
REPENSER LE THÉÂTRE D'OBJETS

Témoignages, réflexions et retours d'atelier au théâtre Tournesol de Beyrouth

Yassaman Khajehi

Université Clermont Auvergne

Abstract | Les manifestations de 2019 dites la Révolution ou thawra, la pandémie liée au Covid, l'explosion du port de Beyrouth, la gravité de la crise économique, les élections législatives de mai 2022, les questions d'immigration et d'émigration trouvent leur place sur la scène contemporaine libanaise. Cette présence très évidente de ces éléments peut nous confirmer une fois encore la réciprocité du théâtre et de la société : une synergie qui devient de moins en moins ressentie sur la scène occidentale. La situation théâtrale et sociétale libanaise offre alors aux études théâtrales des nouvelles pistes de réflexions sur l'interaction sociopolitique et théâtrale. Cette proposition d'article aborde un témoignage réflexif issu d'un workshop de théâtre d'objets au théâtre Tournesol à Beyrouth ainsi que de recherches de terrain sur le théâtre contemporain libanais effectuées en mai 2022. Le texte analyse comment la situation politique et sociétale se retrouve au cœur de la scène contemporaine et comment les préoccupations actuelles se concrétisent à travers des objets lors de la découverte du théâtre d'objets par une jeune génération libanaise.

Mots-clés | Théâtre libanais, Théâtre d'objets, Atelier de théâtre, Théâtre sociopolitique.

Travailler le théâtre via des objets, à défaut de travailler directement le texte ou bien le corps, permet la création d'une nouvelle entrée en matière notamment dans un contexte où le théâtre d'objets, tel qu'il est connu en Occident et dans le milieu du théâtre de marionnettes, reste totalement nouveau. L'atelier mené au théâtre Tournesol¹ à Beyrouth en mai 2022, a été pour moi la suite d'une série d'expérimentations théâtrales et pédagogiques que j'ai entamée à Téhéran en 2011² puis que j'ai continué à mettre en place en France dans le cadre de mes cours et ateliers dans plusieurs universités. À travers chaque atelier, j'ai pu appréhender différemment le rapport entre les participants et les objets. J'ai ainsi pu développer à la fois des techniques d'enseignement et d'accompagnement des participants, mais aussi ma connaissance du potentiel des objets dans l'élaboration du texte, du jeu d'acteur et de la mise en scène. Chaque atelier devint donc pour moi un lieu de découverte et de réflexions nouvelles au sujet du fonctionnement de l'objet dans une performance théâtrale.

L'usage de l'objet dans la démarche choisie pour mener ces ateliers est quasi identique à ce que Jean-Luc Mattéoli, auteur de la thèse *L'objet pauvre : mémoire et quotidien sur la scène contemporaine française*³ emprunte à Kantor, le metteur en scène polonais :

L'objet que Kantor commence à utiliser en 1944 n'est pas l'accessoire ordinaire des théâtres : c'est un objet « vrai ». Cela signifie qu'il n'a pas été fabriqué pour les besoins de la (mise en) scène, mais qu'on l'a « arraché à la réalité de la vie » pour l'installer sur l'espace scénique, et l'y faire jouer.⁴

Il est évident que nous ne pouvons pas dissocier l'usage des objets dans l'art occidental, notamment à partir des années 70 où la société est marquée par l'industrialisation d'après-guerre, de la société de consommation et de l'introduction d'une masse d'objets et de gadgets au sein des foyers. Mais dans cette étude, une distance considérable est prise avec l'apparition de l'objet sur la scène occidentale. Le cas de l'atelier de théâtre d'objets à Beyrouth peut être considéré comme un usage archétypal et archaïque d'objets dans la sphère dramatique, puisque ce type de théâtre demeure à ce jour presque inconnu au Liban. Cela rend le travail avec l'objet assez authentique, car il n'est pas dans la répétition ou l'imitation des schémas déjà existants. Ce nouveau « terrain » est alors propice à la création et la découverte. Ici, je propose un témoignage et une hypothèse quant à la modélisation de l'exercice et l'usage d'objets dans le

1- Je remercie vivement Abdo Nawar directeur de l'association Shams de m'avoir accordé cette chance.
 2- J'ai déjà partagé cette expérience dans « L'Image et l'objet : un moteur créateur du texte dramatique », dans le cadre du colloque « Former aux ateliers d'écriture à l'université », Université d'Aix-Marseille, avril 2014. <https://hal.uca.fr/CHEC/hal-02312455v1> (Consulté en septembre 2022).
 3- Thèse de doctorat en Arts. Études théâtrales dirigé par Didier Plassard, soutenue en 2006 à l'Université Rennes 2. Voir <https://www.theses.fr/2006REN20042> (Consulté en septembre 2022).
 4- MATTÉOLI Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, Document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007, consulté le 30 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/125> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.125> (Consulté en septembre 2022).

contexte théâtral libanais. Notons également que dans ce processus, je m'inspire aussi de ma première expérience d'atelier de théâtre d'objets à l'Université de Téhéran. Plusieurs similitudes sont en effet à relever, notamment quant à la découverte de ce type de travail.

Pour mieux saisir ce travail avec des objets, il semble important de souligner la méthodologie primaire, de préciser la manière dont se déroulent mes ateliers. L'objet participe en effet à la création du récit : c'est un vecteur de sens, d'images et de péripéties dramatiques. L'objet n'est pas manipulé comme une marionnette, mais il peut toutefois représenter un personnage, être personifié, sans pour autant mimer un être vivant avec les mouvements qu'exige *la mise en vie*. Pour être brève, je peux dire que l'actrice ou l'acteur prend souvent le rôle du conteur ou de l'illustrateur du récit performatif⁵ qui, à l'aide des objets, crée son propre univers. Nous nous rapprochons aussi de l'explication donnée par Jean-Luc Mattéoli dans son article « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain »⁶ :

Exposer, mais aussi montrer, monter, raconter : ce théâtre de l'objet pauvre a plus à faire, apparemment, avec les principes d'étrangéisation du théâtre brechtien qu'avec l'incarnation du théâtre aristotélien. L'illusion a donc, dans certains cas, cédé le pas à la monstration, la prestidigitation (toujours suspecte de manipulation) à la déhiérarchisation, le mouvement à l'immobilité. Même s'il n'est pas général, ce glissement affecte cependant de manière visible les travaux des compagnies qui œuvrent avec l'objet pauvre (même dans les arts de la rue). En effet, avec ce type d'objet extrait du monde réel, c'est comme si une certaine dose de réalité parasitait ce lieu traditionnel de l'illusion, à laquelle l'accessoire apportait hier sa contribution.⁷

Ainsi tout en étant transporté dans un cadre scénique, l'objet garde ses liens avec le monde réel. Dans ce type de théâtre, l'objet n'est pas physiquement modifié, il emprunte son corps à la narration, mais par sa nature accessible, quotidienne et banale, il se glisse dans la dimension brechtienne mentionnée ci-dessus. Ce qui rend le travail avec des objets, dans le cadre d'un atelier de théâtre, intéressant se situe aussi dans ce rapport. Cela a été considérablement visible dans l'atelier du théâtre Tournesol. Les participants, étudiants ou professionnels des arts dramatiques, qui étaient en général familiers des autres activités théâtrales, se sont trouvés très à l'aise avec cette pratique d'autant plus que ce sont leurs propres objets qui étaient utilisés dans les divers exercices. Mais revenons à la question de la modélisation de ce travail : je m'intéresse particulièrement aux premières expériences des participants dans le cadre de l'exercice.

5- J'explique cet aspect dans l'article : « Conte raconté autrement : *pardeh khani* en Iran, théâtre d'objets en France », *Mutações do Conto nas Sociedades Urbanas Contemporâneas*, éd. Universidade de Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Famalicao, 2014.

6- MATTÉOLI Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, Document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/125> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.125> (Consulté en septembre 2022).

7- *Ibid.*

L'usage rituel et social

Elie Konigson, directeur de recherche au CNRS en arts du spectacle, définit l'objet comme relevant d'une « vision classificatoire de l'univers », dans un article intitulé « Les objets de représentation au théâtre (XVe-XVIIe siècles) »⁸. Dans la période étudiée, il « implique[rait] une partition qualitative de l'espace ». Selon lui et dans son cadre d'étude :

L'objet de représentation, par opposition à l'accessoire de jeu ou au décor, se situe dans un rapport structurel au lieu théâtral en général et à l'aire de jeu en particulier. En même temps, il est le signe visible d'une représentation du monde et du rapport que les membres de la communauté entretiennent avec celui-ci. C'est la fusion de cette double référence qui fonde l'objet de représentation, alors que les objets non-génériques ne prennent leur sens qu'en fonction de leur utilisation conjoncturelle par les acteurs.⁹

En effet, dans la perspective de cet atelier et de l'approche qu'il met en œuvre, je me suis intéressée à la cohabitation scénique de l'objet générique tel qu'il a été utilisé depuis le Moyen-Âge et de l'objet non-générique qui se déploie plutôt dans un cadre « local » facilitant la narration de sujets indigènes. La question de la formation sémantique du récit et de la réception de l'objet par le public dépend, d'après mes observations, du bagage culturel collectif. Ce dernier trouve parfois une dimension universelle, et cela, surtout depuis la démocratisation des smartphones et le développement des réseaux sociaux, lesquels ont pour conséquence une mondialisation accélérée au niveau de la jeune génération et en particulier des étudiants. Mais, par-delà un simple effet de mode ou de *challenges*, ces objets peuvent donner lieu à un ancrage symbolique toutefois éphémère. Cet aspect est souvent remarquable dans des sociétés en crise et en changement constant, comme la société libanaise, ou encore la société iranienne. Autrement dit, un objet particulier peut prendre une valeur importante dans une période temporelle déterminée si son appartenance symbolique est très forte.

La manière dont l'objet est employé pour interagir avec le récit est aussi un facteur important de cette étude. On ne saurait en effet la négliger quand il est question de la présence théâtrale. J'observe souvent une mise en jeu primaire et « innée », qui rappelle le jeu d'un enfant en bas âge manipulant et s'appropriant des objets pour créer des histoires. Ainsi, ce jeu renvoie, d'une manière ou d'une autre, à l'aspect primitif de l'animation des objets et à leur *prise en récit*. Celui-ci, dans le théâtre d'objets, se mêle à l'imaginaire collectif ou bien au sens commun goffmanien qui s'incarne évidemment dans le jeu théâtral et dans la mise en scène d'objets. Ici, par cet aspect archaïque du rapport de l'homme aux

8- KONIGSON Elie, « Les objets de représentation au théâtre (XVe-XVIIe siècles) », *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, 1996, Vol. 14, No. 2 (1996), p. 189-199.

9- *Ibid.*, p. 190.

choses, je peux aller plus loin et aborder la notion de « l'objet rituel » tel qu'il est présenté par Ioanna Patera dans « Ritual Practice and Material Support: Objects in Ritual Theories »¹⁰. Pour elle, les rituels impliquent une performance orale ou des énoncés ainsi que des gestes mis en œuvre à l'aide d'objets. Elle explique aussi que la seule raison qui permet de qualifier les objets trouvés dans des fouilles archéologiques d'« objets rituels » est leur présence dans un « espace sacré ». Mais pouvons-nous, afin que l'objet retrouve sa valeur rituelle, redéfinir le théâtre comme un espace sacré ? Nous pouvons, ici, nous référer à l'origine de la tragédie grecque ainsi qu'à l'histoire du théâtre. Mais si nous considérons que nous sommes bien éloignés de ce théâtre antique et de sa place au cœur de la cité et des pratiques rituelles et religieuses, nous pouvons toujours nous inspirer, par-delà la pensée d'Erving Goffman, du fait que Durkheim définit le sacré « sans recourir à la notion de divinité »¹¹, en mettant l'accent sur la dimension sociale et collective. Pour aller plus loin, il est aussi possible de dire qu'en mettant en scène l'objet dans un théâtre, nous le dotons d'un cadre ritualisé, puisqu'au théâtre, nous (que nous soyons spectatrices, spectateurs, actrices, acteurs ou encore membres de l'équipe, du personnel du théâtre) suivons et respectons un ensemble de comportements ritualisés depuis l'entrée en salle jusqu'à la sortie : aussi sacralisons-nous l'espace sans recourir à la notion de divinité. Ainsi, nous pouvons souligner que l'objet quotidien peut se trouver impliqué dans la construction d'une appartenance rituelle, sociale et sociétale, produisant le récit. J'aborde ce point ici afin d'insister également sur les premiers moments du jeu et sur l'introduction de l'objet comme matériau théâtral et élément principal représentatif lors d'un atelier de théâtre. En effet, ce chevauchement entre l'usage rituel et social de l'objet au sein d'un récit, ainsi que le processus de la manipulation spontanée par le comédien, sont beaucoup plus concrets lors des premiers instants de l'exercice, lorsque les participants (re)découvrent les facultés émergentes des objets quotidiens (ou pauvres) dans l'élaboration du récit. Dans cette démarche, l'emploi archétypal et la présence symbolique et métaphorique de l'objet se nourrissent du contexte social et politique quotidien et produisent souvent une connotation documentaire qui peut aussi renvoyer au rapport très terre à terre avec la prise en main d'un objet.

Dans un deuxième temps, après cette étape initiale, nous pouvons nous éloigner, en vertu de la distanciation opérée par la manipulation, des schémas et des modèles préétablis. J'ai pu constater ainsi un processus de *déshabituatio*n. L'objet peut sortir de son cadre premier. Dans son ouvrage *Le Système des objets : la consommation des signes*, Jean Baudrillard rappelle que :

10- PATERA Ioanna, « Ritual Practice and Material Support: Objects in Ritual Theories », *CHS Research Bulletin* 1, no. 1 (2012). http://nrs.harvard.edu/urn-3:hinc.essay:Pateral.Ritual_Practice_and_Material_Support.2012 (Consulté en septembre 2022).

11- KECK Frédéric, « Goffman, Durkheim et les rites de la vie quotidienne », *Archives de Philosophie* [en ligne], 2012/3, tome 75, p. 471-492. DOI : 10.3917/aphi.753.0471. URL : <https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2012-3-page-471.htm> (Consulté en septembre 2022).

Chaque objet est à mi-chemin entre une spécificité pratique, sa fonction, qui est comme son discours manifeste, et l'absorption dans une série/collection, où il devient terme d'un discours latent, répétitif, le plus élémentaire et le plus tenace des discours. Ce système discursif des objets est homologue de celui des habitudes.¹²

L'objet qui sort de son cadre habituel, produit ainsi un effet *surprenant* qui rend naturellement *spectaculaire* la forme modeste du théâtre d'objet. Autrement dit, l'objet *connu*, tout en se mêlant à la narration, peut trouver un nouvel usage et une nouvelle identité sous les yeux des spectateurs.

Berthe, l'une des participantes de l'atelier, comédienne et metteuse en scène, explique ainsi cette formation du récit autour de l'objet : « avoir quelque chose de concret, tangible entre les mains, permet de s'évader. Toutes les caractéristiques des objets déposés sous les yeux, donnent une inspiration pour pouvoir raconter quelque chose. Cet aspect donne une certaine subjectivité dans la façon dont on peut voir l'objet. » Dès lors que l'objet en question est étudié et approprié par la narratrice, il peut prendre, petit à petit, une certaine distance avec sa nature première et ainsi devenir le lieu de projection d'un nouveau sens ou d'une nouvelle identité. Pour Ruba, ce mouvement d'identification (et de désidentification) perpétuel semblait complexe : d'après elle, le public donnerait potentiellement des significations différentes à l'objet, selon la façon dont elle l'aurait utilisé et selon ce qu'elle aurait raconté. Dans le même temps, elle considérait que les objets avaient créé une ambiance fertile pour l'imagination.

L'objet à l'épreuve des faits sociopolitiques

C'est dans cet ordre que j'ai pu expérimenter l'introduction de l'objet dans le jeu d'acteur. Après une étape de réappropriation de l'objet par une observation minutieuse et un examen de ses détails (forme, particularité, vécu de l'objet, odeur, état, etc.), chaque participant a, dans un premier temps, proposé deux récits pour chaque objet apporté. C'était aux autres participants de distinguer le récit documentaire du récit fictif. Le résultat de cet exercice mené à Beyrouth s'est avéré totalement différent de ce que je récolte dans des ateliers menés en France, à l'Université. Le mélange des faits sociétaux contemporains, notamment l'explosion du port de Beyrouth du 4 août 2020, tissant un lien intime dans le cadre du récit, rendait confuse la frontière entre la fiction et le réel. Cela peut témoigner de la présence augmentée des faits sociopolitiques dans la vie quotidienne moyen-orientale et en l'occurrence dans la société libanaise. N'oublions pas qu'un simple regard sur l'histoire ultra contemporaine du Liban fait la preuve d'une série de faits ayant bouleversé la société. Nous pouvons citer : les manifestations économiques et sociales qui ont eu lieu dès octobre

12- BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets : la consommation des signes*, Paris, Gallimard, (1968), 1990, p.132.

2019 nommées Révolution, *thawra*, l'effondrement économique, l'explosion du 4 août 2020 du port de Beyrouth faisant 218 morts et détruisant le centre-ville, le covid et la continuité de la crise économique. À cela, il faut ajouter le fait que l'électricité publique n'existe pratiquement plus et que les villes sombrent dans l'obscurité dès la tombée de la nuit, la vie quotidienne étant gravement impactée par ce problème qui contraint les habitants à acheter de l'électricité « privée », et ce à un prix très élevé, ne serait-ce que pour tout simplement faire fonctionner les réfrigérateurs. Dans ces circonstances, nous pouvons constater qu'il est très difficile de séparer ces faits de la vie quotidienne de la place que tiennent les objets. Il est aussi nécessaire de préciser que la scène contemporaine libanaise reste majoritairement un reflet direct de la société. Faute de moyens également, ce théâtre n'est ni un théâtre visuel ni un lieu d'imagination poétique créant une rupture avec la réalité sociale omniprésente. Antoine, l'un des participants à l'atelier, évoque sa déception face à ce théâtre « trop direct » : il dit qu'il n'a pas envie de voir sur scène exactement ce qui se passe dans la société. Le théâtre d'objets devient alors une possibilité de travailler sur l'image ainsi que sur la proposition poétique et métaphorique scénique. Dans ce cadre, j'ai été spectatrice de la découverte de nouvelles modalités de narration visant à dépasser la réalité sociopolitique régnant sur la scène contemporaine libanaise. Cela a donné lieu à une *objectification* de la pensée et du désir et a permis, petit à petit, de pénétrer dans un univers plus intime et poétique.

L'objet et l'intime

La figuration d'objets dans le champ de l'intime, à l'instar de la société libanaise, se dessine sous l'influence des mœurs et notamment de la notion d'*adab* : une forme de précaution sociétale qui exige un respect des règles de bienséance. Dans cet atelier, quand il s'agissait d'une narration autobiographique impliquant un volet émotionnel personnel, le fait que l'objet se plaçât comme un médium entre la narratrice et son histoire, facilitait le dépassement des retenues liées aux mœurs sociétales. Nous avons pu alors observer une sorte de franchise ou de mise à nu du *sens commun* moyen-oriental, jusqu'à atteindre un sens commun universel ou sans frontière. Berthe, une des participantes à l'atelier mentionne : « travailler avec les objets a déclenché chez moi l'imagination aussi bien que l'émotion. Regarder la couleur, la structure, toucher, sentir l'odeur, cela fait appel aux sens et aux sensations. Ceci a facilité la tâche de créer une histoire, et a déclenché aussi des souvenirs ancrés, enfouis quelque part en nous. ». Pour Ruba, ce travail avec des objets fut « intéressant en tant qu'acteur, parce qu'avec les objets, le jeu était différent ». Elle a précisé s'être rendu compte qu'elle n'était pas seule « à raconter l'histoire, et c'était exact, car les objets n'étaient ni des décors ni des personnages ». Par cela, nous nous éloignons également de l'univers du théâtre de marionnette où les personnages marionnettiques sont en général à l'effigie de l'homme et remplacent le temps du récit. Dans ce théâtre d'objets, il n'existe pas d'interface telle que le castelet et la marionnette. La comédienne du théâtre

d'objets en l'occurrence se dévoile face à son public et met en scène sa propre histoire en faisant des va-et-vient entre soi-même et son récit. Pour Berthe, cette idée s'est concrétisée durant l'atelier. Elle précise : « Le travail avec des objets facilite beaucoup la narration, surtout en ce qui concerne les sujets complexes pour ceux qui veulent entrer profondément dans ce domaine intérieur. Il va de soi que l'on a tendance à voir les choses / objets, avec nos propres yeux, au travers de notre histoire, de notre vécu et de notre environnement. C'est un mouvement d'aller – retour : on va vers l'objet, on le dépasse et on revient vers l'image créée à travers lui. » De cette manière, l'objet, par-delà son identité commune, se lie également aux vécus personnels et en même temps sociétaux. C'est ainsi que se forme et se déploie, entre ces deux contrées, la performance. Cette dernière, au cœur du spectacle, déploie une présence multiple et crée un lien fort entre le spectateur et l'univers de la comédienne. Cela permet aussi d'échapper à certaines contraintes telles que la censure et l'autocensure dans la société moyen-orientale. L'objet quotidien devient ainsi un gage de liberté d'expression et constitue un moyen économiquement abordable pour traiter des sujets sensibles. Je peux enfin préciser qu'à l'issue de cet atelier, nous avons décidé ensemble d'entamer un projet de création de théâtre d'objets : il serait question de raconter un ensemble d'histoires d'amour documentaires, écrites par des femmes issues de plusieurs nationalités, orientales comme occidentales, lesquelles seraient jouées par des comédiennes libanaises.

Bibliographie

- BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets : la consommation des signes*, Paris, Gallimard, (1968), 1990.
- BONICCO Céline, « Goffman et l'ordre de l'interaction : un exemple de sociologie compréhensive », *Philonsorbonne* [En ligne], 1 | 2007, mis en ligne le 20 janvier 2013, URL : <http://journals.openedition.org/philonsorbonne/102> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/philonsorbonne.102> (Consulté en septembre 2022).
- BONICCO Céline, « La métaphore théâtrale et théorie des jeux dans l'œuvre d'Erving Goffman : des paradigmes individualistes ou situationnistes », in CEFAÏ Daniel et PERREAU Laurent, *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction*, Paris, PUF, 2012, p.209-228.
- BRUIT ZAIDMAN Louise, « Objets rituels tragiques chez Euripide », *Revue de l'histoire des religions*, octobre-décembre 2014, Vol. 231, No. 4, *L'objet rituel. Méthodes et concepts croisés / The Ritual Object. Differing Concepts and Methods*, p. 581-598.
- GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 1 : *La présentation de soi*, trad. d'A. Accardo, Paris, Minuit, 1973.
- GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, tome 2 : *Les relations en public*, trad. d'A. Kihm, Paris, Minuit, 1973.
- KECK Frédéric, « Goffman, Durkheim et les rites de la vie quotidienne », *Archives de Philosophie* [en ligne], 2012/3, tome 75, p. 471-492. DOI : 10.3917/aphi.753.0471. URL :

<https://www.cairn.info/revue-archives-de-philosophie-2012-3-page-471.htm> (Consulté en septembre 2022).

- KHAJEHI Yassaman, « Conte raconté autrement : pardeh khani en Iran, théâtre d'objets en France », *Mutações do Conto nas Sociedades Urbanas Contemporâneas*, éd. Universidade de Minho, Centro de Estudos Humanísticos, Famalicao, 2014.
- KONIGSON Elie, « Les objets de représentation au théâtre (XVe-XVIIe siècles) », *Nouvelle Revue du XVIe Siècle*, 1996, Vol. 14, No. 2 (1996), p. 189-199.
- MATTÉOLI Jean-Luc, *L'objet pauvre : mémoire et quotidien sur la scène contemporaine française*, thèse de doctorat en « Arts. Études théâtrales », sous la direction de Didier Plassard, soutenue en 2006 à l'Université Rennes 2.
- MATTÉOLI Jean-Luc, « L'objet pauvre dans le théâtre contemporain », *Images Re-vues* [En ligne], 4 | 2007, Document 4, mis en ligne le 01 janvier 2007. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/125> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.125> (Consulté en septembre 2022).
- PATERA Ioanna, « Ritual Practice and Material Support: Objects in Ritual Theories », *CHS Research Bulletin* 1, no. 1 (2012). http://nrs.harvard.edu/urn-3:hnc.essay:Paternal.Ritual_Practice_and_Material_Support.2012 (Consulté en septembre 2022).
- PUIG Nicolas, « La civilisation des mœurs orientales. De quelques civilités en usage dans Le Caire contemporain », *A contrario*, 2006/1 (Vol. 4), p. 71-89. DOI : 10.3917/aco.041.89. URL : <https://www.cairn.info/revue-a-contrario-2006-1-page-71.htm> (Consulté en septembre 2022).

Notice biographique | Yassaman Khajehi, maître de conférences en Études Théâtrales à l'Université Clermont Auvergne en France. Elle enseigne au département Métiers de la culture en Arts du spectacle et en Direction de projets ou établissements culturels. Elle est également enseignante en études persanes à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales à Paris. Elle travaille actuellement sur le théâtre sociopolitique ultra contemporain au Moyen-Orient, notamment en Iran et au Liban. Elle s'intéresse aussi au théâtre populaire et religieux : ta'zieh au Moyen-Orient, mais aussi les processions occidentales notamment en Italie.