l'unification avec la réponse de celui-ci devient possible. Le chanteur s'unifie avec un corps musical qui relie l'espace extérieur et intérieur. L'image du corps dans son lien avec le corps biologique fusionne avec l'image spatio-auditive. C'est en vue de cette possibilité d'union avec la musique qui incarne le corps de l'Autre que l'homme va perpétuellement d'un signifiant à l'autre et associe à la musique les signifiés voulus. C'est dans cette attribution des significations que le rapport avec le sacré, comme rapport impossible, devient possible et, pour le situer dans le contexte culturel iranien, le *Hâl* atteint une sublimation. La qualité à la fois abstraite (dans la manière qu'on a de la recevoir dans la psyché) et physique (dans la manière dont elle résonne dans le corps) donne une place particulière à la musique dans l'expérience de l'Autre dans le but d'un plaisir intense. La spécificité de la musique, contrairement aux autres formes qui « présentent » le sacré, réside dans ce ressenti physique, cette absence matérialisée (comme objet ou lieu) et l'implication simultanée de la même personne dans la production et la réception du phénomène musical.

Grotowski, dans son discours de « tu es le fils de quelqu'un » qui insiste sur la maîtrise du chant et l'expression de chanter avec le cœur et l'esprit, n'avait-il pas l'intention de souligner cet aspect psychocorporel du chant traité ci-dessus ? Ne peut-on pas interpréter le chant « avec le cœur et l'esprit » comme une demande d'amour dans le but d'une symbiose de la voix avec l'instance psychique de la mère, autrement dit, comme retour à la source ? Ainsi, la remarque de Grotowski sur l'importance de connaître les fonctions primaires du cerveau (cerveau reptilien⁷⁸¹) dans leurs relations avec les aspects psychomoteurs du corps humain

⁷⁷⁹ Quant au geste spécifique de porter la main sur l'une ou deux oreilles, l'origine peut être différente dans différentes traditions musicales. Par exemple dans les chants polyphoniques des Corses, La paghjella, l'origine vient de créer un espace sonore qui produit un retour naturel pour le chanteur lui permettant « de varier son propre volume d'écoute par rapport aux autres chanteurs et surtout de ne pas s'égosiller. » tiré du blog <http://paghjella.blogspot.com/2008/03/lire.html>, consulté le 1/10/2020. Quelque soit la raison technique, par le biais de ce geste, le chanteur entend sa propre voix d'une manière intime.

⁷⁸⁰ Ce même geste de la main est présente chez les *Muezzin* (personne qui fait l'appel) pendant le chant de l'appel à la prière (*Adhân*) dans la tradition musulmane.

⁷⁸¹ Il faut noter qu'aujourd'hui, grâce aux progrès en neuroscience, on sait qu'il n'y a pas de hiérarchisation entre les différentes couches du cerveau, cf. RISOLD, Pièere-Yves, Avez-vous vraiment un cerveau reptilien ? la revue Cerveau & Psycho, 30 Nov. 1999, <https://www.cerveauetpsycho.fr/sd/neurobiologie/avez-vous-un-cerveau-reptilien-1483.php> consulté le 7/08/2020.

prend une importance majeure, car nous avons constaté que cette partie du cerveau joue un rôle important dans la part physiologique de la réception musicale.

Afin de restituer dans sa totalité notre hypothèse de base concernant les entrecroisements des mouvements des êtres dans la réception du phénomène musical, je tiens à donner quelques précisions à propos de la connaissance de « l'état subtil » dans mes démarches d'atelier. D'abord, la découverte de la structure musicale au sein d'une pensée culturelle et religieuse nous aide à comprendre le mécanisme de création et de transmission de la musique dans son lien avec l'entité psychocorporelle de l'homme. Étudier la musique de cette manière m'a permis de voir le rapport des phénomènes musicaux avec les autres facteurs culturels, physiologiques et psychiques dans un *meshwork*, selon l'expression d'Ingold. Il s'agit d'un tissu de relations entre les éléments qui ne se définissent pas dans une structure rigide de catégories qui seraient classables selon telle ou telle qualité ou spécificité. De ce point de vue, on ne va pas directement d'un son musical à une représentation mentale ou inversement. Tout un processus est en jeu qui est sous l'influence de facteurs existants à l'extérieur et à l'intérieur du corps, lui-même en mouvement dans un environnement vivant avec des frontières flexibles. Dans cette perspective, selon Tim Ingold, « Les choses n'existent pas, elles surviennent. Là où les choses se rencontrent, les événements s'entremêlent, car chacun d'eux est lié à l'histoire de l'autre. Chacun de ces liens est un lieu ou un sujet. Connaître quelqu'un ou quelque chose, c'est connaître son histoire et être capable de la relier à la sienne⁷⁸². » Dans ce contexte, l'insistance de Grotowski sur la maîtrise de l'art à côté d'une recherche qui nous conduit à connaître le corps et l'esprit ancestral prend sens : pour maîtriser une technique artistique il faut se connaître dans le temps et cette connaissance est en rapport perpétuellement changeant avec le monde. C'est ainsi que la vie de l'artiste est inséparablement entrelacée avec son art.

Pour revenir sur l'état subtil, je propose de le définir en m'inspirant de l'analyse de Didier Anzieu, comme un état qui oscille entre souffrance et plaisir. Autrement dit, la musique peut nous pousser vers un plaisir par le biais d'une réplétion psychocorporelle au travers de l'écoute et le fait de chanter nous aide à décharger ce plaisir intense pour garder l'équilibre. C'est dans cette maîtrise du plaisir au sein de cet état que la création artistique prendra forme. Par souffrance, j'entends la perte d'équilibre psychique du sujet au cours d'une expérience qui

⁷⁸² INGOLD, Tim, 2011, *op. cit.*, p.160-161. [Traduction libre]

le pousse vers un plaisir déstabilisant. Grotowski souligne également qu'en l'absence de cette maîtrise ou en l'absence d'un cadre permettant de canaliser cette expérience, comme en fournissent les cérémonies rituelles, le sujet peut se désaxer du processus en perdant l'équilibre psychomoteur⁷⁸³. De ce fait, le cadre d'un atelier et la présence d'un chemin à parcourir aident les participants à canaliser leurs expériences et les empêchent de se désaxer de leurs chemins vers la création.

Par ailleurs, pour reprendre l'idée de Tim Ingold, l'organisation psychocorporelle de l'actant dans sa rencontre avec les phénomènes musicaux s'entremêle avec son vécu personnel. J'insiste sur le fait que, dans sa démarche pour la maîtrise d'une mélodie, plus le sujet s'expose aux différents facteurs donnant naissance à une mélodie spécifique, plus il trouve les moyens de s'y connecter. Ces facteurs peuvent être retracés à la fois au sein des éléments présents dans les manifestations culturelles, et dans les recoins des mécanismes psychiques et corporels du sujet lui-même. De cette façon, un récit personnel se construit dans les détails psychiques et corporels en absorbant ces facteurs culturels. Le fait de se baigner dans une culture musicale et performative n'apporte pas seulement une accumulation d'information sur les techniques dans leurs diversités et subtilités, mais il permet également de créer le récit personnel en s'y retrouvant pour arriver à une création personnelle. En effet, les différentes parties de l'atelier proposent de tels facteurs pour permettre aux participants de construire leurs récits personnels avec les éléments constitutifs d'une culture musicale.

Cette idée de la création d'un récit personnel est présente dans l'interprétation de la musique *Dastgâhi* persane⁷⁸⁴. Cette musique, dans son essence, demande au musicien d'être créateur, car tout est dirigé vers un état subtil provenant du *Hâl*. Le musicien passe de l'étape de la répétition à « la création dans la répétition » et fait renaître une mélodie dans chaque reprise.

Pour reprendre notre propos sur le détachement de la part sémantique dans l'acte performatif, en se référant à Grotowski et à la notion d'« objectif du rituel ⁷⁸⁵», on peut dire que l'action qui impacte l'actant dans un contexte séculier n'est pas une démarche psychique et physiologique complètement différente d'une expérience religieuse dans le cas d'un rituel.

⁷⁸³ GROTOWSKI, Jerzy, *Tu es le fils de quelqu'un*, in *the Grotowski source book*, SCHECHNER, Richard, *Op. cit.*, p.298-299.[Traduction libre]

⁷⁸⁴ Bien entendu, cette qualité n'est pas exclusive de la musique *Dastgâhi*.

⁷⁸⁵ RICHARDS, Thomas, 1995, *op.cit.*, p184

La différence réside plutôt dans l'attachement des signifiants au cours de processus d'identification avec la musique exécutée à travers l'action psychocorporelle musicale.

III.III.D: L'apparition de la création performative

Nous avons déjà décrit l'état subtil durant lequel l'actuant se retrouve dans un état psychocorporel où la création peut émerger. Par contre, une fois cet état atteint, il faut savoir comment le maîtriser pour arriver à une création originale. À l'aide de l'analyse de Didier Anzieu dans *Le corps de l'œuvre*⁷⁸⁶, nous allons ensuite décrire le processus de création chez l'être humain du point de vue psychanalytique. Me basant sur cette analyse, je vais tenter de déchiffrer le processus de création proposé par mon atelier aux acteurs.

Anzieu aborde en cinq phases l'avènement d'une création. Dans la première, le sujet subit une régression et/ou une dissociation partielle et temporaire du Moi⁷⁸⁷ issue de la réapparition d'une vérité historique oubliée et refoulée. En effet, ce mécanisme est une autodéfense de la psyché humaine dans un moment psychotique pour ne pas l'entraîner dans un état psychopathique. « Le travail créateur peut permettre à l'auteur de faire l'économie d'une pathologie mentale, organique ou comportementale plus sévère ; il peut n'être qu'un palier provisoire retardant l'établissement définitif de cette pathologie⁷⁸⁸. »

Ainsi, le sujet élargit les frontières du Soi et crée un double qu'il peut observer. Pendant cet état d'inspiration, « le Moi idéal se met à fonctionner en morceaux séparés et l'un ou l'autre de ces sous-systèmes psychiques se morcelle lui-même en les diverses identifications qui se sont stratifiées en lui à des âges différents et dans des circonstances variées, voire contraires⁷⁸⁹. » Le témoignage de Delphine Bechetoille de son expérience pendant la cinquième partie de mon atelier à l'ARTA⁷⁹⁰, à propos des remémorations d'une

⁷⁸⁶ Notamment sa deuxième partie « les cinq phases du travail créateur », p.93-141.

⁷⁸⁷ « Le pronom substantivé *Ich* désigne à la fois la première personne (je) et l'identité subjective. Au sens strictement métapsychologique, le Moi désigne une *instance psychique* (à côté du Surmoi et du Ça), soit ce qui apparaît, au cours de la « décomposition de la personnalité psychique », comme le pôle défensif - instance de la défense (*) - au plan dynamique et comme facteur de liaison, au plan économique. » ASSOUN, Paul-Laurent, *Le Vocabulaire de Freud*, Paris: Ellipses, 2002, p.42 .

⁷⁸⁸ ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.*, p.95.

⁷⁸⁹ ANZIEU, Didier, *op. cit.*, p.100.

⁷⁹⁰ Pour la description de cette partie de l'atelier cf. [Partie III, chapitre I.C.1.e](#).

expérience vague de son enfance, peut témoigner de ce début d'inspiration dans une rencontre avec un phénomène musical et performatif⁷⁹¹.

Anzieu développe le concept de dissociation, au moment de l'inspiration, en soulignant que « une autre dissociation concerne le Moi lui-même, en tant qu'il assure l'intégration de la psyché dans le soma (autrement dit la résidence de l'esprit dans l'organisme) : c'est la dissociation du Moi psychique et du Moi corporel, avec les sentiments d'étrangeté, les manifestations somatiques qui s'ensuivent⁷⁹². » Monica Abularach, en décrivant la manière qui lui a permis de danser sur la mélodie de Navaï grâce à la présence des autres : « à force de le faire avec tout le monde et le refaire, ça rentre dans le corps⁷⁹³. » Mais elle ajoute : « si je regarde les autres, je me perds, je dois me regarder moi-même. J'ai besoin de rentrer dans mon corps pour trouver ce que je dois faire⁷⁹⁴. » Ce témoignage nous révèle cette dissociation du Moi et la présence dans un autre Moi psychosomatique que celui que l'on sent dans un état ordinaire. Anzieu souligne qu'étant dans cet état – qui peut générer des frissons et une sensation de froid – le sujet ne se remémore pas l'événement passé, mais les détails voisins de son contenu. Monica Abularach a décrit que certains chants la mettaient en contact avec des moments très personnels de son passé et surtout de son enfance. Par contre, quand je lui ai demandé de me raconter certaines scènes, elle m'a répondu « je me rappelle d'un ressenti des moments de mon enfance, pas de quelque chose en particulier ⁷⁹⁵ ». De même, Delphine Bechetoille m'a parlé d'images spontanées qui se créaient et disparaissaient pendant la séance⁷⁹⁶.

Anzieu affirme à propos de ces moments que « la dissociation créatrice est temporaire et réversible. Le créateur peut, avec l'expérience, aussi bien en provoquer le retour qu'y mettre fin. Il y a là une analogie avec l'expérience mystique individuelle, avec les états de transe collective⁷⁹⁷. » La sensation d'unicité entre le groupe et moi-même pendant la séance peut également s'expliquer par un état de transe collective. Cependant, malgré l'usage du terme « transe » par les participants, je préfère ne pas l'attribuer à ce qui s'est passé durant la

⁷⁹¹ Entretien de l'auteur avec Delphine Bechetoille, *ibid*.

⁷⁹² ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.*, p.100-101.

⁷⁹³ Entretien de l'auteur avec Monica Abularach, *ibid*.

⁷⁹⁴ *ibid*.

⁷⁹⁵ *ibid*.

⁷⁹⁶ Je n'ai pas insisté sur le contenu des images car je crois que cela pouvait rendre les participants mal à l'aise.

⁷⁹⁷ ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.*, p.101.

séance, étant donné les malentendus et mauvaises interprétations qui existent autour de ce terme.

La deuxième phase selon Anzieu est « la prise de conscience, grâce à l'acuité, de la vivacité de l'attention de l'un ou plusieurs représentants inconscients (représentation, affect, image motrice) de façon à les fixer dans le préconscient comme noyaux d'une activité de symbolisation⁷⁹⁸. » Le témoignage de Delphine Bechetoille concernant son « autonomie du mouvement et le déplacement ⁷⁹⁹», tout en étant connecté aux autres, peut s'expliquer par cette phase. Le terme « présence ouverte » utilisé par cette participante montre qu'elle était à la fois présente dans une entité psychique et ouverte aux autres. « La partie du Moi dédoublée et restée apte à l'observation de soi pendant que le processus de régression-dissociation prend conscience du ou des représentants psychiques inconscients ainsi mobilisés et, tout en préservant leur organisation dynamique, les déplace par un changement topique et les fixe dans le préconscient⁸⁰⁰. »

Dans cette deuxième phase, Anzieu met en parallèle le processus psychique qui survient dans le rêve et celui d'une création artistique et souligne que dans les deux, le [Sujet] « lève la seconde censure, entre le préconscient et la conscience, il se saisit des symboles latents sous forme d'images mentales et les transforme en contenus manifestes - mais il fixe dans sa mémoire ces contenus auxquels il porte une attention aiguë, tandis qu'un rêve réussi prolonge le sommeil et s'accompagne d'oubli⁸⁰¹. » Anzieu continue ce propos en soulignant que « beaucoup plus encore que dans le rêve nocturne, l'écrivain, l'artiste, subit ou exerce une forte stimulation pulsionnelle, laquelle déborde quantitativement la première censure, localisée par Freud entre l'inconscient et le préconscient, et suralimente l'activité de liaison et de symbolisation de cette dernière instance psychique⁸⁰². »

La surabondance pulsionnelle peut avoir différentes raisons. L'une d'entre elles relève de techniques employées par les créateurs pour provoquer ou entretenir la charge pulsionnelle⁸⁰³. Ce processus se produit pour certains par une accumulation ou chez d'autres,

⁷⁹⁸ ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.* p.113.

⁷⁹⁹ Entretien de l'auteur avec Delphine Bechetoille, *ibid.*

⁸⁰⁰ ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.*, p.108.

⁸⁰¹ ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.*, p.95.

⁸⁰² ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.*, p.108-109.

⁸⁰³ ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.*, p.109.

par une privation : « ceux qui trouvent l'inspiration dans l'excès - de vie sexuelle, de voyages, de drogues, de contacts humains -, ceux qui suscitent une montée pulsionnelle intensément concentrée en suspendant le plus possible sa réalisation dans des objets et des buts où elle se dissiperait⁸⁰⁴. » La démarche des ateliers décrits ici fonctionne plutôt selon le premier modèle : l'accumulation. Les actions et les chants d'une aire géographique spécifique avaient pour but de provoquer la charge pulsionnelle des participants tout en donnant un cadre pour les diriger vers un espace performatif. Les contacts humains au sein de l'atelier, à travers les actions musicales et collectives, suscitent les impulsions qui peuvent être la source d'une création par la suite. Selon Anzieu, « le créateur travaille, en cette seconde phase, comme le rêve nocturne : il lève la seconde censure, entre le préconscient et la conscience, il se saisit des symboles latents sous forme d'images mentales et les transforme en contenus manifestes⁸⁰⁵. »

Dans le cadre des ateliers, ce contenu qui se manifeste entre le préconscient et la conscience peut donner naissance à l'improvisation des participants dans la séance-performance, comme le cas de l'atelier à l'université d'Art de Téhéran⁸⁰⁶. Même en l'absence d'un espace d'improvisation pour les participants, la manifestation d'images mentales peut se diriger dans une recherche personnelle de chacun. « Les invitations à la guerre et à l'amour » sont les termes que Delphine Bechetoille associait à ma performance pendant le premier chant de la deuxième partie à l'ARTA. Ces interprétations n'étaient ni présentes dans les paroles (auxquelles elle ne pouvait pas avoir accès en raison de langue) ni dans mon intention au moment de la performance du chant. Cet exemple décrit bien la formule de Saussure « le propre du langage humain est le caractère arbitraire du signifiant par rapport au signifié⁸⁰⁷. » Par contre, en étant déjà dans la reconnaissance d'une définition à l'écoute d'un mot, chaque individu associe la sonorité du mot à une « réalité idéelle de caractère schématique, un schème abstrait, une idéalité individualisée⁸⁰⁸. » En l'absence des mots (une relation linguistique par la parole), le référent devant lequel l'individu mettra sa représentation mentale comme un équivalent disparaît. Ainsi, on s'ouvre à une conscience collective qui

⁸⁰⁴ *ibid.*

⁸⁰⁵ ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.*, p.108.

⁸⁰⁶ cf. [Partie III. Chapitre I.B.2.](#)

⁸⁰⁷ Godelier, Maurice, *ibid.*

⁸⁰⁸ Godelier, Maurice, *ibid.*

émerge entre les participants et qui rend possible la communication. Cette conscience ne se réfère pas comme dit Grotowski « au langage (à la machine à penser), mais à la présence⁸⁰⁹. »

Anzieu continue ainsi pour la troisième phase : « ce qui était caché, perdu, rejeté aux frontières du Soi devient pour le Moi un objet possédant une logique interne, dont celui-ci peut se représenter les conséquences, les développements, les manifestations, en les imprimant dans un matériau approprié⁸¹⁰. » Autrement dit, une logique interne qui permet au créateur de donner corps à son état de saisissement, selon Anzieu,.

Cette phase a une place importante dans notre travail d'atelier, car c'est à partir de cette étape que le travail créateur évolue en une création. Anzieu appelle cette étape un « code », mais par rapport à notre sujet d'étude je préfère un autre terme équivalent et qu'il a lui-même proposé : la méthode d'action. Pour mieux illustrer ces trois étapes par rapport à notre travail sur les actions musicales, je prendrai l'exemple de la quatrième partie de l'atelier ARTA.

Un chant fait pendant l'atelier a pu susciter une vérité oubliée ou refoulée dans le passé des participants. Ensuite, le participant prend conscience de cette dissociation en se focalisant sur les représentants revivifiés (sous forme de représentations, d'affects, ou d'images motrices) dans le préconscient. Grâce à une maîtrise du corps et du chant qui crée petit à petit un modèle d'action spécifique à chacun, le participant va alors créer un mouvement chanté de son Moi doublé. Autrement dit, il donne corps à cette image produite par la revivification d'une vérité oubliée et refoulée. Or, si dans notre exemple des images d'enfance, on traduit directement l'image venue à la pensée sur scène, le corps naturel de l'action devient banal (jouer un enfant). De même sur le plan musical, si cette image enfantine fait réveiller un affect et que, par cet affect, je chante une mélodie connue sur ce thème, mon œuvre peut rester banale si l'action que je propose ne lui donne pas un corps original. Par ailleurs, sur le plan musical, si par le biais de mon réservoir de mélodies-types et de savoir sur la composition musicale, sous l'effet de l'affect, j'arrive à un nouveau thème musical, mon œuvre devient originale sur les deux plans performatif et musical. En effet, la

⁸⁰⁹ RICHARDS, Thomas, 1995, *op. cit.*, p.189.

⁸¹⁰ ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.*, p.116.

méthode d'action est sous le contrôle du Sur-Moi⁸¹¹. « Le Surmoi est en effet le lieu originaire du code [la méthode d'action], que celui-ci soit éthique ou logique. » Ainsi, ce n'est pas étonnant si l'on subit les règles convenues de la société dans une création.

D'ailleurs, l'hypothèse de Jean Guillaumin concernant le corps de l'œuvre est considérable dans notre domaine de recherche. Il affirme que « le corps de l'œuvre est tiré par l'auteur de son propre corps (vécu et fantasmé) qu'il retourne comme un gant et qu'il projette, en inversant dedans et dehors, comme fond, comme cadre, comme décor, comme paysage, comme support matériel et vivant de l'œuvre. ⁸¹² » De ce fait, dans une pratique performative où la présence du corps est centrale, la part du corps de l'actuant dans la création prend une valeur importante.

La créativité de l'actuant dépend aussi de l'attitude qu'il a par rapport à la méthode d'action et au corps qu'il choisit de lui donner. Ainsi, même dans le cas d'une action très précise dans ses détails, la part de l'actuant dans l'incarnation de cette action reste essentielle. Monica Abularach concernant la première action de la quatrième partie de l'atelier de l'ARTA a décrit qu'au fur et à mesure « l'attention et la concentration se remplaçaient par une présence ⁸¹³ ». Le fait de passer de l'état de « faire une tâche scénique » à une « action consciente » où l'on se retrouve présent constitue un des objectifs principaux de mon atelier à propos de la création.

Les deux dernières phases de création selon Anzieu sont la composition finale de l'œuvre (dans notre cas, la création d'une performance dans ses détails dramaturgiques, sa mise en scène, etc.) et sa présentation au public qui ne concerne pas véritablement l'objectif de mes ateliers. Je ne les traiterai donc pas ici.

⁸¹¹ Le Surmoi selon Freud est « une instance révélée par la « décomposition de la personnalité psychique ». Il s'agit d'« une partie du Moi » qui « s'oppose à l'autre, la juge de façon critique et pour ainsi dire la prend pour objet - ce qu'indique la métaphore désignant ce qui est « au-dessus » (über) du Moi (ich), donc le supervise, le contrôle et le censure. » ASSOUN, Paul-Laurent, op. cit., p.64.

⁸¹² ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.*, p.119.

⁸¹³ Entretien de l'auteur avec Monica Abularach, *ibid.*

Chapitre IV : Objectifs généraux des Séances

Dans ce dernier chapitre, je vais tenter de regrouper les différents objectifs des séances que j'ai abordées dans cette recherche. Cela n'a pas pour but de figer les actions comme des exercices méthodiques, mais de les catégoriser pour donner une idée sur les objectifs suivis des séances. Nous avons constaté que les actions proposées pendant les séances n'avaient pas un seul objectif, d'où le fait de classer les objectifs plutôt que les actions elles-mêmes.

III.IV.A: Le travail plastique sur le rythme

Le travail sur le rythme a été proposé principalement dans les cycles de mouvements de la quatrième partie de la séance à ARTA où j'ai proposé aux participants de créer une harmonie rythmique entre l'action physique et le rythme chanté. Par ailleurs, la notion de rythme a été particulièrement recherchée à travers des chants de tradition (deuxième partie de l'Atelier à ARTA ou l'atelier Tiyatro Medresesi), bien qu'une attention à la notion du rythme était présente dans toutes les parties des séances à l'ARTA. Le rythme a été expérimenté en dissociant et en harmonisant plusieurs rythmes en même temps. Quant à la dissociation et l'harmonisation, il s'agissait de proposer un travail qui demandait de distinguer les rythmes différents entre le corps et le chant pour soi-même et pour les autres afin d'harmoniser ces quatre niveaux. Il faut ajouter également que la notion de rythme dans le corps est aussi composée du rythme intérieur et du rythme extérieur de chaque participant qui constituent la globalité du rythme corporel. Ainsi, de la même façon que durant certaines actions nous avons une hétérophonie musicale (telle que le premier chant de tradition dans la deuxième partie de l'atelier à l'ARTA), nous avons également une « polyaction⁸¹⁴ » (plus précisément dans le premier cycle des mouvements dans la quatrième partie de l'atelier à l'ARTA).

De plus, l'utilisation des rythmes non mesurés a permis d'élargir notre expérimentation ; la structure rythmique non-mesurée est d'ailleurs une notion importante dans les musiques en Iran. Ce concept de rythme non mesuré était un des points importants des spécificités musicales en lien avec le jeu d'acteur sur scène. Les dialogues et les actions physiques de l'acteur sur la scène ne suivent pas toujours le même rythme. Les actions

⁸¹⁴ J'emploie ce terme dans le sens de présence simultanée de plusieurs organes performatifs dans le corps.

physiques peuvent suivre un rythme rapide alors que les dialogues suivent un rythme lent ou vice versa. On remarque, à ce propos, que l'un des enjeux de la performance de l'acteur est d'élaborer un rythme non-mesuré afin de pouvoir interpréter des dialogues issus de pièces qui n'ont pas de forme poétique mesurée. J'ai donc trouvé que l'accompagnement des actions physiques par un chant non mesuré (la forme d'*Áváz*) pourrait être un bon moyen pour travailler sur ce sujet.

D'ailleurs, le rythme proposé par la structure musicale suit une coordination des mouvements qui dirige les participants graduellement vers un état psychophysiologique subtil. Nous avons abordé précédemment ce sujet qui est un des points centraux dans les recherches des chants, surtout pour les chants traditionnels. Le fait de supprimer ou de réduire la part des paroles a aidé en quelque sorte à réduire les obstacles devant l'activité psychocorporelle des participants dans le processus de recherche d'action d'un chant. Nous avons traité d'un des facteurs importants dans ce processus, celui d'une écoute corporelle attentive qui nécessite tout d'abord la découverte dans tout le corps du rythme proposé par le chant. Par contre, j'ai tenté de mettre les participants dans des situations variées pour qu'ils proposent différentes actions sur le même rythme (telle que l'improvisation sur des chants traditionnels) tout en gardant le rythme de la chanson dans leur corps, cela dans le but de ne pas suivre inconsciemment le rythme de la musique, ce qui est une action naturelle.

III.IV.B: Travail sur la dissociation et l'association

Le travail sur les deux principes de dissociation et d'association était un autre objectif toujours présent pendant les séances. Sur un premier plan, la voix, dans sa production, est associée au corps et se dissocie du corps après son émission dans l'espace. Par contre, dans sa réception, elle s'associe encore une fois au corps. Cela fournit un travail pour l'acteur sur deux plans interconnectés. Pendant les séances, j'ai tenté de trouver les moyens pour travailler sur ces deux concepts. Un des moyens était de travailler sur les mouvements rythmiques et les mélodies chantées, décrites ci-dessus. Un deuxième moyen consistait en un travail sur les variations mélodiques dans l'espace, surtout avec le premier chant de la deuxième partie des séances de l'ARTA. Le troisième moyen était un travail sur les rythmes non mesurés et mesurés des chants, accompagnés par un mouvement (tel que le troisième mouvement de la

quatrième partie de la séance de l'ARTA). En effet, en maîtrisant ces capacités de dissociation et d'association sur plusieurs niveaux, on se trouve dans un processus qui établit une logique entre les différentes activités et permet un agencement de chacun dans une seule action.

III.IV.C: Travail sur la narration corporelle

Le travail sur la narration pendant les séances était en lien direct avec l'improvisation et l'imagination de l'acteur. En tant que créateur des cycles de mouvements, mes créations étaient toutes issues d'une improvisation corporelle et d'activation de l'imaginaire par ces mouvements. La narration corporelle dans la première, la troisième et la sixième partie de l'atelier à l'ARTA était une tentative de créer une narration abstraite basée sur la narration de la musique. Dans ces parties, un travail plastique sur la composition corporelle qui donnait corps à la mélodie permettait de travailler sur la qualité narrative de la musique sans avoir une charge sémantique proposée par les paroles. L'idée était de trouver un langage corporel qui raconte un récit par les organes performatifs.

J'ai laissé, en revanche, libre l'imagination et l'improvisation des participants dans la deuxième partie de la séance à l'ARTA et pendant les séances au Tiyatro Medresesi, ainsi que lors de la deuxième phase de la séance-performance de l'Université d'Art de Téhéran, décrite plus haut.

Mise à part la trame narrative proposée dans certaines séances (telle que la deuxième séance à l'Université d'Art de Téhéran), nous avons également travaillé sur la narration pendant la partie des chants de tradition. Le développement de certains chants pendant les séances à l'ARTA avait pour intention de pousser les participants à trouver leurs propres narrations dans l'espace, en harmonie avec les autres. Les associations personnelles qui survenaient dans la pensée des participants devaient trouver leurs liens avec une action créée par un groupe. La musique, en tant qu'élément reliant les mouvements de tous les participants, jouait le rôle d'un récit commun qui connectait les mouvements dans l'espace. C'est dans ce contexte qu'une ligne d'action physique pouvait se développer.

Ces expérimentations peuvent démontrer comment, en utilisant les caractéristiques mélodico-rythmiques du *Dastgâh* comme thème général pour une action principale dans une

performance, chaque *Gousheh* peut jouer le rôle d'une petite action à l'intérieur de ce thème. De plus, les modulations pour se diriger vers une mélodie dérivée de *Darâmad-e Dastgâh* pourrait trouver une équivalence dans une petite action au sein de l'Action générale (totalité des actions) d'une pièce. Ainsi, le retour de la mélodie au *Darâmad-e Dastgâh* était en quelque sorte un retour au thème général de l'Action, ce qui peut montrer la fonction dramatique des *Gousheh* surtout dans une séance-performance. Ainsi, l'hypothèse qui voit l'origine de la musique *Dastgâhi* dans le besoin d'une narration plus développée dans un même mode musical⁸¹⁵ me paraît juste, car ce système musical offre une qualité narrative plus développée aux musiciens que le système *Maqâmi*. Cette qualité permet aux musiciens d'improviser infiniment dans une structure fluctuante afin de trouver un langage personnel. De ce fait, en m'inspirant de la structure *Dastgâhi*, je propose la notion de *Radif* performatif de chaque performance : une narration qui ordonne les actions d'une performance. En effet, les premières, troisièmes et sixièmes parties de la séance à l'ARTA peuvent être considérées comme les premières esquisses des *Radif* performatifs.

III.IV.D: Le travail sur la présence

Travailler sur la présence scénique était également un des objectifs généraux de toutes les actions des séances, des toutes premières jusqu'à la dernière. Nous avons traité de la notion du *Hâl* dans la culture et l'art persan, notamment dans la musique. Cet état de la présence ou autrement dit, « l'état subtil » est un objectif recherché à tout moment du travail d'atelier. Dans le début de la première, la troisième et la sixième partie des séances à l'ARTA, les actions et chants proposés invitaient les participants à un travail méditatif actif de la pensée qui s'enchaînait par une activation du corps et de l'imaginaire. Ce travail accentue la concentration sur le moment présent par la création d'une esquisse imaginaire dans la pensée. Le mouvement de la main dans l'air, présent chez certains participants, avait pour projet de donner au son une forme abstraite. Cette forme abstraite peut ainsi être concrétisée par un mouvement corporel (la main) ou un mouvement visuel dans la pensée. Comme décrites précédemment, par ce geste de la main et par la production de sons et d'images mentales nous

⁸¹⁵ cf. [partie II, chapitre III.B.](#)

étions face à un « acte de *Tahrir* » dans le sens où il permet de libérer et d'extérioriser une activité mentale par un son et un dessin⁸¹⁶.

D'ailleurs, si l'on révisé les observations des participants de la séance à l'ARTA, la question de la présence a été exprimée de différentes manières. Monica Abularach affirmait qu'elle suivait « les vibrations des chants comme l'effet des mantras dans la méditation⁸¹⁷ ». Delphine Bechetoille décrivait l'expérience de sa présence au moment des chants de tradition comme « une joie ancrée et posée ». Elle a ajouté qu'elle se souvenait d'être avec « les pieds bien ancrés dans le sol, un peu plié sur les genoux plutôt vers la terre ». Elle précise qu'elle était en mouvement et que le centre de ce mouvement était dans le bassin et que le haut du corps comme un bateau sur la mer. Elle soulignait que son « corps accueillait un mouvement balançant. » Enfin, elle précisait que les trois éléments : le chant, ma présence (en tant que celui qui dirigeait la séance) et le groupe⁸¹⁸ créaient une manière d'être présent qui a marqué ses souvenirs. Ou encore Grégoire Ingold, concernant sa participation à l'atelier Tiyyatro Medresesi, apparentait les chants et les mouvements proposés lors de l'atelier à un appel à se concentrer sur le silence intérieur et la présence⁸¹⁹.

Par ailleurs, la notion de présence comme une attention concentrée sur tout ce qui se passe autour de l'acteur a été également un des objectifs recherchés dans mes ateliers. Dans un exercice décrit par Peter Brook – un cercle où chaque acteur dit un mot d'une phrase pour finir par répéter sans cesse cette même phrase – ⁸²⁰, ce dernier souligne que « le but de semblables exercices est d'amener les acteurs au point où, si l'un d'eux fait quelque chose d'inattendu, mais de vrai, les autres soient capables de réagir et de répondre dans le même registre⁸²¹. » Brook propose par la suite « qu'on peut, à la fin, remplacer un mot ou tous les mots par des sons ou des gestes, et pourtant maintenir un flux dramatique vivant ⁸²²». En effet, j'ai joué de différentes façons avec cet objectif, mais il s'agissait toujours d'aiguiser l'attention des participants et de la diriger vers l'action qu'ils sont en train de faire

⁸¹⁶ Pour la notion de *Tahrir* cf. [Partie II, chapitre III.B.4.](#)

⁸¹⁷ Entretien de l'auteur avec Delphine Bechetoille, *ibid.*

⁸¹⁸ Entretien de l'auteur avec Monica Abularach, *ibid.*

⁸¹⁹ Entretien de l'auteur avec Grégoire Ingold le 16 août 2020, cf. [Annexe entretien n°4.](#)

⁸²⁰ cf. BROOK. Peter, 2014, *op. cit.*, p.150.

⁸²¹ *ibid.*

⁸²² *ibid.*

individuellement et collectivement sur le plateau. Par contre, j'ai, dès le départ, supprimé les dialogues pour les remplacer par des phrases de la musique vocale et des actions corporelles.

III.IV.E: Travail sur la voix

J'ai abandonné très vite⁸²³ le travail sur les techniques vocales. Je n'avais pas l'intention de donner des astuces sur la technique du chant persan. Dans mon approche, l'essentiel était l'écoute musicale, la recherche des mélodies dans le corps et le fait de pouvoir trouver l'action innée dans le chant. La partie plus concentrée sur le chant était le début de la première, la troisième et la sixième partie où les participants répétaient le chant après moi avec les yeux fermés. Dans ces parties, j'ai demandé aux participants de répéter seulement les *Tahrir*. J'ai divisé les phrases musicales en phrases très courtes et j'ai insisté sur les détails de chaque *Tahrir*. Ce travail n'avait pas l'intention de leur faire apprendre le *Tahrir*, ce qui était impossible étant donné la courte durée du stage⁸²⁴. Par contre, ce que j'ai pu expérimenter pendant les quatre dernières années était la découverte des subtilités du *Tahrir* dans les détails et l'ornement de chaque phrase à travers une écoute attentive qui évolue progressivement. Dans ma propre pratique, cette méthode m'a permis de trouver l'endroit exact d'émission du son et en même temps le positionnement imperceptiblement différent du corps pour exécuter différentes phrases du même *Tahrir*. Ce travail sur les *Tahrir* est devenu la clé d'entrée dans l'univers de la musique du *Dastgâhi* et pour moi un appui pour trouver l'action des chants. Ainsi, le travail sur la voix chantée trouve son importance dans les détails subtils de positionnement du corps au moment de la performance du chant. Ce travail avait pour projet d'éveiller la sensibilité aux détails qui font s'engager le corps tout entier.

J'ai donc dirigé l'attention sur l'écoute plutôt que sur la production. Cela ne nie pas l'importance d'un apprentissage de la technique vocale, mais dirige plutôt l'attention vers un état primaire qui est une écoute attentive. À travers cette écoute, je cherchais à toucher un point essentiel : « L'écoute réelle exige d'être totalement réceptif à l'autre, même (ou surtout) quand on ne le regarde pas⁸²⁵. » Cette règle importante de l'espace du jeu demande une

⁸²³ Il s'agit d'après une première présence à l'université d'Art à Téhéran en mars 2018.

⁸²⁴ Je ne me considérais pas non plus comme un maître du chant pour enseigner le *Tahrir*.

⁸²⁵ Ryngaert Jean-Pierre, « Les acteurs jouent aussi », *L'Autre*, 2006/2 (Volume 7), p. 243-251. DOI : 10.3917/lautr.020.0243. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-l-autre-2006-2-page-243.htm> consulté le 13/09/2020.

présence active à tout moment et est une « tentative de relation entre le dedans et le dehors⁸²⁶. »

III.IV.F: Travail sur le processus au lieu de la production

Les séances de travail de l'atelier ont proposé une approche pour créer, en empruntant à Didier Anzieu, une œuvre-processus⁸²⁷. Se distinguant de l'œuvre-produit comme un produit fini, l'œuvre-processus ne tente pas d'arriver à une conclusion. L'approche décrite dans cette recherche est une expérimentation dans le but d'une création qui ne cherchait pas une production théâtrale. La nomination de la séance-performance vient, comme je l'ai déjà mentionné, de cette nécessité. Le but de ces ateliers était l'expérimentation de l'acte créatif. La structure changeante de chaque séance dans l'ordre des actions et la variation de la durée, les détails demandés et les directions différentes vers où je poussais les participants, sont autant de facteurs qui permettaient de ne pas figer les séances dans la structure fixe d'une représentation théâtrale. Dans ce sens, cette manière de présenter mon atelier se rapproche de la notion de performance dans tout ce qu'elle représente d'éphémère et d'inachevé⁸²⁸.

⁸²⁶ *ibid.*

⁸²⁷ Pour l'analyse de Anzieu sur l'œuvre-processus et l'œuvre produit, cf. ANZIEU, Didier, 1981, *op. cit.*, p. 133-134.

⁸²⁸ Selon Jeff Nuttall « [dans la performance,] l'accent est mis sur l'éphémérité [sic] et l'inachèvement de la production plutôt que sur l'œuvre d'art, représentée et achevée » PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (1987) Paris : Editions Armand Colin, 2009, p.246.

Conclusion

Au cours des expérimentations et de la théorisation de ce projet, j'ai tenté de proposer une voie contemporaine qui passe par la tradition, sans pour autant suivre forcément une direction similaire. Autrement dit, proposer une approche pour exploiter certaines traditions iraniennes au profit de l'entraînement de l'acteur. En effet, l'objectif de cette approche était de trouver des moyens permettant d'adapter des enseignements et des actions performatives et musicales iraniennes dans le but de créer un atelier d'entraînement pour les acteurs qui désirent travailler dans le théâtre contemporain. Il ne s'agit donc pas de présentations pour cet atelier ou d'apprendre les formes traditionnelles. Comme traité dans la première partie, en me mettant dans les trajectoires évolutives des formes performatives et musicales en Iran, et en faisant infléchir une manière d'entraînement d'acteur européen (approche grotowskienne) vers ces dernières trajectoires, j'ai eu l'intention de trouver une nouvelle direction pour les pratiques performatives en Iran vers un entraînement de l'acteur.

Nous avons constaté dans l'introduction que le théâtre dans sa forme européenne était une forme performative nouvellement introduite en Iran vers la fin du XIX^e siècle et ses premiers enseignements au début du XX^e. Mais jusqu'à nos jours, mis à part les expérimentations des années 70, je n'ai pas trouvé de volonté de développer une approche vers l'entraînement de l'acteur qui exploiterait le potentiel des formes performatives et musicales traditionnelles iraniennes⁸²⁹. Quant à l'apprentissage, on était soit du côté des spectacles traditionnels soit du côté moderne et européen du théâtre. Il convient de préciser que je ne parle pas des productions théâtrales qui ont tenté de faire une synthèse des formes traditionnelles et du théâtre moderne européen.

En outre, le point de départ de cette recherche était la musique. Bien que nous ayons constaté que les musiques et les pratiques performatives en Iran s'entrelaçaient dans leurs évolutions, nous avons de nos jours encore tendance à les séparer dans le cadre des

⁸²⁹ Dans ce but je n'ai pas recherché dans toutes les villes en Iran (faute de financement et de temps dans le projet), je n'ai cependant pas trouvé de démarche pratique ou théorique connue à ce jour sur ce sujet.

enseignements à l'université et dans les instituts de théâtre et de musique. Les étudiants en théâtre des universités d'Iran, comme ça a été mon cas, n'apprennent pas les musiques iraniennes⁸³⁰. Même les cours consacrés aux formes performatives traditionnelles ne traitent pas des aspects musicaux de ces formes. Cette séparation est devenue un des lieux d'exploration pour mes recherches, surtout après ma participation aux stages proposés par le Workcenter.

Le développement de mon atelier et de mes recherches toujours en cours a pour objectif aujourd'hui d'aiguiser les moyens psychocorporels de l'acteur qui sont impliqués dans le processus de création. Cependant, je crois que le développement du sens de la créativité a un effet général sur la vie de l'être humain et les pratiques performatives et musicales ne sont pas une activité à part entière de la vie ordinaire (ce que j'ai voulu démontrer implicitement dans cette recherche). Dans ce dernier sens, on peut donc dire, en s'inspirant d'Edgar Morin, que les recherches et les créations « contribuent à la construction de l'humain dans toute sa complexité⁸³¹ ». Cependant, cette présente recherche reste limitée à la création dans le domaine des pratiques performatives.

Bien que mes ateliers n'aient pas comme finalité une production théâtrale, ils essaient de favoriser la création de l'acteur qui veut s'engager dans un quelconque processus de production. Pour cette raison, en s'inspirant de Peter Brook, j'ai dirigé mes ateliers vers une direction qui proposent aux acteurs, « la possibilité de révéler leur propre jeu, qu'ils auraient pu sans cela se masquer à eux-mêmes ».

Dans cette démarche, j'ai tenté de trouver les moyens qui ne sont pas limités à un temps, une culture ou un style de jeu spécifique. En effet, de mon point de vue, les entraînements tels que l'entraînement au Workcenter pourraient amener les acteurs ou les metteurs en scène à créer des œuvres dramatiques dans le style des spectacles tels que *The Living room*⁸³² de Thomas Richards ou *The Hidden Saying* de Mario Biagini, bien que cela reste un choix pour les artistes participants à leurs stages. Si l'on révisé les objectifs présentés dans les descriptions de stages du Workcenter tels que : « le travail sur les chants est une exploration de l'impact potentiel que ses qualités rythmiques et mélodiques peuvent avoir sur

⁸³⁰ Je parle plus précisément de la faculté d'art et d'architecture de l'Université Azad de Téhéran durant les années 2002-2009.

⁸³¹ GIACCO, Grazia, *op. cit.*, p.12.

⁸³² cf. <https://www.theworkcenter.org/equipos/frt/performance-events/13-the-living-room> [Traduction libre]

les personnes qui chantent⁸³³ », ou « les participants exploreront un travail physique basé sur des jeux de mouvement et des exercices axés sur l'éveil de la réactivité et le contact avec les partenaires. Ces sessions consistent en des cycles d'improvisation dynamique et des jeux structurés basés sur un flux d'associations et d'intentions tout en suivant le rythme d'un leader⁸³⁴ », ou encore « l'exploration d'un élément essentiel à la performance de haut niveau : une circulation active de l'attention⁸³⁵ », nous constatons que tous ces objectifs sont essentiels pour tous les acteurs. Le travail sur le rythme, le contact entre les partenaires de jeu, le travail sur les associations et l'attention de l'acteur sont les bases de travail d'un acteur.

De mon côté, j'ai également tenté de diriger l'attention des séances vers ces bases. Quand j'ai demandé l'avis d'une des participantes de l'atelier à l'ARTA concernant l'apport de celui-ci pour son propre travail de création théâtrale, elle me l'a décrit comme une expérience sur « la présence scénique⁸³⁶ ». Un autre participant de l'atelier en Turquie décrit son impression générale comme un appel à éveiller à la fois « l'attention personnelle et collective par une pratique qui s'apparente à la méditation sauf dans sa distinction dans sa forme dynamique et collective⁸³⁷ ». L'attention personnelle et collective et la présence scénique sont également les éléments primaires du jeu d'acteur.

Stanislavski, vers la fin de son livre fondateur *La formation d'acteur*, conclue ainsi : « Il existe donc trois « moteurs⁸³⁸ » de notre vie psychique : le sentiment, l'intellect et la volonté, qui jouent un rôle important en donnant l'impulsion au travail créateur⁸³⁹ ». Il continue plus loin en soulignant que « cette « trinité » de forces psychiques revête le ton, la couleur, les nuances, et les aspects des divers facteurs qu'elles commandent. Elles assimilent leur contenu spirituel. Elles produisent aussi de l'énergie, de la force, de la volonté, des sentiments et des pensées. Elles greffent ces parcelles vivantes du rôle sur les « facteurs » [de la vie intérieure]. De ces greffes se dégagent peu à peu ce que nous appelons « les éléments de

⁸³³ Description du stage proposé par Workcenter à Madrid en Décembre 2019, <https://www.theworkcenter.org/present-activities-page/144-the-workcenter-in-copy4> [Traduction libre]

⁸³⁴ *ibid.*

⁸³⁵ *ibid.*

⁸³⁶ Entretien de l'auteur avec Delphine Bechetoille. *ibid.*

⁸³⁷ Entretien de l'auteur avec Grégoire Ingold, *ibid.*

⁸³⁸ Dans la traduction anglaise, nous avons le terme Master au lieu de moteur. cf, STANISLAVSKI, Constantin, *An Actor prepares*, trd. Elizabeth Raynolds Hapgood(1937), Edition Methuen drama, 2008, p.244

⁸³⁹ STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, trad. de l'anglais par Elisabeth Janvier (2001), Edition Payot, 2015, p.276-277. en italiques dans le texte.

l'artiste dans le rôle »⁸⁴⁰ ». Et finalement, de « la fusion d'éléments naît un état intérieur très important que nous appelons : *L'état créateur*⁸⁴¹ ».

En effet, quand je parle du fait d'aiguiser les moyens psychocorporels de l'acteur qui sont impliqués dans le processus de création, je parle en quelque sort d'un travail sur cet « état créatif intérieur » qui est inséparable des actions physiques. Un travail qui demande une présence pour pouvoir distinguer les éléments scéniques comme le mouvement des membranes du corps, la voix et l'emplacement de ces éléments dans l'espace et le temps sur la scène. En d'autres mots, c'est un travail conscient pour organiser tous ces éléments en même temps. Bien qu'une telle pratique, à un premier niveau, ne porte pas directement sur les sentiments, c'est au fond un travail qui montre que ceux-ci ne se produisent pas par une volonté quelconque, mais par l'enchaînement d'impulsions dans une action en les accompagnant d'associations personnelles par la suite. Les descriptions des participants telles qu'« une joie intérieure », « un appel à la guerre ou la paix », « un silence intérieur » ou encore « une joie enfantine » en sont les exemples. Cependant, ce ne sont pas des sentiments mis au service d'actions précises d'un personnage. Il est en effet impossible de les canaliser ainsi par la suite. Ça n'a donc jamais été l'objectif de mon atelier jusqu'à maintenant.

Il est nécessaire de souligner le point évoqué dans la partie III, Chapitre III.D concernant la différence entre le travail créateur et la création. En effet, la créativité en tant qu'« une faculté qui implique plusieurs interactions complexes de processus cognitifs et émotionnels⁸⁴² » impliqués dans le travail créateur, n'est pas identique de la création « qui renvoie au processus, au faire et à la dynamique de l'acte créateur⁸⁴³ ». Bien que j'ai essayé de donner un petit schéma du processus psychocorporel impliqué dans l'acte créateur, mon propos principal est resté le processus de création.

De mon point de vue, le travail de l'acteur se constitue en deux grandes parties sans qu'aucune n'ait priorité sur l'autre. Une première phase relève plutôt du travail d'activation des qualités psychocorporelles de l'acteur sans le préparer à une présentation théâtrale spécifique (d'un texte ou d'une idée dramaturgique) dans une présentation théâtrale. Dans

⁸⁴⁰ Stanislavski, Constantin, *op. cit.*, p.293

⁸⁴¹ Stanislavski, Constantin, *op. cit.*, p.294, en italique dans le texte.

⁸⁴² GIACCO, Grazia, *op. cit.*, p.16.

⁸⁴³ *ibid.*

cette phase, nous pouvons parler de tout travail physique et plastique de l'acteur, qui porte sur la relaxation, la flexibilité, la dynamique du corps, le travail de la voix, etc. Une deuxième phase canalise plus spécifiquement les éléments de la création vers une production et une présentation scénique en ayant un thème spécifique ou un travail sur une partie d'un texte ou des situations dramatiques imaginaires. Bien évidemment, la première phase peut être travaillée en même temps que la deuxième. Stanislavski, par exemple, ne les sépare pas et propose certains exercices comme ceux de la sixième partie de son livre sur le travail de relaxation des muscles. Mais en étudiant l'approche stanislavskienne, nous avons l'impression que la deuxième phase est centrale vis-à-vis de la première qui ne serait qu'une aide. Cette approche est bien entendu justifiée, car on ne fait pas un exercice si nous n'en avons pas besoin. Mario Biagini parle⁸⁴⁴ du principe selon lequel on crée un exercice en fonction des besoins des acteurs pour une création scénique spécifique. Le fait qu'on ne s'entraîne pas pour « l'entraînement » conduit à cette idée que le métier d'acteur demande une préparation pour la création scénique.

Ce que je cherchais dans mon approche en m'inspirant de la dernière phase des travaux de Grotowski était un travail qui ne visait pas une présentation, mais plutôt « l'acteur » lui-même. Le fait de supprimer, au maximum, les éléments en rapport avec le langage parlé et, de plus en plus, celui de s'éloigner d'une narration précise et structurée pour arriver à une narration fragmentée et loin d'une forme dramatique définie, était dans le but d'activer l'état intérieur créatif par la musique et les actions corporelles, tout en gardant l'idée selon laquelle ce sont des outils pour l'acteur dans une quelconque création ultérieure. La musique, ayant une qualité abstraite, en suivant Grotowski, est un instrument d'un travail sur le conscient, le corps et ce que j'appellerais l'âme⁸⁴⁵ de l'acteur. Elle invite le travail de l'acteur à s'éloigner de la signification parlée en le dirigeant vers les qualités non verbales. C'est ainsi que les sentiments peuvent émerger dans un état plus épuré et la conscience, aiguillée de cette façon est une conscience loin de ce que Grotowski appelle « la machine à penser » qui appartient à l'ordre symbolique, mais, cette fois, comme une présence de l'être.

⁸⁴⁴ Il s'agit des rencontres lors de la résidence au Théâtre Medresesi en 2019.

⁸⁴⁵ Jerzy Grotowski emploie les mots « La tête, le corps, et le cœur », cf. RICHARDS, Thomas, 1995, *op. cit.*, p. 184.

La musique, dans ce contexte, a une part essentielle, car elle joue sur un niveau qui n'est limité ni à un temps ni à un lieu spécifique. Cette qualité de la musique est décrite ainsi par Lévi-Strauss :

Au-dessous des sons et des rythmes, la musique opère sur un terrain brut, qui est le temps physiologique de l'auditeur ; temps irrémédiablement diachronique puisqu'irréversible, et dont elle transmute pourtant le segment qui fut consacré à l'écouter en une totalité synchronique et close sur elle-même. L'audition de l'œuvre musicale, du fait de l'organisation interne de celle-ci, a donc immobilisé le temps qui passe [...]. Si bien qu'en écoutant la musique et pendant que nous l'écoutons, nous accédons à une sorte d'immortalité.⁸⁴⁶

Supprimer le temps est une qualité de la musique qui nous permet de voyager vers notre point de départ, vers notre origine. Ce retour à l'origine est, en quelque sorte, une compréhension du rapport primaire de l'être humain à son entourage. Un rapport avec le sacré qui est invisiblement présent et qui, en prenant corps par l'acte performatif et musical, devient visible. On peut ainsi dire que le sacré n'est pas un phénomène, mais un *rapport* qu'on établit avec une essence partagée à la fois présente dans l'homme et dans les autres phénomènes qui l'entourent. C'est à partir de ce point que je relis tout mon propos emprunté à l'approche anthropologique de Tim Ingold sur le rapport des pratiques performatives et musicales, à mon atelier. Il s'agit d'étudier et de travailler le rapport de l'être humain en tant que phénomène vivant produisant des formes performatives et musicales en lien avec les autres phénomènes de son entourage.

Nous avons montré comment les pratiques performatives s'entrecroisent, empruntent, et perdent ou transforment les éléments performatifs et musicaux, ce qui explique également leurs histoires. Ces relations qui informent la naissance et l'évolution des phénomènes performatifs et musicaux se réalisent comme des trajectoires entrelacées de faisceaux de lignes qui sont les mouvements des êtres vivants dans leurs espaces-temps.

De ce fait, être conscient de ce rapport humain en tant qu'un phénomène vivant parmi d'autre, peut être traduit comme le fait d'être conscient de ces courants de mouvements dont tout un chacun constitue une partie. En devenant conscient de son lien avec les mouvements de son entourage, le mouvement de l'être humain contribue à l'émergence de nouvelles forces sur un autre niveau de la conscience. De ce fait, la présence trouve son sens au moment de la

⁸⁴⁶ Lévi-Strauss, Claude. *Mythologiques 1 : Le cru et le cuit*, (1964) Ouverture II. Paris: Plon, EAN numérique : 9782259228688, 2014.

création et, en empruntant l'expression à Grégoire Ingold, « la méditation dynamique » signifie une présence créatrice. Cet état que nous avons tenté de décrire dans la partie précédente comme des moments où l'actuant se trouve dans une union avec l'instance psychique de la mère, dans le contexte ci-dessus, peut cependant prendre une autre définition. En effet, l'actuant, grâce aux lignes (les mouvements) qui sont la continuité des mouvements historiques débutés dans un temps historique inconnu, devient conscient de son être en tant qu'un phénomène en mouvement avec les autres depuis toujours. En d'autres mots, nous pouvons le décrire comme l'acte de devenir conscient des liens avec lesquels il était inconsciemment toujours en contact.

De ce fait, quand Ingold souligne que dans son modèle de conception des relations humaines, il n'y a ni forme ni contenu, seulement des matériaux et des forces, nous pouvons relier le fait de toucher une énergie subtile à un état dans lequel on se détache de notre forme et de notre égo pour devenir une substance en mouvement avec les autres dans un *tout*. De ce fait, le retour à l'origine ou le contact avec le sacré ne signifie pas un rapport avec le passé, mais au contraire un contact avec une présence qui est toujours là. Ainsi, quand l'actuant, en empruntant au langage grotowskien, se dévoile, il réalise, en quelque sorte, son être caché en montrant son lien avec les mouvements perpétuels qui entourent tout le monde. La personne qui assiste à cet acte se sent alors en connexion avec l'acte de l'actuant, car le mouvement de l'actuant produit une force qui fait vibrer également le mouvement de son être.

Par ailleurs, garder ce courant de mouvements toujours actif nécessite une présence permanente. Jean-Pierre Ryngaert souligne pertinemment que « la mécanisation est l'opposé du jeu, et le paradoxe du théâtre est qu'il est indispensable de construire et de rôder une mécanique pour qu'elle tourne, mais, à peine est-elle construite qu'il faut veiller à ce que la mécanique ne l'emporte pas sur le vivant et sur la capacité des acteurs à garantir qu'ils sont bien présents, en jeu⁸⁴⁷ ». Dans ce but, le travail sur le chant et les actions proposées au cours des ateliers créaient une structure fluctuante qui essayait de suggérer une mécanique vivante. Cette structure fournit une concentration des mouvements d'un groupe de gens « grâce à quoi, des forces qui opèrent en permanence et gouvernent la vie quotidienne de chacun peuvent être isolées et perçues plus clairement ⁸⁴⁸» selon Peter Brook.

⁸⁴⁷ RYNGAERT, Jean-Pierre, *ibid.*

⁸⁴⁸ BROOK, Peter, 2014, *op. cit.*, p.133

Pour conclure, tout le processus de mon atelier est une recherche pour trouver des modèles de l'organisation des trajectoires de mouvements qui sont en cours depuis toujours, en allant les retracer dans une population, celle d'Iran. Ces modèles qui sont repérables à travers les actions performatives et la musique, comme dans plusieurs autres régions du monde, possèdent une fonction importante dans l'établissement de l'ordre des forces par l'entrecroisement des mouvements constituant la texture du monde. Par contre, mon travail de création des séances d'ateliers relevait d'une tentative d'établir ces forces en empruntant des trajectoires préexistantes et en y nouant mes propres mouvements par des actions physiques et par la musique. Par ailleurs, les participants, étant donné le cadre proposé, peuvent y joindre et y nouer leurs propres mouvements par leurs actions physiques et musicales. Dans ce sens, ce projet propose une approche qui est destinée dans un premier temps aux acteurs afin de les aider à « développer toute une série de compétences à créer et réfléchir à des dispositifs⁸⁴⁹ ». Dans un second temps, cette approche pourra être utilisée par les enseignants et les artistes-pédagogues qui veulent s'impliquer dans la création d'un processus artistico-pédagogique pour les acteurs.

Les défis et l'avenir de l'atelier

L'organisation des ateliers pendant le temps limité de cette recherche était un des défis principaux du processus pratique de cette recherche-crédation. Une expérience à long terme avec les mêmes participants n'a pas pu être réalisée durant les quatre années de la présente recherche, ce qui aurait pourtant pu être envisageable si ce projet avait bénéficié d'un financement⁸⁵⁰. Un autre défi relevait de l'éloignement du terrain de recherche, puisqu'il s'agissait de l'Iran. Les séjours courts (maximum un mois) et limités à une fois par an ne m'ont pas permis d'élargir le corpus de recherche dans les différentes provinces iraniennes. Cependant, ces deux défis restent toujours deux directions à travers lesquelles ce projet peut se développer dans l'avenir. Autrement dit, la connaissance pratique et théorique plus approfondie sur plusieurs autres formes performatives et musicales en Iran à côté d'un

⁸⁴⁹ GIACCO, Grazia, *op. cit.*, p. 20.

⁸⁵⁰ Les financements pour cette recherche étaient limités à une bourse de terrain de la part de l'Institut français de recherche en Iran (IFRI) en 2019, et les deux billets d'avions fournis par le laboratoire SLAM de l'université Evry-Paris-Saclay pour aller en Iran et en Turquie.

développement des créations de séances pour une durée plus importante constituent le cœur de l'avenir de cette recherche.

Une des occupations de ces ateliers, comme je l'ai traité précédemment, était la question de la langue. Durant cette étape de ce projet, l'expérimentation principale s'est faite sur deux langues, le persan et le français. J'ai abordé précédemment pourquoi, dans ces ateliers, la sonorité et le rythme proposés par une langue sont des facteurs plus importants que la signification. En effet, la signification des mots, comme abordée auparavant, peut même créer un obstacle dans notre recherche et biaiser notre chemin vers un processus de symbolisation. Dans la proposition des ateliers en persan aux participants iraniens, ce potentiel de symbolisation par la signification des mots restait présent. Ainsi, au stade actuel, une de mes préoccupations pour l'avenir des ateliers sera l'utilisation de la langue persane d'une manière non significative. Bien entendu, je ne parle pas de la vocalisation, mais des mots de phrases non significatives, bien que musicalement construites.

Une autre direction du développement de ce projet sera dans le domaine de la musique, notamment l'apprentissage de la musique iranienne. La collaboration avec les chercheurs en ethnomusicologie et musicologie pourra ouvrir des possibilités à la fois pour le développement de ce projet et pour les projets pédagogiques en musicologie. L'idée de donner corps à la musique peut créer une pensée musicale et performative qui pourrait ouvrir une voie dans la conception musicale. Par contre, développer cet atelier vers l'apprentissage de la musique nécessiterait un processus nouveau pour remplir l'objectif ciblé.

À ce jour, dans mes ateliers, je n'ai pas encore expérimenté avec les accessoires et surtout les instruments de musique, ce qui ne veut pas dire que je ne les avais pas en pensée. En effet, je voudrais limiter les expérimentations de ce projet aux chants. Par contre, étant donné l'importance des instruments de musique dans le développement de la pensée musicale de l'être humain, cette partie de l'expérimentation sera l'objet de prochaines expérimentations.

Un autre point à développer dans l'avenir de ce projet sera la narration au sein des séances. Étant donné les nombres limités de séances et les participants différents dans chaque période, la question de la narration performative et musicale n'a pas pu être développée dans toutes les directions que j'ai pu découvrir. Les narrations par enchaînement de chants de

tradition étaient une des directions que j'aurais pu plus développer. La narration des mouvements de la quatrième partie de l'atelier à l'ARTA ou les actions de la première, troisième et sixième partie de l'atelier à l'ARTA reste aussi à développer par la suite. De même, certaines actions, comme *Masnavi* et *Âshoukhzodâ*, à part la possibilité de leur propre développement, ont donné l'idée d'une approche dans la création de cycles des mouvements (mis à part la possibilité de leur propre développement), ce qui est valable également pour les cycles de mouvement de la quatrième partie à l'ARTA.

Une dernière piste de réflexion et de recherche pratique et théorique de ce projet sera la dimension thérapeutique des musiques iraniennes telle qu'elle a déjà été évoquée et qui est l'objet de travail de Shermin Movaffaghi au centre JAM à Genève⁸⁵¹. L'apport potentiel de ce projet dans une collaboration avec les spécialistes de ce domaine pourrait ouvrir des dimensions et des objectifs autres que la présente recherche.

⁸⁵¹ Pour consulter les activités du centre JAM cf. <http://musico-therapie.com/mapage1/index.html>

Bibliographie

- ADDI, Lahouari, OBADIA, Lionel, Introduction sur Clifford Geertz: Interprétation et culture, Edition des archives contemporaines, 2010
- AL-BIRUNI, *Kitâb Al-Asâr Al-Baqiyé (Les Signes restants des siècles passés)*, trad. Akbar Dâna Seresht, Téhéran:Ibn Sina, 1352(1973)
- AL-FÂRÂBI, Abû Nasr Muhammad ibn Muhammad ibn Tarkhân ibn Uzalagh, *Grand traité de la musique*, livres I et II, trad. R. D'ERLANGER, P. GEUTHNER, Paris: Institut du monde arabe, 2001
- AL-GAZALI, Ihyâ Olum Al-Din (Revivification des sciences de la religion)
- AL-HALLÂJ, *Akhbar, recueil d'oraisons et d'exhortations du martyr mystique de l'Islam Husayn ibn Mansûr Hallâj...* Publié, annoté et traduit par Louis Massignon et Paul Kraus... 3e édition, Paris, J. Vrin, 1957
- AMIR MOEZZI, Mohammad Ali, *The Divine Guide in Early Shi'ism : The Sources of Esotericism in Islam*, State University of New York Press ,1994
- AMIR-MOEZZI, Mohammad ALI, *L'Esotérisme Shiïte : ses racines et ses prolongements*, Turnhout: Brepols, 2016
- AMIR-MOEZZI,Mohamad Ali et JAMBET, Christian, *Qu'est-ce que le Shiïsme ?*, Paris: Fayard, 2004
- Anne J. Blood et Robert J.Zatorre, Intensely pleasurable responses to music correlate with activity in brain regions implicated in reward and emotion, PNAS, 25 septembre 2001
- ANZIEU Didier, *Le corps de l'œuvre: essais psychanalytique sur le travail créateur*, Paris: Gallimard, 1981
- ANZIEU, Didier, *Le Moi-peau*, Paris: Edition Dunod, 1995
- ASHOURPOUR, Sadeq, *Namayeshha-ye Irani*, Vol I, Kish-e Zurvan, Téhéran, Soure-ye Mehr, 1389(2010)
- ASHOURPOUR, Sadeq, *Namayeshha-ye Irani*, Vol II, *Ta'zieh*, Téhéran, Soure-ye Mehr, 1389(2010)
- ASHOURPOUR, Sadeq, *Namayeshha-ye Irani*, Vol III, *Namayesh-haye Ainé Mazdayasna*, Téhéran, Soure-ye Mehr, 1389(2010)
- ASSOUN, Paul-Laurent, *Vocabulaire de Freud*, Paris : Ellipses, 2002

- ATTAR NEYCHABOURI, Farid al-Din Abo Hamed Mohamed, *Tadhkirat al-Awliya (Le mémorial des saints)* Paris : Éditions du Seuil, 1976
- *Avesta*, Le livre sacré du zoroastrisme, trad. par C. de Harlez, Paris : Sand, 1996
- *Avesta*, trad. persan, Jalil Doustkhah, Téhéran: Morvarid, 2006.
- AVICENNE, *Al Shafa (Guérison), Tabi'iat (Physique)*, vol I, Qom : Mar'ashi Najafi, 1983
- BAHÂR, Mehrdad, introduction de *barresi-e farhangi –ejtema'i Zourkhâneh haye Tehran*, Téhéran: Edition: Shoraye Ali farhang o honar, 1355(1976)
- BARBA, Eugenio, *Le terre de cendre et diamants*, Saussan: Edition Entretemps, 2005
- BARBA, Eugenio, *Théâtre Solitude, métier, révolte*, Saussan: Edition Entretemps
- BAUMAN, Richard, *Verbal Art as Performance*, Rowley, MA: Newbury House, 1977
- BEEMAN, William Orman, « You Can Take Music out of the Country, but...: The Dynamics of Change in Iranian Musical Tradition », *Asian Music*, Vol. 7, No. 2, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Change in Asia, 1976
- BEEMAN, William. Orman, Iranian performance traditions, Costa Mesa, California : Mazda Publisher, 2011
- BLACKING, John, «*Le sens musical* » (1973), Paris: Les Editions de Minuit, 1980
- BLACKING, John, *The Study of Man as Music-Maker in The performing arts, music and dance*, Ed. John BLACKING Joann.W. KEALIINOHOMOKU, Mouton Publishers, 1979
- BORGEAUD, Philippe, *La mère des dieux. De Cybèle à la vierge Marie*, Paris: Le Seuil, 1996
- BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Mayence, Éd. Gonthier, 1963
- BROOK, Peter, *Avec Grotowski*, Paris: Actes Sud, 2009
- BROOK, Peter, *Grotowski, Art as vehicle*, dans *The Grotowski Sourcebook*, Edt, Richard Schechner et Lisa Wolford (1997), NewYork : Edition Routledge, 2006,
- BROOK, Peter, *L'espace vide : écrits sur le théâtre (1977)*, traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris : Éd. du Seuil, 2014.
- BROOK, Peter, *Points de suspension : 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Paris: Seuil, 1992

- BUFFETRILLE, Katia, « Lhasa, Ville de pèlerinage » in *Lhasa, lieu du divin : la capitale des Dalai-Lama au 17^e siècle*, dir. Françoise Pommaret, Genève : Olizane, 1997
- CARON Nelly, SAFVAT, Dariush, *Iran: tradition musicale*, Paris : Buchet-Chastel, 1966
- CHARDIN, Jean, *Voyage en Perse et autres lieux de l'Orient*, Amsterdam : J. L. de Lorme, 1711
- CLERO, Jean-Pierre Vocabulaire de Lacan, Edition Ellipses, 2002
- CORBIN Henry, *Du sens musical de la mystique persane*, in *Henry Corbin cahier dirigé par Christian Jambet, les cahiers de l'herne*, 1981
- CORBIN, Henry, *Avicenne et le récit visionnaire*, Lagrasse : Verdier, 1999
- CORBIN, Henry, *Corps spirituel et terre céleste : de l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite*, Paris : Buchet-Chastel, 1979
- CORBIN, Henry, *L'Archange empourpré : Quinze traités et récits mystiques*, 30 mars 1976
- CORBIN, Henry, *L'homme de lumière dans le soufisme iranien*, Sisteron : Présence, 1971
- CUMONT, Franz-Valéry-Marie , *Les mystères de Mithra* (1902), *Les mystères du Mithra* (1902), Rosières-en-Haye: Camion Blanc, 2015.
- CUMONT, Franz, *Lux Perpetua*, Paris: Librairie Orientaliste Paul Geuthner, 1949
- D'ANGELO, James, *Healing with the Voice : Creating Harmony through the Power of sound*, Healing Art Press, 2000
- DAURIAC, Lionel. « Étude sur la psychologie du musicien: V. La mémoire musicale. » *Revue Philosophique De La France Et De L'Étranger*, vol. 39, 1895, pp. 400–422. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41079566. Accessed 24 June 2020
- DE KASHGAR, Mahmoud, *Divan al-loqat al-tork (Recueil des langues turques)* , trad. en persan par Hussein Mohammadzadeh Sediq, Tabriz:Akhgar, 1384(2005)
- DURING Jean, *Musique et extase, l'audition mystique dans la tradition Soufie*. Albin Michel, 1988
- DURING, Jean, « Musique, nation et territoire en Asie intérieure », *Yearbook for Traditional Music*, Vol.25, Musical Processes in Asia and Oceania, 1993
- DURING, Jean, *Le répertoire modèle de la musique iranienne*, Soroush, 1991
- ELIADE, Mircea, *La nostalgie des origines*, Paris: Gallimard, 1971

- ELIADE, Mircea, *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*, Paris: Payot, 1968
- ELIADE, Mircea, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris: Gallimard, 1968
- ELIADE, Mircea, *Le sacré et le profane*, Paris: Gallimard, 1957
- Elisabeth Roudinesco et Michel Plon, *Dictionnaire de la psychanalyse*, Paris : Fayard, coll. « La Pochothèque », 2011 (1re éd. 1997)
- FARANBAQ DADEGI, *Bundahishn*, trad. Mehrdad Bahar, Téhéran: Tous, 1395(2016)
- FARHAT, Hormoz, *Dastgâh dar Musiqi Iranî*, Téhéran, Part, 1380(2001)
- FATEMI, Sasan, « Peyvand-e She'r o Musiqi: Qa'deh ye Sabk », La revue trimes- trielle *Musiqi-e Mâhour*, n° 28, 1384(2005)
- FATEMI, Sassan, « Qazal Khâni va jaygahe aan dar farhange musiqiyaii Iran », Revue Honarhay ziba- Honarhay Namayeshi va Musiqi, Serie 21, n°2, 1395(2016)
- FATHALI BEYGI, Davoud, *Ashnayi bâ mabâni ShabihKhâni (une introduction sur les fondements de Ta'zieh)*, Téhéran : Soureh-Mehr, 2017, version numérique.
- FIRDOSI, Abu-al Qâsem, *Le livre des rois : histoire légendaire des rois de Perse*, trad. Frouzandeh Brélian-Djahanshahi, Paris: Imago, 2013
- FLASZEN, Ludwig, *Grotowski et Compagnie : sources et variations*, Lavérune : l'Entretemps, 2015
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir* (1920), Paris: Payot, 2010
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation du rêve*, Edition: Quadrige/PUF, 2012
- FREUD, Sigmund, *Moi et ça*, trd. C. Baliteau, A. Bloch et J-M Rondeau, Edition Quadriage/Puf, 2011
- FREUD, Zigmund, *Cinq leçons sur la psychanalyse, Suivi de Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique* (1921), Paris: Payot, 2010.
- GEERTZ, Clifford, *ISLAM OBSERVED: Religious Development in Morocco and Indonesia*, The University of Chicago press, 1968
- GEERTZ, Clifford, *Works and lives: the Anthropologist as Authur*, Standford University Press, 1988
- GERSHEVITCH, Ilya, *The Avestan Hymn to Mithra*, with an introduction, trans- lation and commentary, Cambridge University press, 1959

- GHARASOU, Maryam, *Du malheur à l'initiation : les cultes de possession Par et leurs musiques (Hormozgân, Iran)*, Thèse de doctorat en ethnomusicologie, sous la direction de Jean Lambert, Université Paris XX, 2014 Nader AghaKhâni, *Les gens de l'air* », « jeux » de guérison dans le sud de l'Iran, Paris: L'Harmattan, 2014
- GIACCO, Grazia, *Recherche-crédation et didactique de la création artistique : le chercheur travaillé par la création*, Louvain-la-Neuve (Belgique) : EME éditions, 2018, Paris : Éditions l'Harmattan (diffusion/distribution) 2018
- GINSBOURGER, Marianne, *Voix de l'inouï : le travail de la voix au Roy Hart Théâtre, Hier et aujourd'hui*, Barret-le-Bas : le Souffle d'Or, 1996
- GODEFROY, Aurélie, *Le soufisme*, Avant-Propos, 2015, version numérique par Primento
- GODELIER, Maurice, *L'imaginé, l'imaginaire et le symbolique*, édition CNRS, 2015, version numérique, Kobo
- GROTOWSKI, Jerzy, *La lignée organique au théâtre et dans le rituel*, Enregistrement audio des séminaire et cours au Collège de France, Edition Houille, Le livre qui parle, 2009
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne: Edition l'Âge d'homme, 1971
- HASSAN BEYGI, Mohamadreza, *Tehran-e Qadim*, Téhéran: Qoqnous, 1987
- HEDAYATIFAR, Kaveh, « L'exil dans la mystique persane : Une migration à l'intérieur de soi » in *Réfugiés Transmédia*, Collectif dirigé par Brigitte Gauthier, série S.C.R.I.P.T. dirigée par Brigitte Gauthier, Collection Les Points dans les Poches, Montpellier : L'Entretemps (sous presse, à paraître automne 2021)
- HEDAYATIFAR, Kaveh, « La nécessité de la recherche-crédation en Arts du spectacle : le cas de Grotowski » in *Recherche Création Théâtre : Savoir ou savoir-faire ?*, Collectif dirigé par Sylvie Roques et Isabelle Starkier, série S.C.R.I.P.T. dirigée par Brigitte Gauthier, Collection Champ Théâtral, Paris : L'Entretemps (sous presse, à paraître mars 2021)
- HEIDARY, Ali, DOLATSHAH, Naser. « Manifestations of Sufism, Chivarly, and Shia Religion in Ancient Sport and Gymnasium of Iran », biannuelle de *Pajouhesh dar Modiriyat varzeshi va rafter Harkatî*, n°20, 2012, p. 60-61.
- HINNELLS, John R. *Asâtir Irani (Persian mythology)*, trd. persan, Jaleh Amouzgar, Ahmad Tafazoli, Téhéran : Tcheshmeh, 1368 (1989)
- HOMÍ CHIRAZI, *Jalal al-Din, Tarikh-e Esfahan*, Téhéran : Pajouheshgah-e Oloom Ensâni, 1375(1996)

- HOUSEMAN, Michael ; SEVERI, Carlo. Naven ou le donner à voir : Essai d'interprétation de l'action rituelle. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009 (généré le 17 août 2017). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/editionsmsmh/9552>>. ISBN : 9782735118250. DOI : 10.4000/books.editionsmsmh.9552
- INGOLD, Tim, *Being Alive, Essays on movement, knowledge and description*, New York: Routledge, 2011
- INGOLD, Tim, *The life of lines*, New York : Routledge, 2015
- INGOLD, Tim, *The perception of the Environment: Essays on livelihood Dwelling and skill*, New York: Routledge, 2000
- Johnny Farraj and Sami Abu Shumays, *Inside Arabic Music: ARABIC MAQAM PERFORMANCE AND THEORY IN THE 20TH CENTURY*, Oxford: University Press, 2019
- KAEMPFER, Engelberto, *Amoenitatum exoticarum politico-physico-mediciarum fasciculi V, Lemgoviae, Typis & impensis HW Meyeri*, 1712
- KOTTAK, Conrad Philip, *Mirror for Humanity: concise introduction to cultural Anthropology*, XIe édition, McGraw-Hill Education, 2018
- LACAN, Jacques-Marie, *Séminaire I: Sur les écrits techniques de Freud*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: Du Seuil, 1991
- LACAN, Jacques-Marie, *Séminaire XXI : Encore 1972-1973*, texte établie par Jacques-Alain Miller, Paris: Le Seuil, 1975
- LACAN, Jacques, *Le séminaire, livre VI, Le désir et son interprétation, 1958-1959*, Texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris: Edition la Martinière et le champ freudien Editeur, 2013
- LACAN, Jacques, *Séminaire VII: L'éthique de la psychanalyse*, Texte établi par Jacques Allain Miller, 1959-1960, Paris: Le Seuil, 1994
- LACAN, Jaques-Marie, *Les Séminaires, Écrits techniques*, Annexe II, L'Homme aux loups n° 3, Edition de l'association freudienne internationale, 1996, version numérique Pdf
- LACAN, Jaques-Marie, *Séminaire V : La formation de l'inconscient*, 1957-1958, Texte établi par Jacques Allain Miller, Paris, éd. du Seuil, 1998
- LAJARD, Félix, *Recherche sur le culte public et mystères de Mithra en Orient et en Occident*, Paris : l'imprimerie impériale, 1867
- LAPLANTINE, François, « Clifford Geertz dans son contexte », dans *Clifford Geertz : interprétation et culture*, dir. Lahouari ADDI Lionel OBADIA , Archives contemporaines 2010

- LASHKARI, Majid, *Theatre va cinemâ ye Arby Ovanessian*, Téhéran: Edition Rozaneh, 1393(2013)
- LAZARD, Gilbert, *Dictionnaire Persan-Français*(1990), Téhéran: Entesharât-e Mehr-e Iran, 2006
- *Le Coran*, vol. 1, trd.D. Masson Paris : Gallimard, 1967
- *Le Livre d'Ardâ Vîrâz* , translittération, transcription et traduction du texte pehlevi par Ph. Gignoux, Paris : Recherche sur les civilisations, 1984
- LESOURD, Serge, *La construction adolescente*, Ramonville Saint-Agne: Érès, 2005
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris: Edition Plon, 1958
- LEVI-STRAUSS, Claude, *Mythologiques, t. I, Le cru et le Cuit, (1964)*, Paris: Edition Plon, EAN numérique : 9782259228688, 2014
- MAGNAT, Virginie, *Transmission de la connaissance et de la mémoire culturelles dans les chants traditionnels*, dans *Quand la musique prend corps*, Sous la direction de Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse, Les Presses de l'Université de Montréal, version numérique
- MALHEBE, Michel et Amaury Rosa DE POULLOIS, *Les musiques de l'humanité*, Critérion, 1997
- MERATI, Mohammad Ali, *Les maqâms anciens et les instruments de la musique kurde d'Iran et d'Irak* , Paris : l'Harmattan, 2016
- MESKOUB, Shahrokh, *Soug-e Sivavash*, Téhéran : Edition Kharazmi
- MOLINO, Jean, *Le singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, textes réunis par Jean-Jacques Nattiez et Jonathan Goldman. Précédé de Introduction à l'oeuvre musicologique de Jean Molino par Jean-Jacques Nattiez, Arles : Actes Sud, 2009
- NAJAFI ARDEBILI, Masoud, *Grotowski in Iran*, Berlin: Peter Lang, 2019
- NARCHEKHY, Mohammed, *Tarikh-e Bukhârâ (Description topographique et historique de Boukhara)*, Edt. Modares Razavi, Téhéran: Bonyad-e Farhang-e iran, 1353(1974)
- OUAKNINE, Serge, Théâtre Laboratoire, Wrocław : Jerzy Grotowski, « le Prince constant » in *des Voies de la Création théâtrale* , vol I, Paris : Ed. du Centre national de la recherche scientifique, 1985
- PARTOW BEYZAYI, Hussein, *Tarikh-e Varzesh-e Bâstâni*, Tehran, 1337

- Patel, A.D. and J.R. Daniele, «2003, « An Empirical comparison of rhythm in language and music » *Cognition* 87(1) : B35-45 et Patel, A. D. , J. R. Iversen, and J.C. Rosenberg. 2006. « Comparing the Rhythm and Melody of Speech and Music : The case of British English and French » *Acoust Soc AM* 119(S Pt 1): 3034-47
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (1987) Paris : Editions Armand Colin, 2009
- Pierre Gosselin & Eric le Coguiec (éd), *La recherche-crédation, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2006
- PRADIER, Jean-Marie, « L'éthnocentrisme théorique, ou l'effet clou de girofle , in Corps », *Culture et Apprentissage* , Horizons/Théâtre, n°7, Presse Universitaire de Bordeaux, 2016
- PRADIER, Jean-Marie, « Ethnoscénologie : la chair de l'esprit » in, Université de Paris VIII, département théâtre (Ed.). « Théâtre 1 », Paris : L'Harmattan, 1998
- PRADIER, Jean-Marie, « Ethnoscénologie : la profondeur des émergences », dans *La Scène et la Terre* , Paris : Maison des cultures du monde, BABEL, 1996
- RICHARDS, Thomas, *Au cœur d'une pratique*, Paris: Edition Actes sud, 2015
- RICHARDS, Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Paris: ACTES-SUD, 1995
- ROCHARD, Philippe, *Les représentations du 'beau geste' dans le sport traditionnel iranien* , dans : B. Hourcade, ed., *Iran, questions et connaissances. Actes de la IV^e Conférence européenne des études iraniennes, Paris, 1999*, vol. III : *Cultures et sociétés contemporaines*. Louvain/Paris, Peeters/Association pour l'avancement des études iraniennes, 2003, pp. 161-170. (*Studia Iranica*, Cahier 27)
- ROUZEL, Joseph, *La supervision d'équipes en travail social*, Paris, Dunod, 2007
- RYLE, Gilbert, *La notion d'esprit*, Paris: Le Payot, 2005
- SAEEDPOUR, Masoud, Master Thesis, *Ta'wil of Performance : The Journey Back To The East*, University of Akron, 1994. inédit.
- SAFVAT, Dariush, *Hasht Gofar darbarez-ye Falsafe ye Musiqi (Huit discours sur la philosophie de la musique)* , vol II, Téhéran: Aras 1393(2014)
- SAFVAT, Dariush, *Hasht Gofar darbarez-ye Falsafe ye Musiqi (Huit discours sur la philosophie de la musique)* , vol IV, Téhéran : Aras 1393(2014)
- SAFVAT, Dariush, *Hasht Gofar darbarez-ye Falsafe ye Musiqi (Huit discours sur la philosophie de la musique)*, vol I, Téhéran : Aras 1393(2014)

- SAIDPOUR, Masoud, Manuscrit d'un article non publié intitulé : *APPROACHING A THEATRE OF ACTIVE IMAGINATION*, 2001
- SATTERFIELD, Benjamin. in *Gods, Goddesses and Mythology*, Vol. IV, ed. S. C. Littleton, New York: Marshall Cavendish, 2005
- SHAMISA, Sirous, *Shahed bazi dar adabiyât-e farsi*, Téhéran, Ferdows, 1381(2002)
- SOHRAVARDI, Shihâboddîn Yahyâ , *l'Archange Empourpré(Quinze traités et récits mystiques)*, trad. Henry Corbin, Paris: Fayard, 1976
- STANISLAVSKI, Constantin Sergeevi, *La Formation d'Acteur*, Paris: Edition Payot&Rivages, 2001
- STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, trad. de l'anglais par Elisabeth janvier(2001), Edition Payot, 2015
- TEMKINE, Raymonde, *Grotowski*, Lausanne :La Cité, 1968
- *The Grotowski Sourcebook*, Edt, Richard Schechner et Lisa Wolford (1997), NewYork : Edition Routledge, 2006
- *Traité des compagnons-chevaliers: recueil de sept fotowwat-nâmeh*, publié par Morteza Sarraf, introduction analytique par Henry Corbin, Téhéran : Département d'iranologie de l'Institut franco-iranien de recherche ; Paris : A. Maisonneuve, 1973
- TURNER, Victor, *The rituel Process : Structure and Anti-Structure*, New York: Cornell University Press, 1966
- VERMASEREN, Maarten Jozef, *Mithra, ce dieu mystérieux*, Paris-Bruxelles : Séquoia, 1960
- WINNICOTT, Donald Woods, *Playing and reality* (1971), trad. fr., *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975
- WOLFORD, Lisa, *Grotowski's Objective Drama Research*, University Press of Mississippi, 1996
- YOUSSEFZADEH, Ameneh, *Les bardes du Khorassan iranien : le bakhshi et son répertoire*, Paris : Peeters France, 2002
- ZAEHNER, Robert Charles, *Zurvan, a Zoroastrian dilemma*, Oxford: the Clarendon press, 1955
- ZONIS, Ella, *Classical Persian Music: An Introduction*, Cambridge: Harvard University Press, 1973

Ressource en ligne

- « Hidden Saying » performance description, <https://www.theworkcenter.org/equipos/op/performance-events/15-the-hidden-sayings>
- « Ishtar » *Encyclopédie Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/Ishtar-Mesopotamian-goddess> consulté le 07/10/2020.
- *Ancien Testament*, version en ligne http://www.bible-en-ligne.net/bible_26O-8,ezechiel.php,
- ARNAUD, Daniel, « ISHTAR », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/ishtar/>
- Aurélien Barrau et Patrick Peter, « L'Univers a-t-il des limites? », septembre 2012, https://www.canal-u.tv/video/universcience_tv_la_webtv_scientifique_-hebdo/l_univers_a_t_il_des_limites.11215
- AYOUB, M., « ĀŠŪRĀ », *Encyclopédie Iranica*, <https://iranicaonline.org/articles/asura>
- BEAUDIN, Sandrine, « découverte du circuit de la récompense : Olds & Milner », 1954, <http://acces.ens-lyon.fr/acces/thematiques/neurosciences/actualisation-des-connaissances/circuit-de-la-recompense/contenus-et-figures-activites-pedagogiques/images-relatives-a-lactivite-pedagogique/experience-de-olds-milner-1954>
- BIGAND, Emmanuel, « Le pouvoir transformationnel de la musique », conférence au Collège de France, 17 mars 2016 <https://www.college-de-france.fr/site/christine-petit/seminar-2016-03-17-11h30.htm>
- BLOUK BASHI, Ali, « Hemâse-ye Kavir (hadis-e Shahid-e dasht-e Ardahal) », dans le revue *Farhang o Mardom*, n° 19-20, 253267/<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage>
- BLOUKBASHI, Ali, « Tabout Gardâni Namâyeshti tamsili az qodrat qodsi Khodavandi », revue *Nashr-e Danesh*, 1378, n° 94, <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/47369>
- BOYCE, Mary. « The Parthian 'Gōsān' and Iranian Minstrel Tradition. » *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, no. 1/2, 1957, pp. 10–45. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/25201987
- Capron Puozzo Isabelle, Wentzel Bernard, « Créativité et réflexivité : vers une démarche innovante de formation des enseignants », *Revue française de pédagogie*, 2016/4 (n° 197), p. 35-50. URL : <https://www-cairn-info.ezproxy.universite-paris-saclay.fr/revue-francaise-de-pedagogie-2016-4-page-35.htm>,

- CRISTOFORETTI, Simone, « Mehregan », *Encyclopédie Iranica*, <http://www.iranicaonline.org/articles/mehragan>
- DANDAMAEV, Mohammad A., « Mehregan » *Encyclopédie Iranica*, <http://www.iranicaonline.org/articles/mehragan>
- DE JONG, Albert, « Zurvan », *Encyclopédie Iranica*, <https://iranicaonline.org/articles/zurvan-deity>
- DE JONG, Albert, « Zurvanisme », *Encyclopédie Iranica*, <https://iranicaonline.org/articles/zurvanism>
- DEGUY, Michel. « FIGURE DU RYTHME, RYTHME DES FIGURES. » *Langue Française*, no. 23, 1974, pp. 24–40. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41557680
- DEHAENE, Stanislas, cours 2016-2017 du collège de France, l'organisation des structures musicales, 06 mars 2017, <https://www.college-de-france.fr/site/stanislas-dehaene/course-2017-03-06-09h30.htm>,
- DEHAENE, Stanislas, Introduction aux hypothèses sur la singularité de l'espèce humaine, 08 janvier 2018, <https://www.college-de-france.fr/site/stanislas-dehaene/course-2018-01-08-09h30.htm>,
- DEHAENE, Stanislas, *Le réseaux cérébraux de la syntaxe musicale*, cours du collège de France, 13 mars 2017, <https://www.college-de-france.fr/site/stanislas-dehaene/course-2017-03-13-09h30.htm>,
- Description de Stage proposé par Workcenter à Madrid en Décembre 2019, <https://www.theworkcenter.org/present-activities-page/144-the-workcenter-in-copy4>
- DONARD Véronique, « Repères pour penser le martyr chrétien », *Topique*, 2010/4 (n° 113), p. 27-41. DOI : 10.3917/top.113.0027. URL : <https://www.cairn.info/revue-topique-2010-4-page-27.htm>
- DURING, Jean, « Hand Made. Pour une anthropologie du geste musical », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 14 | 2001, mis en ligne le 04 avril 2012, consulté le 30 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1834>
- DURING, Jean, Communication orale, colloque « Musiques orales et migrations musicales » in Aubert Laurent, « Les passeurs de musiques : images projetées et reconnaissance internationale », dans : Jean During éd., *La musique à l'esprit. Enjeux éthiques du phénomène musical*. Paris, L'Harmattan, « Éthique en contextes », 2008, p. 99-113. DOI : 10.3917/har.duri.2002.01.0099. URL : <https://www.cairn-int.info/la-musique-a-l-esprit--9782296061835-page-99.htm>

- ELIADE, Mircea, « MYTHOLOGIES - Dieux et déesses », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mythologies-dieux-et-deesses/>
- Emma Gobin, Maxime Vanhoenacker, 2016. « De l'initiation aux ritualités New Age. Entretien avec Michael Houseman ». ethnographiques.org, Numéro 33 - décembre 2016, Retours aux rituels [en ligne].(<https://www.ethnographiques.org/2016/Gobin-Vanhoenacker2> - consulté le 12.04.2021)
- Entretien de Neda Sijani avec Mohammad Esmaili, « Man Baten-e Mousiqi boudam va dar Ân fanâ Shodam », Iranonline, <http://www.ion.ir/news/401037/>
- FALLAHNEJAD, Naeimeh. « L'influence du théâtre français sur le théâtre moderne persan », Thèse de doctorat en Littératures. Université de Lorraine, 2016. Français. NNT : 2016LORR0218 . tel-01752389
- François Berthomé, Michael Houseman. *Ritual and Emotions: Moving Relations, Patterned Effusions. Religion and Society*, Berghahn, 2010, 1, pp.57-75. halshs-00658148
- GIMARET, Daniel, SHAKI, Mansour, « DAHRĪ », *Encyclopédie Iranica*, <https://iranicaonline.org/articles/dahri-ar>
- HEINISCH, Élise, « L'ethnomusicologue et les rituels de possession. Éthique d'une recherche (umbanda, Brésil) », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 24 | 2011, mis en ligne le 31 décembre 2013, consulté le 25 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1750>
- HOVIAN, Andranik, « Jashn-e Abpâshi », dans la revue *Motale'at Melli*, n° 22, 45544/<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage>
- JOVCHELOVITCH, Sandra, « La fonction symbolique et la construction des représentations : la dynamique communicationnelle *ego/alter/objet* », *Hermès, La Revue*, 2005/1 (n° 41), p. 51-57. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2005-1-page-51.htm>
- JULIEN, Léon, « Corps réel, imaginaire et symbolique dans un cas de trouble dermatologique », *Bulletin de psychologie*, 2013/6 (Numéro 528), p. 451-462. DOI : 10.3917/bupsy.528.0451. URL : <https://www.cairn.info/revue-bulletin-de-psychologie-2013-6-page-451.htm>
- LEROI-CORTOT, Alexandre, « Influences croisées entre les traditions musicales perses et européennes. Les fondements d'une esthétique musicale commune », *Droit et cultures* [En ligne], 52 | 2006-2, mis en ligne le 07 avril 2009, consulté le 25 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/droit-cultures/661>
- MESKOUB, Shahrokh, « Fereydoun Farrokh », communication orale, symposium de Chahnâmeh, Los Angeles, Université de Californie, 15 mars 1986, <http://noo.rs/p7AUC>

- MOGHADDAM, Maria Sabaye, « Zār », *Encyclopédie Iranica*, <https://iranicaonline.org/articles/zar>
- Monique Desroches et Brigitte DesRosiers, « Notes « sur » le terrain », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 8 | 1995, mis en ligne le 04 janvier 2012, consulté le 26 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/1145>
- MORADI GHIYAS ABAADI, Reza, *Âin Qalishouyan Ardéhâl : Bâzmandeye Kohan az Jashn-e Tîrgân va Ârézouyé Bârân*(Rituel Qâlîshouyan: Vestige de la fête de Tîrgân et la fête de la pluie), <http://ghiasabadi.com/qalishuyan.html>,
- MOVAFFAGHI, Shermin, « la musique qui relie » dans Auberjonois Katharina, Salem Gérard, Frenck Nahum et al., « La Montagne magique. Enseigner autrement le talent du thérapeute », *Cahiers critiques de thérapie familiale et de pratiques de réseaux*, 2019/1 (n° 62), p. 213-231. DOI : 10.3917/ctf.062.0213. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-cahiers-critiques-de-therapie-familiale-2019-1-page-213.htm>
- OUANNÈS, Philippe, « MAZDAK (mort en 529 env.) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/mazdak/>
- PARROT, André, « SUMER », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/sumer/>
- PETIT Christine, *Perception du rythme et de la métrique*, cours Collège de France au 10 mars 2016, <https://www.college-de-france.fr/site/christine-petit/course-2016-03-10-10h00.htm>
- PETIT, Christine, cours de 17 mars 2015, collège de France, <https://www.college-de-france.fr/site/christine-petit/course-2016-03-17-10h00.htm>
- PRADIER, Jean-Marie, « Questions sur la « formation » en ethnoscénologie, » (2015), *SKEN@S*, consulté le 10 octobre 2020, <http://skenos.mshparisnord.fr/items/show/111>
- Présentation de « The living Room » de Thomas Richards, <https://www.theworkcenter.org/equipos/frt/performance-events/13-the-living-room>
- Présentation de spectacle *l'heure Fugitive* de Thomas Richards, <http://www.theworkcenter.org/lheure-fugitive/>
- PUECH, Henri-Charles, « MANICHÉISME », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/manicheisme/>
- Rahman, PIRANSHAHI, Alireza JAHANI JAVANMARDI, Aliasqar GHOREY-SHIVAND, *Shâh Abbas yekom va missionnair haye mazhabi*, dans le *Revue Jondishapour*, n° 16, 1397(2018), <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/1602982/شاه-عباس-یکم-و-میسونرهای-مذهبی-اروپا>

- RAVANDI, Morteza, *TARIKH-e Ejtemai Iran*, vol. VII, Téhéran, 1368 in KHO-RABEH, Kaveh « Ta'amoli bar Musiqi Asr-e Safavi » in Blog *Memarnet*, <http://www.memarnet.com/fa/node/292>
- REGIS, Michel, « Un théâtre sans divan : l'inconscient de la scène. Freud et la révolution théâtrale », *Savoirs et clinique*, 2012/1 (n° 15), p. 128-138. DOI : 10.3917/sc.015.0128. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-savoirs-et-cliniques-2012-1-page-128.htm> ROSTAM b. Farrok-Hormozd, *Encyclopædia Iranica*, online edition, 2016, available at <http://www.iranicaonline.org/articles/rostan-farrokh-hormozd> (accessed on 10 March 2017)
- RISOLD, Pieere-Yves, « Avez-vous vraiment un cerveau reptilien ? » le revue *Cerveau & Psycho*, 30Nov1999 <https://www.cerveauetpsycho.fr/sd/neurobiologie/avez-vous-un-cerveau-reptilien-1483.php>
- ROCHARD, Philippe, « Les identités du zurkhâne iranien », *Techniques & Culture* [En ligne], 39 | 2002, mis en ligne le 12 juin 2006, consulté le 30 août 2020. URL : <http://journals.openedition.org/tc/208> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.208>
- ROY, Olivier, « ISLAM (Histoire) - L'émergence des radicalismes », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/islam-histoire-l-emergence-des-radicalismes/>
- RYGAERT, Jean-Pierre, « Les acteurs jouent aussi », *L'Autre*, 2006/2 (Volume 7), p. 243-251. DOI : 10.3917/lautre.020.0243. URL : <https://www.cairn-int.info/revue-l-autre-2006-2-page-243.htm>
- Sarah Najand, Yassaman Khajehi. « Le Ta'zieh : à la croisée de l'histoire, de la religion et du théâtre ». *La Scène mondiale aujourd'hui - Des formes en mouvement*, l'Harmattan, pp.P. 287, 2015, Univers Théâtral, 978-2-343-05239-7. hal-01188393
- SCHMIDT, Hanns-Peter, MITHRA i. MITRA IN OLD INDIAN AND MITHRA IN OLD IRANIAN, *Encyclopédie Iranica*, <https://iranicaonline.org/articles/mithra-i>
- SUNDERMANN, Werner, « Mithra iii in Manicheism », *Encyclopédie Iranica* <http://www.iranicaonline.org/articles/mithra-in-manicheism-1>
- TIERCELIN, Claudine, « La connaissance pratique » au 18 février 2015 au collège de France. <https://www.college-de-france.fr/site/claudine-tiercelin/course-2015-02-18-14h30.htm>
- VANEIGEM, Raoul , « ARYENS », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 19 décembre 2020. URL : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/aryens/>

- VRAIT François-Xavier, « Chapitre II. Un enracinement profond », dans : François-Xavier Vrait éd., *La musicothérapie*. Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2018, p. 64-94. URL : <https://www.cairn-int.info/la-musicotherapie--9782130799931-page-64.htm>
- XANTHOULA, Dakovanou, « L'Harmonie musicale : besoin d'un ordre sonore « universel » », *Topique*, 2015/3 (n° 132), p. 145-163. DOI : 10.3917/top.132.0145. URL : <https://www.cairn.info/revue-topique-2015-3-page-145.htm>
- ZARRINKOOB, Abdol-Hosein. « Persian Sufism in Its Historical Perspective. » *Iranian Studies*, vol. 3, no. 3/4, 1970, pp. 139–220. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4310072

Discographie sélective

- Abdollah Sarvar Ahmadi (2003), *Music of Torbat-e Jâm*, Mâhour institut of Culture and Art
- Arash Mohâfêz (2013) *Ajamlar*, an Anthology of pieces by persian composers and their contemporaries at the Ottoman court from the 16th and 17th century, Compiled and arranged, Mâhour institut of Culture and Art
- Bakhshi Hamrâ Golafruz, *Vocals and Dotâr*, (2005) *The Story of the Golden Faced Prince*, Recording and accompanying notes by Fouzieh Majd
- Ebrahim Buzari, (2011) *Vocal Radif selon Ebrahim Buzari*, Mâhour institut of Culture and Art.
- Gholamali Margir, Abbas Samâi(2003) *Âvâz Haye Zâr*, Mâhour institut of Culture and Art
- Houshang Javid,(2011) *Kâr Avâha(les chants du travail)*, 9 CD, Hozeh Honari
- Mahmoud Karimi (2003), *Radif Âvâzi musiqi Sunnati Iran*, Mâhour institut of Culture and Art
- Mohammad Montasheri (2011) *Radif Âvâzi Esmail Mehrtash*, 8CD, Mâhour institut of Culture and Art
- Mohammad Montasheri (2011), *Vocal Radif selon Esmail Mehrtâsh*, Mâhour institut of Culture and Art.
- Mohammad Montasheri (2011), *Vocal Radif selon Esmail Mehrtâsh*, Mâhour institut of Culture and Art.

- Mohsen Sharifian (2015) *Neymeh : Âvâze daryanavardane Parsi(chant des marins persans)*, Kârgâh-e Musiqi
- Mokhtâr Zanbilbâf-Moghadam, Dotâr(2005) The Music of Northern Khorâsân (Regional Music of Iran 6), Compilation and accompanying notes by Fouzieh Majd, Mâhour institut of Culture and Art
- Morshed Mehregân(2006), Salam-e Bâstâni, Mâhour institut of Culture and Art
- Nour Ali Elahi,(2005), *La musique céleste d'Ostad Elahi* , Harmonia mundi distribution,
- Ostâd Abdollâh Davâmi(2002), *Vocal Radif* , Mâhour institut of Culture and Art.

Vidéographie

- Entretien avec Jerzy Grotowski, *O Teatrze Laboratorium Jerzego Grotowskiego*, réalisation: Krzysztof Domagalik. Production: Telewizja Polska, Warszawa, 1979, <https://www.youtube.com/watch?v=y1nA4HCa6zI>
- Entretien avec Mohamadrez Darvishi, Partie V, <http://artebbox.ir/v1//هنرمندان/محمدرضا-درویشی-234/موسیقی.html>
- Film fiction « Koli » (2002) d'Ali Shah hatami
- La cérémonie Nakhl Gardâni dans le province de Yazd, la ville Taft, 2008 https://www.aparat.com/v/Cc4SW/نخل_گردانی_شهرستان_تفت_-_استان_یزد
- La démonstration de bander l'arc et viser l'aigle de Taiji : <https://www.youtube.com/watch?v=KebIgrM-TZM>
- La documentation contemporaine de Pardeh Khâni, https://www.aparat.com/v/t1ISK/برده_خوانی_در_مناقب_حضرت_علی_علیه_السلام
- La documentation de rituel *Qalishouyan* ; <https://ich.unesco.org/en/RL/qalishouyan-rituals-of-mashad-e-ardehal-in-kasan-00580>

Document audio inédit

- Mohsen Namjou. [Chashmi o Sad Nam](#),
- Mohammadreza Shajaryan. « Radif Âvâzi selon Hussein Taherzadeh », <https://nimaferidooni.com/product/22443/>
- Moazzen zadeh Ardébili, *Appel à la prière* , https://www.aparat.com/v/LkYwN/اذان_موذن_زاده_اردبیلی
- Mohammad Reza Lotfî, « Shenakht-e Mousiqi Dastgâhi Iran », <https://khoussousi.com/knowledge-iranian-music/>

Annexe audiovisuelle

N°1 : Atelier à l'Université d'Art de Téhéran

pour les étudiants de master de théâtre (mars 2019), une journée, 1 heure.

[Lien vers annexe 1-Atelier Université d'Art de Téhéran](#)



N°2: Atelier à l'Université Evry-val-d'Essone

pour les étudiants de licence (novembre 2018), une journée, 45 minutes.

[Lien vers annexe 2- Atelier à l'université d'Evry+Discussion après la séance](#)



N°3: Atelier ARTA I

L'atelier à l'ARTA a duré 5 jours, 30 heures.

Démonstration des actions de 1er partie de l'atelier l'ARTA (Janvier 2020),

Action de Segâh

[Lien vers annexe 3](#)



N°4: Atelier ARTA II

Démonstration des actions de 2e partie des l'atelier ARTA

Chants de tradition

[Lien vers annexe 4](#)



N°5: Atelier ARTA III

Démonstration des actions de la troisième partie ARTA

Action Abou'atâ

[Lien vers annexe 5](#)



N°6: Atelier ARTA IV

Démonstration des actions de quatrième partie de l'Atelier ARTA:

cycle de mouvements

[Lien vers annexe 6](#)



N°7: Atelier ARTA V

Démonstration des actions de cinquième partie de l'atelier ARTA:
action thématique

[Lien vers annexe 7](#)



N°8: Atelier ARTA VI

Démonstration des actions de la sixième partie de l'atelier ARTA:
action de Bayât-e Tork

[Lien vers annexe8](#)



N°9: La danse tragique des mélodies

Film documentaire sur le Ta'zieh : La danse tragique des mélodies (2019-2020)

[Le lien vers le film](#)



N° 10: le Varzesh-e Bâstânî

Film documentaire sur le Varzesh-e Bâstânî (2019)

[Lien vers le film varzesh-e Bastâni](#)



N°11: En quête des Bakhshi

Film documentaire sur l'art des Bakhshi (2018)

[Lien vers le film : En quête des Bakhshi](#)



Lien vers les extraits des rushes de film en cours de production

[Les Bakhshi sont vivants](#)



N°12: Atelier au collège de Samâ

Atelier au collège de Samâ à Téhéran (mars 2019), Atelier de 4 jours, 5h heures, avec les adolescents de 13 à 15 ans.

[Lien vers la vidéo de l'atelier Samâ](#)



Annexe Entretien

Entretien n°1

Entretien réalisé le 20 juillet 2020 avec Delphine Bechetoille, participante à l'atelier à l'ARTA, par Kaveh Hedayatifar.

K.H : Quand tu penses à notre expérience ensemble, tu te retrouves dans quelle partie des séances, quelle action ? Quel état précisément ?

D.B : J'ai des souvenirs très précis de plusieurs choses...déjà je te vois très précisément, je te trouvais très beau quand tu étais toi dans le chant et notamment le chant des paysans quand tu chantaient et prenais vraiment l'espace, tu ramassais les cailloux ou les semais...

– Et à ce moment-là tu te souviens dans quel état tu étais ?

– Dans quel état d'émotion ?

– Oui, émotion, physique, pensée,... ?

– J'étais à la fois dans une présence de quelque chose de serein, dans une entièresité...

– Quand tu dis présent, pour toi que signifie présent ? Dans ce moment précis.

– Se sentir pleinement dans ce qui se passe, être vraiment dans ce que je vois, ce que je dis, ce que j'entends. Je trouve vraiment que quand toi tu chantaient, tu étais dans une énergie très, très belle. J'étais dans cet état quand on voit quelque chose de très beau, à la fois dans cette joie sereine qui n'est pas une joie explosive, juste une joie ancrée et présente.

– Ces moments de présence quand tu y retournes, tu faisais quel mouvement exactement à ce moment-là ?

– Je me revois les pieds bien ancrés, largement ancrés dans le sol, un peu pliés sur les genoux, plutôt vers la terre et dans le mouvement, je pense dans ce moment-là j'étais en mouvement. Un mouvement plutôt, qui aurait son centre dans le bassin. Au niveau du haut du corps, c'était là que le mouvement prenait racine dans les pieds, les genoux pliés avec un bassin comme un bateau sur la mer, mon haut du corps accueillait le mouvement de balance, comme le bateau sur la mer.

– Qu'est ce qui était l'origine de tous ces états pour toi ?

- Je dirais à priori évidemment le chant, mais je ne pense pas seulement. C’est aussi de te voir toi dans cette énergie et aussi l’énergie de groupe. Il y avait un très bon groupe. Ton énergie que tu dégageais très fort et cet espace aéré avec quelques corps dans ce mouvement général animé par le chant et aussi par l’espace disponible et les corps se regardant et se sentant en présence les uns les autres.
- Quand tu entendais les paroles que tu ne comprenais pas, est-ce qu’il y a eu des moments où tu as essayé d’y donner une signification ?
- Non, je n’essayais pas de trouver la bonne signification, je me laissais complètement porter et de façon spontanée, j’avais des histoires, des images qui me venaient, mais ce n’était pas en contrôle, ce n’était pas en volonté de trouver un sens et une histoire. Je me laissais complètement porter par cette énergie du présent et de créer de façon spontanée et non volontaire des histoires et des images.
- Quand tu dis les images, si tu es à l’aise pour les décrire, peux-tu me dire quelles étaient ces images ? Par exemple pendant la deuxième partie au moment des chants de tradition ?
- Je ne sais pas si je peux trouver des images précises, mais la sensation parfois que vraiment ton personnage venait nous dire quelque chose à nous et parfois peut-être nous engueuler de quelque chose ou nous reprocher quelque chose. Parfois nous invitant à nous réveiller dans notre vie, parfois parlant d’amour parfois parlant de guerre dans une adresse vraiment directe...
- Par exemple quand tu dis l’amour ou la guerre, peux-tu me dire quelle action t’a fait penser à l’amour ou la guerre ?
- Oui, j’ai un souvenir... surtout dans ton regard et tes mains, les mains qui étaient très habitées, vers l’avant, tes bras et tes mains vers l’avant, ça jouait sur les regards et les mains, parfois tu fermais les yeux, on sentait quelque chose de très fort, tu es dans une douleur très forte, tu es dans une interrogation sur le sens de la vie ou...
- Pendant ces moments que tu décris, tu faisais quoi ?
- En tout cas je sais que je n’étais pas dans le mimétisme. Je n’étais pas que en regard sur toi, j’étais dans une autonomie de mouvement et déplacement tout en étant connectée à ce que tu faisais et aux autres et à ce qui se passait dans l’espace avec les autres présences. Et aussi

j'ai des souvenirs des images des moments où tu étais plus loin dans l'espace au début, ou accroupi et ça se jouait sur les distances et des rapprochements.

- Est-ce que tu te souviens d'un moment où tu te sentais connectée à moi ou aux autres ?
- Oui, mais d'ailleurs, je pense que c'est pour ça que je ne peux pas te répondre plus précisément, parce que j'étais entrelacée vers ta présence à toi, du coup je n'étais pas dans la conscience de mon mouvement ou de mon corps, j'étais dans une conscience à la fois de tout l'espace avec les autres corps reliés à toi qui était le centre d'énergie à ce moment-là. Dans les moments de connexion, il y a peut-être ce moment où tu avais les mains tendues et que tu nous as invités à nous prendre les mains, je ne sais pas comment toi et les autres ont vécu ce moment, mais moi je l'ai trouvé sacré, quelque chose de sacré qui a pu émerger.
- Peux-tu décrire plus le sacré que tu as évoqué ?
- J'ai dit sacré en pensant à cette sensation qu'il y a une connexion très grande qui nous reliait toutes et tous et quelque chose peut-être aussi en terme de sensations à mon échelle individuelle, un truc qui s'élargit dans le ventre...
- Elle va où à partir du ventre ?
- Ça va dans tout le corps, en tout cas, avec une qualité de joie posée qui vient jusqu'aux extrémités du corps.
- Tu as en mémoire un moment comme ça ?
- Je ne le sentais ni d'une manière progressive avec une durée sur une échelle de temps de A à B, ni d'un coup dans une seconde. Par exemple, le moment que j'ai évoqué tout à l'heure, un chant de douleur, mais pas que la douleur. Ce n'était pas que ça qui rejaillissait. Mais ce chant où tu avais les mains tendues et cette chose sacrée qui a eu lieu.
- Je veux te demander sur les moments où j'étais accroupi au début, mais sur les côtés, et vous étiez en train de créer ensemble un mouvement dans l'espace, ce qu'on a fait plusieurs fois. Est-ce que pendant ces moments tu as eu toujours cette sensation de connexion ?
- Oui, moi dans ce moment-là j'étais vraiment dans une présence en liberté. Une présence très ouverte et très poreuse aux autres participantes et participants, et en plus on commençait à mieux se connaître. Du coup, ça permettait de sentir aussi quand certains décrochaient un peu. Mais ce qui n'empêchait pas qu'à certains moments on était dans une

errance parce qu'il y avait des moments où tu nous laissais libres. C'est une errance qui ne me fait pas peur du tout, que j'ai déjà rencontrée, que j'aime, j'étais dans une confiance dans cette errance-là. Et tu nous permettais d'être en connexion toujours avec les autres. Et tous, on alternait entre des moments de décrochage et de raccrochage.

– Si on se focalise sur les moments d'accrochage, est-ce que te tu souviens d'un moment précis de décrochage et d'accrochage ?

– À vrai dire sur ce stage, sans prétention, je n'étais pas dans la volonté de raccrocher. J'étais plutôt dans ces moments où il y avait une errance collective de la laisser ouverte, que peut-être ça raccroche un moment, mais je n'ai pas du tout cherché à faire quelque chose pour raccrocher. [Des fois] on a eu l'impression qu'un élan collectif se créait parce qu'on faisait tous les mêmes mouvements, ce qui me semblait un peu artificiel, et je n'étais pas là-dedans. Donc, je ne cherchais pas à raccrocher je pense que ça se faisait. C'était plutôt laisser advenir et laisser passer cette errance et décrochage.

– [...]

– Par rapport aux propositions personnelles à la fin de chaque séance, est-ce que tu as trouvé des points communs, un recoupement, entre les actions du stage et ta propre proposition ?

– Oui, dans les deux il y a l'attention aux gestes, à l'espace, au groupe dans l'espace, là l'attention était au même endroit. Après [le stage] a forcément influencé [la proposition], mais pas d'une façon volontaire ou directement consciente. Je travaille sur la présence, c'est un travail que je faisais par ailleurs, donc, tout ça se nourrit et se relie.

– [...]

– Parlons d'un moment où tu faisais un mouvement que je proposais de faire, et tu te disais que voilà j'ai pu le faire. As-tu un souvenir d'un moment pareil ?

– Il y a une partie des exercices où ça pouvait être amélioré indéfiniment en étant de plus en plus dans la qualité du geste et habiter le geste jusqu'au bout des doigts et en étant à la fois dans la précision et la qualité, c'est infini comme travail. Il y a une partie des exercices, notamment celui où on écarte les pieds très loin et on plie les genoux avec les bras, celui-là je pense que c'est un exercice qui peut être de plus en plus affiné donc je n'ai pas eu la sensation de réussir à le faire et il y en a d'autres, notamment les tours où on tape les pieds où il y avait un moment, je sais que je pouvais lâcher la concentration et rester quand même

dans le rythme, ce moment où on lâche la concentration, comme d'ailleurs quand on on joue où on a atteint, je veux dire, on a atteint un certain...

- Ce moment- là, quand tu dis on laisse de côté la concentration, as-tu un souvenir d'une action en particulier ?
- Oui, justement l'exercice où on tourne et à la fois les pieds sont dans un rythme particulier et les mains qui soit se levaient...
- Oui je vois, à ce moment quand tu abandonnes la concentration sur le mouvement, ton attention est où ?
- Elle n'est pas forcée, elle n'est plus là, parce qu'il y a la présence entière qui prend le dessus et qui existe par elle-même.
- Et cela même pour le chant ?
- Sur cet exercice?
- À vrai dire j'avais oublié qu'il y avait un chant sur cet exercice.
- Dans les parties que vous chantiez, est-ce que tu te souviens des moments où tu chantaïs, mais ton attention n'était pas concentrée sur le chant, sans y penser ?
- Oui, je crois, parce que pareil, j'étais dans cette volonté de vraiment plonger dans l'exercice et, de toute façon c'est une langue que je ne connaissais pas, donc à mal dire et mal chanter. Oui je pense que dans les chants il y a eu des moments où je lâchais cette volonté de bien chanter et de bien prononcer, j'ai pu lâcher l'attention.
- Et tu as un souvenir d'un chant durant lequel tu étais dans cet état de présence ?
- Oui, un avec une mélodie comme la la la...
- Je vois.
- Après, il y avait les chants de l'introduction qui étaient autre chose.
- Comment étaient-ils ?
- Pareil, j'ai lâché la volonté de chanter juste et faire exactement comme toi pour me laisser porter par la ligne de la plume et ce que j'ai fait avant.
- Avant ?

- Je veux dire la phrase que tu chantaient avant et qu'on devait répéter.
- Restons sur cette partie de l'introduction, où vous avez plutôt les yeux fermés et censés dessiner une ligne, qu'est-ce que tu voyais exactement, tu étais en train de dessiner quelque chose de spécifique par la pensée ?
- Non je ne forçais pas d'image, je pensais à cette plume, mais ce n'était pas ce que je voyais, pour moi c'était très magique, très beau à vivre, c'était à la fois du noir et de la lumière, un peu blanche et un peu orangée et des émotions qui m'habitaient et parfois j'avais les larmes aux yeux.
- Du coup, tu te voyais dessiner quelque chose ou non, juste un mouvement de la main dans l'air...
- Ni l'un ni l'autre, ça m'habitait, parce que je me mettais dans une présence attentive qui donne l'espace à l'émotion. L'attention qui venait ouvrir un espace de présence non forcée.
- Quand tu te vois dans cette posture, est-ce que tu te vois en train de créer une image avec la main ou c'est juste un mouvement qui se produit dans ton corps en faisant ce geste de créer une ligne ?
- Je ne me souviens pas si je le faisais avec la main ou juste dans la pensée...
- C'est possible parce que je n'ai pas insisté sur cet acte, mais pour moi le mouvement c'est important, est-ce que tu étais en train de suivre un chemin en dessinant une ligne ou... ?
- Non, je me vois plutôt dans une présence immobile et que la lumière dont je parlais comme quelque chose qui m'habitait de l'intérieur.
- Donc, on ne peut pas parler d'une forme spécifique ?
- Si, comme une galaxie à l'intérieur, mais pas un mouvement d'un point A à B.
- [Ici je chante quatre mélodies et lui demande si elle peut dire quelle était l'action liée à ces chants. La seule qu'elle a réussi à retrouver de son action était le premier mouvement de la quatrième partie.]
- Est-ce que tu penses que ce stage était destiné à un genre spécifique de spectacle ?
- Je suis déjà dans ce cheminement, dans mon travail d'actrice, pour être juste sur scène je dois être vraiment dans une détente... Chez moi le trac est très mauvais et le stress vient

bloquer ma capacité d'improviser dans le présent ou d'être dans le présent. Le travail que tu proposes est très juste, il te met vraiment dans une présence au présent et dans une attention à l'environnement et une détente intérieure qui je crois est importante et que je trouve essentielle pour être juste sur le plateau, et je crois que ça peut être bénéfique pour toute sorte de spectacle.

- Tu voyais comment mon rôle durant le stage ? Tu me voyais comme quelqu'un qui fait apprendre un enseignement, il s'agit d'exercices ?
- Non, en tout cas je ressentais ta présence de manière horizontale avec nous. Et plutôt comme une invitation à entrer dans ton univers, dans un espace que tu créais et qui s'ouvrait à nous dans lequel on entrait.
- Dans cette entrée, tu te sentais créative ?
- Oui dans une autonomie créative et personnelle, je me sentais pas formatée, je n'étais pas comme élève de... Dans une autonomie artistique et présence créatrice.
- Même si la proposition était de ma part ?
- Oui.
- Tu vois l'autonomie dans le sens où tu arrives à autre chose à partir de ma proposition ?
- Non, plutôt, dans le sens comme si tu nous donnais la forme, qu'elle venait nous habiter et... Je n'étais pas dans cette chose où il y a un modèle et on essaie de coller au modèle, ou il y a un modèle idéal que tu aurais représenté qu'il faudrait absolument calquer, j'étais plutôt libre avec l'objet des exercices que tu nous transmettais, j'essayais de le faire entrer dans mon corps et ma présence.

Entretien n° 2

Entretien réalisé le 22 juillet 2020 avec Monica Abularach participant à l'atelier à l'ARTA, par Kaveh Hedayatifar.

KH : Quelle chanson est restée dans tes souvenirs?

MA : C'est difficile à dire, y en a eu beaucoup, je mélange les chansons. Par contre, je me rappelle d'une chanson où on plantait et on cueillait les plantes.

- Où on faisait trois sauts vers le sol?
- Oui, c'est ça. Cela est resté longtemps dans ma mémoire.
- Est-ce que tu te souviens quel sentiment as-tu eu, quand tu cherchais les actions de cette chanson?
- Ça m'a plonger dans des souvenirs très profonds.
- Tu veux dire, très personnels aussi?
- Oui des souvenirs personnels. En fait, j'étais consciente que j'étais en train d'acquérir des techniques de travail d'acteur, mais pendant que je chantais, j'étais en lien avec des images et souvenirs personnels.
- Peux-tu nous parler de ces souvenirs ?
- Ça peut être des souvenirs d'enfance.
- C'est-à-dire les moments qui ressemblaient dans les détails des actions, aux actions de l'atelier ?
- Je me suis sentie dans un état qui me rappelait mon enfance. J'ai eu les ressentis qui me rappelaient cet état d'enfance.
- Est-ce que tu te rappelles quel souvenir exactement?
- Non, je me rappelle d'avoir ramené à ma mémoire des moments de mon enfance, pas quelque chose de particulier.

- Tu penses que c'était la mélodie ou les actions qui créaient ce lien ?
- C'est tout. C'est comme un moment de transe. Tu rentres dans tout. C'est tout l'être qui est pris dans le mouvement.
- Voyons ça d'un autre point de vue. Tu penses que quand tu me voyais d'abord à proposer cette action, c'est à ce moment que l'image de ton enfance a fait surface dans ta mémoire ou quand tu le faisais en chantant ?
- Les deux, comme si on était pris dans l'action. C'est le moment où tout le corps est investi dans quelque chose. Ce n'est pas le voir ou le faire. L'important est d'être pris dans le mouvement. Je pense que c'est dû au fait que tu te déconnectes des pensées intellectuelles, et de ce fait tes souvenirs font surface.
- Est-ce qu'en faisant cette action, une nouvelle image pour la première fois a été créée dans ta pensée ?
- Tu me connaissais déjà depuis notre stage en Turquie⁸⁵². Quand tu as appris que je proposait un stage à l'ARTA, quelle image ou action est venue dans ta mémoire?
- Le chant où tu chanta « Help me... »⁸⁵³, il y a avait quelque chose de très fort quand tu chanta ce chant en Turquie. Il y a avait un lâcher-prise très fort. C'était très physique cette chanson, j'ai beaucoup d'images avec cette chanson quand on la chantait en Turquie avec tout le groupe.
- Quand tu dis lâcher-prise, tu te souviens d'un moment précis?
- Oui, on pouvait aller très fort dans l'intention et aller à bout de souffle et on pouvait reprendre avec la même énergie. C'était très physique et en même temps il y avait des moments où on pouvait reprendre son souffle.
- Quand tu dis très physique, ça veut dire quoi ?
- Tu es en train de transpirer...
- Tu te souviens d'un geste précis ?
- Oui quand tu vas de bas vers le haut, comme si on s'envolait avec les bras, ce mouvement te permet de lâcher la tension... Quand c'est très physique, tu peux avoir la sensation de

⁸⁵² Il s'agit de mon atelier pendant le programme de Constellation Summer Camp à Tiyatro Medresesi.

⁸⁵³ Il s'agit du début de la cinquième partie de l'atelier à l'ARTA.

manquer d'air, de manquer de souffle et le fait de lâcher prise, de relâcher, te permet de reprendre ton souffle et de l'énergie.

- Te souviens-tu de ce que tu chanta à ce moment-là ? D'un chant ou d'un son ?
- Oui... Il y avait deux syllabes. Je me rappelle bien des gestes, mais je ne me souviens pas des mots. Ou peut-être un souffle... On soufflait je pense... Je ne sais pas... Un bruit ?
- Quand je chanta un chant en persan, pendant cette action, est-ce que cela a créé un obstacle dans le suivi du mouvement ?
- Non, à aucun moment cela représentait un obstacle. J'ai des images de toi en train de chanter très à l'aise, j'avais l'impression que ton assurance nous mettait en confiance et nous donnait envie d'expérimenter, d'apprendre.
- Est-ce que la barrière de la langue, ça te génère une imagination pour essayer d'y coller certaines définitions ? Certaines significations des phrases ?
- Significations des paroles ?
- Oui, est-ce que tu as créé une signification ?
- Non, c'est comme dans la méditation, les mots comme OM qui produisent les vibrations, tu ne cherches pas à avoir les significations.
- Donc, t'as jamais cherché les significations ?
- Non, je ne sais pas pourquoi, je disais juste les mots. Je n'ai pas senti le besoin. Quand on faisait la récolte⁸⁵⁴, là oui, on était pris dans une histoire. Tu nous disais au fur et à mesure ce que la chanson voulait dire⁸⁵⁵. Quand on était assis en début d'après-midi à l'ARTA, tu commençais à faire des vocalisations et on essayait de te suivre. Là, cela [chercher la signification] était impossible. C'était uniquement des vocalisations, des vibrations. Si tu nous disais la signification oui, sinon on était pris dans autre chose.
- À partir du deuxième jour, inconsciemment ou consciemment, t'as essayé d'appliquer quelques chose dans ta propre proposition⁸⁵⁶ ?

⁸⁵⁴ il s'agit de la cinquième partie de la séance à l'ARTA.

⁸⁵⁵ J'ai seulement donné la signification d'une phrase des paroles du refrain de la deuxième chanson de la deuxième partie de l'atelier à l'ARTA.

⁸⁵⁶ Il s'agit des proposition scéniques proposées par les participants à la fin de chaque séance de l'atelier à l'ARTA.

- C'est compliqué. Autant je me sentais bien avec les exercices que tu proposais, parce qu'on était en groupe, c'était rassurant, autant dans mon travail personnel, je n'ai pas osé utiliser assez les actions que tu nous as données, en tout cas, je me sentais pas très à l'aise avec ma proposition, car je n'étais pas encore très à l'aise avec le chant que je devais chanter dans ma proposition personnelle.
- Je précise que je ne parle pas de prendre une action et de l'insérer dans tes propositions. Je parle plutôt sur la manière de chanter ou marcher pendant ta proposition et sentir la similitude des actions et tenter de s'approcher vers ce qu'on a fait ensemble pendant ta propre proposition.
- Oui, j'ai compris. Non je n'ai pas osé le faire. Je pense, car j'éprouvais encore des difficultés à chanter le chant de ma proposition, J'avais du mal à chanter et j'ai pas osé appliquer les propositions, car comme tu as vu, je n'ai pas vraiment chanté la chanson, j'ai dit les mots, mais je ne me suis pas sentie très rassurée pour le chanter vraiment et me servir des actions que tu proposais à ce moment-là, mais je pense que c'est un travail qui suit son cours dans le temps, et que j'arriverai à utiliser ses outils dans mes propositions personnelles quand je serai plus rassurée au niveau de mon chant et de ma proposition.
- Parlons des cycles des mouvements⁸⁵⁷ pendant l'après-midi.
- Oui, je me rappelle d'un cycle qu'on faisait en cercle et on s'en éloignait⁸⁵⁸. Il y avait un autre cycle où chacun passait au milieu et on improvisait, on improvisait avec la voix aussi⁸⁵⁹. Au début on était un peu perdu, on n'osait pas rentrer au milieu du cercle, on était un peu timide et petit à petit on s'est lâché et on a pris de l'assurance pour y aller.
- Je veux te demander de parler un peu de ce moment où tu te sentais perdue.
- Oui, le fait de se retrouver au centre c'était un peu compliqué. Je ne me souviens pas très bien de ce qu'on devait chanter, je pense que c'était de l'improvisation et que c'était difficile d'improviser tout seul.
- Est-ce que le fait d'accompagner les pas par les chants te mettait en difficulté ?

⁸⁵⁷ Il s'agit de la quatrième partie de l'Atelier à l'ARTA.

⁸⁵⁸ Elle confond le troisième cycle de mouvement de la quatrième partie avec la danse de la cinquième partie.

⁸⁵⁹ Il s'agit bien du troisième cycle de mouvement de la quatrième partie.

- Non, au contraire, ça m'aidait, le chant m'aidait aussi, je me rappelle que j'ai eu un problème avec l'improvisation. Par contre, dans l'autre mouvement où on était en cercle et qu'on s'approchait au milieu et on faisait tourner la hanche⁸⁶⁰, là c'était difficile.
- Et qu'est-ce qui t'a aidé pour le faire ?
- À force de le répéter avec tout le monde, le faire et refaire ensemble. Ça rentre par le corps, par la mémoire du corps.
- Par exemple, tu regardais les autres, ou tu fermais les yeux pour te concentrer... ?
- Au début, si je regarde les autres je me perds, je dois regarder dans moi-même. J'ai besoin de rentrer dans mon corps pour trouver ce que je dois faire, une fois que j'ai le mouvement, je peux le faire avec les autres, cela se passe comme ça dans cet exercice.
- De coup, c'est qui ton référent dans les chants et les mouvements ?
- C'est toi, et après je le retrouve en moi-même et puis avec les autres. Après ça dépend, parce qu'il y a les mouvements à trouver ensemble, alors ça dépend de la difficulté et du mouvement.
- Est-ce que tu te regardes réellement ou tu t'imagines en train de faire les mouvements ?
- Je pense que si je me regarde réellement cela me trouble, je dois rentrer dans une sorte de transe de ne pas penser et [seulement] le faire. Si je me regarde le faire, c'est troublant.
- Ce que tu dis peut marcher pour les actions que je faisais et vous avez après moi, mais il y en avait certaines qu'on faisait en même temps, comme cette dernière⁸⁶¹. J'étais dans le cercle avec vous.
- C'est vrai, je regardais le groupe aussi, parce qu'il fallait le faire ensemble. [...] C'est comme une chorale, il faut essayer de le faire ensemble.
- Est-ce que tu te souviens d'un moment d'improvisation ? Peu importe les actions.
- Oui, quand on était dans le cercle et qu'il fallait aller, chacun son tour, au milieu et improviser par la voix et le corps. C'était un moment fort.
- Et dans ces moments, tu te sentais connectée aux autres ?

⁸⁶⁰ Il s'agit de la danse de la cinquième partie.

⁸⁶¹ Il s'agit bien du troisième cycle de mouvement de la quatrième partie.

- Oui, je ne pouvais pas le faire si je ne me connectais pas aux autres. Et je pense que c'était réussi pour tous et chacun à un moment donné et on était contents et fiers de réussir à le faire.
- Comment tu définis la réussite de cette connexion ?
- On devait faire plusieurs actions très rapidement ensemble, si on n'était pas connectés ça ne pouvait pas marcher. Il fallait être très à l'écoute des autres.
- À l'écoute de quoi ?
- De l'énergie du groupe. Sentir et anticiper l'énergie du groupe.
- Cette énergie venait d'où ? Du mouvement ? du chant ?
- De tout.
- Du mouvement que tu faisais, toi ?
- On était tellement proches les uns aux autres, et parfois on ne savait pas d'où ça venait, et on n'avait pas le temps pour y réfléchir, on suivait le mouvement, l'énergie du groupe.
- Tu pouvais pas réfléchir parce que tu te trouvais dans un circuit ? Tu suivais un circuit d'énergie ?
- Je ne suivais pas, j'étais dedans, entraînée dans le mouvement, dans l'énergie.
- Tu veux dire tu étais une partie de cette énergie ?
- Oui, même une partie qui à un moment donné peut changer la direction du mouvement collectif. Qui a aussi une sorte d'autonomie, tout en étant dans un ensemble.
- Quelle action était plus stimulante et difficile à faire pour toi ?
- Il y avait une ou on était en ligne avec les mains écartées comme la posture du guerrier du Yoga avec les jambes plantées dans le sol et on devait tourner avec les bras tendus⁸⁶², c'était très difficile à faire et aussi très stimulant.
- Tu penses que tu as réussi à le faire ?
- Non, pas tout à fait, c'est un travail très physique, il faut beaucoup d'endurance. Il faut s'entraîner beaucoup pour y arriver, ce n'est pas impossible, mais il faut s'entraîner tous les jours.

⁸⁶² il s'agit du mouvement de Masnavi-e Abou'atâ, dans la troisième partie de l'atelier à l'ARTA.

- Et le chant, tu pouvais chanter là-dessus ?
- Non je trichais, je ne faisais pas l'exercice en mouvement continue.
- Tu ne pouvais pas faire l'exercice et en même temps chanter ?
- Je manquais de souffle pour le faire en mouvement continu, mais le chant lui-même n'était pas très compliqué.
- Je vais chanter trois chants et tu me diras quelle étaient les actions de ces chants pendant l'atelier. [je chante le huitième chant de tradition de la deuxième partie de l'atelier à l'ARTA]
- Je pense que tu l'as chanté en Turquie aussi. Je pense qu'on était au centre, tu nous donnais un circuit à suivre, je ne suis pas sûre. Peut-être tu nous divisais en deux groupes.
- Je chante le deuxième alors. [Je chante le troisième chant de la cinquième partie (premier chant après les deux chants de transition)]
- Je ne me souviens pas exactement.
- Je chante le troisième. [Je chante les paroles du premier chant de la quatrième partie de l'atelier à l'ARTA, le premier cycle des mouvements]
- On était dans l'espace en deux groupes ?...
- Si je le chante ainsi. [je chante juste la mélodie sur le rythme, mais sans parole]
- Ah si, je me souviens. Il y avait les pieds.
- Avec les bras ?
- Non que les pieds, et on tournait vers la droite ou la gauche. C'est ça ?
- Non, il y avait les bras aussi, on tournait sur nous-mêmes.
- Ah oui! On était en ligne et les bras pouvaient être en haut et en bas, oui je me rappelle bien.
- Pour la dernière question. Comment tu définis le rapport entre moi et les participants de l'atelier ?
- Comme je t'ai connu en Turquie, et que je connaissais un peu ton travail, je pense que je me sentais plus à l'aise avec tes propositions.

- Peux-tu me dire qu'est-ce que je voulais transmettre ?
- Je pense que l'idée était de nous donner les outils, avec le travail sur les chants, pour travailler sur nos propositions personnelles. À travers les chants et les danses traditionnelles, nous donnons les outils qu'on peut utiliser dans d'autres situations, dans notre travail d'acteur.
- Les outils ?
- Au niveau des mouvements, du rythme, on travaillait la voix, dans les mouvements beaucoup de choses de Yoga aussi. L'approche je la voyais pas très éloignée de ce que j'ai vu au Workcenter. Par rapport au rapport avec les participants, tu étais accessible pour moi.
- Peux-tu l'expliquer plus ?
- Tu mettais les gens à l'aise. Tu étais à l'écoute.
- Tu penses que j'étais ouvert à vos propositions.
- Oui, mais je pense qu'on n'osait pas trop y aller. Au début on comprenait pas forcément les mouvements, et tu y revenais et répétais jusqu'à ce qu'on comprenne et qu'on arrive à mémoriser.
- Pourquoi tu dis que j'étais à l'écoute.
- Oui, tu étais très patient. Tu regardais si on comprenait ou pas. On arrivait pas une fois à faire un exercice et on riait peut-être à cause du stress, de ne pas y arriver, mais toi au lieu de te fâcher, ou t'impatienter, tu recommençais et tu nous expliquais jusqu'à réussir à nous faire comprendre pour arriver à réussir ensemble l'exercice. Tu répétais jusqu'au moment où on réussissait à le faire ensemble.

Entretien n° 3

Entretien réalisé le 12 Août 2020 avec Essen Dauphine, participant à l'atelier à l'ARTA par Kaveh Hedayatifar.

- KH : Pendant la première partie des séances où on était assis avec les yeux fermés, qu'est-ce que tu voyais surtout pendant les actes de dessiner les lignes?
- ED : j'essayais de sentir l'énergie du groupe. Par rapport aux images, on peut dire des fils blancs dans la suite noire qui défilaient. Très brut, Pas forcément continues, pas forcément dans une forme spécifique.
- KH : et ces images, tu les associais à quelque chose d'autres à ce moment-là ?
- E : Non, pas trop.
- KH : Pendant la deuxième partie, les chants de tradition, est-ce que tu te voyais dans un récit ?
- E : Non, pas trop. Je me voyais plutôt dans la sensation avec la voix. On essayait d'aller vers une choralité. Je pense avec du recul et du travail, justement, commencer assis sans beaucoup d'explication, nous les occidentaux ont à l'habitude de beaucoup d'explication, donc, pour moi au début c'était un peu exigeant. Disons, un petit peu particulier, parce que dans l'autre stage que j'ai pu suivre, on enclenche l'imaginaire par des mots, par contre, là, on parlait de choses implicites, on s'assoit en même temps qu'on se met dans une choralité, essayer de chanter ensemble, etc. Petit à petit mon imaginaire commençait à grandir, mais c'était difficile pour moi, parce que je suis jamais allé en Iran. Pendant les chants, j'imaginais les images que j'avais. Mais si tu veux, pour quelqu'un d'une culture occidentale, disons française, cela limitait pour moi le travail. C'est que l'imaginaire n'est pas assez excité sans les mots.
- KH : Tu veux dire, t'as pas pu activer ton imaginaire parce que tu ne connaissais pas le contexte ?
- E : Oui, peut-être s'il y avait eu plus d'explication, comme qu'est-ce que c'est le chant, etc. Ça pouvait être mieux. Par exemple, j'ai eu un stage de Kathakali, là, quand on faisait les

rythmes, au bout d'un moment on s'arrêtait et le maître commençait à raconter un peu de l'histoire ou le contexte de la danse au XVI^e siècle.

- KH : Tu trouves que ce qu'on faisait ensemble comme une pratique de Kathakali, il s'agit de la transmission d'une tradition ?
- E : En fait, à des moments oui, mais pour moi, il y avait beaucoup de formes et je ne comprenais pas ce qu'on faisait. Il n'y avait pas de contexte, on n'ouvrait pas l'imaginaire ensemble. Du coup, c'était très laborieux et fatiguant. Mais la pratique en elle-même, le bon côté est d'atteindre la choralité, ce qu'on a fait à certains moments. Communiquer ensemble sur le plateau, ça c'était superbe.
- KH : Quand tu dis laborieux, tu parles d'un moment spécifique ?
- E : Moi je dirais plutôt général. Plus spécifiquement, au moment où on devait ramasser quelque chose pendant le chant.
- KH : C'était parce que tu ne comprenais pas ce que tu faisais ?
- E : Oui, Je ne voyais pas ce qu'on faisait, je ne voyais pas où on était. L'imaginaire n'était pas enclenché. Tu avais beau mettre beaucoup d'énergie, mais ce n'était pas très évident de comprendre ce que tu voulais, où tu voulais en venir.
- KH : Tu penses que dedans, la question du langage était importante ?
- E : Non, je pense que c'est la question de l'imaginaire. Par exemple j'ai eu un stage du Butō qui passait avec beaucoup de musique, quelque mots, comme imaginez que vous êtes une goutte d'eau, comment vous tombez par terre. Il y avait des choses qui ne nécessitaient pas beaucoup de mots, mais qui enclenchait l'imaginaire. À partir du moment où l'imaginaire est déclenché, là c'était très facile. Mais dans ce qu'on faisait il y avait moins de travail sur l'imaginaire.
- KH : Et à ton avis qu'est-ce qu'on cherchait pendant la séance ?
- E : Je ne sais pas trop. Je sais que ce qu'on a trouvé était la choralité, c'est quelque chose que j'ai beaucoup aimé. D'être ensemble dans une énergie collective et communiquer l'un avec l'autre, ça c'était très intéressant. Mais j'imagine qu'on cherchait à raconter l'histoire de quelque chose, mais c'était vraiment pas clair.

- KH : Parlons un peu de choralité que tu as évoquée, est-ce que tu te souviens des moments spécifiques ?
- E : Quand on faisait des chorégraphies, on faisait plusieurs pas et on tournait avec les bras⁸⁶³. Sur le côté avec les bras, faire un mouvement avec une voix, tourner ensemble. Puis retrouver tout ça par la mémoire du corps et du groupe, quant à partir du troisième jour tu nous demandais de retrouver le mouvement tout seul, c'était très bien. Après le problème avec la mémoire, quand on faisait plein de choses, mais on ne savait pas pourquoi, quand tu nous demandais de refaire l'exercice, on ne savait plus lequel c'était, parce que je les associais pas à un imaginaire. Après avec le recul, je me dis, peut-être que c'était une bonne chose de pas intellectualiser par les mots, mais disons que mon imaginaire n'était pas enclenché et je ne voyais pas ce que je faisais.
- KH : Comment tu a trouvé ma position dans la séance ? Mon rapport avec vous ?
- E : C'était bien, parce que tu étais plutôt dans le faire pas dans l'explication. Mais je pense que ça a manqué un peu de quelque chose pour enclencher l'imaginaire et de contextualiser pour nous plonger dans un autre monde. Je pense que c'était un peu sec. On arrivait, on s'asseyait et on chantait, c'était un peu sec. Je pense que sur un training d'acteur, ta position était très bien parce qu'on était vraiment dans le travail, sans bla bla. Je pense pour les acteurs qui connaissent déjà ton approche. Mais au début, ça aurait pu être mieux avec un peu de mots, de musiques, d'images, quelque chose qui me transporte dans un autre univers.
- KH : Du coup, le chant d'introduction t'a pas aidé pour entrer dans le contexte ?
- E : Non, ce n'était pas assez dans la mesure où, on chante et on chante, sans savoir c'est un chant pour quoi ? Quel est l'objectif du chant.

[Dans cette partie de l'entretien je chante trois airs et je demande à mon interlocuteur de me dire quelle était l'action corporelle de ce chant. Deuxième chant de la deuxième partie (les chants de tradition) - le chant de l'introduction de la première partie - premier chant de la quatrième partie (cycles des mouvements). Il a pu associer seulement le dernier à son action]

- E : là c'était clair. Si je ne me trompe pas.

⁸⁶³ il s'agit du premier mouvement de la quatrième partie.

- KH : non, ce dernier était parfait.
- E : Le dernier était très coloré. La mélodie était tellement bien avec tout le corps, je me souviens quand je me tournais à droite je voyais Delphine, quand je tournais derrière je voyais Alice, puis le mur. Tout est tellement clair. Le corps était bien précis.
- KH : À ton avis c'est parce que tu as eu les associations ?
- E : Je pense que quand je te voyais c'était très naturel.
- KH : Tu voyais le lien ?
- E : Oui sans explication, sans mot. Quelque chose vibrait plus pour moi.
- KH : Tu te souviens du mouvement où on se frottait le corps du pied jusqu'à la tête⁸⁶⁴ ?
- E : Oui ça aussi je me souviens très bien.
- KH : Peux-tu me dire qu'est-ce qu'on faisait ?
- E : Oui, je pense comme quelque chose de la purification, de la préparation...
- KH : Est-ce que c'était ça [je chante la mélodie d'Âshoukhzodâ, il s'agit de Darâmad-e Abou'atâ] ou ça [je chante la mélodie de Masnavi-e Bayât-e Tork] ?
- E : C'est la deuxième ? C'est très clair.
- KH : C'est intéressant. C'était le premier et tu as entendu une seule fois cette deuxième mélodie, juste la première séance parce que j'ai décidé de supprimer cette partie à partir de la deuxième journée.
- E : En tout cas cette mélodie, rien que de l'entendre, je revois les images des bras et le rythme.

⁸⁶⁴ Il s'agit d'Âshoukhzodâ.

Entretien n° 4

Entretien réalisé le 16 août 2020 avec Grégoire Ingold participant à l'atelier Tiyyatro Medresesi par Kaveh Hedayatifar.

- K. H. : Pour commencer, peux-tu décrire ton expérience dans cet atelier ?
- G. I. : Ce qui m'a intéressé tout de suite dans ta proposition, si je pense à la première séance que tu as faite et où nous étions très nombreux dans la grande salle, c'est cette façon que tu as eu de créer un silence et une attention à soi-même, très forte. Pour moi, ce silence que tu communiquais aux autres est un silence qui se rapproche du silence de la méditation zen. Un silence, à la fois que tu nous adressais et nous transmettais personnellement, et obligeait chacun à descendre en soi-même, et en même temps, c'était un silence et une attention collective. Cette proposition de silence nous rapproche d'un exercice de méditation, à la différence près que la méditation est le plus souvent statique et solitaire, alors qu'ici il s'agissait d'une méditation en mouvement et collective. J'ai suivi les autres séances d'ateliers parce que tu avais cette capacité à produire immédiatement, face à un groupe nombreux, cette qualité de présence à soi-même et de présence au groupe qui est très forte. Pour moi, cette méditation en mouvement était une découverte, et elle produit une tout autre qualité de mouvement. Les mouvements que tu nous proposais, ne l'étaient pas pour eux-mêmes, ce ne sont pas des mouvements de danse, il n'y a pas de recherche esthétique. C'est un mouvement au service d'une expérience intérieure. Le terme de « méditation » renvoie à celui de « prière » ; ici et là, il s'agit au fond d'un positionnement intérieur chez les participants et, en ce sens, on dépasse la proposition d'un simple exercice pour entrer dans l'expérience réelle d'un autre rapport à soi et aux autres.
- As-tu, dans tes souvenirs, des exemples de chants ou d'actions qui avaient cette qualité-là ?
- Oui bien sûr. Mais tu as raison de le souligner, j'ai parlé du mouvement et il faut aussi parler des chants. L'utilisation que tu fais des chants est orientée dans la recherche de cette même qualité. On pourrait dire que c'est l'alternance, ou la combinaison de ces trois actions : le silence, le mouvement et le chant, qui construit un cheminement.

- Pendant les séances, as-tu pu associer une de ces actions à quelque chose que tu connaissais déjà de la culture iranienne, ou d'une autre culture ? Par exemple, quand tu parles de la méditation ou de la prière, est-ce que les actions que nous avons pratiquées lors de nos séances d'atelier te sont apparues comme une manifestation distincte dans la forme de ce genre de pratique ?
- Oui, tout à fait. Ce qui est étonnant pour moi dans ce rapprochement, c'est que la prière, par exemple, emploie une forme verbale codée dans une forme répétitive, mais les phrases qui se disent et se répètent habituellement, énoncent un sens. Je sais ce que je dis, et je me mets en disposition et en accord avec le sens des paroles que je prononce. Une prière est tout à la fois un sens, un rythme et une mélodie, et c'est la combinaison de ces trois dimensions qui agit sur le récitant dans la pratique de son exercice spirituel. Là, le sens était tout à fait abstrait parce que je ne comprenais pas la langue, donc ce n'était que pure forme. Mais le fait d'entrer dans cette forme (le rythme et la mélodie) ouvrait à soi seul cette possibilité d'un agir et d'une transformation de la personne par les pratiques. Si je devais faire un lien avec d'autres exercices que je peux connaître, même de façon lointaine, je les rapprocherais des « Mouvements » de G.I. Gurdjieff. Le principe en est identique : dans l'exécution précise de séries de mouvements coordonnés, une action réelle se produit dans la personne, une relation particulière s'instaure entre le corps et l'esprit qui intensifie leur unité ; cette recherche d'une unité corps/esprit est la condition d'un état de présence à soi-même et au monde. Inclure la pratique du chant à ce type d'exercices, tel que tu le proposes, ouvre une dimension supplémentaire.
- Au cours des séances d'atelier, est-ce que tu te voyais dans un récit ?
- Oui parfois, certains chants, certaines actions participaient de la suggestion d'un récit.
- Comment ce récit se constituait pour toi ?
- Je dirais que l'on est mis en situation d'être participant d'un récit, c'est-à-dire, de véritablement prendre part à l'action du récit. On est mis en situation de faire des gestes et de prononcer des paroles, avec la sensation que l'on reproduit des gestes anciens, que l'on redit des paroles qui nous viennent de très loin dans le passé, et que ces gestes comme ces paroles, précisément, disent un récit. Donc, le seul fait de prononcer, à son tour, tout cela, nous fait y prendre une part active. Et c'est le propre d'un rituel. Dans un rituel, les actions,

les gestes, les paroles, sont codifiés. Dans l'accomplissement d'un rituel, on ne te demande pas spécialement de comprendre, on ne te demande pas même de croire, on te demande simplement de faire. Et faire, simplement, c'est à la portée de chacun. Mais le faisant, on entre dans un cheminement, à travers le seul fait de pratiquer, à travers la réalisation attentive d'une forme, on est mis en situation d'accéder à un sens. Le sens ne se dévoile que dans une pratique. Le sens n'a pas de commentaire, toute tentative de compréhension purement intellectuelle est vaine. Cela m'amène à dire autre chose. La pratique a pour condition la régularité. On ne peut pas pratiquer « un peu », en dilettante. La pratique ne peut être agissante que dans une régularité assidue. Si on est conséquent, une pratique qui serait liée à l'exercice permanent, cela pourrait se rapprocher d'une forme de vie monastique. Le monastère n'est pas forcément un lieu hors du monde, cela pourrait s'entendre comme un appel à une pratique incluse dans notre quotidien, une ascèse.

- Dans ce que nous avons fait au cours de nos séances d'atelier, certaines actions se proposaient dans une forme précise, et d'autres, dans des formes libres, te sentais-tu également libre de t'y investir, de les interpréter, dans les deux cas de figures ?
- Oui, tout à fait, chacun des mouvements, même le plus strict, comporte une part de création pour celui qui s'y prête. Disons que pratiquer une forme c'est comme se soumettre à une structure psychique ou corporelle, c'est une canalisation qui doit permettre d'entrer dans un mouvement de création. On commence par la forme et, au bout d'un moment, on peut quitter la forme et entrer dans autre chose. Cela vient comme l'accession à un second niveau.
- Et mon positionnement permettait-il cela ?
- Oui, c'est ça qui est agréable dans ta façon de conduire l'exercice, de nous conduire. Tu imprimes cette qualité dès le départ, comme si tu donnais la note juste, tu diriges d'une façon précise, et par là, tu nous amènes à une liberté possible que l'on n'atteint pas forcément, ou pas toujours, mais on voit qu'il y a là l'orientation vers une liberté possible, vers la création.
- Est-ce que toutes les actions et les chants que l'on a fait ensemble ont donné lieu à des associations avec d'autres pratiques ou d'autres actions dont tu avais déjà fait l'expérience dans ta vie, y compris dans la vie courante, en dehors du contexte des arts performatifs ?

- Je te disais que, pour moi, l'association se fait avec d'autres formes de rituels, religieux par exemple. Ma culture est la culture chrétienne et je ne connais pas les rituels liés à la religion de l'Islam. Donc, je ne peux pas faire de comparaison. Mais je peux quand même souligner qu'il y a une dimension absente dans les rituels chrétiens occidentaux, et par ailleurs, davantage présente dans les églises chrétiennes d'Orient ou dans l'église orthodoxe, c'est la mobilisation du corps. Et c'est un vaste sujet, les relations corps/esprit dans la conception chrétienne de la spiritualité. Le corps est rarement le lieu d'un exercice.
- Est-ce que tu as un souvenir d'une association faite pendant les séances avec un événement de ta vie personnelle ?
- Non, je n'ai pas le souvenir de ce type d'association.
- Et une association avec d'autres rituels, comme ceux que tu évoques ?
- Oui.
- Donc, c'est une association avec une autre pratique vécue.
- Oui. Et ce qui me semble intéressant, c'est que la simple pratique d'un mouvement, ou d'un chant, hors contexte religieux et donc hors de toute profession de foi, peut malgré tout agir sur la personne d'une manière très profonde et ouvrir une voie spirituelle. Il y a là sans doute quelque chose à creuser ; mais c'est une question : peut-on extraire une pratique spirituelle du dogme religieux qui l'a conçue ? Peut-on mettre en partage des pratiques, qui ont une visée spirituelle, en dehors de l'attachement à la lettre d'un enseignement religieux ? Il me semble que le soufisme indique une voie en ce sens, mais c'est une culture que je ne connais pas suffisamment et je ne peux pas m'aventurer sur ce terrain.
- Et penses-tu que si je chantais en français, cet effet produit sur les participants pourrait-il être identique ?
- Non je ne pense pas, la forme doit demeurer, elle contient en elle-même une puissance, ce qui veut dire que toucher à la forme reviendrait à modifier la potentialité de cette puissance, sans très bien savoir ce qui en résulterait. D'ailleurs, l'Islam demande que le texte du Coran ne soit pas traduit, si tu veux étudier le texte, ou le prononcer, tu dois le faire dans la langue d'origine, dans la langue du Prophète, c'est assez dire que forme et contenu sont intimement liés.

Annexe Partition

N°1



N°2



N°3



N° 4



N°5



N°6



N°7



N°8



N°9



N°10



N°11



N°12



N°13



N°14



N°15



N°16



N°17



N°18



N°19



N°20



N°21



N°22



N°23



N°24



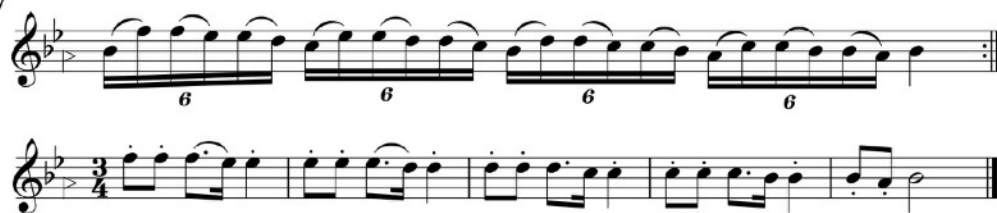
N°25



N°26



N°27



N°28



N°29



Table des matières

Introduction	3
De l'Iran à la France et le retour vers l'Iran	3
Des premiers pas jusqu'à la conception de problématiques	3
Les axes de recherche	12
Méthodologie	13
Partie I La méthodologie et la démarche	17
Chapitre I : La nécessité de la recherche-crédation en théâtre	19
I.I.A: Grotowski de l'Iran à l'Italie	22
I.I.B: Pour une Connaissance pratico-théorique	26
I.I.C: recherche pratique d'une spiritualité	30
I.I.D : Croisement des recherches	33
I.I.E: Le défaut potentiel de la théorisation avant la pratique	36
I.I.F: Un chercheur est-il un créateur ?	40
Chapitre II: Démarche théorique	45
I.II.A : Entre anthropologie structurale et interprétative	47
I.II.B: Première esquisse de la théorisation d'exploitation des traditions musicales iraniennes	52
I.II.B.1: Prémisses de départ	52
I.II.C: Démarche théorique pour la création d'ateliers	57
Chapitre III: Démarche pratique sur le premier corpus	62
I.III.A: Apprentissage de la musique	62
I.III.B: Films documentaires	64
I.III.B.1: Apprenti-interprète	67
I.III.C: Les formations européennes et extra-européennes	72
I.III.C.1: The Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards	72
I.III.C.2: Pingju et Kutiyattam	75
Partie II: L'imaginaire et les forme performatives iraniens	77
Chapitre I : L'émergence des formes performatives et musicales dans le contexte iranien	79

II.I.A : Les croyances religieuses en Iran	80
II.I.B: La vie, la mort et la renaissance	86
II.I.B.1 : Les récits	88
II.I.B.1.a: Mithra	88
II.I.B.1.b: Tammuz et Ishtar	89
II.I.B.1.c: La guerre de Tistrya et Déva Apaosha	90
II.I.B.1.d: Cybèle et Attis	90
II.I.B.1.e: Yadegar-e Zariran	91
II.I.B.1.f: Siyâvosh	91
II.I.B.1.g: La guerre de Karbalâ	92
II.I.B.1.h : Le Martyr de Sultân Ali	93
II.I.B.2: les formes performatives des récits	94
II.I.B.2.a : Le deuil de Tammuz	94
II.I.B.2.b: L'arbor intrat	94
II.I.B.2.c : Culte de Mithra	95
II.I.B.2.d: Farâq mehr Sépand	96
II.I.B.2.e: 'âshurâ	98
II.I.B.2.f : Nakhlgardâni	100
II.I.B.2.g: Sovashon	100
II.I.B.2.h: Chamar	100
II.I.B.2.i: Ghorbâni-e Nakhl (Sacrifice du palmier)	101
II.I.B.2.j: Fête de Tirgân (Fête de l'arrosage par l'eau)	102
II.I.B.2.k: Qali shoyân (lavage du tapis)	103
II.I.B.2.l: Kâni Ave	104
II.I.C: Le Ta'zieh au carrefour des croyances et formes performatives	104
II.I.C.1 Petit historique de l'évolution du Ta'zieh d''âshurâ	106
II.I.C.1.a: échange entre Occident et Orient	108
II.I.C.1.a.i: Les missionnaires chrétiens	108
II.I.C.1.a.ii: La présence des Portugais au sud de l'Iran	109

II.I.C.1.a.iii: Le mystère à Curalha	109
II.I.C.2 : Le groupe de Ta'zieh khân	111
II.I.D: Émergence ou évolution dans une nouvelle direction ?	113
Chapitre II- Contexte religieux et social de la création et de la transmission artistiques en Iran	118
II.II.A: Philosophie illuminative et le monde Âlam al-methal	118
II.II.A. 1 : Le T'awil (exégète)	122
II.II. B : La musique, un moyen de se connecter au monde céleste	124
II.II.C: Le Ta'wil dans les arts performatifs	130
II.II.D: État liminal non institutionnalisé	132
II.II.D.1: Ân, Hâl et Dam	133
II.II.E: La transmission de la croyance religieuse dans la société iranienne	135
II.II.E.1: Imâm Chiite	138
II.II.E.2: Mujtahid	140
II.II.E.3: Présence invisible du Maître	142
II.II.F: Pratique performative éducative	145
Chapitre III : Des musiques en Iran	150
II.III.A: Tradition musicale de Khorassan	152
II.III.A.1: Tradition du nord	152
II.III.A.1.a: 'âshéq	153
II.III.A.1.b: Bakhshi	153
II.III.A.2: Tradition du sud et de l'est	156
II.III.B: Traditions de la musique Dastgâhi	158
II.III.B.1: Le Radif	160
II.III.B.2: Origine des noms des Gousheh	162
II.III.B.3: Bedâheh	163
II.III.B.4: Moratab Khâni, Morakab Khâni et Moras'a Khâni	164
II.III.B.5: Le rythme	165
II.III.C: Musique Dastgâhi de Ta'zieh	167

II.III.D: La musique Varzesh-e Bâstâni	172
Partie III: L'expérimentation et la création	175
Chapitre I : les Ateliers	179
III.I.A : Premier atelier	181
III.I.A.1: Observation sur la première séance	183
III.I.B : Atelier séance-performance	183
III.I.B.1 : La séance à l'Université d'Evry-val-d'Essonne	183
III.I.B.1.a : Témoignage sur le rapport du corps et de l'esprit	185
III.I.B.1.b: Observations sur la séance	186
III.I.B.1.c : Un début de création	186
III.I.B.2 : La séance de l'université d'Art de Téhéran	188
III.I.B.2.a: La mise en scène et la composition musicale	190
III.I.B.2.b : Deux phases de l'atelier	195
III.I.B.2.c: La création de la séance comme un rêve	199
III.I.C : Atelier en séances multiples	204
III.I.C.1 : La séance de l'ARTA	204
I.C.1.a : Première partie	204
III.I.C.1.b: Deuxième partie	206
III.I.C.1.c : Troisième partie	208
III.I.C.1.d: La quatrième partie	210
III.I.C.1.e: Cinquième partie	213
III.I.C.1.f: Sixième partie	216
Chapitre II : Analyse de la création et de la réception des actions	218
III.II.A : La condensation	218
III.II.B : L'évolution des actions et des séances	226
III.II.B.1: Atelier au Collège de Samâ	229
III.II.B.2 atelier au Tiyaatro Medresesi	231
Chapitre III : la musique, la présence subtile et la création	233
III.III.A : La conception du monde	233

III.III.A.1 : le lien du symbolique et de l'Imaginaire avec le réel	234
III.III.A.2: Le Corps et l'Autre	237
III.III.A.2.a: L'Autre, l'identité et la musique	238
III.III.A.3: L'Autre dans son lien entre la psyché et la physiologie	240
III.III.A.3.a : La réplétion psychocorporelle et le plaisir	240
III.III.A.3.b: La Chose, le sacré et l'autodestruction	242
III.III.B: Physiologie du plaisir musical	246
III.III.B.1: Une écoute corporelle	248
III.III.B.1.a : Référent culturel	250
III.III.C: État subtil pendant la performance musicale	254
III.III.D: L'apparition de la création performative	259
Chapitre IV : Objectifs généraux des Séances	265
III.IV.A: Le travail plastique sur le rythme	265
III.IV.B: Travail sur la dissociation et l'association	266
III.IV.C: Travail sur la narration corporelle	267
III.IV.D: Le travail sur la présence	268
III.IV.E: Travail sur la voix	270
III.IV.F: Travail sur le processus au lieu de la production	271
Conclusion	272
Les défis et l'avenir de l'atelier	279
Bibliographie	282
Ressource en ligne	291
Discographie sélective	296
Vidéographie	297
Document audio inédit	298
Annexe audiovisuelle	299
N°1 : Atelier à l'Université d'Art de Téhéran	299
N°2: Atelier à l'Université Evry-val-d'Essone	300
N°3: Atelier ARTA I	301
N°4: Atelier ARTA II	302

N°5: Atelier ARTA III	303
N°6: Atelier ARTA IV	304
N°7: Atelier ARTA V	305
N°8: Atelier ARTA VI	306
N°9: La danse tragique des mélodies	307
N° 10: le Varzesh-e Bâstânî	308
N°11: En quête des Bakhshi	309
N°12: Atelier au collège de Samâ	310
Annexe Entretien	311
Entretien n°1	312
Entretien n° 2	319
Entretien n° 3	327
Entretien n° 4	331
Annexe Partition	335
Table des matières	343
Table des Figures	349
Table d'illustrations	349

Table des Figures

FIGURE 1 LE MEZKAT CONSTRUIT PAR LES BRIQUES.....	97
FIGURE 2 LE MANNEQUIN DE GURGEYCHA ET LES MASQUES D'ÂSHURÂ	99
FIGURE 3 LE SACRIFICE DU NAKHL DANS LA VILLE DE BAFQ DANS LA PROVINCE DE YAZD...	102
FIGURE 4 LE GROUPE DU SPECTACLE KUSÉ GALIN	114
FIGURE 5 LES PERSONNAGES DÉGUISÉS DU SPECTACLE DE SOUSHI À L'ÎLE QECHM.....	115
FIGURE 6 CALLIGRAPHIE DE MIRZA REZA KALHOR	145
FIGURE 7 LA POSTURE ASSISE DES BÂSTÂNIKÂR	210
FIGURE 8 LES LUTTEURS À L'ÉPOQUE QÂDJÂRE	230
FIGURE 9 LES BASTÂNIKÂR À L'ÉPOQUE QÂDJÂRE	230

Table d'Illustrations

ILLUSTRATION 1TRAJECTOIRES DES HISTOIRES NATURELLES IMAGINAIRES.	53
ILLUSTRATION 2 REPRÉSENTATION GRAPHIQUE DES ONDES SONORES DU TAHRIR.	191
ILLUSTRATION 3DESSIN IMAGINAIRE DE À PARTIR D'UNE ÉCOUTE MUSICALE DU TAHRIR.....	192

Titre : Les apports des traditions performatives et musicales iraniennes au sein du processus de création de l'acteur contemporain

Mots clés : Ethnoscénologie , Pratiques performatives iraniennes, Musiques iraniennes, Entraînement de l'acteur

Résumé : Dans une perspective interculturelle, ce projet esquissera un dialogue entre les traditions performatives et musicales en Iran et l'entraînement de l'acteur. Le passage de ces traditions musicales sur la scène de théâtre contemporain aura pour but d'appréhender ces traditions d'un autre point de vue. Elles seront perçues alors comme un instrument de travail accompagnant le corps, la conscience et la psyché de l'acteur. En effet, le chant (la forme musicale principale de cette expérimentation) est considéré comme un outil pour l'acteur dans son acte de création. Et le chemin de cette recherche-crédation passe par les expériences européennes de

techniques d'entraînement de l'acteur, issues du croisement de la culture européenne et extra-européenne - ce qui est le cas d'artistes comme Jerzy Grotowski et Peter Brook.

En somme ce projet, à partir d'une étude anthropologique, avec un point de vue d'observateur-participant, tente, tout d'abord, de présenter le processus de formation des pratiques performatives et musicales en Iran. Ensuite, en analysant les expérimentations pratiques de l'auteur issues des études anthropologiques, il propose une nouvelle approche pour la création d'ateliers qui touche au processus de création de l'acteur contemporain.

Title : The achievements of Iranian musical and performative traditions for actor's inventive procedure
Keywords : Ethnoscenology, Iranian Performative Practices, Iranian Music, Actor's Training

Abstract : From an intercultural perspective, this project will sketch a dialogue between the performative and musical traditions in Iran, and the training of the actor. The passage of these musical traditions in the modern theater stage will aim to apprehend these traditions from another point of view. They are then seen as a working instrument accompanying the actor's body, consciousness, and psyche. Indeed, singing (the main musical form of this experimentation) is seen as a creative tool for the actor in his act of creation. Moreover, the path aimed at, to carry out this research-creation, goes through the European experiments of training techniques

for the actor, resulting from the crossroads of European and extra-European culture - which is the case of artists such as Jerzy Grotowski and Peter Brook.

In short, this project, which is based on an anthropological study with an observer-participant point of view, attempts, first of all, to present the process of the formation of performative and musical practices in Iran. Then by analyzing the author's practical experiments from anthropological studies, this study proposes a new approach for the creation of workshops that aim at the process of creation of the contemporary actor.