

**Mettre en scène le théâtre religieux traditionnel dans une
démarche interculturelle**

Nikta Sabouri

Thèse présentée à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre du programme de Théorie théâtrale et dramaturgie
en vue de l'obtention du grade de maîtrise ès arts

Département de théâtre
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Université d'Ottawa

© Nikta Sabouri, Ottawa, Canada, 2016

Remerciements

En préambule à cette thèse, je souhaiterais adresser mes remerciements les plus sincères aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à son élaboration. Je tiens à remercier sincèrement Madame Louise Frappier qui, en tant que directrice de thèse, s'est toujours montrée à l'écoute et très disponible; j'aimerais la remercier pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'elle a bien voulu me consacrer et sans lesquels cette thèse n'aurait jamais vu le jour.

Mes remerciements s'adressent également à Monsieur Daniel Mroz, codirecteur de ce travail, qui m'a aidée pendant le processus de création en laboratoire et pour la réalisation de cette thèse. C'est grâce à son amitié, à son écoute attentive et patiente, à sa capacité à reconnaître mes doutes et à m'orienter tout au long de ma recherche, que j'ai réussi à mener ce projet à terme.

J'aimerais remercier l'équipe technique du département du théâtre de l'Université d'Ottawa et tout spécialement la directrice de production, Madame Tina Goralski. J'aimerais également souligner la généreuse participation, pour la création de mon spectacle, des étudiants du département de théâtre: Kariane Lachance, Kiara-lynee Neï, Alexandra Poblete, Alexandre Scott, et aussi les acteurs iraniens Shahin Fadakar, Rahil Golipoor et Erfan Khademagha. Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à tous mes proches et amis, qui m'ont toujours soutenue et encouragée au cours de la réalisation de cette thèse.

Table des matières

Résumé	iv
Abstract.....	iv
Introduction.....	1
Chapitre 1: Les caractéristiques du mystère médiéval français	8
1-1 La représentation du mystère: un spectacle communautaire et participatif.....	9
1-2 La configuration spatiale du mystère	11
1-2-1 La relation entre l'acteur et le spectateur	15
1-3 Les conditions de mise en scène du mystère: la dimension spectaculaire	17
1-3-1 L'acteur et son jeu.....	18
1-3-2 La musique.....	20
1-3-3 Les costumes.....	21
1-4 La dramaturgie	21
2-1 Un aperçu historique du ta'zieh.....	24
2-1-1 Les véritables racines du ta'zieh.....	26
2-2 La configuration spatiale du ta'zieh.....	29
2-2-1 La relation entre l'acteur et le spectateur	32
2-3 Les conditions de mise en scène du ta'zieh : la dimension spectaculaire.....	34
2-3-1 Le jeu de l'acteur	34
2-3-2 La musique et le chant	36
2-3-3 Les éléments symboliques de la représentation	39
Chapitre 3: Faire revivre le mystère médiéval français	43
3-1 L'interculturalisme.....	44
3-1-1 Patrice Pavis et le modèle du sablier	48
3-1-2 La démarche interculturelle de Peter Brook	50
3-2 Mon projet de création dans le cadre de l'interculturalisme	53
3-2-1 Sélectionner les éléments du code de la représentation du ta'zieh	55
3-2-2 Analyser les différences entre les deux formes.....	55
3-2-3 Trouver les équivalents des différences	56
3-2-4 Mettre en contact les deux cultures	56
3-2-5 L'échange culturel entre les deux formes	56
4-1 La sélection du texte.....	58
4-1-1 Le massacre des Innocents.....	59
4-1-2 Traduction et adaptation	59
4-2 Les éléments utilisés dans ce projet interculturel.....	62
4-2-1 L'espace	62
4-2-2 La musique et le chant	65
4-2-3 Les costumes et les accessoires.....	68
4-3 La journée de la représentation	71
Conclusion	75
Liste des figures	82

Résumé

Ce projet de recherche, qui comporte un volet créatif, a pour objectif l'exploration des possibilités de mise en scène du mystère français, forme théâtrale qui n'est presque plus jouée, à partir d'éléments empruntés au code de représentation du ta'zieh, une forme théâtrale iranienne encore très vivante. Ce projet de création s'inscrit dans une démarche interculturelle qui vise à mettre en contact deux formes théâtrales religieuses relevant de traditions anciennes. À partir d'un modèle théorique proposé par Patrice Pavis et en nous inspirant de la démarche créatrice de quelques artistes, nous avons monté, dans le cadre d'un laboratoire, un extrait de la pièce de théâtre médiévale *Le Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban, afin non pas de reconstituer à l'identique les représentations médiévales du mystère français, mais de créer, par l'amalgame de deux formes théâtrales religieuses issues des cultures chrétienne et iranienne, une forme nouvelle.

Mots-clés : ta'zieh, mystère médiéval, interculturelisme, théâtre religieux, mise en scène, Arnoul Gréban, *Mystère de la Passion*

Abstract

This research project, a thesis with creative project, explores the results of staging the medieval French mystery play – a form rarely staged today – using elements borrowed from the aesthetics of ta'zieh, a traditional Iranian form of theatre that is still very much alive today.

This thesis' intercultural perspective brings together two forms theatre derived from ancient religious traditions. The creative component of this project is a practical laboratory staging of an excerpt from the medieval play *Le Mystère de la Passion* by

Arnoul Gréban which is underpinned by a theoretical model developed by Patrice Pavis and inspired by the creative processes of several practicing intercultural theatre artists. The intention is to create a new intercultural form through the amalgamation of two religious theatre traditions from the cultures of France and Iran rather than to reconstitute French medieval theatre.

Keywords: ta'ziyeh, Medieval Mystery Play, intercultural theatre, religious theatre, mise en scène, Arnoul Gréban, Mystère de la Passion

Introduction

Imaginez que vous êtes capable de remonter le temps et que vous vous retrouvez au milieu de la représentation d'un mystère français du Moyen Âge : il y aurait sans doute de la musique forte et folklorique, des spectateurs enthousiastes, un décor splendide, de la violence sur scène, des chansons religieuses collectives et des centaines de participants. Vous auriez ainsi l'opportunité de participer à un spectacle liant l'humain, le surnaturel et le spirituel, et offrant une coupure avec le monde de la vie ordinaire. Le théâtre religieux du Moyen Âge est né dans les églises, mais il s'est ensuite développé et est devenu, sous la forme du mystère, une cérémonie sociale très populaire. La représentation d'un mystère, genre apparu au XIV^e siècle, durait souvent plusieurs jours et impliquait la participation de toute une ville¹. Avec l'arrivée de la Renaissance et de la grande révolution culturelle de l'humanisme, la représentation du mystère médiéval fut toutefois interdite par le Parlement de Paris à partir de 1548². Ce type de théâtre fut dès lors de moins en moins monté en France et a presque disparu aujourd'hui, à quelques exceptions près. En raison de la distance temporelle entre notre époque et les siècles du Moyen Âge et à cause aussi de l'absence de documents sur la façon dont on mettait en scène, à l'époque, les mystères, étudier le théâtre médiéval et tout ce qui concerne le code de représentation du mystère comporte beaucoup de difficultés, car la tradition de mise en scène de ce théâtre ne s'est pas transmise jusqu'à aujourd'hui.

¹ Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998, p. 144.

² Charles Mazouer, « Théâtre et religion dans la seconde moitié du XVI^e siècle (1550-1610) », *French Studies*, vol. LX, n° 3, 2006, p. 2.

Des tentatives ont toutefois été faites, au cours du XX^e siècle, pour mettre en scène à nouveau le théâtre médiéval. Un des pionniers, à cet égard, est Gustave Cohen, célèbre historien, théoricien et praticien du théâtre médiéval français³, ainsi que fondateur de la troupe des Théophiliens, constituée d'étudiants qui ont acquis ce surnom du fait qu'ils ont joué sous sa direction *Le Miracle de Théophile*⁴, dans la Salle Louis Liard, le 7 mai 1933⁵. Depuis lors, d'autres spectacles médiévaux ont été montés, surtout en milieu universitaire ou encore lors de foires et de festivals, de plus en plus nombreux, consacrés au Moyen Âge. Les conditions de représentation varient toutefois d'un spectacle à l'autre, très peu d'entre eux reconduisant celles qui prévalaient au Moyen Âge, à l'exception d'événements comme le festival d'Oberammergau (lequel, d'ailleurs, ne se déroule pas en France, mais en Allemagne). Depuis 1634, les habitants du village d'Oberammergau, une commune de l'arrondissement de Garmisch-Partenkirchen en Haute-Bavière en Allemagne, jouent en effet la Passion du Christ, à tous les dix ans⁶. Le festival d'Oberammergau, qui constitue la plus importante représentation de la Passion dans le monde, accueille des milliers de visiteurs, dont plus de la moitié sont internationaux⁷.

Ce type de manifestation théâtrale est toutefois devenu très rare. La désaffection occidentale envers la religion explique sans doute cette quasi-disparition des spectacles chrétiens traditionnels. Ailleurs dans le monde, toutefois, des spectacles théâtraux religieux sont encore régulièrement montés. Ainsi, dans quelques

³ Jody Enders, « Medieval stages », *Theatre Survey*, Vol. 50, n° 2, 2009, p. 317-325.

⁴ Il s'agit d'une pièce de théâtre écrite par Rutebeuf au XIII^e siècle et qui raconte la légende de saint Théophile d'Adana, qui, ayant vendu son âme au diable, fut sauvé par la Vierge.

⁵ Gustave Cohen, « The "Théophiliens": The Resurrection of the Medieval Theater », *Books Abroad*, vol. 25, n° 1, 1951, p. 7-10.

⁶ James Shapiro, *Oberammergau: the Troubling Story of the World's most famous Passion Play*, New York, Pantheon Books, 2000, p. 3.

⁷ «history», *Passionsspiele 2020 Oberammergau*, 2014, <<http://www.passionsspiele-oberammergau.de/en>>, (page consultée le 21 septembre 2015)

pays religieux islamiques, et tout particulièrement en Iran, le ta'zieh, un drame religieux populaire de tradition ancienne, est encore représenté annuellement. Durant le mois de Muharram, c'est-à-dire le premier mois du calendrier islamique, des milliers de chiites iraniens participent en effet à une cérémonie de commémoration de l'imam Hussein, le troisième des douze imams du chiisme duodécimain⁸. Le ta'zieh est l'une des plus fortes formes dramatiques et rituelles du monde islamique. La popularité de ce genre théâtral auprès des spectateurs chiites et la structure du spectacle rappellent celles du mystère médiéval, où des centaines d'individus participaient aux représentations, en partie pour accomplir un acte religieux.

C'est à partir des éléments communs à ces deux formes théâtrales religieuses, le mystère et le ta'zieh, que s'est développé mon projet de recherche. Celui-ci comporte un volet créatif et a pour objectif d'explorer les possibilités de mise en scène du mystère français, forme théâtrale qui n'est presque plus jouée, à partir du ta'zieh, lequel, à l'inverse, est une forme théâtrale toujours vivante et actuelle. Ce projet de création s'inscrit ainsi dans une démarche interculturelle qui vise à mettre en contact deux formes théâtrales religieuses relevant de traditions anciennes. Il ne s'agit donc pas, avec ce projet, de reconstituer à l'identique les représentations médiévales du mystère français, mais de monter ce théâtre à nouveau en empruntant, pour la mise en scène, des éléments au code de représentation du ta'zieh, lequel est très bien connu. L'étude de la relation complexe qui s'est développée, dans la pratique théâtrale, entre le théâtre oriental et le théâtre occidental constitue le sujet principal de la théorie interculturelle, laquelle a toutefois fait l'objet de plusieurs critiques ces dernières années, car certains ont vu dans l'interculturalisme une forme d'exploitation de la

⁸ Le chiisme duodécimain est la plus grande branche de l'islam chiite, il désigne le groupe des chiites qui croient en l'existence de douze imams de descendance mahométane.

culture orientale par la culture occidentale. En tant qu'artiste de culture orientale et d'origine iranienne, j'ai souhaité, avec cette recherche, partir d'une forme théâtrale orientale pour faire vivre une forme théâtrale occidentale.

Cette thèse est divisée en quatre chapitres. Les deux premiers présentent les caractéristiques principales de la dramaturgie et du code de représentation du mystère français et du ta'zieh en mettant en relief les éléments communs à ces deux formes théâtrales, et ce, en prenant appui sur des sources savantes⁹ ainsi que sur l'observation de spectacles¹⁰. Parce que j'ai grandi dans une société iranienne islamique, j'ai pu en effet observer directement, à de nombreuses reprises, des représentations du ta'zieh. Je me suis efforcée, dans les deux premiers chapitres de cette thèse, de relever les aspects communs au ta'zieh et au mystère médiéval, formes théâtrales qui sont toutes deux caractérisées par leurs dimensions spectaculaire, participative et communautaire. Il est ainsi remarquable de constater que ces deux formes de théâtre religieux, bien qu'elles se soient développées dans un environnement culturel et religieux très différent, offrent de nombreuses similitudes.

Le troisième chapitre présente le cadre théorique de ce projet, qui prend appui principalement sur la notion d'interculturalisme et sur les théories développées par Patrice Pavis, de même que sur la démarche de certains praticiens, tels que Peter Brook et Rustom Bharucha, dont je me suis inspirée pour mon laboratoire. Patrice Pavis a en effet développé une théorie bien connue, celle « du sablier », qui explique la démarche interculturelle comme étant un processus par lequel certains éléments d'une culture-source s'écouleraient vers une culture-cible en passant par différents

⁹ Peter J. Chelkowski, (éd.), *Eternal performance; Taziah and other Shiite rituals*, London, Seagull, 2010, 425 p.

¹⁰ Nasser Taghvai (réalisateur), *Dress Rehearsal: The Brave Hurr's Ta'Zieh* [DVD], 2005.

filtres, d'ordre culturel, sociologique et idéologique¹¹. Selon Pavis, dans la production interculturelle, la culture-cible va chercher activement dans la culture-source ce dont elle a besoin pour répondre à ses nécessités concrètes¹². La culture-cible analyse et s'approprie la culture étrangère en filtrant et en relevant certains traits culturels en fonction de ses propres intérêts et présupposés¹³. Pavis présente, dans sa théorie, plusieurs étapes d'adaptation et de modélisation sociologique, culturelle et artistique nécessaires à ce transfert culturel.

Dans mon projet de recherche, j'ai ainsi sélectionné et me suis appropriée certains éléments de la représentation du ta'zieh afin de mettre en scène un mystère médiéval. Selon la théorie du sablier de Pavis, des éléments d'une forme théâtrale (le ta'zieh) appartenant à une culture-source ont été transférés au sein d'une autre forme (le mystère médiéval) appartenant à une culture-cible. Ces éléments ont été adaptés au cours du processus de mise en scène du mystère. Il s'agit donc d'un travail expérimental et pragmatique basé sur la rencontre entre deux formes théâtrales dans un même laboratoire.

La théorie existant sur le théâtre interculturel peut être utile pour une analyse menée *a posteriori* sur un objet théâtral, mais un projet de théâtre interculturel, lequel est essentiellement un phénomène pragmatique, ne peut pas correspondre pleinement ou exactement à une théorie ou à un modèle préexistant. Ainsi, même si je me suis beaucoup inspirée de la théorie de Pavis dans et du processus de création de certains artistes, ma propre démarche présente toutefois des différences.

¹¹ Louise Vigeant, Compte rendu « "Le Théâtre au croisement des cultures" », *Jeu : revue de théâtre*, n° 62, 1992, p. 193-195.

¹² Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, J. Corti, 1990, p. 9.

¹³ *Ibid.*, p.11.

La démarche interculturelle de Peter Brook repose sur l'objectif de créer une utopie en réunissant des artistes de divers horizons culturels, à la recherche d'une humanité commune¹⁴. Brook a souhaité créer un langage théâtral universel que les gens de n'importe quelle culture seraient capables de comprendre. Pour Brook et ses collaborateurs, le concept de « culture » est un élément superficiel ou « externe » qui peut être transcendé à condition qu'il ait d'abord été traité et exploré de manière sérieuse et approfondie¹⁵.

Dans mon laboratoire, en m'inspirant de Brook, j'ai essayé de créer une forme théâtrale unique et originale composée de caractéristiques tirées à la fois du ta'zieh et du mystère. Pour que cet échange culturel soit accentué, j'ai choisi des acteurs appartenant à deux cultures différentes – iranienne et franco-canadienne. Ils ont donc communiqué à l'aide de deux langues différentes – le farsi et le français – et de codes gestuels théâtraux différents, avec l'objectif de faire en sorte que le public, peu importe son origine, comprenne suffisamment d'éléments pour bien suivre le spectacle. Ainsi, chaque spectateur pouvait comprendre le spectacle en fonction de sa culture, les membres de culture iranienne répondant à des éléments du spectacle différents de ceux auxquels le public d'origine franco-canadienne était sensible. Bien que chaque signe de la représentation ait pu signifier quelque chose de différent pour chaque spectateur, tous ces signes ont été combinés et ont formé un tout cohérent pour l'ensemble du public.

Pour Rustom Bharucha, qui est très critique du modèle créé par Pavis ainsi que de la démarche de Brook, l'interculturalisme doit plutôt être fondé sur un mouvement

¹⁴ Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, New York, Routledge, 1996, p. 67.

¹⁵ Barry Freeman, *Toward a Postmodern Ethnography of Intercultural Theatre: an Instrumental Case-Study of the Prague-TorontoManitoulin Theatre Project*, Diss, University of Toronto, 2010. p.45.

d'aller et retour. Dans *Theatre and the World*¹⁶, il présente la démarche qu'il a adoptée pour un projet qui consistait en l'adaptation et la mise en scène de la pièce de théâtre *Request Concert* dans six villes asiatiques différentes. Il a donc créé son projet dans le contexte de cultures particulières, pour les gens qui vivaient dans ces cultures, en essayant de faire une adaptation culturelle et sociologique pour chaque spectacle en rapport avec la ville où le spectacle avait lieu. Chaque adaptation a été jouée par une comédienne issue du milieu culturel dans lequel le spectacle a été présenté. Le texte de la performance de chaque version a été examiné non seulement par la communauté locale dans laquelle le spectacle a été monté, mais aussi par des sociologues, des historiens et des spécialistes des études féministes invités spécialement par le metteur en scène pour offrir leur rétroaction critique¹⁷. Mon projet se rapproche de celui de Bharucha dans la mesure où j'ai essayé, comme lui, de le configurer en fonction du contexte dans lequel je me suis trouvée, et en tenant compte des gens, des ressources et de l'équipement avec lesquels j'ai travaillé.

Le dernier chapitre de la thèse explique de manière détaillée le processus de création en laboratoire, lequel a donné lieu à la présentation publique d'un extrait du *Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban à l'Université d'Ottawa¹⁸. L'extrait qui fut choisi est la célèbre scène, tirée des évangiles, représentant le « massacre des Innocents », laquelle présente beaucoup de ressemblances avec les scènes de martyre d'enfants que l'on retrouve dans plusieurs spectacles de ta'zieh. Il s'agit entre autres, dans ce chapitre, d'expliquer toutes les étapes du projet, depuis le choix du texte jusqu'au déroulement de la représentation.

¹⁶ Rustom Bharucha, *Theatre and the World: Essays on Performance and Politics of Culture*, Columbia, South Asia Publications, 1990, 312 p.

¹⁷ Rustom Bharucha, «THEATREWORK The Request Concert Project», *Performing Arts Journal*, Vol. 11, n° 1, 1988, p. 26-38.

¹⁸ Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, 543 p.

Chapitre 1: Les caractéristiques du mystère médiéval français

Le mystère religieux médiéval, qui s'est développé entre le XIV^e et le XVI^e siècle, est peut-être le seul genre théâtral, en Occident, qui ait été tout aussi populaire et important dans la vie sociale et communautaire des gens que le théâtre grec antique. Le mystère médiéval est né du drame liturgique, lequel était joué dans l'église pour que les gens participent à un événement spectaculaire chrétien. Quand les mystères et les miracles sont apparus, le théâtre religieux a quitté l'église et fut présenté dans la rue¹⁹. Ce théâtre s'est développé sur le parvis des églises et dans les places publiques, et il est devenu un événement social très important. Le théâtre médiéval est en effet un théâtre de la communion ayant une fonction sociale²⁰. Les causes de cette popularité sont nombreuses : le contexte historique, qui a favorisé son développement, sa dimension locale, le sujet et le thème principal de ce genre théâtral, les éléments spectaculaires qui le composent, etc. Toutefois, dans ce chapitre, j'examinerai les caractéristiques du mystère qui non seulement peuvent expliquer sa popularité, mais qui sont également communes aux caractéristiques du ta'zieh. Les trois principales caractéristiques du mystère sur lesquelles je vais me pencher dans ce chapitre – et que l'on retrouve également dans le ta'zieh – sont ainsi son aspect participatif, son caractère communautaire et sa dimension spectaculaire. D'abord, je présenterai un aperçu historique du mystère médiéval et, par la suite, j'aborderai des éléments

¹⁹ Anne Surgers, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2005, p. 184.

²⁰ «Mystère», Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne, <<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/myst%C3%A8re/72458>>, (page consultée le 22 septembre 2015)

constitutifs de la représentation du mystère qui relèvent de l'une ou l'autre de ces caractéristiques.

1-1 La représentation du mystère: un spectacle communautaire et participatif

Les mystères médiévaux sont apparus au XIV^e siècle et ont été représentés jusqu'au XVI^e siècle en Europe. Cette forme théâtrale est le genre dramatique le plus élaboré du Moyen Âge et une version plus évoluée des Passions, nées à la fin du XIII^e siècle²¹. Pendant deux siècles, la représentation des mystères a été un phénomène massif en France et dans toute l'Europe chrétienne²². Les mystères restituent l'histoire du Christ depuis l'incarnation jusqu'à la résurrection, ou racontent dans sa totalité la vie d'un(e) saint(e) ou des scènes de l'Ancien Testament. Ils sont joués lors de fêtes religieuses par des acteurs amateurs sous la direction d'un meneur de jeu²³. Ils présentent des images théâtrales édifiantes à une société qui a soif d'éducation religieuse mais d'une façon différente du rituel chrétien. Le mystère médiéval est en relation directe avec la foi chrétienne. À travers la figure du Christ, il veut présenter un modèle parfait qui renvoie le spectateur à sa vie personnelle dans le monde, à son comportement et à sa conduite en vue du salut. Ainsi, le mystère instruit les spectateurs²⁴.

Le mystère médiéval aborde une variété de sujets, car il traite de l'origine du monde et de l'histoire de l'humanité, des forces qui la menacent, ainsi que des choix éthiques à faire en prévision de l'eschatologie²⁵. Du point de vue de la religion

²¹ Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998, p. 143.

²² *Ibid.*, p. 144.

²³ Patrice Pavis, *dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand colin, 2002, p. 225.

²⁴ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 147.

²⁵ *Ibid.*, p. 148.

chrétienne, le mystère montre un peu le grand spectacle du monde. La représentation du mystère est étroitement liée au milieu urbain, aux villes rendues prospères par le commerce et l'artisanat²⁶. Mettre un scène un mystère médiéval est l'œuvre de la ville tout entière. Ce théâtre n'appartient plus à l'église, il dresse plutôt ses échafauds sur une grande place publique où se rassemble l'immense majorité de la ville médiévale²⁷. La représentation d'un mystère, qui implique un arsenal scénique imposant, durait plusieurs journées, quelques fois jusqu'à vingt-cinq journées. Ainsi, cet événement marquait fortement la vie sociale et religieuse d'une communauté urbaine. Il semble que les rois, les princes et les grands seigneurs ne s'intéressaient pas beaucoup au théâtre et, normalement, c'était les bourgeois et les artisans qui prenaient en charge la mise en œuvre d'un mystère²⁸. Les confréries étaient au premier plan dans la représentation de ce théâtre et devaient suivre certaines étapes afin de mener à terme le projet. Elles devaient d'abord obtenir l'accord des autorités de la ville afin de recevoir leur aide. Après que le projet ait été accepté, les responsables de l'organisation étaient ensuite élus. Ces personnes étaient souvent désignées comme les « gouverneurs », les « meneurs », les « conducteurs » ou les « maîtres »²⁹. Le gouverneur du mystère était responsable de trouver un texte et des acteurs et devait passer des contrats avec les artisans pour la construction des échafauds. On pouvait remarquer la hiérarchisation caractéristique de la société médiévale dans la répartition des tâches préparatoires du spectacle, dans la distribution des rôles et même dans l'installation du public³⁰. Par exemple, le rôle du roi ne pouvait pas être joué par une

²⁶ Armand Strubel, *Le théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2003, p. 52.

²⁷ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 144.

²⁸ Bernard Ribémont, *Le théâtre français du Moyen Âge au XVI^e siècle*, Paris, Ellipses, 2003, p. 53-54.

²⁹ *Ibid.*, p. 58.

³⁰ Anne Surgers, *op.cit.*, p. 59.

personne au bas de l'échelle sociale, il devait être joué par un des membres de l'aristocratie ou de la grande bourgeoisie locale. Cependant, la représentation d'un spectacle de mystère nécessitait quand même la participation d'une ville entière; les spectateurs et les acteurs étaient tous impliqués dans l'entreprise.

1-2 La configuration spatiale du mystère

Comme je l'ai mentionné dans l'introduction de cette thèse, faire une recherche sur le théâtre médiéval et sur sa mise en scène soulève beaucoup de difficultés. Le plus grand débat sur la représentation du théâtre médiéval porte aujourd'hui sur la structuration de l'espace théâtral à cette époque. Il est en effet difficile de reconstituer cet espace car les didascalies présentes dans les textes qui ont été conservés donnent peu d'indications sur la mise en scène et il existe très peu de témoignages de spectateurs pouvant nous renseigner à ce sujet. De plus, la conception moderne de l'espace théâtral est étrangère à la pensée médiévale³¹. Dans le mystère, l'espace de la représentation n'est pas seulement un lieu théâtral, il est considéré aussi comme un espace où les gens se rassemblent pour en apprendre davantage sur leur religion. Cet espace avait une signification symbolique pour les spectateurs : la scène en cercle était considérée comme un symbole du cosmos où étaient montrés les mondes terrestre et céleste; dans cet espace sont ainsi représentés des éléments célestes tels que les anges et les diables, le ciel et l'enfer et même Dieu, mais aussi des personnages terrestres comme les rois, les soldats, etc. Avec ce théâtre, les hommes du Moyen Âge avaient la possibilité d'évoluer dans un lieu imaginaire où ils pouvaient jouer, chanter, rire et pleurer collectivement.

³¹ *Ibid.*, p. 60.

En général, il n'y avait pas de lieu réservé et fixe pour le mystère français. Le lieu de la représentation pouvait être une place publique, la place du marché, ou la place des halles, car ils étaient des espaces suffisamment dégagés et lourds de signification pour la cité, le centre de l'activité urbaine et le point de convergence de la ville. Les dispositifs fixes pouvaient aussi être construits dans un cimetière attenant à l'église, dans la cour d'un couvent, dans quelque amphithéâtre ou dans des arènes en ruines³². Certaines représentations pouvaient se dérouler dans un lieu clos, mais la règle générale restait celle de la représentation en plein air, bien que le lieu où se déroulait un mystère devait être en général fermé de palissades de bois, car les gens devaient payer leur entrée³³. Une des raisons pour lesquelles étudier la configuration spatiale du mystère comporte des problèmes est la variété et l'imprécision du vocabulaire médiéval qui en désigne les parties ou les aspects : « hourdement », « lieu », « estage », « estal », « établie », « eschafault », « escarfaut », « siege », « loge », « logis », « mansion », « maison »³⁴. L'espace où évoluaient les acteurs, situé devant les lieux fournissant le décor, s'appelait *place*, *parc* ou *champ*. Le décor était constitué de constructions en étages (appelées *échafauds*), de plates-formes légèrement surélevées qui représentaient les lieux fictifs ou accueillaient les spectateurs. Ces échafauds, fermés éventuellement d'un rideau, étaient très utilisés dans la scénographie médiévale. On pouvait les trouver au bord ou dans la piste d'un théâtre en rond, ou bien élevés sur les scènes construites. Nommés *mansions* à la suggestion de Gustave Cohen³⁵, ces échafauds étaient décorés soit d'une simple tenture, voire même d'une pancarte portant le nom du lieu où se déroulait l'action, soit de riches assemblages de

³² Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 155-156.

³³ Bernard Ribémont, *op.cit.*, p. 56.

³⁴ *Ibid.*, p. 57.

³⁵ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 158.

différents matériaux peints et ornés. La fonction de la *mansion* était déterminée par l'action dramatique, la parole des acteurs et la symbolique de l'espace³⁶. Le roi, les bourgeois et les nobles étaient installés dans les loges, le public moins riche était assis par terre.

La préparation d'un espace qui possède la capacité de rassembler la foule de sorte que les acteurs et les éléments scéniques soient visibles pour tout le monde soulevait beaucoup de problèmes. Les documents disponibles sur la disposition scénique du mystère ne donnent pas une vision tout à fait claire et définitive de ce sujet à l'historien. Certaines hypothèses ont ainsi été suggérées sur la configuration spatiale du mystère. En s'appuyant sur des dessins de Hubert Cailleau se rapportant au Mystère de Valenciennes joué en 1547, Elie Konigson propose l'existence d'une scène linéaire, dans laquelle il y avait une multitude de lieux scéniques, avec un public situé de face, ou sur deux ou trois côtés³⁷. Konigson évoque également l'hypothèse du théâtre en cercle, où l'espace central du jeu est entouré d'échafauds réservés soit au public, soit aux lieux fictifs figurés³⁸. Ce dernier type de scène évoqué par Konigson rejoint en fait l'hypothèse proposée par Henri Rey-Flaud, qui s'est appuyé sur une miniature de Jean Fouquet, appelée *Mystère de sainte Apolline*³⁹, pour élaborer sa théorie du « théâtre en rond ». Pour ce spécialiste du théâtre médiéval, le dispositif le plus général des mystères était le dispositif circulaire, à la manière de la piste du cirque, autour duquel le public se déplaçait, et qui lui apparaissait comme le seul capable de recevoir des centaines d'acteurs. On voit dans la miniature de Fouquet une palissade de forme arrondie, faite de joncs entrelacés surmontés de feuillage. Il y a six

³⁶ Anne Surgers, *op.cit.*, p. 71.

³⁷ Armand Strubel, *op.cit.*, p. 88.

³⁸ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 157.

³⁹ Sainte Apolline dans Les Heures d'Étienne Chevalier, enluminées par Jean Fouquet au XV^e siècle.

mansions dans ce demi-cercle autour de l'aire de jeu centrale où viennent tout à tour les acteurs et où l'action se produit. Quatre d'entre eux ont une fonction définie comme le Ciel, l'Enfer, l'orchestre et le palais. Dans deux autres, les femmes sont installées, en habits nobles d'un côté, communs de l'autre. Les *mansions* occupées par des personnages importants et leur entourage étaient identifiées comme étant un palais, une maison ou un temple grâce à des éléments de décor⁴⁰. Toutefois, malgré les incertitudes sur le type d'espace de la représentation, d'autres éléments de la scénographie des mystères sont mieux connus. Les historiens sont tous d'accord sur le fait que le principe de la disposition des décors est basé sur la mise en scène simultanée, la juxtaposition de différents décors et de nombreux lieux de l'action à voir. De plus, ils sont sûrs de la présence d'une machinerie élaborée, de la magnificence des décors et des costumes, de l'utilisation d'un espace de représentation à ciel ouvert et de l'utilisation symbolique de cet espace.

Dans l'espace du mystère, on trouve presque toujours un Paradis à la gauche des spectateurs dans le déploiement frontal et un Enfer à la droite des spectateurs. Les autres échafauds étaient disposés sans loi et selon les scènes de l'action. Le décor du Paradis est caractérisé par la beauté avec des tapis riches et des décors luxueux et même orné de la musique d'anges, car il est réservé au trône de Dieu entouré des anges et des Vertus. De l'autre côté, le décor de l'Enfer est effrayant et constitué d'une tour délabrée, maçonnée; il est souvent représenté par une énorme tête de dragon crachant du feu. Dans cette « bouche d'enfer », il y a un feu réel et des diables faisant des grimaces et cabrioles, on entend les cris de souffrance des maudits et les cris de plaisir des diables⁴¹. Comme mentionné, l'espace de représentation était très vaste, à

⁴⁰ Armand Strubel, *op.cit.*, p. 88-89.

⁴¹ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 158.

ciel ouvert et clos, à plusieurs niveaux, aussi bien pour les acteurs que les spectateurs. À l'intérieur de l'espace général de représentation, il existait une machinerie complexe qui s'appelait les *secrets*. Ils permettaient de faire disparaître l'acteur ou de le faire apparaître de sous la scène, de le faire monter et descendre d'une façon qui voulait dire que l'acteur volait. Ces machineries mettaient en œuvre des effets très attendus pour les scènes de martyre et de torture. Un des aspects les plus importants du mystère est la présence de scènes de violence, que les machineries permettaient d'amplifier.

1-2-1 La relation entre l'acteur et le spectateur

Les spectateurs de théâtre au Moyen Âge entouraient la scène du spectacle et rien ne leur échappait des différents rouages de la mise en scène. Le mystère était un événement exceptionnel, qui entraînait l'enthousiasme et la mobilisation des foules⁴². Voilà pourquoi Henri Rey-Flaud qualifie de « cercle magique » le lieu de la représentation du mystère. Il croit que le dispositif fermé et en cercle du mystère donnait une occasion aux spectateurs croyants de participer librement à une cérémonie de la foi. Comme le souligne Charles Mazouer,

[I]e croyant se projetait dans les images déroulées par le mystère et, oubliant la dureté des temps et ses angoisses, retrouvait, dans la joie d'une communication parfaite, les événements fondateurs de sa foi⁴³.

Le théâtre en rond était investi du caractère symbolique du cercle : c'était un univers de plénitude et de perfection. Ce cercle était considéré comme une ville entière qui, comme dans l'église, s'organisait autour des axes nord-sud et est-ouest. Le centre du croisement de ces axes, marqué par un jardin, était l'endroit dans la ville où était

⁴² Bernard Ribémont, *op.cit.*, p.61.

⁴³ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 147.

rendue la justice. L'espace circulaire du mystère était pensé comme un modèle réduit du cosmos, une assimilation allégorique entre l'Univers et la cité⁴⁴.

À l'intérieur de ce cercle, les lois et coutumes de la vie ordinaire ne comptaient plus. L'acteur et les spectateurs venaient tous deux dans ce cercle magique pour participer librement à un événement social. L'existence du cercle magique est étroitement liée à un certain nombre de règles ou de conventions artificielles qui avaient une signification seulement dans cette enceinte. Le mystère, événement religieux, dramatique et communautaire, était modelé en fonction des comportements des hommes du Moyen Âge, de leurs désirs, peurs, obsessions et espoirs⁴⁵. Le mystère médiéval était un théâtre de la participation, un théâtre du geste et de l'émotion collective. Il attirait des foules importantes, mais souvent il était difficile de maîtriser les spectateurs enthousiastes. Ces derniers avaient l'occasion de partager leur expérience d'être au milieu d'une représentation avec les autres spectateurs parce qu'il n'y avait aucun obstacle qui séparait les spectateurs et ils venaient à la représentation pour communiquer avec les autres. Il n'y avait aussi aucune distance entre les acteurs et les spectateurs. Quant l'acteur avait fini de jouer son rôle, il rejoignait le public ou une *mansion* vacante. Le meneur de jeu, qui dirigeait les acteurs sur la scène, était toujours présent au milieu du public ou au milieu de l'aire de jeu.

La notion de spectateur au sens moderne ne peut pas rendre compte du public médiéval, car la représentation théâtrale au Moyen Âge est comme une fête pour le public où chacun participe à la construction du spectacle, de plusieurs façons. La scénographie médiévale n'était pas basée sur une illusion du vrai ou de la vraisemblance, il y avait plusieurs éléments scéniques qui permettaient de créer une

⁴⁴ Anne Surgers, *op.cit.*, p. 74.

⁴⁵ Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique ; essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1973, p. 205.

ambiance fictive et fantaisiste. Les acteurs et les spectateurs étaient en mouvement simultanément dans l'espace. Dans cette représentation, il y avait une absence de séparation entre réalité et fiction; le public était inclus dans l'espace général de la représentation, il se déplaçait avec les acteurs, et les acteurs eux-mêmes pouvaient reprendre place parmi le public. Il est juste de dire qu'il y avait une confusion intentionnelle entre les acteurs et les spectateurs.

1-3 Les conditions de mise en scène du mystère: la dimension spectaculaire

Dans la représentation du mystère, une attention nouvelle est accordée à la composition scénique, à une mise en scène exhaustive avec une propension à la prolifération des détails et la multiplication des éléments concrets anecdotiques et réalistes⁴⁶. Dans les mystères médiévaux, il y avait en effet une tendance à la représentation concrète et détaillée de la réalité quotidienne la plus triviale et la plus grossière. Selon Jean Duvignaud, le phénomène de présentation de la réalité sur la scène est associé à une habitude commune aux sociétés occidentales du Moyen Âge : la tendance à la dramatisation, à tout montrer, à tout jouer sur la place publique⁴⁷. Cette tendance qui satisfait un besoin de contact plus fort, qui rapproche les personnages bibliques du spectateur, peut parfois côtoyer l'irrévérence et la profanation. Il y a une présence forte du comique et du réalisme dans la représentation du mystère qui juxtapose deux visions du monde, une vision comique et profane et une vision sérieuse et sacrée. En effet, la représentation du mystère présente tous les aspects de la vie : « le sacré, la souffrance, les larmes, la sainteté, et aussi le rire, la raillerie, la satire, le péché, la folie et sa contestation, la parodie et le grotesque qui

⁴⁶ Armand Strubel, *op.cit.*, p. 84.

⁴⁷ Cité par Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 145.

désacralise »⁴⁸. Dans nos esprits modernes, le mélange entre le sacré religieux et le comique profane n'est pas compréhensible, mais la mentalité religieuse chrétienne du Moyen Âge embrasse le tout du cosmos et de l'homme, ses passions, ses fragilités, ses volontés et ses ridicules⁴⁹. Pour le spectateur croyant du mystère, le tout de l'homme et de la vie est assumé par la vision chrétienne. Les codes de la représentation du mystère étaient basés sur l'utilisation des allégories et des symboles, par exemple l'utilisation de la symbolique de l'espace, vue plus haut⁵⁰.

Dans le mystère, il y avait une confusion des plans temporels parce qu'il n'existait pas ce que nous appelons le respect de la couleur locale. Les personnages des mystères parlaient, s'habillaient, vivaient et pensaient sur la scène comme le faisaient les gens du Moyen Âge. Cette absence de couleur locale montre que les histoires des mystères fonctionnent un peu comme des mythes, vrais en tous temps⁵¹.

1-3-1 L'acteur et son jeu

Les acteurs du théâtre médiéval n'étaient pas des professionnels, mais des amateurs qui désiraient jouer dans un théâtre chrétien⁵². Ils étaient sélectionnés pour les différents rôles en fonction de leur âge ou de leur statut social. Après avoir été sélectionnés, ils devaient accepter les difficultés de leur rôle et ils risquaient des amendes s'ils ne pouvaient pas être présents aux longues répétitions⁵³. Celles-ci duraient de longs mois parce que les acteurs du mystère devaient apprendre des

⁴⁸ Ibid., p. 150.

⁴⁹ Ibid., p. 150.

⁵⁰ Anne Surgers, *op.cit.*, p. 59.

⁵¹ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 151-152.

⁵² Bernard Ribémont, *op.cit.*, p. 59.

⁵³ Ibid., p. 59.

centaines de vers et quelques fois les gens devaient être capables d'improviser⁵⁴. Les différents rôles du mystère étaient en général joués par des hommes. Les femmes n'étaient pas fréquemment présentes sur la scène⁵⁵. Sur le jeu de l'acteur comme sur les autres éléments de la représentation du mystère, plusieurs incertitudes demeurent. Pour bien comprendre les conventions scéniques du jeu dans le mystère, il faut l'examiner dans son contexte historique et culturel. Dans la théologie chrétienne, le corps humain est un signe important parce que Dieu se révèle par le corps de Jésus⁵⁶. Dans l'art du Moyen Âge, le corps est ainsi un élément omniprésent. Pour étudier l'art du Moyen Âge, particulièrement l'art dramatique, analyser la signification symbolique et religieuse du corps est fondamental. Dans les mystères, le corps de Jésus était mis de l'avant et tous les autres corps s'organisaient en fonction de celui-ci afin d'inspirer au spectateur une réflexion autour de la faute et du salut de l'âme. Montrer « le corps souffrant du Christ, dé-formé par les tortures successives, puis re-formé pour la vie éternelle par la Résurrection⁵⁷ » dans le mystère formule « une angoisse existentielle profonde et le désir de la vaincre »⁵⁸. Dans la théologie de l'époque, les scènes violentes et effrayantes de torture invitent le spectateur à méditer sur la souffrance nécessaire au salut⁵⁹. Toutefois, le corps de l'acteur du mystère, en plus d'être un signe théologique, était aussi utilisé comme un objet esthétique dans la représentation. L'acteur des mystères jouait en plein air, devant une véritable foule, située très loin de lui, donc, pour qu'il puisse être entendu et être vu, il ne fallait

⁵⁴ Charles Mazouer, *op.cit.*, p.159.

⁵⁵ Les rôles distribués à des femmes commencent peu à peu à se répandre au début du XVI^e siècle, Bernard Ribémont, *op.cit.*, p. 60.

⁵⁶ Marie-Christine Bernard, « Le corps dans la religion chrétienne Introduction à une réflexion », *Contribution aux Semaines Sociales*, Lyon, 2008.

⁵⁷ Corneliu Dragomirescu, « Véronique Dominguez, La scène et la croix: Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of Medieval and Humanistic Studies*, 2008.

⁵⁸ Véronique Dominguez, *La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, p. 13.

⁵⁹ Marie-Christine Bernard, *op.cit.*

aucune ambiguïté dans ses mouvements et ses gestes⁶⁰. Les gestes étaient essentiels, au service de sentiments et de comportements que les textes révèlent être souvent violents, pour le moins exacerbés. Les mouvements des acteurs sur la scène étaient imposés par les décors simultanés et la mobilisation du public parce qu'ils devaient se déplacer d'une *mansion* à l'autre et l'on a vu que ces lieux pouvaient être très nombreux⁶¹. Il y avait peu de finesse dans les mimiques du visage parce que les spectateurs étaient très loin de l'acteur. L'acteur devait avant tout se faire entendre, donc peut-être prononçait-il avec force, criait plutôt que jouait finement sur les nuances⁶².

1-3-2 La musique

Dans la représentation du mystère, la musique jouait un rôle très important et indispensable. Un des échafauds était assigné aux musiciens. Ils étaient toujours présents sur scène et jouaient des instruments en réagissant aux actions des personnages et des spectateurs. La mention d'un silence dans les manuscrits signalait un intermède musical. Les intermèdes musicaux étaient utilisés dans les pièces de longue durée pour amuser le spectateur ou augmenter la tension dramatique⁶³. On pouvait y entendre avoir plusieurs types de musique, sérieuse ou burlesque, de même que des chants monodiques, polyphoniques et des chœurs⁶⁴. La musique vocale, surtout le chœur, qui est plus présent que la musique instrumentale dans la représentation, est un élément qui invite les spectateurs à participer à la

⁶⁰ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 161.

⁶¹ Bernard Ribémont, *op.cit.*, p. 60.

⁶² Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 161.

⁶³ Bernard Ribémont, *op.cit.*, p. 58.

⁶⁴ Charles Mazouer, *op.cit.*, p. 159.

représentation. La musique du mystère, dans la partie profane et comique, était accompagnée de danse.

1-3-3 Les costumes

Les costumes du mystère comme ses autres éléments spectaculaires étaient choisis par rapport aux éléments allégoriques et symboliques chrétiens. Le costume est une indication importante qui ajoute de la valeur au corps sur la scène⁶⁵. Les acteurs étaient eux-mêmes responsables de trouver le vêtement convenable à leur rôle, parce que, comme déjà mentionné, les rôles étaient distribués entre les acteurs selon leur statut social. Donc, chacun des acteurs portait de ce fait le costume propre à son métier. La couleur des costumes était aussi une façon de mettre l'accent sur la valeur du personnage. Par exemple, le blanc, le rouge et l'or, ainsi que les couleurs foncées sans mélange, étaient utilisés pour Jésus et ses adeptes et les couleurs sombres et mêlées étaient utilisées pour les diableries⁶⁶.

1-4 La dramaturgie

Comme mentionné plus haut, les textes du mystère étaient écrits après que les organisateurs de la représentation aient obtenu l'autorisation de monter le spectacle. Quant le manuscrit était établi, il était ensuite copié en plusieurs exemplaires, le meneur de jeu possédant une copie contenant toutes les didascalies. La version du meneur de jeu, ou le manuscrit de mise en scène, pouvait ne fournir que le début et la fin des répliques. Le texte de l'auteur pouvait être largement modifié ou corrigé, mais

⁶⁵ Véronique Dominguez, *op.cit.*, p.121.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 123.

il n'est pas clair par qui et quant le texte était changé⁶⁷. Compte tenu des découvertes plus ou moins récentes, il nous reste plus de deux cents mystères des XIV^e et XV^e siècles⁶⁸.

Le mystère n'était pas écrit dans la forme de la tragédie (laquelle était peu connue au Moyen Âge); le texte était élaboré en fonction de la structure du lieu scénique et de la durée de la représentation⁶⁹. De plus, le sujet du mystère ne traitait pas un problème dramatique centré sur les conflits d'un petit nombre de personnages, il racontait plutôt la vie entière de personnages bibliques, comme celles du Christ et des saints, depuis leur naissance jusqu'à leur mort. Les écrivains du mystère ont traité des matières considérables, comme les textes bibliques et apocryphes ou des légendes et récits hagiographiques. Ils faisaient aussi preuve d'invention pour humaniser l'histoire passée et la rapprocher des spectateurs⁷⁰. Il y avait une galerie impressionnante de personnages divers, d'êtres surnaturels et de diables, qui apparaissent sur la scène avec l'humanité entière. Dans la création du personnage du mystère, on s'inspirait de modèles pris dans la société⁷¹. Parce que le drame était composé d'au moins 400 vers et pouvaient en comporter jusqu'à 60 000, la division en journées fut privilégiée, lesquelles étaient séparées en deux demi-journées. Normalement, chaque journée débutait par un prologue⁷².

Le mystère était une forme poétique, le plus souvent composé en octosyllabes à rimes plates. Mais le mystère portait sur une multitude de sujets et une foule de

⁶⁷ Bernard Ribémont, *op.cit.*, p. 62.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 165.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 166.

⁷⁰ *Ibid.*, p.166.

⁷¹ *Ibid.*, p.168.

⁷² *Ibid.*, p.166.

personnages, il mêlait les styles « familier ou populaire », « plaisant ou même burlesque », « simple et touchant » et était écrit dans un « style sérieux ou élevé »⁷³.

Certes, parler d'un genre théâtral, qui, pendant près de deux cents ans, fut le plus important événement social dans les pays chrétiens, dans le cadre d'un seul chapitre, n'est pas suffisant. Toutefois, j'ai essayé de présenter les éléments principaux du mystère médiéval, bien que plusieurs aspects de cette forme théâtrale nous demeurent encore inconnus. Dans le chapitre suivant, les ressemblances que présente le mystère avec le ta'zieh persan seront relevées.

⁷³ *Ibid.*, p.170.

Chapitre 2 : Le ta'zieh, une forme théâtrale religieuse et traditionnelle

Dans le chapitre précédent, j'ai examiné les caractéristiques principales des mystères médiévaux. Dans ce chapitre, j'aborderai le ta'zieh, une autre forme théâtrale religieuse, mais encore vivante aujourd'hui dans quelques pays musulmans, plus particulièrement en Iran. Le ta'zieh est en effet la forme théâtrale la plus importante dans le monde musulman. Entre le mystère français et ce théâtre religieux, malgré l'écart temporel et spatial, il y a plusieurs éléments similaires. Le grand point commun entre les deux formes est leur popularité auprès du public. Les caractéristiques principales du ta'zieh, lesquelles, d'après moi, ont une influence sur cette popularité, constituent aussi, comme pour le mystère, ses dimensions spectaculaire, participative et communautaire.

Dans ce chapitre, il s'agira de relever les éléments communs au mystère et au ta'zieh, en m'appuyant sur ces trois aspects.

2-1 Un aperçu historique du ta'zieh

Pendant les dix premiers jours du mois de muharram (le premier mois de l'année lunaire), des milliers de chiites iraniens et quelques chiites arabes commémorent le martyre de l'imam Hussein, petit-fils du prophète de l'Islam, dans une forme théâtrale et rituelle qui s'appelle le ta'zieh. Ce mot signifie littéralement « expression de sympathie, de deuil et de consolation »⁷⁴. Il s'agit de l'une des plus importantes formes dramatiques et rituelles du monde islamique. Ce genre théâtral

⁷⁴ Peter J. Chelkowski, « Ta'ziyeh: Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran », *Performing Arts Journal*, Vol. 2, n° 1, 1977, p. 31-40. Traduit de : « Ta'ziyeh literally means expressions of sympathy, mourning and consolation ».

peut être défini comme une performance rituelle qui représente les souffrances et la mort de l'imam Hussein⁷⁵.

En 680 après la naissance de Jésus-Christ, Mu'âwiya, le calife des musulmans, meurt. D'après un accord de paix établi entre l'imam Hassan et Mu'âwiya, il ne revenait pas à ce dernier de choisir son successeur. Mais avant sa mort, il a toutefois désigné son fils Yazid pour lui succéder. Or, un grand nombre de musulmans n'ont pas voulu accepter le serment d'allégeance de Yazid. À ce moment de l'histoire, l'imam Hussein habitait à la Mecque, et il commença à recevoir des lettres d'appui de Koufa, qui l'encourageaient à venir dans cette ville où il trouverait de nombreux partisans qui lui permettraient de s'opposer à Yazid. Hussein, sa famille et ses partisans ont donc quitté la Mecque pour aller à Koufa. Avant l'arrivée d'Hussein et de ses partisans, Yazid avait envoyé Ubayd-Allah bin Ziyad à Koufa pour convaincre les habitants de cette ville de trahir Hussein. Yazid prit alors le pouvoir et commença à persécuter ces derniers. À l'extérieur de Koufa, Hussein fut arrêté par l'avant-garde de l'armée de Yazid, Hurr bin Riyahi. Forcés par l'armée de Hurr, Hussein et ses partisans ont alors campé dans le désert aride de Karbala le deuxième jour du mois de muharram⁷⁶. L'armée de Yazid a de plus empêché Hussein d'avoir accès à de l'eau, malgré la proximité de la puissante rivière Euphrate. Après quelques jours, le 10 du mois de muharram, la grande bataille eut lieu. Hussein et ses hommes ont été tués pendant le combat et les femmes ont été capturées⁷⁷.

Au XVI^e siècle, quand la dynastie safavide réussit à exercer un pouvoir indépendant de la domination arabe et du système du califat islamique, elle déclara le

⁷⁵ Massimo Leone, «Performance et sacrifice - Corps et musique dans le ta'zieh iranien», *Degrés*, vol. 37, n° 139-40, 2009, p. 1.

⁷⁶ Le mois de muharram est le premier mois du calendrier lunaire musulman et un des plus importants, notamment pour les chiïtes.

⁷⁷ Peter J. Chelkowski, *op.cit.*, p. 31-40.

chiisme comme étant dorénavant la religion officielle du nouvel Empire perse. C'est à cette époque, sous le patronage et les encouragements de la dynastie safavide, que le ta'zieh est apparu. Avec l'encouragement royal, la commémoration du martyr de Hussein est devenue un outil pour renforcer la solidarité nationale ainsi qu'un acte religieux. En effet, le ta'zieh est le résultat de la combinaison de la secte chiite et du nationalisme persan. Depuis, chaque année, durant dix jours du mois de muharram, un grand nombre d'Iraniens descendent dans la rue pour participer à la cérémonie funéraire de l'imam Hussein et de sa famille. Comme le mystère médiéval, le ta'zieh est un événement important de la vie communautaire de la ville auquel les gens de toutes les couches de la société participent, à la fois au niveau de son organisation et de sa représentation.

2-1-1 Les véritables racines du ta'zieh

Le ta'zieh a deux racines principales, le mysticisme iranien et les cérémonies de deuil, qui trouvent tous deux leur origine dans la culture préislamique iranienne⁷⁸. Depuis longtemps, la célébration des héros décédés est une partie importante de la culture persane. Avec l'avènement de l'islam en Iran, cette cérémonie prit la forme d'une procession religieuse et la cérémonie de deuil de l'imam Hussein fut créée. Un événement historique qui eut lieu dans le désert de Karbala en 680 av. J.-C. est peu à peu devenu un événement rituel religieux. Le thème de la rédemption par le sacrifice trouve des parallèles dans la légende préislamique de la mort de Siavush⁷⁹, qui peut

⁷⁸ Khosrow Shahriari, *Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziyeh Theatre, Kensington*, A thesis submitted in accordance with the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy School of Media, Film and Theatre, University of New South Wales, 2006, p. 90.

⁷⁹ Siavush était le fils de Kia-Ka'us, le Shah d'Iran. Sa belle-mère, la reine Saudabah, est tombée en amour avec lui, mais il l'a rejetée parce qu'il ne voulait pas faire honte à son père. Ce rejet a incité Saudabah à le haïr. Elle a déchiré sa robe, mis ses cheveux en désordre et l'a accusé de l'avoir violée.

être comparée à celle d'Hussein. Dans de nombreuses parties de l'Iran, Siavush est un symbole du martyr ou de l'oppression injustifiée. Nous pouvons voir une correspondance étroite entre le mythe de Siavush et le martyr de l'imam Hussein, car les deux héros partagent certaines caractéristiques⁸⁰. Ainsi, le ta'zieh est le résultat de la fusion de la mythologie, de contes folkloriques (par exemple, *La Conférence des oiseaux*⁸¹) et de formes traditionnelles de divertissement iranien⁸². Le personnage d'Hussein dans la dramaturgie du ta'zieh s'apparente à celui du Christ dans le mystère. Pour les musulmans chiites, Hussein est un être aussi respectable et sacré que Jésus pour les chrétiens. De plus, dans le ta'zieh, on montre la souffrance d'Hussein pendant dix jours et on commémore son martyr alors que dans le mystère, on montre la vie du Christ et sa souffrance avant la rédemption.

En outre, comme dans la dramaturgie du mystère où est présenté le conflit entre la divinité et le diable, la dramaturgie du ta'zieh est basée sur une intrigue initiale qui dépeint le conflit entre les forces du bien et les forces du mal, c'est-à-dire entre les *Olya* (les gens de bien), soit Hussein, sa famille et ses partisans, et les *Ashghya* (les gens malfaisants), qui sont les ennemis de l'imam Hussein. Les *Olya* symbolisent la justice alors que les *Ashghya* symbolisent l'oppression. Les histoires

Selon la tradition, Siavush devait passer l'épreuve du feu pour prouver son innocence. Siavush a traversé les flammes et est sorti indemne. Il a ainsi prouvé son innocence. Kia-Ka'us voulait tuer Saudabah pour la fausse accusation qu'elle avait faite contre son fils, mais Siavush, le symbole de la bonté et de la miséricorde, lui a pardonné et a demandé à son père de l'épargner. Pendant ce temps, Afrasiyab, le souverain de Turan, avait avancé vers l'Iran avec une immense armée. Siavush, qui voulait s'éloigner de son père et de sa belle-mère, a demandé la permission de commander l'armée de l'Iran dans la prochaine bataille contre l'armée de Turan. La demande de Siavush a été accordée : il est allé se battre contre l'armée de Turan, et il a été tué dans la guerre. Jamshid Malekpour, *The Islamic Drama*, London, Portland, Frank Cass, 2004, p. 34.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 38.

⁸¹ *La Conférence des oiseaux* (en persan : منطق الطير, Mantiq at-Tayr) est un recueil de poèmes écrit par Farid al-Din Attar, un poète soufi persan, en 1177. C'est une allégorie mystique et soufi qui illustre clairement le concept de l'unité dans le mysticisme iranien. Ce poème a fait l'objet de plusieurs traductions, de représentations au théâtre et d'adaptations au cinéma. Par exemple, Peter Brook, dans une adaptation de Jean-Claude Carrière, l'a mis en scène lors du Festival d'Avignon de 1979.

⁸² Khosrow Shahriari, *Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziyyeh Theatre*, op. cit., p. 90.

des pièces du ta'zieh racontent les événements qui se sont déroulés à *Karbala*⁸³ pendant et après la guerre contre Hussein, sa famille et ses partisans, bien que ces histoires ne soient pas historiquement complètement vraies.

Pour chaque histoire du ta'zieh, il existe différentes versions parce que les textes n'ont pas été écrits par une seule personne et aussi parce qu'ils ne sont pas venus d'une seule source. Ils ont en effet été composés à partir de différentes sources historiques et littéraires par différentes personnes. L'improvisation est considérée comme un élément important dans la composition du ta'zieh. Les acteurs ont une bonne connaissance de la musique et de la poésie, ils sont libres d'improviser pendant la représentation et libres de modifier leur personnage. Ces changements ont été intégrés dans les versions écrites, et les versions modifiées ont ensuite été transmises d'une génération à l'autre. Donc, non seulement nos connaissances sur les écrivains des pièces du ta'zieh sont très minces, mais nous ne pouvons pas déterminer avec en certitude combien de textes existent pour cette forme théâtrale⁸⁴.

La langue du ta'zieh est poétique, mais puisque ces pièces n'ont pas été écrites par un seul poète, il n'y a pas de style unique de poésie dans un texte donné. La plupart de la poésie du ta'zieh est écrite dans une forme simple et populaire, adaptée pour une présentation orale. La simplicité de cette poésie était nécessaire pour que le ta'zieh soit compris et apprécié par un public populaire⁸⁵. Les spécialistes du ta'zieh croient d'ailleurs que la valeur de ce genre théâtral est davantage liée à ses aspects théâtraux, culturels et scéniques qu'à sa langue poétique :

The language of Taziyeh from the standpoint of literature never attracted the attention of men of letters. Those critics who have come to appreciate the

⁸³ Karbala (arabe : Karbalā, كربلاء ; aussi transcrite en « Kerbala » ou « Kerbela ») est une ville d'Irak, située à 100 km au sud-ouest de Bagdad.

⁸⁴ Jamshid Malekpour, *op. cit.*, p. 57-65.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 76.

Taziyeh as an art form consider its value to lie in its theatrical and cultural aspects. The poetry is viewed as slack, commonplace, and artless-doggerel which some feel has not progressed over the entire course of its history⁸⁶.

Les poèmes du ta'zieh sont soit chantés, soit récités (psalmodie); pour cette raison, les gens considèrent le ta'zieh comme une sorte d' « opéra shiite »⁸⁷. Comme mentionné dans le chapitre précédent, le mystère est aussi une forme poétique, mais la langue y est également simple et populaire. D'ailleurs, l'utilisation d'une langue simple et poétique est peut-être l'une des raisons de la popularité de ces deux formes théâtrales auprès des spectateurs.

2-2 La configuration spatiale du ta'zieh

La zone de la performance du ta'zieh est un vaste espace ouvert, qui peut accueillir des milliers de personnes debout ou assises, dans tous les coins et autour d'une scène centrale. Avant la fin du XIX^e siècle, le ta'zieh avait lieu à l'extérieur, là où un large public pouvait se rassembler. Rapidement, il a emménagé dans les cours des bazars, des caravanes et des maisons privées. Au XIX^e siècle, le ta'zieh a été joué dans des salles appelées *tekieh*, dont la construction fut financée, la plupart du temps, par des personnes appartenant aux classes supérieures, comme un service religieux et public⁸⁸. Certains *tekieh* pouvaient accueillir des milliers de spectateurs, mais la plupart pouvaient contenir quelques centaines de personnes. L'architecture du *tekyeh* est considérée comme une variante de l'architecture religieuse iranienne, et elle ressemble à celle des mosquées. En 1868, Nasseredin Shah, roi de la dynastie Qadjar,

⁸⁶Anayatullah Shahidi, « Literary and Musical Development in the Taziyeh », dans *Taziyeh, Ritual and Drama in Iran* Chelkowskii éd., 1979, p.43, cité par S.M.Reza Alemohammed, *Taziyeh: history, form and contemporary relevance*, A Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of Warwick, 1995, p. 41.

⁸⁷ Massimo Leone, « Performance et sacrifice - Corps et musique dans le ta'zieh iranien », *op. cit.*, p. 4.

⁸⁸ S.M.Reza Alemohammed, *Taziyeh: history, form and contemporary relevance*, *op. cit.*, p. 142.

qui adorait le ta'zieh, a construit un *tekyeh* magnifique et énorme à Téhéran, lequel s'appelait *Tekyeh Dôwlat*⁸⁹.



Figure 1. *Tekyeh Dôwlat*, construit en 1869 et démoli en 1948 Peinture faite par Kamalolmolk (1848-1940), conservée au musée Golestan à Téhéran.

L'amphithéâtre du *Tekyeh Dôwlat* pouvait accueillir jusqu'à 20 000 spectateurs et, pendant les saisons froides, il était recouvert d'un chapiteau. Le *Tekyeh Dôwlat* fut l'exemple le plus brillant de l'architecture iranienne de son temps, mais pendant le règne de la dynastie Pahlavi, après la Révolution constitutionnelle de 1906 et à cause de l'influence de l'Ouest sur les arts et le théâtre, il a perdu de sa valeur. Le *Tekyeh Dôwlat*, la plus grande salle de spectacle d'Iran, fut donc abandonné et laissé

⁸⁹ Jamshid Malekpour, *op. cit.*, p. 1.

en ruines, pendant de nombreuses années; par la suite, en 1945, il fut détruit afin de permettre la construction d'une succursale de la Banque Nationale⁹⁰.

L'aire de jeu du ta'zieh est toujours constituée d'un très grand cercle ou carré quelquefois surélevé et quelquefois constitué du sol lui-même. La scène est vide; seuls quelques accessoires sont utilisés, apportés, pendant le spectacle, par les comédiens mêmes. En général, c'est un espace vide situé au centre de l'espace global de la performance; mais la division entre l'espace de la performance et l'espace des spectateurs est faiblement marquée, souvent uniquement grâce à la présence d'un tapis.

Dans tous les cas, la mise en scène et les conventions représentatives du ta'zieh nécessitent un espace de représentation construit en rond. Presque tout l'espace peut être utilisé pour les actes théâtraux, bien que le centre du cercle soit la zone principale d'action.

Ce type d'espace nous rappelle que le ta'zieh trouve son origine dans une cérémonie rituelle⁹¹. L'espace du ta'zieh s'apparente ainsi à ce que Peter Brook a désigné comme un « espace vide »⁹².

Cette « ouverture » de l'espace du ta'zieh a influencé tous les systèmes signifiants qui composent la performance et y déterminent la qualité de l'interaction avec les spectateurs. La configuration du *tekiah* préserve et améliore l'interaction dramatique entre l'acteur et le spectateur, ce qui est une caractéristique du rite traditionnel de muharram⁹³. Les musiciens sont situés sur une partie de la scène et ils sont visibles pour tout le monde. Les spectateurs prennent place autour de la scène, les

⁹⁰ Jamshid Malekpour, *op.cit.*, p. 117.

⁹¹ *Ibid.*, p. 90.

⁹² *Ibid.*, p. 82.

⁹³ *Ibid.*, p. 35.

riches s'installant dans les loges et les pauvres, par terre; les hommes et les femmes sont séparés.

L'espace vide et simple du ta'zieh peut toutefois stimuler la créativité et l'imagination des spectateurs et des acteurs. Cela se reflète dans le caractère sacré de la nature du ta'zieh. La puissance d'imagination peut transformer les éléments symboliques sur la scène en éléments réels. Cette forme de transformation vient de la foi des spectateurs et des comédiens qui bougent main dans la main en utilisant leur imagination en harmonie.

2-2-1 La relation entre l'acteur et le spectateur

Les acteurs sont visibles de tous les côtés. Les comédiens et les spectateurs sont si proches qu'il n'existe aucune distance entre eux. Le drame est destiné à produire une relation affective et émotionnelle entre le public et les personnages, en partie grâce à cette proximité. L'aspect le plus frappant du ta'zieh, pour les chercheurs occidentaux, est la présence de milliers de spectateurs qui pleurent ouvertement en regardant le spectacle, qui est présenté annuellement et est bien connu d'eux.

Le spectateur du ta'zieh est un élément absolument indispensable et important de la performance. Le public est physiquement lié à l'événement. Les spectateurs vont dans la salle du ta'zieh, non pas seulement pour regarder, en observateurs passifs, mais aussi pour jouer un rôle actif dans la représentation. La scène est formée de manière à ce que les spectateurs puissent être présents à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du spectacle⁹⁴. Leur participation peut être comparée à celle participants à une fête ou une cérémonie rituelle. Selon les besoins de la scène et la situation dramatique, les acteurs font semblant d'attaquer les spectateurs ou peuvent aussi

⁹⁴ S. M. Reza Alemohammed, *Tazyeh : History, Form and Contemporary Relevance*, *op. cit.*, p. 41.

compléter l'action par leurs pleurs et par diverses mortifications. Les spectateurs jouent le rôle de témoins des événements du passé⁹⁵. Il y a toujours une conscience chez l'acteur et le public de la présence de l'autre. Cette fonction du spectateur découle du type d'espace utilisé dans le ta'zieh. Cette forme d'utilisation de l'espace crée une relation extrêmement puissante entre les acteurs et les spectateurs. La présence de ces derniers autour de la scène et leurs manifestations, vocales et physiques, créent une atmosphère particulière, qui constitue la raison principale de la participation des gens à cette cérémonie.

Les spectateurs du ta'zieh ne viennent pas à la représentation pour regarder passivement le spectacle, mais pour accomplir un devoir religieux dont ils sont eux-mêmes une partie importante. Ainsi, l'utilisation d'un espace ouvert ne détermine pas seulement le style de performance, mais, comme il s'agit d'un élément central dans une esthétique particulière du ta'zieh, il a fort probablement un effet sur la perception des spectateurs. Ainsi, à la fois pour le ta'zieh persan et pour le mystère français, la zone de représentation doit être assez vaste pour qu'elle puisse accueillir de nombreux spectateurs venus participer à l'événement le plus important et le plus populaire de l'année. Elle est constituée de telle sorte que le public enthousiaste puisse collaborer à la création de cette représentation. L'espace scénique du ta'zieh, comme l'espace scénique du mystère, est conçu afin de favoriser la création d'une ambiance collective dans laquelle les gens peuvent librement communiquer, s'amuser et prier.

⁹⁵Khosrow Shahriari, *Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziye Theatre*, op. cit., p. 159.

2-3 Les conditions de mise en scène du ta'zieh : la dimension spectaculaire

La représentation du ta'zieh est basée sur une série de convention symbolique, religieuse et islamique qui construit toutes les actions dramatiques dans la performance. Les figures des acteurs, les accessoires et les actions sur scène ne sont pas utilisées comme des éléments réalistes. Chacun de ces éléments possède une signification spécifique et il y a une convention théâtrale entre les acteurs et les spectateurs qui connaissent cette signification. Tous ces éléments dramatiques, avec leurs références culturelles, peuvent être considérés comme des signes codés, qui sont échangés entre l'acteur et le spectateur et jouent le rôle d'un agent, d'un médiateur ou d'un langage commun⁹⁶.

Il n'est pas tout à fait clair comment et quand ce langage symbolique et conventionnel a été créé. Cependant, ce qui peut être certainement souligné est que cette convention a des racines religieuses et culturelles. Elle a donc une signification, dans l'espace de la représentation du ta'zieh, pour les spectateurs qui sont familiers avec la culture islamique iranienne.

2-3-1 Le jeu de l'acteur

Comme pour beaucoup de traditions théâtrales asiatiques, il n'existe pas de manuels d'instruction ni d'écoles de formation pour le jeu de l'acteur du ta'zieh⁹⁷. Cependant, il y a un certain nombre de compétences spécifiques que l'acteur du ta'zieh doit maîtriser avant de commencer son métier et qui distinguent les artistes du ta'zieh de tous les autres artistes théâtraux. Au niveau pratique, tous les

⁹⁶ Khosrow Shahriari, *Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziye Theatre*, op. cit., p. 166.

⁹⁷ William O. Beeman, Mohammad B. Ghaffari, «Acting Styles and Actor Training in Ta'ziyeh», *The Drama Review*, vol. 49, no 4, 2005, p. 2.

interprètes sont formés dès l'enfance. Beaucoup sont éduqués par leurs parents, qui eux-mêmes ont joué dans le ta'zieh. D'autres peuvent être formés par un *ostad* local (enseignant traditionnel) qui peut être lui-même un artiste ou un producteur⁹⁸. Être un acteur de ta'zieh est une profession très noble et respectable, pour les Iraniens. Toutefois, aucun acteur de ta'zieh ne se considère comme un « acteur », ou considère son activité comme une « profession ». Il préfère considérer ce qu'il fait comme un acte de dévotion religieuse⁹⁹.

Les rôles sont distribués selon les caractéristiques physiques des acteurs, et normalement, des rôles spécifiques sont joués par les mêmes acteurs tout au long de leur vie. Par exemple, l'acteur qui joue le rôle de l'imam Abbas doit être robuste, jeune et posséder une belle voix.

Comme je l'ai déjà mentionné, l'espace du ta'zieh est un très grand espace ouvert où la valeur du « mot » cède devant le mouvement et le geste de l'acteur, qui sont plus importants. Les compétences de l'acteur de ta'zieh doivent donc être extraordinaires. Les acteurs qui chantent ou qui récitent doivent être capables de projeter leur voix dans ce grand espace. De plus, l'acteur du ta'zieh doit mimer des combats, courir et effectuer beaucoup de mouvements sportifs sur la scène, et, en même temps, être capable de chanter et de dire sa réplique. Finalement, comme le ta'zieh implique l'utilisation d'animaux, particulièrement de chevaux, l'acteur doit donc être capable de chanter, réciter, combattre et jouer à cheval¹⁰⁰.

Ainsi, comme pour le mystère médiéval, le style de jeu est exagéré et symbolique, car les acteurs jouent en plein air sur une très vaste scène. Les éléments

⁹⁸ *Ibid.*, p. 5.

⁹⁹ Jamshid Malekpour, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰⁰ William O. Beeman, Mohammad B. Ghaffari, « Acting Styles and Actor Training in Ta'ziyeh », *op. cit.*, p. 8.

conventionnels jouent un rôle particulièrement important dans le théâtre dit *open-space*, puisque le spectateur doit tout comprendre le plus rapidement possible¹⁰¹. Les acteurs se distancient d'une approche psychologique détaillée des caractères en utilisant une méthode par laquelle ils peuvent communiquer les éléments essentiels de leurs personnages à un grand nombre de spectateurs d'une manière immédiatement reconnaissable. Dans ce type de théâtre, l'acteur doit démontrer l'essence de son personnage rapidement, et se distancer de son rôle d'une manière qui lui permet de participer au spectacle non seulement en tant qu'acteur, mais aussi en tant que spectateur. Cela rend possible pour l'acteur qui joue le rôle de Shimr, l'assassin de l'imam Hussein, de pleurer pour sa victime, car il est, en même temps, un acteur et un spectateur. Le public est en mesure de faire la distinction entre ces deux éléments de la performance sur scène. La scénographie du ta'zieh, le paysage, les murs et aussi le maquillage sont tous utilisés de telle sorte que l'acteur occupe la position la plus importante sur la scène.

2-3-2 *La musique et le chant*

La musique, dans la représentation du ta'zieh, est un élément important et indispensable. La présence de la musique et du chant crée un style opératique pour cette forme dramatique. Les musiciens iraniens ont inséré la musique dans cette forme religieuse traditionnelle pour se protéger contre les autorités religieuses (surtout les clercs) qui étaient opposées à l'utilisation de la musique et considéraient jusqu'alors les performances musicales comme un acte de corruption¹⁰². La musique vocale joue

¹⁰¹ Jamshid Malekpour, *op. cit.*, p. 82.

¹⁰² *Ibid.*, p.51.

un rôle plus remarquable dans la représentation du ta'zieh que la musique instrumentale parce que la plupart des répliques du ta'zieh sont chantées.

La musique traditionnelle persane possède entre 300 et 400 pièces de différents modes. Ces pièces, qui sont connues comme étant des *radif*, ont été réparties en douze groupes de mélodies disposées dans un ordre traditionnel qui s'appelle *dastgah*. Ces *dastgah* sont disposés chacun dans une progression de modes, qui sont des organisations spécifiques de tons avec des connotations de l'humeur et de l'éthos¹⁰³. Ces divisions sont connues comme étant *shur*, *abuata*, *Dashti*, *bayat-e Turk*, *Afshari*, *Segah*, *Chahargah*, *Homayun*, *bayat-e esfahan*, *nava*, *Mahur* et *Rast*. Chaque division correspond à un état d'esprit différent adapté à un caractère spécifique¹⁰⁴. Il y a trois formes de chant dans le ta'zieh et chaque forme appartient à une division. Fait intéressant, depuis le début du ta'zieh, les antagonistes récitent leurs parties, tandis que les protagonistes, eux, les chantent. Ainsi, le premier type de chant est effectué par les acteurs qui jouent les rôles d'*Olya* (ou bons personnages). Ces derniers, qui ont généralement des voix tristes et douces, chantent leurs répliques dans une division particulière qui illustre leur humeur et leur personnalité. Par exemple, l'acteur qui joue le rôle de l'imam Abbas chante souvent dans la division *Chahargah*¹⁰⁵.

La deuxième forme de chant est associée à l'acteur qui joue le rôle de méchant (ou *Ashghya*). Les personnages méchants ne chantent pas leurs répliques. Ils récitent en mélodie, d'une manière qui est similaire à une autre forme théâtrale traditionnelle

¹⁰³ Margaret Caton, « Introduction to Traditional Iranian Dastgāh Music », *Middle East Studies Association Bulletin*, 1994, Vol. 28, n° 1, p. 31-33.

¹⁰⁴ Jamshid Malekpour, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 108.

iranienne, le *Naggâli*¹⁰⁶, qui raconte une scène de combat de l'épopée persane de *Shahnameh*¹⁰⁷.

Le troisième et dernier type de chant concerne les chants religieux, à la fois en solo et en forme chorale. Ces chansons sont interprétées au début ou à la fin d'une performance de ta'zieh quand tous les artistes et les spectateurs se rejoignent et, en se battant la poitrine, chantent les chansons à l'unisson. Comme mentionné, la musique instrumentale est moins présente dans la représentation du ta'zieh que la musique vocale. La musique n'est habituellement pas accompagnée de chant. Elle n'est jouée qu'au début de la représentation pour annoncer que la troupe des acteurs arrive et que le spectacle va commencer - normalement, cette annonce est faite par le tambour et la corne - ou elle est jouée entre les scènes et pendant les combats comme un effet sonore. Ces intervalles musicaux créent une ambiance ou font avancer l'action en indiquant le passage du temps. Les musiciens ont créé des effets sonores merveilleux qui font comme si l'on était en plein milieu d'une bataille. Trois instruments folkloriques traditionnels sont largement utilisés dans la représentation du ta'zieh : le tambour, la trompette et les cymbales.

¹⁰⁶ C'est un drame narratif persan dont le personnage principal, Naggâl, raconte un événement ou une histoire en prose ou en vers, en utilisant des mouvements et des gestes dramatiques en présence d'un auditoire. Le naggâl vise à amuser et à éveiller les émotions du public en effectuant des mouvements harmonieux et élégants, lyriquement expressifs et multiples, de sorte que le naggâl est présenté comme un des héros de l'histoire. Iraj Emami, « The evolution of traditional theatre and the development of modern theatre in Iran », University of Edinburgh, 1987, p. 18.

¹⁰⁷ Le *Shahnameh*, livre des Rois, est une épopée composée par le poète iranien Hakim Abul-Qasim Mansur (plus tard connu comme Ferdowsi Tusi), et achevée vers 1010 après la naissance de Jésus-Christ. L'épopée raconte les légendes et les histoires de rois iraniens (aryens) de l'époque de la conquête arabe de l'Iran au VII^e siècle de notre ère, en trois étapes successives : la mythique, l'héroïque ou la légendaire, et l'historique.



Figure 2

Une photo de musiciens du ta'zieh de la période *Qajar*¹⁰⁸.

2-3-3 Les éléments symboliques de la représentation

Sur la scène, il n'y a pas de décor spécifique. Les seules choses présentes sont quelques drapeaux noirs et verts. Des bannières noires ornées de versets coraniques couvrent la plupart des murs. Les éléments scéniques et les accessoires qui sont utilisés dans le ta'zieh sont des symboles familiers aux acteurs et aux spectateurs. Par exemple, un bol d'eau devient une rivière, et une branche de palmier représente la plaine de Karbala. Comme il n'y a pas d'unités de temps et d'espace dans le ta'zieh, les acteurs peuvent se déplacer facilement d'un endroit à l'autre et d'une époque à l'autre, sans les restrictions associées au théâtre réaliste.

Ces changements de temps et de lieu sont soulignés par la musique et le déplacement des acteurs autour de la scène : « La vraisemblance » en termes de

¹⁰⁸ Jamshid Malekpour, *op. cit.*, p. 110.

décors, d'accessoires et de costumes n'a tout simplement pas de pertinence¹⁰⁹. Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, les éléments scéniques du mystère permettaient aussi de créer une ambiance fictive et fantaisiste. La mise en scène du mystère n'impliquait pas non plus le respect de la couleur locale.

Les costumes du ta'zieh sont simples et ils ne sont pas historiquement authentiques. Chaque personnage, cependant, utilise une couleur qui symbolise le caractère et le rôle qu'il joue dans la tragédie de la Karbala. Ce symbolisme de la couleur aide le public à reconnaître immédiatement le caractère propre au personnage et donne de la couleur à l'ensemble du spectacle¹¹⁰. La couleur des costumes dans la représentation du mystère était aussi une façon de souligner l'appartenance des personnages à une classe sociale ou à un corps de métier.

L'imam Hussein et ses partisans sont habillés en vert, blanc et noir. Le vert est en effet la couleur de la maison du Prophète, et c'est un symbole de sainteté. Les acteurs de sexe masculin qui jouent les rôles de la femme et de la sœur de l'imam Hussein sont vêtus de longues robes noires et leurs visages sont couverts par un voile noir. Les acteurs qui jouent les rôles des ennemis de l'imam Hussein, et qui sont les personnages négatifs du spectacle, portent la couleur rouge comme un symbole du sang et de la soif de sang. Un des plus importants costumes symboliques utilisés dans le ta'zieh est le *kafan*. Selon la tradition islamique, quand un musulman est mort, il est enveloppé dans un linceul blanc simple et ensuite enterré. Cette enveloppe est devenue un symbole, dans les cultures islamiques, de la volonté d'une personne de mourir ou d'être martyr. Quand quelqu'un porte le *kafan*, il est prêt à saluer la mort. Dans le ta'zieh, quand l'imam Hussein ou ses partisans

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 102.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 104.

vont à la bataille, ils portent tous le *kafan*, et cela symbolise clairement leur martyre imminent. La vue de personnages portant le kafan déclenche une très forte réaction émotionnelle chez le public et contribue à créer une scène très chargée symboliquement¹¹¹. Dans les scènes de bataille, la violence est exercée contre les personnages protagonistes sur la scène, ce qui contribue à amplifier la réaction émotionnelle des spectateurs. La représentation de scènes brutales et violentes est une autre caractéristique commune au ta'zieh et au mystère.

L'eau, la terre, les plantes et les animaux jouent tous des rôles importants dans la signification symbolique du ta'zieh et ils peuvent être utilisés comme les symboles d'un personnage ou d'une communauté. Par exemple, dans le ta'zieh « Le Lion et le Fazeh » (*Shir va Fazeh*), après le massacre des partisans de l'imam Hussein, un lion (incarné par un acteur) entre et garde les corps des martyrs. Le même lion, dans le ta'zieh de l'imam Ali, entre et pleure pour lui, et il jette de la paille hachée sur sa tête après qu'il a été assassiné¹¹².

Cet aspect non réaliste, symbolique et mystérieux du ta'zieh a été décrit ainsi par Peter Brook :

One of the most important experiences of my voyage was to see a Ta'ziye performance in a village near the holy city of *Mashad*. It was then that I understood the correct meaning of the theatre ... The play was about the martyrdom of Imam Hussein. The idea of martyrdom was demonstrated by a very simple style of theatre. The fire of life between actors and spectators is not produced unless the relationship between these two is the right one... There were three hundred people there who were deeply involved with the death of Imam Hussein. When he overcame his enemies, they were all overjoyed as if they were really fighting themselves. And when he was targeted by the unjust arrows of the enemy, they began to cry together... I have always been in search of such theatre, and I think everyone else has been searching for it in the theatre. It is interesting to note that when all the elements are placed in the right position, there is no need for the

¹¹¹ *Ibid.*, p. 104.

¹¹² *Ibid.*, p. 105.

assistance of realism and technical elements such as setting. There the theatre becomes 'the mirror of the invisible.'¹¹³

Le ta'zieh est un miroir de l'invisible parce qu'avec l'aide d'un langage symbolique, il crée un nouveau monde qui unit les acteurs et les spectateurs et dans lequel l'espace est rempli par un univers imaginaire.

Ce chapitre n'avait pas pour objectif la présentation de tous les aspects du ta'zieh, une forme théâtrale qui a pris racine dans les mythes préislamiques et qui, avec l'arrivée de l'Islam, s'est développé en une forme vivante, toujours actuelle et populaire. Toutefois, j'ai tenté d'évoquer les caractéristiques du ta'zieh qui présentent la plus grande ressemblance avec le mystère médiéval. Dans chacune de ces deux formes, l'espace joue un rôle considérable dans la création d'un environnement où des milliers de personnes peuvent participer à un spectacle et y jouer un rôle actif. Les modalités de représentation de ces formes reposent sur la création d'un espace imaginaire et fictif. Le théâtre religieux du ta'zieh et le théâtre religieux médiéval sont plus que des formes théâtrales - au sens que nous accordons aujourd'hui à ce mot – ils sont des rituels religieux et communautaires.

¹¹³ Cité par Jamishid Malekpour, *op. cit.*, p. 93.

Chapitre 3: Faire revivre le mystère médiéval français

Dans les deux chapitres précédents, l'examen des caractéristiques du mystère médiéval français et du ta'zieh persan a permis de relever plusieurs similitudes entre ces deux formes théâtrales. Ces ressemblances se situent non seulement au niveau du sujet traité (à contenu religieux), mais aussi dans les modalités de la représentation et les caractéristiques spectaculaires.

En raison de la longue période de temps qui nous sépare du théâtre médiéval et aussi à cause du manque de documents concernant les représentations, plusieurs incertitudes demeurent sur la façon dont on montait le mystère au Moyen Age. Cependant, le ta'zieh, au cours des quatre cents dernières années, est peu à peu devenu populaire en Iran et dans d'autres pays musulmans et des représentations de ce type de théâtre ont eu lieu sans interruption depuis le XVI^e siècle¹¹⁴. Comme mentionné dans l'introduction, j'ai voulu, avec ce projet, faire revivre le mystère français en m'inspirant du ta'zieh, forme toujours vivante et accessible. Pour ce faire, j'ai emprunté certains éléments du code de représentation du ta'zieh, lesquels ont une signification religieuse et symbolique, et j'ai essayé de trouver les équivalents de ces éléments dans la culture chrétienne, même si le ta'zieh et le mystère se sont développés dans un contexte culturel et à des périodes temporelles différentes. Ainsi, pour ce laboratoire, il m'a fallu non seulement acquérir une bonne connaissance des codes de représentation du mystère médiéval et du ta'zieh en m'appuyant sur des sources théoriques et des modèles pratiques, mais aussi bien connaître ces contextes culturels différents. Pour mettre en contact ces deux cultures complètement

¹¹⁴ Khosrow Shahriari, *Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziye Theatre, Kensington*, A thesis submitted in accordance with the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy School of Media, Film and Theatre, University of New South Wales, 2006, p. 20.

différentes, il fut nécessaire de faire appel à une approche particulière, l'approche interculturelle.

Dans ce travail de mise en scène, j'ai adopté une démarche interculturelle en m'inspirant de celles de créateurs contemporains, comme Peter Brook, et en m'appuyant sur la théorie développée par les théoriciens du théâtre interculturel (tel Patrice Pavis). Les artistes qui ont adopté l'approche interculturelle ont créé des formes hybrides de mise en scène en mélangeant de manière plus ou moins consciente et volontaire des traditions de performance appartenant à des zones culturelles distinctes¹¹⁵.

3-1 *L'interculturalisme*

Dès les premiers épanouissements des sociétés humaines, les gens de différentes sociétés ont cherché une façon de communiquer ensemble afin d'explorer et de comprendre la culture d'autrui. Initialement, cette communication se faisait par les guerres et les expéditions militaires, les missions religieuses, les voyages d'affaires et de découverte des autres terres, mais au fil du temps, cette communication a pris une forme plus pacifique et civilisée.

Dans toutes ces formes de communication, l'homme a cherché à trouver des réponses aux questions d'identité et d'altérité. Bien que la communication entre les différentes cultures ait toujours existé depuis le début de la formation des sociétés humaines, elle devint toutefois un sujet de recherche dans le champ des études universitaires au cours des dernières décennies¹¹⁶.

¹¹⁵ Patrice Pavis, éd, *The Intercultural Performance Reader*, New York, Routledge, 1996, p. 8.

¹¹⁶ Maia Morel, *Parcours interculturels : Être et devenir*, Éditions Peisaj, 2010, p. 195.

À la fin du XX^e siècle, avec le phénomène de la mondialisation et l'uniformisation de la culture, la communication interculturelle s'est développée. Le théâtre en tant qu'art, qui naît toujours de la rencontre et de la confrontation de plusieurs cultures et d'identités culturelles différentes – celles de l'auteur, des acteurs, du metteur en scène et du public – a été très influencé par les nouvelles notions d'interculturalisme, de multiculturalisme, de trans-culturalisme, etc.¹¹⁷ Ainsi, dès les années 1960, de nombreuses compagnies de théâtre ont voyagé en Orient pour mieux connaître l'esprit et la philosophie de l'art oriental. Le théâtre oriental aura servi de modèle dans le mouvement de remise en question du théâtre occidental¹¹⁸.

Définir la notion d'interculturalisme est complexe. Il s'agit d'une notion polysémique qui recouvre des niveaux d'analyse différents, car, depuis les années 1970, la signification donnée à cette notion s'est modifiée. À ses débuts, l'interculturalisme fut considéré comme la formule la plus appropriée dans un monde sans conflit entre les nations, la meilleure solution pour faire face à la loi du marché international et à la disparition progressive des frontières et des États-nations. Selon Josette Féral, le théâtre interculturel a permis de mettre l'accent sur la façon dont les cultures peuvent interagir et négocier leurs différences, grâce à l'échange performatif. La définition du concept de théâtre interculturel a toutefois beaucoup changé au cours des années. En effet, chaque metteur en scène et chaque théoricien a utilisé cette notion d'une façon qui convenait à son parcours artistique. D'autre part, de sérieuses critiques ont été formulées contre le théâtre interculturel, qui fut considéré comme un

¹¹⁷ Marco De Marinis, « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturalisme et transculturalisme », p. 84-102.

¹¹⁸ Josette Féral, « L'Orient occidental », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 49, p. 41-46. Citée par Tomas Antonio Sierra Pena, « Vers un espace interculturel de création au théâtre : réflexion sur le processus de création des cycles Repère comme générateur d'un espace interculturel entre des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise », *Maîtrise en théâtre*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, p. 21.

exemple de la colonisation culturelle de l'art oriental par les metteurs en scène occidentaux¹¹⁹. Mais aborder toutes les questions que soulève le théâtre interculturel n'est pas l'objectif de ce mémoire. Dans ce projet, le concept d'interculturalisme m'a été d'un grand secours pour le développement d'une mise en scène originale et novatrice du mystère médiéval français.

La théorie de l'interculturalisme suggère une pratique d'échange active impliquant une compréhension complète des différences et des similitudes entre les cultures et elle favorise le dialogue et l'interaction entre les cultures. Au lieu d'adhérer à la ségrégation des communautés, l'interculturalisme met l'accent sur la spécificité des cultures et la lutte contre la discrimination entre les gens de différentes cultures. En utilisant la notion d'interculturalisme au théâtre, il est en effet important de définir ce que l'on entend par « culture » afin que cette dernière devienne un outil pour la création d'un spectacle. Pour Patrice Pavis, « la culture est un système de signification grâce auquel une société ou un groupe se comprend soi-même dans son rapport au monde »¹²⁰. Mais il est important de comprendre comment ce système de signification pourrait être utilisé dans un autre contexte. Comment la culture, les valeurs culturelles et l'interculturalisme peuvent-ils dynamiser la création d'un spectacle?

La notion de théâtre interculturel et notamment la relation entre le théâtre oriental et le théâtre occidental ne sont bien sûr pas une préoccupation nouvelle et récente. Dans l'histoire du théâtre, il existe plusieurs exemples d'intégration d'éléments d'une autre culture dans une œuvre théâtrale : pensons à la scène turque dans *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière¹²¹, l'utilisation d'éléments chinois par

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 5-15.

¹²⁰ Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 14.

¹²¹ *Le Bourgeois gentilhomme* est une comédie-ballet de Molière, écrite en 1670.

Voltaire¹²², l'influence du sanskrit sur Goethe¹²³. Plus récemment, l'intérêt pour le théâtre oriental a marqué le travail de grands innovateurs du théâtre d'Occident, à savoir, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook et d'autres.

En plus des praticiens de la scène, plusieurs théoriciens comme Pavis ont examiné l'interculturalisme au théâtre en tant que champ d'étude. Dans ses travaux, Pavis a en effet cherché à saisir le fonctionnement des spectacles interculturels. Comment le spectateur, qui participe lui-même de sa propre culture, comprend-il un spectacle appartenant à une culture étrangère¹²⁴? D'après Pavis, il est probable que le spectateur interprète le spectacle selon son système de valeurs et ses modèles culturels. En d'autres termes, cherche certainement à relier ce qu'il voit à ce qu'il connaît. Le spectateur reçoit et ressent toujours plus qu'il ne décrypte, car mis à part sa compréhension immédiate et spontanée, il convertit les données et les images en fonction de sa propre culture¹²⁵. Selon Pavis, le spectacle interculturel est une activité commandée par la culture-cible qui consiste à aller chercher activement ce dont elle a besoin pour répondre à ses besoins concrets, dans la culture-source¹²⁶.

Aujourd'hui, le théâtre interculturel peut être réalisé de différentes façons, mais pour mon projet de recherche, je me suis inspirée de cette théorie de Pavis, qui m'oblige à me placer du côté du spectateur et à analyser la façon de faire passer l'oeuvre d'une culture-source vers une culture-cible, et aussi de la démarche d'un Peter Brook qui cherche, quant à lui, l'unité psychique des cultures.

¹²² Comme dans la pièce de théâtre ' *L'Orphelin de la Chine* ' écrite en 1755.

¹²³ Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, p. 80.

¹²⁴ Louise Vigeant, « Compte rendu de *Le Théâtre au croisement des cultures* », *Jeu*, n° 62, 1992, p. 193-195.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 193-195.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 193-195.

3-1-1 Patrice Pavis et le modèle du sablier

Pavis a élaboré un modèle pour expliquer le processus de transfert culturel à l'œuvre dans un spectacle de création théâtrale. C'est un modèle « socio-sémiotique » qui cherche à rendre compte du passage d'une « culture-source » vers une « culture-cible » dans laquelle se situe l'observateur¹²⁷. Il utilise la métaphore du sablier pour expliquer ce phénomène dans lequel les « grains » de la culture-source traversent une dizaine de filtres – culturels, sociaux et artistiques – avant d'atteindre la culture-cible, et il examine comment cette culture-cible analyse et s'approprie une culture étrangère en filtrant et en relevant certains traits culturels en fonction de ses propres intérêts et présupposés. En effet, pour mettre une culture au contact d'autres cultures, on ne peut pas juste la transférer, il faut tenir compte de l'adaptation et de la modélisation de chaque élément de la culture-source dans la culture-cible et du passage par les filtres, de façon que les éléments de la culture-source ne soient pas détruits. La culture-cible elle-même va transformer et altérer les éléments de la culture-source qui lui sont transmis¹²⁸. La détermination de cette transformation est influencée et modélisée par la connaissance de la culture-cible¹²⁹.

La nécessité de rendre la culture-source compréhensible et lisible pour le public-cible fonde un processus d'appropriation de la culture-source par la culture-cible. Selon Pavis, dans un art performatif, tous les transferts culturels doivent se produire par la mise en scène. Faire l'adaptation est l'affaire du traducteur, du metteur en scène et des acteurs ensemble, parce qu'ils adaptent, transforment et s'approprient

¹²⁷ Tomas Antonio Sierra Pena, « Vers un espace interculturel de création au théâtre : réflexion sur le processus de création des cycles repère comme générateur d'un espace interculturel entre des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise », *op. cit.* p. 23.

¹²⁸ Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, p. 9.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 9.

la culture-source pour la livrer à la culture-cible¹³⁰. En donnant comme exemple certaines productions interculturelles, il montre que les artistes qui ont créé ces productions adaptent plutôt que traduisent les documents à partir de la culture-source vers la culture-cible¹³¹. L'adaptateur doit être capable de percevoir la différence entre sa culture et la culture étrangère sans chercher à les hiérarchiser ou à réduire l'une à l'autre.

Choisir une forme théâtrale est une étape essentielle dans une démarche interculturelle. La préparation sera complète lorsqu'elle sera accompagnée par le choix d'une forme pour la mise en scène, forme qui sera empruntée à une autre culture que celle du public-cible parce que « le choix d'une forme théâtrale implique celui d'un type de théâtralité, d'un statut de la fiction par rapport à la réalité¹³² ». La théâtralité crée les moyens nécessaires pour le transfert de la culture-source vers un public-cible. L'art performatif est un instrument qui transmet et produit des informations sur la culture véhiculée. Le théâtre est la meilleure façon de traduire des éléments abstraits d'une culture vers une autre culture¹³³. Le metteur en scène d'un spectacle interculturel doit suffisamment connaître la culture-cible et le futur public à qui s'adresse ce théâtre. Il lui faut préparer sur la réception de la culture-source et prévoir les moyens qui faciliteront la communication entre deux cultures¹³⁴.

¹³⁰ Tomas Antonio Sierra Pena, « Vers un espace interculturel de création au théâtre: réflexion sur le processus de création des cycles repère comme générateur d'un espace interculturel entre des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise », p. 23.

¹³¹ Carol Martin, « Book Reviews Theatre at the Crossroads of Culture by Patrice Pavis », *Asian Theatre Journal*, Vol. 11, n° 2, 1994, p. 306-308.

¹³² Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, p. 212.

¹³³ *Ibid.*, p. 20-21.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 214.

3-1-2 La démarche interculturelle de Peter Brook

Parmi les metteurs en scène qui ont adopté une démarche interculturelle, Peter Brook est sans doute le premier qui ait fait plusieurs spectacles avec des interprètes de nationalités différentes. Peter Brook a commencé à développer cette démarche avec de la fondation du Centre International de Recherche Théâtrale (CIRT), en 1970, lequel est devenu, lors de l'ouverture des Bouffes du Nord, le Centre International de Créations Théâtrales. Dans ce centre, une troupe de théâtre expérimentale, qui réunissait des acteurs de tous les horizons, aussi bien américains qu'européens, japonais ou iraniens, a exploré le théâtre multiculturel en montant des mythes connus de différentes cultures. L'origine de toutes les expérimentations de ce centre est la croyance en un univers culturel syncrétique, où la scène est le monde entier. En effet, Brook, dans son parcours international, utilise les différents points de vue de ses comédiens à travers leur jeu et leur exploration de leur propre vérité, libérée des stéréotypes, pour arriver à une vérité globale qui dépasse les différences culturelles¹³⁵. Il profite du potentiel du théâtre interculturel pour créer une utopie en réunissant des artistes de divers horizons culturels à la recherche d'une humanité commune. Brook pourrait être considéré comme l'un des derniers humanistes par son retour persistant à une vision essentialiste de l'humanité, à une croyance en la possibilité de rencontrer l'autre, à un positionnement particulier de l'humanité dans l'univers¹³⁶. L'objectif principal de Brook, avec un groupe d'artistes internationaux de haut niveau, était d'enquêter sur les cultures de la performance dans le monde, à la recherche d'un langage théâtral universel.

¹³⁵ Tomas Antonio Sierra Pena, « Vers un espace interculturel de création au théâtre : réflexion sur le processus de création des cycles repère comme générateur d'un espace interculturel entre des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise », p. 28.

¹³⁶ Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, p. 67.

Il a travaillé avec des éléments empruntés à des cultures très différentes, choisissant ceux-ci en fonction de leur aptitude à être appropriés par d'autres cultures que l'originale. Brook a tenté de filtrer des éléments de traditions théâtrales de différentes cultures qui lui semblaient mobiliser une communication théâtrale entre les membres de ces différentes cultures. Il a accordé beaucoup d'importance à l'idée que ses productions puissent être réalisées dans des contextes culturels très différents. Il estime que chaque tradition théâtrale est composée d'éléments qui peuvent être utilisés dans le contexte d'autres traditions. Brook ne copie pas une tradition théâtrale étrangère dans ses œuvres interculturelles; il traduit plutôt tous les éléments d'une tradition étrangère en trouvant ses équivalents dans la culture-cible. Brook, comme Pavis, voit le théâtre comme un moyen de transmission de ce qu'aucun autre média ne peut communiquer. Traduire l'intraduisible est l'un des rôles du théâtre. Par conséquent, Brook, à l'aide de la représentation d'une action, s'efforce de traduire des gestes, une atmosphère, des actions symboliques et d'autres éléments étrangers et intraduisibles¹³⁷. Brook s'efforce de créer un théâtre de l'avenir dans lequel les éléments de la représentation, bien que venus de différentes traditions et cultures, pourront fonctionner, être compris comme des éléments théâtraux dans n'importe quelle culture. Cette rencontre consciente et productive avec les cultures théâtrales étrangères doit conduire à l'élaboration d'un langage universel du théâtre¹³⁸.

Le *Mahabharata*, auquel ont participé des artistes de dix-neuf nations, est peut-être le spectacle le plus célèbre de Brook. Avec ce dernier, Brook souhaitait présenter une forme entièrement nouvelle au spectateur occidental, mais il voulait quand même le convaincre qu'un mythe d'une autre culture pouvait être

¹³⁷ Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, p. 182-185.

¹³⁸ Patrice Pavis, *The Intercultural Performance Reader*, p. 32-34.

compréhensible pour toutes les communautés humaines. Pour créer cette impression de nouveauté, il a adapté la grande mythologie indienne à partir d'un livre sacré écrit en sanskrit et qui s'avérait d'emblée exotique pour un public occidental. Il a choisi un lieu radicalement différent pour la représentation du spectacle : une carrière de pierres, donc un lieu vierge, n'évoquant aucun souvenir pour le spectateur. Le public, pour se rendre à la carrière, devait effectuer un trajet en bateau, puis parcourir à pied un assez long chemin pierreux, conçu comme un parcours initiatique¹³⁹. Le spectateur était introduit dans un univers tout à fait original, un univers qui suscitait chez lui des sentiments tout à fait différents. L'intention de Brook était avant tout de rapprocher l'Inde et sa culture du public occidental, en produisant des signes qui faciliteraient l'identification d'une réalité qui ne lui était pas familière. Brook désirait montrer au spectateur occidental les concepts mystiques de la culture étrangère indienne, mais pour que ces concepts soient accessibles et compréhensibles pour les spectateurs, il n'a pas copié la forme théâtrale traditionnelle indienne. Il a plutôt créé un ensemble combinant des éléments de différentes cultures pour que cet ensemble soit compréhensible pour les Occidentaux. L'évaluation du travail que Brook a effectué avec le *Mahabharata* n'est pas aisée. C'est un sujet très controversé chez les théoriciens du théâtre, depuis la première représentation du *Mahabharata* au 39^e Festival d'Avignon, en 1985, jusqu'à aujourd'hui. Ce spectacle n'a en effet pas seulement été admiré, il a aussi reçu plusieurs critiques défavorables de la part des chercheurs. Rustom Bharucha, un savant indien formé à l'Ouest, fut le principal critique du travail de Brook et de son universalisme idéaliste¹⁴⁰. D'après lui, Brook est condamné à se concentrer davantage sur une démarche orientaliste que sur une

¹³⁹ Evelyne Ertel, « Vieux crus et vins nouveaux », *Jeu : revue de théâtre*, n° 38, 1986, p. 116-127.

¹⁴⁰ Richard Paul Knowles, *Theatre & Interculturalism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, p. 24.

démarche interculturelle. La notion d'orientalisme présenterait l'Orient comme une civilisation arriérée et primitive, et justifierait ainsi l'impérialisme comme un processus civilisateur¹⁴¹. Les chercheurs et artistes critiques de Brook et de son *Mahabharata* estiment que la signification des éléments empruntés à la culture asiatique a été perdue dans l'ensemble de son travail sur cette épopée hindoue. Ils croient que Brook a colonisé la culture indienne pour créer un spectacle spécifiquement conçu pour le marché international.

3-2 Mon projet de création dans le cadre de l'interculturalisme

Comme mentionné précédemment, chaque théoricien ou praticien du théâtre utilise des démarches différentes pour créer son projet interculturel, car le théâtre est pragmatique; il est basé en premier lieu sur le contexte et les participants et il change constamment, au cours de la formation. J'ai voulu, moi aussi, en utilisant la théorie interculturelle, mettre en contact la tradition théâtrale islamique avec le théâtre traditionnel chrétien de telle manière que l'un serait reconstruit à l'aide de l'autre. À cet égard, après avoir examiné ces deux traditions, j'ai choisi un extrait de la pièce *Le Mystère de la Passion* d'Arnoul Gréban qui traitait un thème commun à plusieurs pièces du ta'zieh. Sélectionner un extrait qui comportait des caractéristiques communes avec le ta'zieh a certainement facilité ma démarche d'appropriation du ta'zieh. Si nous postulons que les histoires religieuses racontées par le mystère et le ta'zieh, sont similaires aux récits mythiques, le fait que j'ai travaillé sur ces deux formes rapproche ma démarche de celle de Peter Brook qui voulait créer un

¹⁴¹ Pavis, *op. cit.*, p. 82.

langage théâtral universel, en montant lui aussi des mythes connus de différentes cultures.

À la suite du choix de l'extrait du mystère, il a fallu favoriser une approche qui mette en contact les deux traditions théâtrales, de façon à ce qu'elles ne soient pas en conflit l'une avec l'autre. Comme nous l'avons indiqué précédemment, le mystère français et le ta'zieh ont des caractéristiques communes au niveau du thème et des modalités de la représentation, mais chacune de ces caractéristiques est différente dans le détail, en raison de la différence culturelle. Ainsi, à l'aide du modèle théorique de Pavis, j'ai essayé de faire une modélisation d'éléments empruntés à une forme (le ta'zieh) appartenant à la culture persane (culture-source) afin de les intégrer dans une forme (le mystère) associée à la culture occidentale (la culture-cible). J'ai cherché des équivalents de ces éléments « étrangers » dans la culture-cible et j'ai mis en contact les deux traditions pour créer une nouvelle forme signifiante pour tous les spectateurs, indépendamment de la culture à laquelle ils appartenaient. En effet, en m'inspirant de Brook, j'ai voulu briser les frontières qui entravent la cohabitation de deux cultures et créer un espace commun où celles-ci pourraient être reconnaissables sans être en conflit l'une avec l'autre. Mon projet de création consistait donc à créer une nouvelle forme qui serait compréhensible pour les spectateurs iraniens et les spectateurs franco-canadiens, même si elle devait être comprise de différentes manières par les différents types de spectateurs.

À l'aide du modèle théorique de Pavis, j'ai divisé le processus de création de ce projet en cinq parties :

- 1- Sélectionner les éléments du code de représentation du ta'zieh pour les transférer vers la culture-cible;

- 2- Analyser les différences entre ces éléments du code de représentation du ta'zieh et ceux du mystère;
- 3- Trouver les équivalents de ces différences dans la culture-cible;
- 4- Mettre en contact les deux cultures en préservant leurs caractéristiques;
- 5- Effectuer un échange entre les deux formes pour créer une nouvelle forme cohérente.

3-2-1 Sélectionner les éléments du code de la représentation du ta'zieh

Dans la première étape, il a fallu choisir des éléments du code de représentation du ta'zieh susceptibles de m'aider à mettre en scène le mystère médiéval. Pour choisir ces éléments, il a fallu d'abord s'attarder à la caractéristique la plus fondamentale du ta'zieh et du mystère : leur dimension rituelle et religieuse. Ces deux formes théâtrales sont en effet la forme évoluée et dramatisée de rituels religieux. Les éléments principaux du ta'zieh qui renvoient à cette dimension religieuse et rituelle sont la manière dont l'espace scénique est utilisé, la présence de la musique et du chant, le jeu des acteurs et la présence de certains accessoires. L'utilisation de ces éléments est très symbolique et codifiée, ce qui crée un système signifiant dans la culture iranienne islamique.

3-2-2 Analyser les différences entre les deux formes

Dans la deuxième étape, après avoir sélectionné des éléments du code de représentation du ta'zieh, j'ai étudié leur signification dans la culture islamique, pour découvrir que ces éléments ont une signification différente ou même opposée dans la

culture chrétienne. À ce stade, ma tâche était d'étudier les différences sémantiques de ces éléments dans les deux cultures.

3-2-3 Trouver les équivalents des différences

Selon la méthode de Pavis, la culture-cible doit s'appropriier des éléments étrangers de la culture-source en en faisant l'adaptation et la modélisation. Ainsi, après avoir identifié les différences culturelles, j'ai effectué une adaptation de ces éléments étrangers en cherchant leur équivalent ou, parfois, en créant un équivalent pour les éléments étrangers dans la culture-cible.

3-2-4 Mettre en contact les deux cultures

Puisque j'ai décidé de créer une forme théâtrale hybride qui non seulement permettrait de faire revivre le mystère médiéval, mais aussi impliquerait la présence de caractéristiques empruntées au ta'zieh, j'ai combiné des éléments du ta'zieh et du mystère. Ainsi, au cours de cette étape, les deux cultures ont été mises en contact.

3-2-5 L'échange culturel entre les deux formes

Dans la dernière étape, j'ai essayé de créer une forme nouvelle qui inclurait les deux cultures et qui proposerait un langage compréhensible pour tous les spectateurs. Les deux cultures ont été combinées pour qu'il y ait échange et que les ressemblances modèrent les différences; une forme dont les spectateurs, bien qu'ils soient venus de différentes cultures, comprendraient les éléments théâtraux. Dans cette partie, j'ai reçu l'aide des acteurs, dont certains appartenaient à la culture-source et d'autres à la

culture-cible pour faire cet échange culturel. Comme Brook, j'ai voulu dépasser les différences culturelles pour créer une forme syncrétique.

Chapitre 4 : Le processus de création en laboratoire

4-1 La sélection du texte

L'une des œuvres théâtrales les plus marquantes du Moyen Âge est *Le Mystère de la passion* d'Arnoul Gréban, composé vers le milieu du XV^e siècle¹⁴². C'est d'ailleurs la raison principale pour laquelle j'ai choisi de le mettre en scène. Ce texte parle d'abord de la Genèse, c'est-à-dire de la création du monde et de l'homme, du péché originel, de l'expulsion d'Adam et Ève du Paradis terrestre, du meurtre d'Abel par Caïn, etc.¹⁴³. Mais il aborde surtout la vie humaine de Jésus, depuis le moment où il quitte le ciel pour prendre chair jusqu'à celui où il remonte auprès de son Père. Cette pièce compte plus de trente-trois mille vers; elle se jouait en quatre journées et employait près de cent cinquante personnages parlants, sans compter les figurants¹⁴⁴. La version que j'ai utilisée pour mon projet n'est pas une version complète de cette pièce; il s'agit plutôt d'une traduction en français moderne, plus accessible pour les spectateurs d'aujourd'hui¹⁴⁵. Le texte a été traduit en prose, bien que *Le Mystère de la passion* ait été originellement écrit en vers. Comme la représentation entière de ce mystère n'était pas possible dans le cadre de ce projet, je me suis efforcée de sélectionner un extrait qui présentait des ressemblances avec le contenu thématique des pièces du ta'zieh.

¹⁴² Marie Jennequin, « La première journée du Mystère de la Passion » d'Arnoul Gréban : recherches sur le manuscrit BNF nouv. acq. fr. 18637. *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 85, no 2, 2007, p. 295-321.

¹⁴³ Arnoul Gréban, *Le Mystère de la passion*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 20.

¹⁴⁴ Gaston Paris, *La poésie du moyen âge : leçons et lectures*, Vol. 2, Paris, Hachette et cie, 1895.

¹⁴⁵ Arnoul Gréban, *Le Mystère de la passion*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, p. 544.

4-1-1 *Le massacre des Innocents*

Après avoir lu plusieurs textes de ta'zieh, j'ai remarqué que l'un des thèmes principaux est le martyre des enfants¹⁴⁶ de l'imam Hussein¹⁴⁷. En regardant plusieurs captations vidéo de représentations du ta'zieh¹⁴⁸ j'ai également remarqué que l'un des moments où les spectateurs réagissent et participent le plus activement à la représentation est lorsqu'il y a de la violence contre les enfants. Dans la religion chrétienne, il y a un épisode très célèbre qui traite un thème similaire : il s'agit du massacre des Innocents, c'est-à-dire le massacre de tous les enfants âgés de moins de deux ans de la région de Bethléem, par le roi Hérode, peu de temps après la naissance de Jésus¹⁴⁹. D'abord relaté dans l'*Évangile selon Matthieu*, cet épisode fut ensuite évoqué plusieurs fois dans la littérature et l'art chrétiens¹⁵⁰. Une partie de la première journée du *Mystère de la passion* est aussi assignée à cet épisode. J'ai donc décidé de montrer cet extrait pour créer une ambiance similaire à celle des représentations de ta'zieh.

4-1-2 *Traduction et adaptation*

Le premier défi que j'ai rencontré avec ce choix d'extrait est la présence de quatorze personnages sur la scène. Non seulement trouver autant de personnes pour participer à ce laboratoire aurait été difficile, mais aussi il n'aurait pas été possible de travailler avec quatorze acteurs dans le cadre d'un laboratoire sans bénéficier de ressources financières pour acquérir des costumes et des accessoires.

¹⁴⁶ Par exemple, le ta'zieh *Teflan Moslem (Les enfants de Muslem)* ou *Le martyre Ali Asghar*.

¹⁴⁷ Hussein était le petit-fils de Mahomet, le prophète de l'islam (voir le chapitre 2).

¹⁴⁸ Nasser Taghvai (réalisateur), *Dress Rehearsal: The Brave Hurr's Ta'zieh* [DVD], 2005 et beaucoup d'autres films qui ont été faits par des amateurs.

¹⁴⁹ Arnoul Gréban, *Le Mystère de la passion*, p. 149-157.

¹⁵⁰ Par exemple, le tableau *Le massacre des Innocents* de Pierre Paul Rubens, peint en 1611. Michael Jaffé, « Rubens' Drawings at Antwerp », *The Burlington Magazine*, vol. 98, n° 642, 1956, p. 314-321.

Dans l'extrait, on peut reconnaître deux types de personnage : les soldats d'Hérode, qui massacrent les enfants, et leurs mères, qui subissent la perte de leurs enfants. Bien que les situations dramatiques et certaines actions soient récurrentes dans l'extrait, cette répétition de même que la présence de plusieurs soldats sur la scène amplifie la violence et l'aspect rituel de la représentation. Parce que ces éléments sont des caractéristiques importantes de la représentation du ta'zieh¹⁵¹, j'ai donc décidé de conserver la dimension répétitive de l'action dramatique, mais de réduire le nombre de personnages mis en scène et distribuer les répliques entre les personnages restants. Au final, les trois personnages de soldats et cinq personnages de femmes ont été conservés.

L'un des éléments communs au ta'zieh et au mystère est le « meneur de jeu ». Dans le ta'zieh, le meneur de jeu, appelé *Moein-al-boka*, est la personne qui donne son unité au spectacle et influence le style de la performance. Il est toujours présent sur la scène pendant la représentation et s'adresse à la fois au public et aux acteurs. Sa fonction est d'expliquer l'histoire et les faits saillants de la performance aux spectateurs et d'indiquer aux acteurs quoi dire, où aller et quoi faire sur la scène. La présence de *Moein-al-boka* sur la scène – comme mentionné précédemment – permet de briser la frontière entre la fiction et la réalité. Dans les mystères médiévaux, le meneur de jeu jouait aussi un rôle fondamental dans la représentation. Il était responsable de la coordination des tâches et de la préparation des acteurs, de même que de la mise en scène et de la mise en place des acteurs. Comme le *Moein-al-boka*, il était toujours présent sur la scène pendant la représentation, le manuscrit en main, afin de régler les entrées et les sorties des acteurs, surveiller les machinistes et faire le

¹⁵¹ Jamshid Malekpour, *The Islamic Drama*, London, Frank Cass, 2004, p. 78.

souffleur¹⁵². Ce sont les raisons pour lesquelles j'ai décidé d'intégrer ce personnage à la représentation et de jouer moi-même ce rôle au cours du laboratoire.

J'ai également dû effectuer des choix en ce qui concerne la langue utilisée pour ce spectacle. Comme ma démarche était interculturelle et avait pour objectif la mise en scène d'un mystère médiéval à partir des caractéristiques principales du ta'zieh afin de créer une forme novatrice et compréhensible, j'ai décidé d'utiliser à la fois le farsi et le français. Ainsi, les répliques d'un des soldats et d'une des mères ont été traduites en farsi. Comme nous nous attendions à avoir un public mixte, composé de spectateurs de cultures iranienne et non iranienne, la distribution des paroles en farsi et des paroles en français s'est faite de telle sorte que tous les spectateurs puissent suivre la représentation; dans chacune des scènes, les deux langues ont ainsi été utilisées. Toutefois, étant donné que le projet devait être évalué en français, cette langue fut dominante dans la représentation. Pour que les répliques traduites en farsi se rapprochent de la langue et du style utilisés dans le ta'zieh, j'ai essayé d'utiliser¹⁵³ des mots, des expressions et un rythme caractéristiques de divers textes du ta'zieh. Parce que le chant est l'un des constituants fondamentaux du ta'zieh¹⁵⁴, les nombreux discours de la mère, traduits en farsi, ont été écrits en vers pour donner la possibilité de mettre de la mélodie sur les répliques. Pendant les répétitions, j'ai fait d'autres modifications au texte parce que, quand les acteurs ont lu l'extrait qui combinait le français et le farsi, j'ai remarqué que les sonorités des deux langues entraient parfois en conflit. J'ai donc inséré quelques répliques d'une langue au milieu des répliques de l'autre langue afin de créer un discours hybride.

¹⁵² Charles Mazouer, *Le théâtre français du Moyen Âge*, p. 162.

¹⁵³ Abbas heidari, *majmeh matnhay tazieh*, Tehran, 2010.

¹⁵⁴ Jamshid Malekpour, *The Islamic Drama*, p.108.

En m'inspirant de Peter Brook, j'ai également essayé de créer un langage non-verbal où le langage corporel, les sentiments et les gestes joueraient un rôle plus important que la langue utilisée ou les allusions culturelles.

4-2 Les éléments utilisés dans ce projet interculturel

Après avoir adapté le texte, j'ai dû trouver des acteurs de culture islamique iranienne et des acteurs de culture franco-canadienne. Les acteurs franco-canadiens, qui étaient des étudiants du département de théâtre de l'Université d'Ottawa, connaissaient assez bien le théâtre des mystères, mais le ta'zieh leur était complètement inconnu. D'autre part, les acteurs iraniens n'avaient aucune connaissance du mystère médiéval. Tous les acteurs ont dès le départ essayé d'échanger des informations sur le ta'zieh et le mystère afin de mieux connaître l'autre tradition. Ainsi, dès la première journée de répétition, des échanges entre culture-source et culture-cible se sont produits spontanément. J'ai dû ensuite choisir les éléments du code de représentation du ta'zieh dont je me servais pour mettre en scène le mystère. Les éléments explorés dans ce laboratoire peuvent être divisés en trois catégories : l'espace, la musique et le chant, et, enfin, les costumes et les accessoires.

4-2-1 L'espace

L'un des principes communs au mystère et au ta'zieh est la présence d'un large public qui participe activement à la représentation. Cette participation est directement liée au type d'espace scénique utilisé. Pour arriver à déterminer la configuration scénique que j'utiliserais pour la représentation de cet extrait de mystère, j'ai étudié

les hypothèses avancées par les spécialistes du mystère sur cette question¹⁵⁵, et j'ai également analysé la configuration spatiale du ta'zieh. Comme mentionné dans le deuxième chapitre, la zone de la performance dans les deux traditions est un espace assez vaste et ouvert, qui peut accueillir des centaines de personnes. En fait, les lieux de la représentation utilisés pour ces deux formes sont essentiellement extérieurs ou alors il s'agit d'un très grand lieu public intérieur. La caractéristique commune dans l'utilisation de l'espace de ces formes théâtrales est une aire de jeu centrale et la présence du public tout autour de la scène. L'espace doit être configuré de telle sorte que le public enthousiaste puisse collaborer à la création de la représentation. La participation du public dans la représentation et la structure circulaire du théâtre sont en fait les deux caractéristiques qui amplifient l'aspect rituel de ces formes théâtrales.

Ainsi, dans les deux cas, il ne faut pas qu'il y ait d'obstacle entre les acteurs et les spectateurs pour qu'ils puissent réagir librement. En effet, la séparation entre l'espace de la performance et l'espace des spectateurs est faiblement marquée, tant pour le mystère que pour le ta'zieh. En ce qui concerne l'aire de jeu, il existe toutefois une différence entre le ta'zieh et le mystère. Comme nous l'avons évoqué dans le premier chapitre, en plus de l'aire de jeu centrale, il y avait quelques aires de jeu au milieu des spectateurs d'un mystère et il semble que plusieurs scènes différentes pouvaient avoir lieu en même temps, alors que dans le ta'zieh, l'aire de jeu est toujours uniquement centrale.

Au début du projet, j'ai pensé présenter le laboratoire à l'extérieur, en plein air, mais trouver un tel lieu apte à la représentation fut très difficile; de plus, le moment de l'année (février) ne permettait pas vraiment de montrer le spectacle à

¹⁵⁵ Henri Rey-Flaud, *Le cercle magique ; essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1973, 335 p.

l'extérieur. J'ai donc choisi d'utiliser le studio Léonard-Beaulne du département de théâtre de l'université d'Ottawa, car cet espace offrait la possibilité de changer, au besoin, la configuration de la scène.

J'avais d'abord décidé d'installer une seule scène centrale surélevée autour de laquelle seraient placés les spectateurs, mais pour qu'on ait un espace davantage semblable aux configurations utilisées par le mystère et le ta'zieh, j'ai ajouté à la scène centrale trois scènes surélevées placées au milieu du public, à trois des quatre coins de la salle. J'ai donc utilisé ces quatre scènes pour représenter les divers lieux où se déroulait l'action de l'extrait : un lieu où les trois soldats discutent ensemble et trois lieux où les cinq mères se cachent avec leurs bébés. Dans le ta'zieh, le public est disposé de manière circulaire autour de la scène, et la scène centrale est normalement également circulaire, mais une scène rectangulaire ou carrée est parfois également utilisée. Pour ce laboratoire, en tenant compte des ressources disponibles, et aussi pour que la longueur de toutes les scènes soit égale, toutes les scènes ont été construites dans une forme rectangulaire de 2.5 m × 2 m, d'une hauteur de 20 cm. Comme indiqué dans la figure 3, un des coins de la scène est resté vide afin de permettre le retour des acteurs. Entre la scène centrale et le public, il y avait une distance de 1.5 m. Cet espace autour de la scène centrale fut utilisé comme chemin à parcourir d'une scène à l'autre. Le déplacement des acteurs dans cet espace avait une signification spécifique pour cette mise en scène. Ainsi, l'action se déroulait au milieu des spectateurs et il n'y avait pas de séparation entre ceux-ci et l'aire de jeu.

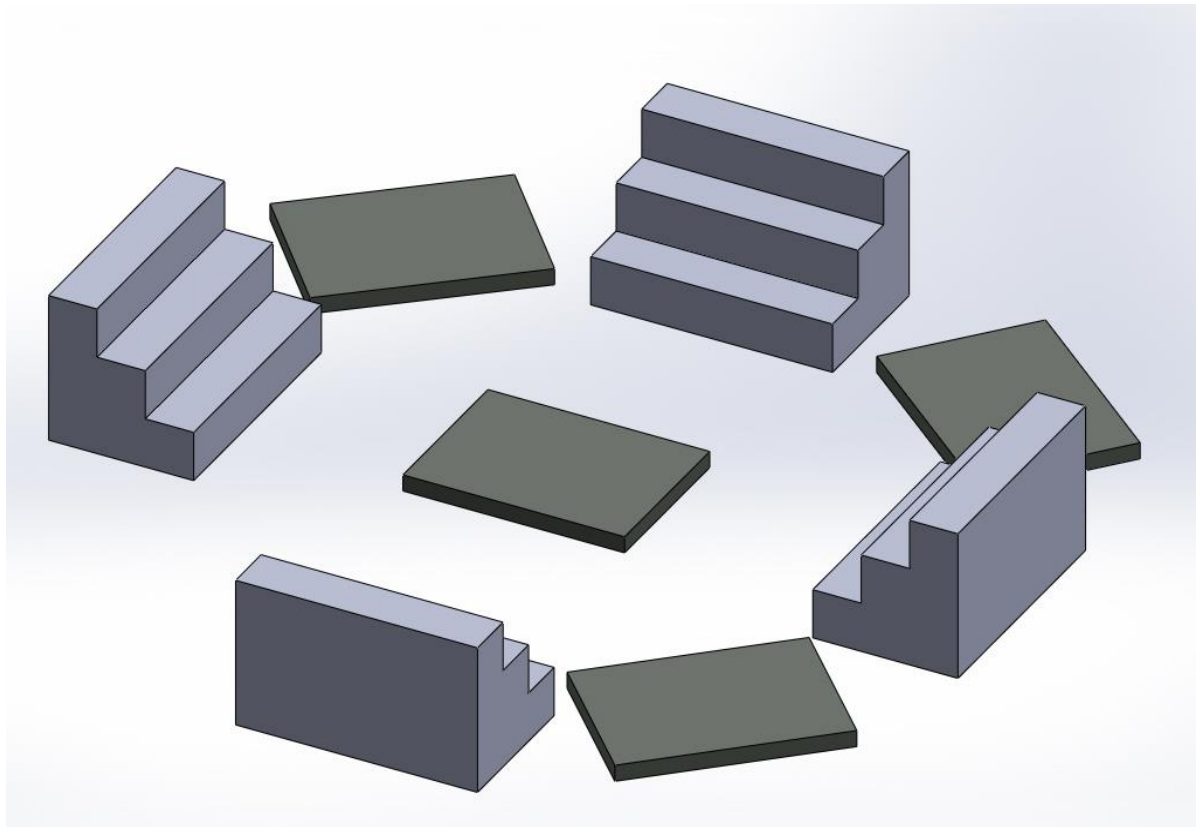


Figure 3

Étant donné que la représentation devait avoir lieu dans une petite salle avec une capacité limitée, j'ai décidé de montrer au public un extrait d'une captation d'un spectacle de ta'zieh pour qu'il puisse s'imprégner de l'ambiance de ce type de théâtre. J'ai installé un projecteur dans un coin de la salle et pendant que les spectateurs entraient dans la salle, un film montrant le ta'zieh sur l'imam Hussein¹⁵⁶ fut projeté.

4-2-2 La musique et le chant

La musique et le chant sont deux autres éléments principaux dans la représentation du ta'zieh. La musique y a sa propre fonction indépendante, elle est un

¹⁵⁶ Nasser Taghvaei (réalisateur), Dress Rehearsal: The Brave Hurr's Ta'zieh [DVD], 2005.

autre moyen utilisé pour la communication. La plupart des répliques du ta'zieh sont chantées ou psalmodiées à l'aide d'une prosodie mélodieuse assez proche du chant. En général, le chant et la musique instrumentale du ta'zieh se basent sur la musique traditionnelle classique iranienne et sur quelques éléments de la culture musicale populaire iranienne¹⁵⁷. Dans le mystère médiéval, la musique, profane ou religieuse, est aussi un élément inséparable de la représentation. Les instruments musicaux du mystère sont presque les mêmes que ceux utilisés pour le ta'zieh. La musique du ta'zieh, comme celle du mystère, est jouée en direct par une équipe de musiciens professionnels installés dans un coin de la scène. Pour ce laboratoire, j'ai décidé d'utiliser davantage la musique du ta'zieh, parce que je la connais davantage. Toutefois, étant donné l'impossibilité de faire appel à un groupe de musiciens, j'ai dû utiliser de la musique pré-enregistrée. L'absence de musique en direct, dans mon laboratoire, a affaibli la dimension épique de la représentation, mais j'ai essayé de compenser cette lacune par le choix de pièces musicales appropriées, utilisées au bon moment dans la représentation.

Pour trouver une musique enregistrée appropriée, j'ai consulté de nombreux maîtres de musique traditionnelle iranienne afin de repérer des extraits qui se rapprochaient suffisamment de la musique médiévale occidentale pour que les spectateurs occidentaux puissent les associer à la représentation d'un mystère. Comme mentionné auparavant, le spectacle du ta'zieh commence normalement par une parade des comédiens accompagnés du chœur et de la musique. Ainsi, même si la musique du spectacle était essentiellement d'origine iranienne, j'ai toutefois décidé d'insérer un extrait musical d'origine chrétienne au début du spectacle, au moment où les acteurs

¹⁵⁷ Massimo Leone, « Performance et sacrifice- Corps et musique dans le ta'zieh iranien », *Degrés*, vol. 37, n° 139-40, 2009.

entrent dans la salle et défilent, accompagnés du chœur. J'ai choisi une chanson latine pour que les deux types de musique – iranienne et chrétienne – soient présents dans la représentation. Pour que cette parade attire toute l'attention du spectateur et aussi pour que de la musique soit jouée en direct au cours de la représentation, j'ai demandé à un acteur de jouer du tambour, pendant que les autres chantaient. Pour que les acteurs soient prêts à chanter cette chanson, l'un des professeurs du département de théâtre, Daniel Mroz, leur a donné des leçons particulières de chant. Les intermèdes musicaux enregistrés ont été utilisés pour indiquer les changements de scène, pour annoncer un événement, comme signe d'avertissement pour ce qui va se passer lors de la représentation et aussi pour encadrer le début et la fin de la représentation.

J'ai déjà mentionné le fait que seuls les protagonistes du ta'zieh chantent leurs répliques. Pour intégrer cet élément dans mon laboratoire, j'ai d'abord pensé qu'une partie des répliques de la mère, que j'avais traduites en vers et en farsi, pouvait être chantée par l'actrice. J'ai donc demandé à un professeur de chant iranien de mettre une mélodie inspirée de la musique du ta'zieh sur cette partie du texte. Il a ensuite répété plusieurs fois avec l'actrice iranienne, mais le résultat ne fut pas assez satisfaisant. J'ai donc demandé à une autre chanteuse iranienne de chanter cette réplique pour que, à la fin de cette scène, la chanson enregistrée soit jouée au cours de la représentation. Un des gestes que les Iraniens et les musulmans accomplissent lors des cérémonies de deuil, et aussi dans le ta'zieh, est de se frapper la poitrine avec la main droite de manière rythmée. J'ai donc demandé aux acteurs qu'ils exécutent le même geste lorsque la chanson est jouée pour que, peut-être, le public les accompagne.

J'ai aussi demandé à l'actrice iranienne de faire un autre geste caractéristique de la cérémonie de deuil : les femmes iraniennes s'assoient en effet sur leurs genoux, bougent de manière rythmée et se frappent les cuisses. Ce geste est traditionnel et symbolise la souffrance. J'ai essayé de trouver un équivalent de ce geste dans la culture chrétienne en observant plusieurs peintures et sculptures représentant la Vierge Marie en *mater dolorosa* au moment de la mort de Jésus. La traduction visuelle du thème de la déploration du Christ dans les arts médiévaux nous montre que le chagrin de la Vierge fait l'objet d'une attention particulière. Dans la plupart de ces œuvres, la figure de la Vierge tient le corps de son fils mort avec une seule main et tend l'autre main vers le ciel¹⁵⁸. J'ai donc demandé à l'une des actrices parlant français de faire ce geste pour exprimer son deuil, après le moment où son enfant est tué par les soldats d'Hérode.

4-2-3 Les costumes et les accessoires

Les costumes et les accessoires qui étaient utilisés dans les représentations des mystères médiévaux étaient souvent nobles et luxueux. Il ne semble pas qu'on ait cherché à les rendre réalistes, mais ils étaient conçus en fonction de la symbolique chrétienne : la Vierge portait un costume de religieuse, le roi Hérode celui d'un roi de France. Le plus important était que chaque personnage soit clairement et rapidement identifié par tous les spectateurs¹⁵⁹. Les costumes et les accessoires jouent aussi un

¹⁷ Séverine Ferraro, « Les images de la vie terrestre de la Vierge dans l'art mural (peintures et mosaïques) en France et en Italie : des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'au Concile de Trente », Thèse de doctorat en histoire de l'art médiéval, sous la direction de Daniel Russo, Université de Bourgogne, 2012.

¹⁵⁹ « Mystère », Larousse.fr : encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne, <<http://www.larousse.fr/encyclopedia/divers/myst%C3%A8re/72458>>, (page consultée le 22 septembre 2015).

rôle très important dans la représentation du ta'zieh, et ils sont atemporels, malgré la période où l'histoire se déroule, en accord avec l'objectif global du ta'zieh : joindre le passé (la fiction) au présent et donner, à ces éléments, une dimension universelle, afin de rendre possible pour toute personne en toutes circonstances de s'identifier à la performance, indépendamment du moment et de l'endroit où le drame est joué¹⁶⁰. De plus, les couleurs des costumes sont très significatives dans le ta'zieh. Chaque personnage historique porte une couleur précise qui a valeur de symbole.

Pour mon projet, j'ai décidé d'utiliser des costumes et des accessoires simples qui n'appartiennent pas à un moment ou à un lieu particulier. Des costumes et des accessoires, non seulement simples, mais qui, en même temps, peuvent avoir une signification symbolique. C'est pour cette raison que j'ai essayé de trouver des équivalents du code de couleurs du ta'zieh dans la culture chrétienne. En faisant une recherche sur les couleurs liturgiques chrétiennes à l'aide d'un prêtre, j'ai réalisé que l'équivalent de la couleur verte – qui est associée à la famille du prophète et aux innocents dans le ta'zieh – est le violet et le bleu dans la culture chrétienne. Les couleurs bleue et blanche sont quant à elles associées à la Vierge Marie¹⁶¹, comme en témoignent les peintures chrétiennes du Moyen Âge. Le violet est la couleur de l'attente de la rencontre avec le Christ et il est aussi utilisé au moment des funérailles chrétiennes pour dire le passage du baptisé auprès de Dieu. J'ai donc décidé de concevoir les costumes des femmes en blanc et bleu et de fabriquer les poupées représentant les enfants innocents qui sont tués par les soldats avec des tissus blancs et pourpres. J'ai essayé de trouver un équivalent à la couleur rouge, qui représente les

¹⁶⁰ Khosro Shahriari, *Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziyeh Theatre*, A thesis submitted in accordance with the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy School of Media, Film and Theatre, University of New South Wales, 2006, p. 191.

¹⁶¹ Philippe Junod, Michel Pastoureau, *La couleur : regards croisés sur la couleur du Moyen Age au XX^e siècle.*, vol. 4, Cahiers du Léopard d'or, 1994, p. 55-61.

hommes méchants et malfaisants dans le ta'zieh, mais je n'ai rien trouvé. La meilleure option pour l'équivalent de la couleur rouge m'a semblé être la couleur noire. C'est pourquoi les soldats ont porté des vêtements noirs dans le spectacle. La couleur rouge a une autre fonction dans la représentation du ta'zieh de même que dans le mystère. Montrer la couleur rouge sur la scène augmente le caractère violent de la représentation. Dans le ta'zieh, après une bataille sanglante, un acteur ou le *Moein-al-boka* (meneur de jeu) vient sur la scène et verse symboliquement du sang autour de celle-ci ou autour du personnage tué. Dans le ta'zieh, le fait de montrer les personnages principaux ensanglantés, est une façon de signifier leur sainteté. Ainsi, dans mon spectacle, après l'assassinat de chaque enfant, un des acteurs verse du sang sur le côté de la scène.

Une des caractéristiques de la représentation du ta'zieh qui est commune avec la représentation du mystère est la présence de la violence sur la scène. Les accessoires qui contribuent à rendre l'atmosphère violente dans la représentation du ta'zieh sont l'épée et la dague. Une partie importante de chaque représentation de ta'zieh est en effet dédiée à un jeu d'escrime effectué par les acteurs au son de la musique. Dans l'extrait du *Mystère de la Passion* que j'ai choisi, les soldats ont besoin d'épées et de dagues pour tuer les enfants innocents. Les acteurs ont donc passé beaucoup de temps, au cours des répétitions, à se familiariser avec l'emploi d'une épée et d'un poignard.

Dans la représentation du ta'zieh, l'éclairage n'est pas utilisé pour séparer le public et l'aire de jeu, et les spectateurs et les acteurs sont toujours visibles et agissent sous le même éclairage. Dans mon spectacle, l'éclairage fut ainsi installé de sorte que les spectateurs et les acteurs puissent se voir clairement et ce, pendant toute la

représentation, sauf au moment où la dernière réplique du meneur de jeu est prononcée.

4-3 La journée de la représentation

L'une des caractéristiques fondamentales qui constituent l'aspect rituel du ta'zieh et du mystère est la présence d'un grand nombre de spectateurs autour de la scène. Les spectateurs ne vont pas au spectacle uniquement pour le regarder de manière passive, mais ils font au contraire partie du spectacle lui-même. De même, lorsqu'ils ont terminé de jouer leur rôle, les acteurs du ta'zieh et ceux du mystère retournent au milieu des spectateurs pour regarder le reste du spectacle. Lors de la journée de la représentation, le public était composé d'environ quatre-vingt personnes. Ce nombre élevé de spectateurs, tous placés autour de la scène, a probablement eu une influence spécifique dans la fabrication de l'atmosphère du spectacle. Mais il existait une grande différence entre le public du mystère ou du ta'zieh et les spectateurs de notre laboratoire. Ces derniers n'étaient pas venus accomplir un devoir religieux, ils étaient venus *voir* un spectacle.

Le public était essentiellement constitué de deux groupes : les spectateurs de culture iranienne immigrés au Canada et les spectateurs canadiens francophones. Pour ces derniers, il s'agissait de leur première rencontre avec le ta'zieh, et leur connaissance du mystère était sans doute fort minimale. De l'autre côté, plusieurs des Iraniens présents, bien que le ta'zieh soit toujours représenté dans leur pays, ne considéraient pas cette forme théâtrale comme un phénomène artistique à cause de son lien avec la religion qu'ils cherchent à fuir. En effet, la plupart d'entre eux ont émigré au Canada pour échapper à la religion. Par conséquent, il a fallu que les acteurs et moi-même discussions avec ces deux groupes de spectateurs pour leur

expliquer les caractéristiques de ces deux formes théâtrales, leurs similitudes et leurs différences. Pour que la frontière entre le public et les acteurs soit atténuée, j'ai demandé aux acteurs, avant que le spectacle ne commence, d'aller demander de l'aide au public pour se préparer à aller sur la scène. De plus, pour qu'un échange culturel et une intégration aient lieu, j'ai demandé aux acteurs iraniens d'aller vers le public francophone afin de lui expliquer notre projet et, à l'inverse, aux acteurs canadiens d'aller voir les spectateurs iraniens.

J'ai ensuite ouvert la porte de la salle et dirigé les spectateurs vers leurs sièges. La lumière avait été conçue pour que les spectateurs puissent se voir les uns les autres. Comme prévu, ces spectateurs, contrairement à ceux du ta'zieh et du mystère, furent simplement des observateurs et il n'ont pas joué un rôle actif dans la représentation. Puisque le spectateur du ta'zieh et du mystère venait au spectacle pour participer à un événement religieux, il faisait donc partie de cet événement, mais notre spectateur est venu dans la salle de théâtre pour tout simplement regarder un spectacle. Il y a toutefois une exception. Dans une scène, deux mères cachent leurs enfants avant que les soldats d'Hérode n'arrivent. Afin de stimuler la participation du public, j'avais demandé aux actrices de confier, au cours de cette scène, leurs bébés aux spectateurs. Dans le ta'zieh, dans de nombreux cas, quand un personnage méchant prend sa dague pour tuer l'imam Hussein ou sa famille, le public pleure et le supplie de ne pas tuer ces personnages. C'est pourquoi j'étais curieuse de découvrir si le public moderne aurait une réaction semblable pendant cette scène de violence envers un bébé. J'avais demandé aux acteurs qui jouaient les rôles des soldats d'insister si l'un des spectateurs décidait de ne pas rendre le bébé. Comme mentionné plus haut, le public s'était assis calmement et de manière ordonnée avant la représentation, mais au cours de cette scène, une des spectatrices à qui l'on avait confié un enfant (et qui était iranienne) a

refusé de donner le bébé au soldat qui a essayé de le lui prendre. Pendant cette scène, nous avons donc réussi à supprimer la distance entre les acteurs et les spectateurs.

Après le spectacle, j'ai discuté avec les deux groupes de spectateurs. Ils m'ont avoué avoir été impressionnés et émus par la violence montrée sur scène, mais parce qu'ils étaient clairement visibles des autres spectateurs, ils avaient contrôlé leur émotion. Malgré tout, certains d'entre eux ont pleuré pendant la représentation. Cette remarque était très intéressante pour moi, car les spectateurs du ta'zieh et du mystère, malgré la présence des autres, laissent normalement libre cours à leurs émotions pendant la représentation.

Un autre point intéressant à souligner au sujet des commentaires du public est que chaque groupe de spectateurs a aimé le jeu du groupe d'acteurs qui ne parlait pas sa langue. Les spectateurs iraniens ont aimé le jeu des acteurs francophones et les spectateurs franco-canadiens ont aimé le jeu des acteurs iraniens. La raison de cette différence dans l'évaluation du jeu n'est pas simple à expliquer et il aurait sans doute été nécessaire d'effectuer un sondage plus précis et détaillé auprès des spectateurs pour répondre à cette question, mais la réponse la plus simple est peut-être que, depuis toujours, regarder quelque chose de nouveau et d'inconnu est plus attrayant que quelque chose que l'on connaît bien.

Faire ce laboratoire avec deux types d'acteurs et deux types de spectateurs a comporté plusieurs difficultés, à commencer par celle de mettre en contact deux cultures qui présentent beaucoup de différences afin de créer une forme nouvelle combinant ces deux cultures de telle sorte qu'elle soit compréhensible pour tous. De plus, présenter un spectacle à contenu religieux dans une société où les gens n'ont pas ou peu de convictions religieuses représentait aussi un grand défi. Mais ce qui nous a permis de surmonter ces difficultés était la richesse de ces formes spectaculaires que

sont le ta'zieh et le mystère. Les codes de représentation de chacune de ces formes, bien que peu connus, offrent toutefois la possibilité de créer des spectacles qui peuvent stimuler l'imagination du public. La combinaison de deux cultures différentes au sein d'un spectacle fonctionne seulement si l'on met l'accent sur des thèmes importants pour tous les humains (comme la violence faite contre les enfants) ainsi que sur les besoins communs à tous les hommes.

Conclusion

Avec ce projet de recherche, j'ai tenté de mettre en scène un extrait d'un mystère médiéval français, en empruntant des éléments du code de représentation du ta'zieh persan, dans une démarche qui se voulait interculturelle. L'objectif n'était pas de reconstituer à l'identique la mise en scène d'un mystère telle qu'on la faisait au Moyen Âge, mais d'explorer les possibilités de mise en scène du mystère médiéval, pour un public contemporain. À l'aide des théories sur le théâtre interculturel, j'ai ainsi transféré certains éléments du code de représentation du ta'zieh vers le mystère.

Pour les spécialistes du théâtre du Moyen Âge, plusieurs aspects du mystère médiéval demeurent inconnus. Le mystère était un phénomène social et communautaire. Pour saisir tous ses aspects, il faudrait connaître dans les détails la situation sociale et la vie du spectateur du Moyen Âge, ce qui n'est malheureusement pas possible. Il me semble toutefois que d'associer au mystère un événement populaire, culturel et social toujours actuel et qui lui ressemble sous certains aspects, tel que le ta'zieh, peut aider à imaginer des conditions de représentation *possibles* du mystère.

Nous avons vu que le mystère médiéval et le ta'zieh persan sont des événements sociaux très importants. Ces deux formes théâtrales bénéficient ou ont bénéficié du soutien du peuple, de l'église et du pouvoir politique. Cependant, la grande popularité du mystère et du ta'zieh trouve sans doute son origine dans leurs caractéristiques communes, en particulier, dans les thèmes qu'ils traitent et les modalités de la représentation. Les thèmes qu'ils privilégient s'appuient en effet sur une doctrine religieuse et sur le culte voué à des personnages importants de la religion islamique et chrétienne (dans le ta'zieh, le personnage de l'imam Hussein, et dans le

mystère médiéval, la figure de Jésus). Les caractéristiques communes aux modalités de la représentation du mystère et du ta'zieh sont l'aspect participatif, le caractère communautaire et la dimension spectaculaire de ces deux formes. En étudiant ces caractéristiques dans le ta'zieh, que je connais bien grâce à l'observation directe de plusieurs spectacles et l'examen de plusieurs captations vidéo, j'ai essayé de proposer une façon originale et nouvelle de représenter le mystère en étant attentive à l'utilisation de l'espace scénique, au jeu de l'acteur, à la relation entre l'acteur et les spectateurs, au rôle de la musique dans la représentation et aux éléments symboliques du spectacle. Dans ce processus d'application du code de représentation du ta'zieh au mystère, je me suis appuyée sur les théories de l'interculturalisme au théâtre et sur la démarche de certains artistes. En particulier, le modèle du sablier suggéré par Patrice Pavis et la démarche interculturelle adoptée par Peter Brook dans ses productions m'ont beaucoup inspirée dans l'élaboration de ma propre démarche interculturelle. Le modèle de Pavis explique les étapes par lesquelles un élément de la culture-source doit passer pour être transféré dans la culture-cible et il examine comment cette culture-cible analyse et s'approprie cet élément étranger. À l'aide de ce modèle, j'ai tenté d'emprunter des éléments du code de représentation du ta'zieh et de les appliquer au mystère tout en m'assurant que ces éléments fassent sens pour les spectateurs.

Peter Brook, dans son parcours international, a voulu créer un théâtre qui soit un lieu de rencontre pour des personnes de différentes cultures¹⁶². Il a voulu atteindre une vérité universelle qui dépasse les différences culturelles. Il a accordé beaucoup

¹⁶² Tomas Antonio Sierra Pena, « Vers un espace interculturel de création au théâtre: réflexion sur le processus de création des cycles Repère comme générateur d'un espace interculturel entre des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise », Maîtrise en théâtre, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006, p. 22.

d'importance à l'idée que les traditions culturelles de chaque nation peuvent être présentées dans des contextes culturels très différents. En m'appuyant sur cet exemple, j'ai eu l'idée d'appliquer certains éléments de la tradition théâtrale du ta'zieh au mystère médiéval. J'ai ainsi mis en contact deux cultures différentes, à l'aide d'acteurs appartenant à ces deux cultures, et qui ont échangé de manière active pour arriver à une meilleure compréhension de leurs différences et de leurs similitudes. Cette démarche a favorisé le dialogue et l'interaction entre ces deux cultures et a permis la création d'un spectacle original et novateur.

Reste une question importante que je n'ai pas eu l'occasion d'aborder dans ce projet et qui concerne l'explication de cette ressemblance entre le théâtre religieux islamique et le théâtre chrétien traditionnel. En effet, nous ne savons pas pourquoi ces deux formes, bien qu'elles se soient développées dans un environnement culturel et religieux très différent, présentent plusieurs ressemblances au niveau du code de représentation. Ces deux formes se seraient-elles rencontrées dans un moment de l'histoire? Est-il possible, étant donné que les racines du ta'zieh sont pré-islamiques et remontent, avant même le zoroastrisme, à la religion mithraïste, et en tenant compte des conjectures actuelles sur l'impact possible de la religion mithraïste sur le christianisme¹⁶³, est-il possible, donc, que les racines de ces deux formes puissent plonger dans les rituels développés par le mithraïsme? Ou les ressemblances entre ces formes trouvent-elles davantage leur explication par une influence des formes théâtrales de la Grèce antique? En tous les cas, les similarités que l'on peut observer entre le mystère médiéval et le ta'zieh persan mériteraient certainement des recherches plus étendues.

¹⁶³ Bruce M, Metzger, « Considerations of Methodology in the Study of the Mystery Religions and Early Christianity », *Harvard Theological Review*, Vol. 48, n° 01, 1955, p. 1-20.

Bibliographie

1. ALEMOHAMMED, S. M. Reza, « Taziyeh: History, Form and Contemporary Relevance », These of PHD, University of Warwick, 1995, 253 p.
2. BEEMAN, William O, *Iranian Performance Traditions*, Costa Mesa, Calif, Mazda publishers, 2011, 313 p.
3. BHARUCHA, Rustom, *Theatre and the World: Essays on Performance and Politics of Culture*, Columbia, South Asia Publications, 1990, 312 p.
4. CATON, Margaret, « Introduction to Traditional Iranian Dastgāh Music », *Middle East Studies Association Bulletin*, Vol. 28, n° 1, 1994, p. 31-33.
5. CHELKOWSKI, Peter J (ed.), *Eternal performance; Taziah and other Shiite rituals* London, Seagull, 2010, 425 p.
6. CHELKOWSKI, Peter J., « Ta'ziyeh: Indigenous Avant-Garde Theatre of Iran », *Performing Arts Journal*, Vol. 2, n° 1, 1977, p. 31-40.
7. COHEN, Gustave, « The "Théophilien": The Resurrection of the Medieval Theater », *Books Abroad*, vol. 25, n°. 1, 1951, p. 7-10.
8. DOMINGUEZ, Véronique, *La scène et la croix : le jeu de l'acteur dans les passions dramatiques française (XIV^e –XVI^e siècles)*, Turnhout, Brepols, 2007, 326 p.
9. DRAGOMIRESCU, Corneliu , « Véronique Dominguez, La scène et la croix : Le jeu de l'acteur dans les Passions dramatiques françaises (XIV^e-XVI^e siècles) », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes. Journal of medieval and humanistic studies*, 2008.

10. EMAMI, Iraj, *The Evolution of Traditional Theatre and the Development of Modern Theatre in Iran*, University of Edinburgh, 1987.
11. ENDERS, Jody, « Medieval stages », *Theatre Survey*, Vol. 50, n° 2, 2009, p. 317-325.
12. ERTEL, Evelyne, « Vieux crus et vins nouveaux », *Jeu : revue de théâtre*, n° 38, 1986, p. 116-127.
13. FREEMAN, Barry, *Toward a Postmodern Ethnography of Intercultural Theatre: an Instrumental Case-Study of the Prague-Toronto Manitoulin Theatre Project*, Diss, University of Toronto, 2010.
14. GRÉBAN, Arnold, *Le Mystère de la Passion*, Paris, Éditions Gallimard, 1987, 543 p.
15. HEIDARI Abbas, *majmeh matnhay tazieh*, Tehran, 2010.
16. JENNEQUIN, Marie, « La première journée du Mystère de la Passion » d'Arnoul Gréban: recherches sur le manuscrit BNF nouv. acq. fr. 18637 », *Revue belge de philologie et d'histoire*, vol. 85, no 2, 2007, p. 295-321.
17. JUNOD, Philippe, PASTOUREAU, Michel, *La couleur : regards croisés sur la couleur du Moyen Age au XX^e siècle : actes du colloque*, vol. 4, Cahiers du Léopard d'or, 1994, 236 p.
18. KNOWLES, Richard Paul, *Theatre & Interculturalism*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2010, 95 p.
19. LEONE, Massimo, « Performance et sacrifice. Corps et musique dans le Ta'zieh iranien », *Degrés*, vol. 37, n° 139-40, 2009.

20. MARINIS, Marco De, « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme », *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 26, 1999, p. 84-102.
21. MARTIN, Carol, « Book Reviews theatre at the crossroads of culture by Patrice Pavis », *Asian Theatre Journal*, Vol. 11, n° 2, 1994, p. 306-308.
22. MAZOUER, Charles, « Théâtre et religion dans la seconde moitié du XVI^e siècle (1550-1610) », *French Studies*, vol. LX, n° 3, 2006, p. 295-304.
23. MAZOUER, Charles, *Le théâtre français du Moyen Âge*, Paris, Sedes, 1998, 431 p.
24. METZGER, Bruce M, « Considerations of Methodology in the Study of the Mystery Religions and Early Christianity », *Harvard Theological Review*, Vol. 48, n° 1, 1955, p. 1-20.
25. MLIKPUR, Jamshid, *The Islamic Drama*, London, Frank Cass, 2004, 188 p.
26. PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 447.
27. PAVIS, Patrice (ed.), *The Intercultural Performance Reader*, New York, Routledge, 1996, 265 p.
28. PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, 228 p.
29. REY-FLAUD, Henri, *Le cercle magique ; essai sur le théâtre en rond à la fin du Moyen Age*, Paris, Gallimard, 1973, 205 p.

30. RIBÉMONT, Bernard, *Le théâtre français du Moyen Âge au XVI^e siècle*, Paris, Ellipses, 2003, 152 p.
31. BHARUCHA, Rustom, « THEATREWORK The Request Concert Project », *Performing Arts Journal*, Vol. 11, n° 1, 1988, p. 26-38.
32. SHAHRIARI, Khosrow, *Breaking Down Borders and Bridging Barriers: Iranian Taziyeh Theatre*, A thesis submitted in accordance with the requirements for the Degree of Doctor of Philosophy School of Media, Film and Theatre, University of New South Wales, 2006.
33. SHAPIRO, James, *Oberammergau: the Troubling Story of the World's most famous Passion play*, New York, Pantheon Books, 2000, 238 p.
34. SIERRA PENA, Tomas Antonio, « Vers un espace interculturel de création au théâtre : réflexion sur le processus de création des cycles Repère comme générateur d'un espace interculturel entre des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise », Maîtrise en théâtre, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2006.
35. STRUBEL, Armand, *Le théâtre au Moyen Âge : naissance d'une littérature dramatique*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2003, 223 p.
36. SURGERS, Anne, *Scénographie du théâtre occidental*, Paris, Armand Colin, 2005, 184 p.
37. TAGHVAI, Nasser (réalisateur), *Dress Rehearsal: The Brave Hurr's Ta'Zieh* [DVD], 2005.
38. VIEGEANT, Louise, « Compte rendu de *Le Théâtre au croisement des cultures* », *Jeu*, n° 62, 1992, p. 193-195.

Liste des figures

Figure 1 *Tekyeh Dôwlat*, p. 36

Figure 2 Une photo des musiciens du ta'zieh de la période *Qajar pé*, p. 45

Figure 3 Le plan de la salle de représentation, p. 72