# Dramaturg(i)es du conflit israélo-palestinien en France : entre assignations identitaires et résistances

Emmanuelle Thiébot

▶ **To cite this version:**

Emmanuelle Thiébot. Dramaturg(i)es du conflit israélo-palestinien en France : entre assignations identitaires et résistances. Art et histoire de l'art. Normandie Université, 2019. Français. NNT : 2019NORMC035 . tel-02864282v2

**HAL Id: tel-02864282**

**https://theses.hal.science/tel-02864282v2**

Submitted on 11 Jun 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Normandie Université

# THÈSE

**Pour obtenir le diplôme de doctorat**

**Spécialité ARTS PLASTIQUES, MUSICOLOGIE**

**Préparée au sein de l'Université de Caen Normandie**

# Dramaturg(i)es du conflit israélo-palestinien en France. Entre assignations identitaires et résistances.


**Présentée et soutenue par**
**Emmanuelle THIEBOT**


| Thèse soutenue publiquement le 10/12/2019 devant le jury composé de | | |
|---|---|---|
| M. OLIVIER NEVEUX | Professeur des universités, ENS Lyon Ens Lettres Sciences Humaines | Rapporteur du jury |
| Mme CHRISTIANE PAGE | Professeur des universités, Université Rennes 2 | Rapporteur du jury |
| Mme LAURENCE DENOOZ | Professeur des universités, Université de Lorraine | Membre du jury |
| Mme STEPHANIE LONCLE | Maître de conférences, Université Caen Normandie | Membre du jury |
| M. FRANCOIS ROUQUET | Professeur des universités, Université Caen Normandie | Président du jury |
| Mme CHANTAL MEYER-PLANTUREUX | Professeur des universités, Université Caen Normandie | Directeur de thèse |

**Thèse dirigée par CHANTAL MEYER-PLANTUREUX, Histoire, Territoires, Mémoires**

UNIVERSITÉ CAEN NORMANDIE

ÉCOLE DOCTORALE 558 HMPL
Normandie Université

HISTEME
HISTOIRE · TERRITOIRES · MÉMOIRES | EA7455

**Ce travail n'aurait pas été possible sans l'aide et le soutien de plusieurs personnes que je tiens ici à remercier.**

Chantal Meyer-Plantureux, ma directrice, pour la confiance qu'elle m'a faite, son appui et ses conseils précieux tout au long de ce travail. Sa disponibilité et ses encouragements au cours des derniers mois de rédaction ont été déterminants.

Stéphanie Loncle, codirectrice du mémoire de Master II dans lequel je traçais les prémisses de cette thèse, pour son attention et ses conseils et m'avoir guidée dans le monde de la recherche.

Fabien Cavaillé, pour ses relectures et échanges autour des théâtres arabes, pour ses enseignements et pour m'avoir accompagnée dans mes premières charges de cours.

Pour avoir répondu avec enthousiasme à mes sollicitations, m'avoir offert des ouvrages, fourni des archives, confié des documents précieux et uniques, je remercie toutes les personnes – que je ne peux pas citer ici – qui m'ont aidée à rassembler les sources de ce travail de recherche. En particulier Guy Elhanan, Jean-Luc Bansard, Sylvie Deplus-Ponsin, Maryse Ricouard, Janick Balay, Maryse Derache, Iman Aoun, Zohar Wexler, Jean-Claude Grosse, Guy Delamotte, Mohamed Rouabhi, Philippe Dumoulin. Et je tiens à saluer la mémoire de deux d'entre eux qui nous ont quitté pendant ce travail : Patrick Beaunieux et Adel Hakim.

Najla Nakhlé-Cerruti, pour les échanges stimulants et amicaux outre-méditerranée, les relectures et l'article à quatre-mains qui annonce, je l'espère, le début d'une recherche en commun.

Philippe Tancelin, pour notre riche échange et sa relecture encourageante. Et *pour Les Tiers-Idées* qui seront rééditées à la fin de l'année 2019.

À l'équipe du laboratoire HisTeMé pour m'avoir permis de financer les déplacements indispensables à ma recherche, et la journée d'étude co-organisée avec Léa Goret, avec l'appui précieux de Myriam Juan et les compétences graphiques d'Anne Lacherez. Surtout, merci à Delphine Leneveu pour son investissement et sa disponibilité, si précieux jusque dans la finalisation de cette thèse. Bon congé maternité Delphine !

L'équipe pédagogique du département des Arts du spectacle de l'Université de Caen Normandie dont la confiance a été déterminante. J'ai pu expérimenter et apprécier les allers-retours entre l'enseignement et la recherche très tôt dans mon travail de doctorat, et bénéficier d'appuis et de conseils importants. Merci à Marlène Hélie de m'avoir si souvent facilité la tâche.

Pour leur accueil, leurs conseils et leur enthousiasme, je remercie également les ancien·ne·s ATER du département : Cecilia Ferrari, Laetitia Dumont-Lewi, Hélène Frazik, Marie Cleren, Alexandre Tsopotos, Agnès Curel, Thomas Horeau.

Aux doctorant·e·s de la salle SH 234 à la Maison de la Recherche en Sciences Humaines. Leur bonne humeur aura été efficace aux moments les plus difficiles et solitaires du doctorat. Et particulièrement à Rosana, Lucie R., Raphaëlle et Lucie H., pour m'avoir hébergée après le théâtre.

Aux camarades du Séminaire Pratiques et Pensées de l'Émancipation pour les échanges, les discussions, les intenses réflexions. Merci en particulier à Luc Chauvin-Bertrand pour ses relectures, et pour m'avoir présenté Nils Andersson et partagé ses riches connaissances sur Mohamed Boudia. En espérant que cette rencontre préfigure un travail de recherche collectif. Merci aux étudiant·e·s de Licence 3 qui ont, en 2018-2019, suivi mon premier cours sur les théâtre(s) politique(s). Leur intérêt et leur investissement jusque dans la séance du séminaire ont été des plus gratifiants.

Noémie pour avoir partagé un mandat à l'École Doctorale HMPL dans l'objectif d'améliorer les conditions de travail de doctorant·e·s. Et les camarades du syndicat qui m'ont permis de politiser le travail à l'université.

Pour le quotidien à la MRSH, merci à Éléna Manolachi et Elisabeth Feret.

Julien pour son appel providentiel, ses compétences en informatique mais surtout son amitié inimitable. Bon congé paternité Julien !

Pour leurs relectures, conseils et appuis durant le *sprint* final, merci à Dima, Rosana, Thomas et Patrick. Avec ces deux derniers relecteurs, arrive la famille et la belle-famille. Un grand merci pour leur soutien pendant ces cinq années de travail. En particulier Pierrot et Mélanie pour leurs nombreux et chaleureux accueils à Paris.

Je n'aurai pas assez de mots pour remercier mon compagnon de vie pour son soutien affectif, son écoute attentive, sa présence rassurante et irremplaçable. Ce travail n'aurait pas abouti sans lui. Pierre, je te souhaite aussi de terminer ta thèse dans le courant de l'année à venir, et que l'on parte ensuite escalader le plomb du Cantal.

Et pour avoir supporté ses parents en doctorat, pour ses sourires, sa légèreté, pour raconter des histoires extraordinaires en feuilletant l'*Anthropologie économique* de Pierre Bourdieu ou tout autre livre qui lui tombe sous la main, merci à Nino.

*La décolonisation procède par migration, bricolage, pensée sauvage et mouvement incident. Elle ne saurait être un programme sauf à se gorger de mots creux : décoloniser l'être, le savoir, le pouvoir. Beaucoup (notamment les « spécialistes ») disjoignent énonciation et énoncé, ce qu'ils sont (et où ils sont) et ce qu'ils disent. Un discours d'institution est ainsi un énoncé totalement disjoint de son énonciation. Un énoncé sans réflexivité. Du coup, que l'autodidacte ne soit pas imitable se comprend mieux : on peut reprendre en effet des énoncés, non des énonciations. L'écriture prend alors le pas sur le simple écrit et suspend toute allégence.*

Seloua Luste Boulbina, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (arts, littérature, philosophie)*, Dijon, Les presses du réel, 2018, p. 15.

**INTRODUCTION** 14

**La situation au Proche-Orient à travers les sciences sociales et le théâtre : un état de la recherche.** 19

**Représenter « l'Autre » : difficultés terminologiques et points de vue différenciés.** 22

**Théâtre(s) et politique(s) en France : approches plurielles et remises en question du théâtre ontologiquement politique.** 27

**Dramaturgies et dramaturges : déborder l'analyse de l'objet esthétique.** 29

**Articuler l'étude des représentations et de la circulation des œuvres dramatiques en diachronie : méthodes.** 33

**Une étude historique et comparative.** 36

**PARTIE I : LES ARABES (DE PALESTINE) ET LE THEATRE EN FRANCE : ENTRE CONTINUITE DE L'ORIENTALISME ET LUTTES DECOLONIALES.** 39

**Chapitre 1 : Historiographie critique des théâtres arabes et du théâtre palestinien** 41

1.1. La longue absence du théâtre arabe de l'histoire officielle 41

1.1.1. Orientalisme et études théâtrales. 41

1.1.2. Une définition du théâtre européocentrée qui ne répond pas à la richesse des pratiques. 46

1.2. Le transfert culturel pour éclairer les (longs) processus de (dé)légitimation 51

1.2.1. Sacralisation de la langue et de la littérature et mort du récit. 51

1.2.2. Mépris, méfiance, et méconnaissance des pratiques de l'oralité. 54

1.3. Le théâtre palestinien au XX$^{e}$ siècle : une renaissance concomitante à la lutte nationale de libération. 56

1.3.1. L'Organisation de Libération de la Palestine et la résistance culturelle. 56

1.3.2. Le mouvement théâtral après la défaite de 1967 : la troupe al-Balaline 62

Conclusion de chapitre 66

**Chapitre 2 : Du terrain aux planches : premiers pas de la compagnie El-Hakawati en France.** 69

2.1. Historique de la compagnie 69

2.1.1. De la Palestine vers la France et le monde : « Reconnaissance ». 70

2.1.2. Dispersion de la troupe originale entre la France et la Palestine : « Fragmentation ». 71

2.1.3. De la compagnie El-Hakawati au Théâtre National de Palestine : « Institutionnalisation ». 73

2.2. La présence embarrassante d'El Hakawati au Festival mondial du théâtre de Nancy. 74

2.2.1. La double ambition fédératrice et ambassadrice d'El Hakawati : Au nom du père, de la mère et du fils (1978). 74

2.2.2. Asymétrie de légitimation des luttes internationales et transformations idéologiques. 85

2.3. Contraintes de production et métissages : *Mahjoub Mahjoub* (1981) _____ 91
Conclusion de chapitre _____ 106

**Chapitre 3 : Se réapproprier la parole : (Dé)jouer les stéréotypes, (Dés)assigner les identités ? _____ 109**
3.1. *Les Mille et Une nuits d'un lanceur de pierres* (1982) : Les Mille et Une nuits par les orientaux. _____ 112
3.2. *L'histoire de l'œil et de la dent* (1986) : Roméo et Juliette et la loi du Talion. _____ 121
3.3. *L'histoire de Kofor Shamma* (1987) : Palestine, à raconter / Théâtre, art à conter. _____ 126
Conclusion de chapitre _____ 137

**Conclusion de partie _____ 139**

**PARTIE II : THEATRALISATION DU CONFLIT ISRAELO-PALESTINIEN SUR LES SCENES FRANÇAISES : ETUDES COMPARATIVES. _____ 143**

**Chapitre 4 : Le théâtre saisi par la violence de la guerre : fin de l'histoire/ fin des histoires ? _____ 145**
4.1. De deux tendances hégémoniques dans l'institution théâtrale française. _____ 145
4.2. *Croisades* (1989) : un rapport paradoxal et désorienté à l'Histoire. _____ 151
4.3. *Quatre Heures à Chatila* (1982-1991) : Genet au milieu des ruines. _____ 164

**Conclusion de chapitre _____ 179**

**Chapitre 5 : Dispersion d'El Hakawati et repositionnement dans le champ théâtral français. _____ 181**
5.1. Figures du creuset artistique de « l'Occident » et de « l'Orient » : *À la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades* (1991). _____ 182
5.2. La réception marginale d'un spectacle qui contrarie les espoirs de paix : *Jéricho année zéro* (1994) __ 194
5.3. Voix de la Cause : à la marge du théâtre, sur l'avant-scène de l'opéra. *Motel* (1997) ; *Gilgamesh il n'est pas mort…* (2003). _____ 204

**Conclusion de chapitre _____ 213**

**Chapitre 6 : De Mahmoud Darwich à *El Menfi* : Mohamed Rouabhi et la question coloniale de l'Algérie à la Palestine. _____ 215**
6.1. Trajectoire d'un ouvrier algéro-français devenu artiste de théâtre. _____ 215
6.2. Un point de vue situé : Galmo « le candide » dans *Les Nouveaux Bâtisseurs* (1990-1997). _____ 225
6.3. L'histoire comme moteur d'écriture, l'exil comme dramaturgie : *Darwich, deux textes* (1996), *El Menfi* (2001). _____ 243
Conclusion de Chapitre _____ 257

**Conclusion de Partie _____ 257**

**PARTIE III : SCENES DE LUTTE POLITIQUE INTERNATIONALISTE DES ANNEES 1990 AU DEBUT DU XXI[E] SIECLE : (RE)PENSER LA « VOCATION POLITIQUE » DU THEATRE. 259**

**Chapitre 7 : Le (Festival International de) théâtre-action : de l'Europe vers la Palestine et de la Palestine vers l'Europe (1996-2007). 263**

7.1. Le théâtre-action en mouvement : des réseaux difficilement identifiables et contradictoires. 263

7.1.1. Un mouvement issu du militantisme politique 263

7.1.2. D'un théâtre révolutionnaire à un théâtre critique. 266

7.1.3. Du « politique » au « social » ? 271

7.2. Échange de pratiques, rencontres, et circulation des techniques du Théâtre de l'opprimé. 275

7.2.1. Du théâtre-forum au théâtre « en résistance » : Welcome to hell (1996), Laïlat Alamor (1997-1998). 275

7.2.2. Le théâtre pour sortir de l'enfermement : Welcome to hell (tournée 2000), Checkpoint (2003). 288

Conclusion de chapitre 298

**Chapitre 8 : La « belle résistance » et « l'intifada culturelle » : deux théâtres, deux démarches artistiques, et leurs réseaux de soutien. 301**

8.1. Historique des associations internationalistes et du réseau de soutien aux compagnies de théâtre-ONG palestiniennes. 302

8.1.1. La Société des Amis d'Al Rowwad 302

8.1.2. Les Amis du Théâtre de la Liberté de Jénine 305

8.2. À Al Rowwad, une « belle résistance » fondée sur la célébration de l'identité et l'Histoire palestinienne. 315

8.2.1. Apparition d'une nouvelle « scène politique » : Nous sommes les enfants du camp (2003). 315

8.2.2. Le conte rattrapé par la réalité : C'est la faute au loup (2008). 319

8.2.3. Handala le témoin inédit de l'histoire palestinienne. 324

8.3. « Rehearsing Freedom » : le théâtre comme répétition de la liberté. 330

8.3.1. Amener au théâtre le public « à venir » : Nakba en marchant j'ai vu… (2007). 331

8.3.2. Fédérer des réseaux autour de la Palestine : La Flûte magique (2009). 336

8.3.3. Sensibiliser le public de théâtre à la situation en Palestine : Sho Kman ? (2011). 340

Conclusion de chapitre 345

**Chapitre 9 : La Palestine entre la marge et le cœur de l'institution théâtrale : expériences, places, conditions, positions. 347**

9.1. Échapper à la condition palestinienne : quitter le réel, interroger les perceptions du public. 347

9.1.1. Des réseaux militants en perte de vitesse et éloignés de l'institution théâtrale. 347

9.1.2. Entre théâtre de la vie quotidienne et parabole burlesque : Toujours le même problème (2012) 351

9.1.3. La difficile reconnaissance d'un théâtre palestinien professionnel : 3 en 1 (2014). 357

9.2. Le Théâtre du Tiroir et des affabulations : lieu d'accueil et de productions théâtrales interculturelles. 365
9.2.1 Un petit théâtre et son directeur « mondialement connu dans [son] canton ». 365
9.2.2 Retour à Haïfa (2004) : de l'optimisme de l'équipe du Tiroir, et de la radicalité de Ghassan Kanafani. 369
Conclusion de chapitre 380
Conclusion de partie 381

**PARTIE IV : LE THEATRE ET LA CONDITION JUIVE : DU « JUIF ERRANT » AU « JUIF CONQUERANT », DE L'ISRAELIEN A L'EXPATRIE. 383**

**Chapitre 10 : Les théâtres juifs, le théâtre (en) yiddish, le théâtre (en) hébreu : diversité de formes et transformations d'un art populaire déprécié vers un théâtre à vocation universaliste. 385**
10.1. Une tradition théâtrale juive qui épouse les transformations théâtrales *in situ*. 385
10.2. Entre le théâtre (en) yiddish et le théâtre (en) hébreu : les oublis de l'Histoire. 393
Conclusion de chapitre 399

**Chapitre 11 : Représenter les Juifs après la Shoah et la fondation de l'État d'Israël. 401**
11.1. Le bal du lieutenant Helt (1950) : une réparation symbolique et un cas de conscience « historique » ? 401
11.2. Les Musiciens, les émigrants (1976) : « une pièce enfouie sous une autre » de Liliane Atlan. 412
11.3. Et jusqu'à la dernière pulsation de nos veines (1975) : Une pièce de théâtre documentaire de Daniel Boukman. 423
Conclusion de chapitre 437

**Chapitre 12. Le théâtre de Hanokh Levin des satires politiques aux cabarets absurdes : importation, interprétations, transformations. 439**
12.1. L'importation du théâtre de Hanokh Levin : dépolitiser la dissidence ? 439
12.2. De la variabilité de la dimension critique des pièces politiques de Hanokh Levin. 450
Conclusion de chapitre 462

**Chapitre 13 : De l'introspection biographique à la prise de conscience politique : de la morale à la création politisée ? 465**
13.1. La critique interne de la société israélienne : des pièces difficiles à monter à l'étranger ? 466
13.1.1. Les dieux païens dans la tragédie d'Hébron, de Tamir Greenberg. 466
13.1.2. « La réalité est en trop, plus on est loin d'elle, mieux on est » : la déchirure morale dans la conscience collective israélienne dans Instant de vérité de Joshua Sobol. 475
13.1.3. De la parabole antique au texte contemporain : de Jéhu (1999) à Ulysse à Gaza (2012), de Gilad Evron. 484
13.2. (En)quête d'histoires et de l'Histoire : déconstructions et désassignations identitaires. 491

13.2.1. Le lien entre le passé et le présent, du pogrom de Kichinev à la Palestine : Kichinev 1903 de Zohar Wexler. 491
13.2.2. Quand le Théâtre Majâz revendique commettre des « attentats de la mémoire ». 497
13.2.3. Quand le corps dit ce que les mots ne peuvent : utiliser une position sociale privilégiée pour contredire les discours dominants. 503
Conclusion de Chapitre 512

**Conclusion de partie 513**

**CONCLUSION GENERALE 517**
Pour le futur 523

**I. LISTE DES ABREVIATIONS 525**

**II. TABLE DES FIGURES / ILLUSTRATIONS 527**

**III. CORPUS 531**

**IV. SOURCES LIEES AU CORPUS 536**

**V. SOURCES PRIMAIRES RECENSEES 562**

**VI. SOURCES ET DOCUMENTATION 581**

**VII. SITOGRAPHIE 588**

**VIII. BIBLIOGRAPHIE 594**

# Introduction

Le 18 janvier 1976, sur le plateau de la célèbre émission radiophonique *Le Masque et la Plume* enregistrée en public au Théâtre du Vieux-Colombier à Paris, le critique dramatique Gilles Sandier[1] s'indigne des exactions commises à l'encontre de la population palestinienne. Il se doute qu'il va « déchaîner une protestation[2] » mais tient à dire « son sentiment[3] » après avoir chroniqué un spectacle qui fait débat : *An die musik* par le Pip Simmons Theatre Group. Dans cette émission, les débats qui se jouent montrent de façon assez exemplaire la relation qu'entretiennent le théâtre et la politique. *An die musik* est un spectacle qui met en scène les violences nazies et place le public dans une situation ambiguë et inconfortable comme le relèvent Alfred Simon[4], Matthieu Galey[5] et Dominique Jamet[6] qui participent également à l'émission. Ce dernier explique :

> *Ce qui a rendu ce spectacle plus efficace que tout ce que j'ai lu sur les camps de la mort, c'est que les acteurs ne jouent pas, ils sont vraiment battus, dénudés, humiliés, on leur flanque la tête dans des seaux, ils sont obligés de lécher le sol pour manger les aliments qu'ils ont vomis. Spectacle de la torture : pendant une heure on y est.*[7]

Il n'est plus question ici de théâtraliser ou de mettre en fiction la violence, mais d'en donner le spectacle sur la scène, à l'état brut. Maurice Audebert[8] rapporte dans une chronique théâtrale que ce « spectacle de l'humiliation[9] » a mobilisé un « groupe maoïste d'intervention dans la

[1] Gilles Sandier (1924-1982) est un écrivain, metteur en scène, critique de théâtre et animateur de radio français. Professeur de lettres classiques, il débute sa carrière à Alger avant de rejoindre Paris dans les années 1960 et d'intégrer l'émission *Le Masque et la Plume*. Il a aussi été l'un des animateurs du Festival mondial du Théâtre de Nancy auprès de Jack Lang.
[2] Gilles Sandier dans *Le Masque et la Plume*. 1976. Émission radiophonique présentée par Bernard Deutsch. Diffusée le 18 janvier 1976. Paris : Radio France. Transcription partielle en annexe.
[3] *Id*.
[4] Alfred Simon (1922-2017) est un écrivain, journaliste et critique de théâtre français. Il a tenu une chronique théâtrale dans la revue *Esprit*, a été un compagnon de route de Jean Vilar et un soutien aux créations collectives du Théâtre du Soleil.
[5] Matthieu Galey (1934-1986) est un critique littéraire et théâtral et un écrivain français. Il est collaborateur à l'*Express* et auteur d'un *Journal* dans lequel il dépeint ses contemporains du monde littéraire.
[6] Dominique Jamet (1936-) est un journaliste, écrivain et homme politique français. Il est chroniqueur au *Figaro Littéraire* en parallèle de ses interventions dans l'émission *Le Masque et la Plume*. Il est chargé par François Mitterrand de coordonner le projet de la BNF à partir de 1988. Il poursuit en parallèle sa carrière de journaliste. Entre 2013 et 2017, il est vice-président du parti politique « Debout la France » auprès de Nicolas Dupont-Aignan.
[7] Dominique Jamet dans *Le Masque et la Plume*. 1976. Déjà citée.
[8] Maurice Audebert (1923-2012) est un enseignant, homme de théâtre et écrivain français.
[9] Maurice Audebert, « Du scandaleux au pire, *An die musik*, présenté au Théâtre Récamier par le Pip Simmons Theater Group, mise en scène de Pip Simmons », dans *Raison présente*, n°38, Avril – Mai – Juin 1976. Mythologies et politique, p. 117-119, p. 118. Url : https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1976_num_38_1_1809_t1_0117_0000_1, consulté le 10/09/19.

culture[1] » qui a interrompu une représentation et s'en est expliqué dans un tract : « cette pièce doit être impitoyablement dénoncée…parce qu'elle fait du rapport bourreau-victime l'objet d'un spectacle possible[2] ». Ce type de spectacle de la violence préfigure une tendance esthétique qui culmine au début des années 2000 sur la scène théâtrale française :

> *Partout, des corps : corps suppliciés, corps maladifs, corps souffrants, exténués…* […] *de manière hégémonique, le corps, désormais, ne se caractérise plus que par la souffrance endurée. Son ultime singularité est d'être chairs mortifiées. Une souffrance qui se suffit à elle-même, purement constative, ou complaisamment entretenue, sans cause ni devenir : une réduction du corps pensé dès lors comme pur support exhibé de la condition (toujours) victimaire des sujets.*[3]

Il n'est donc pas surprenant qu'*An die musik* ait été repris au Festival d'Avignon en juillet 2000, suscitant un consensus médiatique cette fois[4]. Mais cela est peut-être inquiétant du fait que les questions qui se posaient jadis ne se posent plus aujourd'hui, peut-être à force de répétitions :

> *Que le spectacle* […] *soit proprement insupportable, j'en conviens. Mais le spectacle ordinaire du monde ne le serait-il pas aussi, dont pourtant, à l'ordinaire, nous nous accommodons assez bien, même si parfois il nous "dérange" un peu ?*[5]

C'est également en ce sens que Gilles Sandier intervient sur le plateau du *Masque et la Plume* après avoir salué la performance des comédiens. Plutôt que de mettre l'accent sur la violence physique, celui-ci décrit une scène d'une violence symbolique « absolument insoutenable[6] », dans laquelle « on oblige un des juifs à sortir son sexe circoncis, on lui met un nez de clown dessus et on oblige les autres à rire de ce sexe circoncis […][7] ». Il poursuit ensuite en se disant gêné que le spectacle insiste sur « une spécificité juive[8] » :

> Gilles Sandier[9] : […] *Nous dire encore aujourd'hui ce qu'a été le martyr du peuple juif, il faut le dire, mais il faut le dire à condition de nous montrer que l'horreur nazie* […] *peut, si les circonstances politiques se révèlent propices, se déchaîner.* […] *Mais parler spécifiquement du martyr du peuple juif, surtout au moment où ce peuple victime a enfanté un état devenu à son tour bourreau…*

---

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] Olivier Neveux, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel Marx*, 2007/1 (n° 41), p. 99-108. url : https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-99.htm
[4] Si certains journalistes relèvent que le spectacle s'est « émoussé », la majorité ne remet pas en cause l'usage de la violence ni ne la pense politiquement, et aucun ne revient sur le dissensus politique de 1976. Voir les références des articles de presse dans les sources.
[5] Maurice Audebert, « Du scandaleux au pire… » déjà cité, p. 119.
[6] Gilles Sandier dans *Le Masque et la Plume*. 1976. Déjà citée.
[7] *Id*.
[8] *Id*.
[9] Par souci de clarté, nous transcrivons cette émission radiophonique avec les procédés de l'écriture théâtrale. Nous avons toutefois tronqué les propos pour aller à l'essentiel.

Voix 1 : *Ah bon y'a pas de morts ?*

Gilles Sandier : *cela en effet… Non est-ce que je peux terminer ? Cela me gêne. Je le dis carrément. Au moment où les bulldozers d'Israël rasent les villages palestiniens et bombardent femmes et enfants* (marmonnements) *je dis que…*

Dominique Jamet : *Oooh ! Je suis très surpris par* (applaudissements) *les réflexions que ce spectacle inspire à Gilles Sandier.*

Le présentateur *: Allons, Dominique Jamet allez-y.*

Gilles Sandier : *Est-ce que je peux terminer ?* […] *Parler de celui-là à partir du moment où ce peuple juif n'est plus aujourd'hui le peuple martyr* (« Oh ! ») *qu'on a fait de lui…*

Voix 2 (criant) : *Comment ce n'est plus un peuple martyr ? Il le reste ! Qu'est-ce que ça veut dire ça ?*

Gilles Sandier : *Je savais bien que j'allais déchaîner une protestation mais je dis mon sentiment.* […] *il me paraît plus urgent de parler du martyr d'autres peuples que d'un martyr passé dont on sait trop bien l'exploitation qui est faite de façon abjecte par certains pour justifier les exactions du présent.*

Voix 3 (criant) : *Il y a des gens qui en parlent également de façon abjecte.* (Applaudissements).

Alfred Simon : […] *J'ai assez d'amitié pour Gilles Sandier pour lui dire que vraiment l'antisionisme certain est en train de devenir l'alibi d'un antisémitisme qui ne s'avoue pas, c'est tout* (applaudissements).

*Gilles Sandier : Vous savez très bien Simon que ce n'est pas vrai.*[1]

Ce débat animé met en exergue les liens entre le théâtre et la politique. L'analogie faite par Alfred Simon entre antisionisme et antisémitisme vise à disqualifier Gilles Sandier, et non à répondre à ses questions politiques de manière argumentée, ni même aux questions esthétiques qu'il soulève au sujet de la représentation théâtrale. Car le critique dramatique ne dénigre pas le fait de rappeler ce qu'a été la violence nazie, mais il insiste sur la nécessité de comprendre « les circonstances politiques » qui y ont mené. Or, il émet des doutes quant à l'efficacité politique d'un spectacle qui ne fait qu'exposer la violence, et mettre le public dans l'embarras – comme l'attestent les échanges au cours de l'émission, mais également la critique de Maurice Audebert.

Cette (re)présentation a été défendue en 1976 et en 2000 avec les mêmes arguments que ceux mobilisés par certains artistes produisant ce type de spectacle en Avignon en 2005 : « L'efficacité politique est, selon eux, une efficacité critique qui naîtrait du statut de véhicule

[1] Réécriture à partir de la transcription partielle de l'émission reproduite en annexe. *Le Masque et la Plume*. 1976. Déjà citée.

de la violence produite sur la scène et reçue par la salle[1] ». C'est-à-dire que le spectacle de la violence révolterait le public. Assertion déjà réfutée par le groupe maoïste d'intervention dans la culture au sujet d'*An die musik*. Le problème de l'exposition brute des faits par les moyens de l'art est une question récurrente, et une question politique. Déjà en 1934, Walter Benjamin constatait que la culture bourgeoise, via la photographie et la littérature, avait « transformé la misère[2] » puis le « *combat* contre la misère[3] », « en objet de consommation[4] ». Concernant le théâtre, la « monstration de la violence[5] », et non plus la représentation, est présentée comme une nouveauté, une « expérimentation[6] », alors qu'elle semble n'être rien de plus qu'une répétition sous des formes différentes, annoncées sous d'autres termes plus sophistiqués. « [L]'indigente polémique d'Avignon 2005[7] » confirme par ailleurs que ce type de représentation reste ambiguë et ne fait pas l'unanimité. Pour Olivier Neveux qui les analyse, ces spectacles qui se revendiquent de « la subversion politique[8] » ne proposent en fait que des « dénonciations générales[9] » qui s'accompagnent souvent de « démissions théoriques et politiques[10] » : « La souffrance ne témoigne de rien d'autre que de la souffrance – et de la possibilité qu'a chaque sujet de devenir victime, à chaque instant (ou bourreau ou, dans une confusion politiquement insupportable, victime puis bourreau et inversement)[11] ».

Ces remarques font écho à celles de Gilles Sandier expliquant que le spectacle sur les violences nazies est incomplet s'il ne permet pas de comprendre « les circonstances politiques » qui y ont mené. En disant cela, il souhaite attirer l'attention sur le temps présent, et la situation en Palestine. Or depuis la fondation de l'État d'Israël en 1948 aux années 1970, le traitement médiatique de la situation au Proche-Orient s'est profondément transformé. Il est d'abord été centré sur le conflit israélo-arabe, et Israël apparaît comme un petit État menacé par ses voisins. Dans les années 1950-1960, l'image conquérante d'Israël domine, dans le sillage des représentations positives des « bienfaits de la colonisation » : « Israël désirait alors avant tout échapper à l'image humiliante du camp de concentration et propager l'image normative d'une

[1] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, éd. L'Entretemps, 2013, p. 152.
[2] Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » [1934], dans *Essais sur Brecht*, Paris, éd. La Fabrique, 2003, p. 122-144, p. 134.
[3] *Ibidem* p. 36.
[4] *Idem*.
[5] Olivier Neveux, « L'état de victime… », déjà cité.
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] *Id*.
[9] *Id*.
[10] *Id*.
[11] *Id*.

agressivité masculine[1] ». L'usage politique de la Shoah fait par le gouvernement israélien est progressif et vise à solidariser les populations juives nouvellement immigrées en Israël, et de la diaspora. Cette image est de plus en plus visible à l'international à partir du procès Eichmann (1961), puis la guerre des Six-jours (1967) « au cours de laquelle l'État israélien a construit un consensus commun autour de l'idée que ce qui était en jeu dans cette guerre, ce n'était rien de moins que la destruction du peuple juif lui-même[2] ». De fait, l'assignation identitaire (juif=israélien) est produite par l'usage politique que le gouvernement israélien fait de la Shoah. C'est donc à ce moment historique que le critique dramatique rappelle que le rapport victime/bourreau est un rapport de force. Mais son propos n'est pas entendu politiquement. Il est dénigré par l'amalgame entre l'antisionisme et l'antisémitisme qui surgit régulièrement dans la médiatisation du conflit israélo-palestinien[3], si bien que cette idée est en passe de devenir force de loi en France[4]. Ce problème dépasse d'ailleurs les frontières nationales comme l'explique Judith Butler au sujet des États-Unis, dans un ouvrage paru en 2013 :

> *Le plus souvent, aux États-Unis, lorsqu'on vous pose la question : « Êtes-vous sioniste ? », cela signifie en fait : « Croyez-vous qu'Israël a le droit d'exister ? » Cette question implique que nous souscrivions déjà à cette idée : la forme actuelle de l'État offre un fondement légitime à son existence. Mais si l'on avance que les fondements de son existence comme, aussi bien, la forme actuelle de l'État pourraient n'être pas légitimes, on condamne aussitôt cette position comme génocidaire. Toute discussion politique quant au fondement légitime de tout État, dans la région, est donc immédiatement interdite, puisque soulever la question de la légitimité (sans savoir à l'avance quand on y répondra) est aussitôt interprétée non comme un moment de réflexion critique, pourtant essentiel à tout régime démocratique, mais comme le souhait, dissimulé, de voir une population donnée anéantie. Bien entendu, aucune discussion sérieuse au sujet de la légitimité ne saurait avoir lieu dans de telles conditions.*[5]

Le conflit israélo-palestinien semble se trouver pris dans une double impossibilité d'être pensé politiquement. Car en plus de l'omniprésence de la violence qui pourrait expliquer une démission collective (via les journaux, les images dans les médias et aujourd'hui via les réseaux sociaux et internet), le débat public ne peut pas avoir lieu malgré la pluralité d'écritures produites sur le conflit israélo-palestinien dans le champ des sciences sociales[6].

---

[1] Judith Butler, *Vers la cohabitation. Judéité et critique du sionisme*, Paris, éd. Fayard, 2013, p. 306.
[2] *Ibid*. p. 34.
[3] Nous reviendrons sur l'usage de cette expression dans cette introduction.
[4] Voir à ce sujet la chronique de l'historien israélien Shlomo Sand, « À propos des sémites et des antisémites, des sionistes et des antisionistes », sur *Médiapart*, 25 février 2019. Url : https://blogs.mediapart.fr/shlomo-sand/blog/250219/propos-des-semites-et-des-antisemites-des-sionistes-et-des-antisionistes, consulté le 11/09/19.
[5] Judith Butler, *op cit*, p. 34.
[6] Nous renvoyons à notre bibliographie.

Dans un tel contexte spectaculaire, politique et médiatique, quelle place le théâtre peut-il prendre ? Dans l'ordre des nombreuses représentations du conflit israélo-palestinien, les arts de la scène peuvent-ils politiser la question, et contourner la violence ?

## La situation au Proche-Orient à travers les sciences sociales et le théâtre : un état de la recherche.

Quelques critiques universitaires ont été écrites sur des spectacles récents[1] prenant pour thématique le conflit israélo-palestinien, mais il n'existe pas d'étude d'ensemble à ce sujet. En revanche, plusieurs études ont été menées, ces dernières années, sur les dramaturgies de la guerre[2] et leurs mises en scènes[3]. Dans un ouvrage collectif, Chantal Meyer-Plantureux rapporte la situation dans le monde du théâtre en Israël pendant l'opération militaire « Plomb Durci » dans la bande de Gaza (2008-2009)[4] et Zohar Wexler présente les grandes tendances du théâtre israélien pendant la deuxième intifada (2001-2005)[5]. Les actes du colloque *Le théâtre dans le débat politique* (2005, Cerisy) sont parus dans la revue *Théâtre/Public* en 2006 et une partie est consacrée aux théâtres hébreu et palestinien en Israël[6]. Ces contributions proposent des réflexions historiques et s'inscrivent dans le champ de l'histoire culturelle comme la plupart des ouvrages que nous avons pu consulter à ce sujet. Mais d'une façon générale, tous ces écrits n'abordent jamais la thématique du conflit israélo-palestinien au théâtre vu depuis la France, excepté l'ouvrage de Nurit Yaari sur le théâtre du dramaturge israélien Hanokh Levin qui consacre une partie au transfert culturel de ses œuvres[7]. De plus, le théâtre de Palestine[8] brille par son absence, à l'exception notable d'un court article[9] dans la revue belge *Études Théâtrales*

[1] Christophe Triau, « Démêler, retracer, déconstruire. *Décris-ravage*, d'Adeline Rosenstein », dans *Théâtre/Public* : *États de la scène actuelle 2014-2015*, n°221, Montreuil, éd. Théâtrales, juillet-septembre 2016, p. 28-35 ; Olivier Neveux, « La part inquiète (hypothèses). Sur *L'impossible Neutralité* (Groupov) et *Récits des événements futurs* (Théâtre Déplié) », dans *Théâtre/Public* : *États de la scène actuelle 2014-2015*, déjà cité, p. 36-43.

[2] David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, éd. Circé, 2001.

[3] David Lescot et Laurent Véray (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XX$^{ème}$ siècle : théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011.

[4] Chantal Meyer-Plantureux, « Israël-Palestine 2008 : Le théâtre en dialogue », dans David Lescot et Laurent Véray (dir.), *op cit.* p. 311-318.

[5] Zohar Wexler, « Israël, le théâtre de la guerre », dans David Lescot et Laurent Véray (dir.), *op cit.* p. 299-310.

[6] *Théâtre/Public : Le théâtre dans le débat politique*, n°181, textes et documents rassemblés par Chantal Meyer-Plantureux, Gennevilliers, éd. Théâtre de Gennevilliers et Centre National du livre, janvier-mars 2006. Références des articles : Ilana Zinguer, « Face au conflit au Moyen-Orient », p. 98-112 ; Nurit Yaari, « Le théâtre de Hanokh Levin », p. 101-105 ; Mas'ud Hamdan, « L'expérience théâtrale palestinienne en Israël de 1948 à 2005 : quelques repères », p. 106-112.

[7] Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin*, Montreuil-sous-bois, éd. Théâtrales, 2006.

[8] La Palestine désigne ici les territoires palestiniens occupés soit la Cisjordanie et la bande de Gaza.

[9] Blume Marianne, El-Rozzi Jamal, El-Madhoun Houssam, « Theater for everybody : théâtre pour tous à Gaza », dans *Etudes théâtrales*, n°17, « Le théâtre d'intervention, aujourd'hui » Louvain-la-Neuve, Centre d'Etudes Théâtrales, 2000, p. 123-128.

qui présente brièvement l'histoire du Theatre for Everybody de Gaza, dans un numéro consacré au théâtre d'intervention. Ces constats nous ont amenés à entreprendre une recherche beaucoup plus large qui a confirmé l'absence d'une étude universitaire d'ensemble sur le conflit israélo-palestinien au théâtre en France[1]. Il faut en effet quitter les études théâtrales et/ou l'Hexagone pour élargir nos connaissances sur les théâtres israélien[2] et palestinien[3] et trouver des travaux antérieurs aux années 2000[4], mais également quitter les travaux académiques[5] et se tourner vers une revue comme *Cassandre* pour trouver les premiers écrits qui s'attachent à décrire le théâtre des pays arabes dans leur diversité[6]. Une fois de plus, ces travaux se concentrent sur des compagnies en particulier[7], un corpus de pièces de théâtre[8] restreint, mais jamais sur le traitement thématique du conflit israélo-palestinien au théâtre sur une longue période.

Pourtant, il existe un grand nombre de productions écrites, dans les champs scientifiques[9] et artistiques[10]. En 2019, un colloque international propose justement de s'intéresser à l'intrication de ces différentes formes d'écriture qui mêlent « histoires personnelles et collectives[11] ». C'est particulièrement dans cet entrelacs de la recherche et de

[1] Nous pouvons noter une seule communication sur la troupe palestinienne présenté dans la revue étude thé de Jeanne Le Gallic : « Une esthétique du conflit et du scandale : une pratique du théâtre forum entre Belgique et Palestine », journée d'étude *Compréhension, incompréhension : du malentendu à la provocation*, 6 mars 2009, Université de Rennes 2. De plus, Jeanne le Gallic a soutenu une thèse en études théâtrales portant sur le théâtre de l'immigration algérienne en France, et la circulation des modèles artistiques entre la France et l'Algérie : Jeanne Le Gallic, *L'immigration algérienne sur la scène théâtrale française (1972-1978) : d'une lutte postcoloniale à l'émergence d'une reconfiguration historique et temporelle*, thèse en études théâtrales, sous la direction de Christiane Page, Rennes. 10 décembre 2014.

[2] Lily Perlemuter, « Le théâtre israélien », dans Ève Feuillebois-Pierunek (dir), *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bruxelles, éd. Peter Lang, 2012, p-p 455-467.

[3] Reuven Snir, *Palestinian Theatre*, Wiesbaden, éd. Reichert, coll. « Literaturen im kontext », vol.20, 2005 ; Samrakandi Mohammed Habib (dir.), *Horizons Maghrébins*, n° 57, *Créations palestiniennes*, 2007 ; Samer Al-Saber, « Surviving Censorship : El-Hakawati's Mahjoob Mahjoob and the Struggle for the Permission to Perform », dans Patrick Duggan, Lisa Peschel (dir.), *Performing (for) Survival : Theatre, Crisis, Extremity*, Palgrave Macmillan, 2016, p-p 141-159 ; Najla Nakhlé-Cerruti, *La Palestine sur scène. Une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016)*, thèse en littératures et civilisations, sous la direction de Luc Deheuvels, INALCO, 30 novembre 2017 ; Samer Al-Saber, « Jerusalem's *Roses and Jasmine* : A Resistant Ventriloquism against a Racialized Orientalism », dans *Theatre Research International*, Mars 2018, Vol. 43, n° 1, p. 6–24.

[4] Nous présentons dans la partie historiographique un certain nombre de thèses datant des années 1970-1980. Voir Chapitre 1.1.

[5] Al-Charif Maher (coord.), *Le patrimoine culturel palestinien*, Paris, Le Sycomore, 1980.

[6] *Cassandre*, hors-série n°3, « Théâtres des mondes arabes », Montreuil, éd. Paroles de Théâtre-Cassandre, 1999.

[7] Erin B. Mee, « The Culturel Intifada : Palestinian Theatre in the West Bank », dans *The Drama Review*, Volume 56, Number 3, Fall 2012, p 170. Url : muse.jhu.edu/article/483811, consulté le 01/07/19 ; Ola Johansson, Johanna Wallin (dir.), *The Freedom Theatre, Performing Cultural Resistance in Palestine*, New Delhi, Leftword Books, 2017 ; Johanna Wallin (ed), *Rehearsing freedom, the story of a theatre in Palestine*, New Delhi, LeftWord Books edition, 2017.

[8] Najla Nakhlé-Cerruti, *La Palestine sur scène*, thèse déjà citée.

[9] Pour les ouvrages généraux sur le conflit israélo-palestinien, nous renvoyons à notre bibliographie.

[10] Outre le théâtre, nous revoyons à la filmographie de cette thèse et aux écrits littéraires référencés dans les sources.

[11] *Écrire, traduire et mettre en scène le conflit israélo-palestinien*, colloque international, 26-27 septembre 2019, présentation en ligne : https://www.fabula.org/actualites/ecrire-traduire-et-mettre-en-scene-l-histoire-du-conflit-israelo-palestinien_92612.php, consulté le 17/09/19.

l'expérience que se situe l'historien israélien Shlomo Sand lorsqu'il publie en 2008 un « essai à caractère historique[1] » qui articule ses « souvenirs où l'imagination, jusqu'à un certain point, se donne libre cours[2] » et ses compétences d'historien en quête « d'une vérité, objectif dont il est d'ailleurs bien conscient du caractère illusoire[3] ». Cet articulation entre la théorie et la pratique, entre l'art et la recherche semble effectivement constituer une entrée qui permettrait de politiser l'approche du conflit israélo-palestinien, au-delà de la violence de l'imagerie médiatique, des impasses politiques, et des combats historiographiques[4]. Shlomo Sand constate que « la nouvelle histoire israélienne » qui a remis en question l'histoire officielle lui semble être un débat d'intellectuels qui n'a pas encore trouvé d'usage public[5]. Les récentes recherches-actions d'Éléonore Merza Bornstein et d'Eitan Bornstein Aparacio en Israël confirment la difficulté de reconnaissance de la *Nakba* dans leur pays[6]. En conséquence, les circulations croisées entre littérature et sciences sociales, et entre la recherche et l'action politique semblent constituer une approche féconde du conflit israélo-palestinien. Le théâtre, art de la représentation, y a nécessairement sa part.

Se plonger dans une telle étude qui ambitionne de montrer les liens entre théâtre et politique doit envisager plusieurs angles d'approche. La question du théâtre pose celle de la représentation. La question politique également. Car représenter quelqu'un ou quelque chose, c'est assigner ou désassigner, c'est-à-dire aller dans le sens ou aller contre une idée politique dominante[7]. Mais une idée hégémonique n'est pas construite simplement par un pouvoir étatique et coercitif. L'hégémonie culturelle, au sens de Gramsci[8], est particulièrement efficace lorsqu'elle s'impose justement sans besoin de coercition. Une hégémonie culturelle s'impose par un ensemble de pratiques discursives qui sont idéologiques et auxquelles le théâtre prend part, bon gré, mal gré. C'est ce qu'a montré Edward Saïd dans *L'Orientalisme* (1978)[9], et

[1] Shlomo Sand, *Comment le peuple juif fut inventé ?* Paris, éd. Flammarion, 2018 [2008], p. 19.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] Ces combats historiographiques seront évoqués au cours de cette thèse parce qu'ils peuvent trouver leur expression au théâtre. Nous renvoyons également à notre bibliographie.
[5] Shlomo Sand, *op cit*, p. 49.
[6] Eléonore Merza Bornstein, Eitan Bornstein Aparicio, *Nakba. Pour la reconnaissance de la tragédie palestinienne en Israël*, Mouans-Sartroux, éd. Omniscience, 2018.
[7] Cette réflexion est tirée d'Olivier Neveux mobilisant Jacques Rancière : Olivier Neveux, « Dix notes sur ce que "Théâtre politique" pourrait signifier », dans Christine Douxami (dir.), *Théâtres politiques (en) mouvement(s)*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 123-140.
[8] Antonio Gramsci, textes choisis et présentés par Razmig Keucheyan, *Guerre de mouvement et guerre de position*, Paris, éd. La Fabrique, 2012.
[9] Edward W. Saïd, *L'orientalisme*, tr. Catherine Malamoud, Paris, éd. Seuil, coll. « La couleur des idées », 2006 [1980].

*Culture et Impérialisme* (1993)[1] à partir de productions scientifiques et artistiques qui ont participé à entretenir clichés et fantasmes coloniaux. Ces ouvrages posent un certain nombre de questions qui entraînent des difficultés terminologiques au-delà de l'usage des termes « Orient » et « Occident », sur l'impossibilité d'utiliser un vocabulaire neutre, d'autant plus dans le cas du conflit géopolitique qui est au cœur de cette étude.

## Représenter « l'Autre » : difficultés terminologiques et points de vue différenciés.

### Le conflit israélo-palestinien : expression de la symétrie

L'expression « le conflit israélo-palestinien » masque les rapports de force géopolitiques qui le caractérisent. Il pose d'emblée le conflit comme relevant d'une guerre entre deux armées, ou deux belligérant de force égale. Si nous utilisons cette expression, ce n'est pas pour nous conformer à cette idée, mais parce qu'elle est d'usage. En outre, cette thèse n'ambitionne pas d'inventer une expression qui reflète plus justement la réalité, quand la réalité est conflictuelle et complexe.

### Occident et Orient ?

Cette thèse doit beaucoup aux travaux d'Edward Saïd dont l'*Orientalisme* est considéré comme un ouvrage majeur des études postcoloniales encore peu (re)connues en France voire dénigrées[2] du fait d'une approche non-académique du savoir, qui mêle souvent théorie et pratique, mais aussi du fait de l'usage d'un vocabulaire aux contours mal définis[3]. De fait les études postcoloniales, dont le préfixe *post* témoigne moins d'une rupture que d'un besoin de penser l'histoire après les colonies, recouvrent un champ d'étude vaste et des approches contradictoires. Il ne s'agit donc pas ici de s'inscrire dans l'ensemble de ces productions scientifiques, mais de revenir aux productions fondatrices d'Edward Saïd. À l'issue de notre travail de Master, nous avons retenu une série de questions posées par cet auteur, qui orientent notre démarche et problématisent l'usage des termes « Occident » et « Orient » :

[1] Edward W. Saïd, *Culture et impérialisme*, tr. Paul Chelma, Paris, éd. Fayard/Le Monde Diplomatique, 2008 [2000].
[2] Voir à ce sujet le compte rendu de lectures d'Yves Gouin référencé ici : Jean-François Bayart, « Les Études postcoloniales. Un carnaval académique », *Politique étrangère*, 2010/4 (Hiver), p. 912-918. URL : https://www.cairn.info/revue-politique-etrangere-2010-4-page-912.htm, consulté le 18/09/19.
[3] Vivek Chibber, *La théorie postcoloniale et le spectre du capital*, Toulouse, éd. de L'asymétrie, 2018. De fait, nous n'utiliserons pas le vocabulaire mobilisé dans les Subaltern Studies qui ne représentent pas l'ensemble des études postcoloniales.

*Comment représente-t-on d'autres cultures ?*

*Qu'est-ce qu'une autre culture ?*

*Le concept de culture (ou de race, de religion, de civilisation) distincte est-il utile, ou bien se trouve-t-il lié soit à de l'autosatisfaction (quand on parle de sa propre culture), soit à de l'hostilité et de l'agressivité (quand on parle de l'autre) ?*

*Les différences culturelles, religieuses, raciales, comptent-elles plus que les catégories socio-économiques ou politico-historiques ?*[1]

Ces premières questions ouvertes clôturent l'ouvrage d'Edward Saïd dans lequel « l'Orient » désigne une entité imaginaire construite et rectifiée si besoin par « l'Occident » qui désigne les nations industrialisées, impérialistes, dominantes sur l'échiquier géopolitique mondial. Ainsi, les termes Orient et Occident peuvent alternativement désigner les fantasmes que l'on peut avoir sur une « autre » culture, ou bien la situation géopolitique d'un pays ou d'un groupe de pays vis-à-vis d'autres. L'usage médiatique de ces termes tend à gommer la définition matérialiste au profit d'une définition monolithique grossière : « les démocraties occidentales » contre « les barbaries d'orient ». C'est l'usage matérialiste de ces termes que nous privilégions. Mais la fin du XX[e] siècle a été marquée, entre autres, par l'avènement de l'idéologie du « choc des civilisations[2] » de l'américain Samuel Huntington[3] selon laquelle « les conflits ne se fondent plus sur les rapports entre États-nations et entre idéologies, mais sur des identités ou des parentés culturelles ou religieuses, autrement dit sur des rapports entre civilisations[4] ». Il arrive donc que l'usage des termes « Occident » et « Orient », renvoie, dans notre corpus, à un fantasme. Dans ce cas, nous l'utiliserons entre guillemets pour citer le locuteur et respecter l'usage qui en est fait.

## Shoah et Nakba.

[…] *la distanciation scientifique n'est pas le signe d'un manque d'empathie, mais l'expression du désir de la contrôler de sorte qu'elle affecte le moins possible le souci d'objectivité.*[5]

---

[1] Edward Saïd, *L'orientalisme*, tr. Catherine Malamoud, Paris, éd. Seuil, 2006 [1980], coll. « La couleur des idées », p. 351.
[2] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités… op cit*, p. 78-79.
[3] « Le choc des civilisations » a été théorisé en 1996 par Samuel Huntington (1927-2008), alors professeur américain de Sciences Politiques à Harvard. Bérénice Hamidi-Kim explique que les travaux de ce démocrate, ancien conseiller de Carter, ont été récupérés pour justifier la politique de Bush au Proche Orient. Huntington prend le contrepied de la théorie de « la fin de l'histoire » en montrant que des événements continuent d'avoir lieu à travers le monde depuis 1989. Toutefois, ces transformations géopolitiques ne sont plus envisagées sous leurs aspects idéologiques mais selon un découpage en aires culturelles. Les causes de tous les conflits armés depuis l'effondrement du bloc soviétique sont à attribuer, selon lui, à des conflits culturels ou religieux. Cette approche essentialise les identités en présentant un monde multipolaire où s'affrontent plusieurs civilisations supposées homogènes et immuables. Voir à ce sujet Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 78-79.
[4] *Ibid*., p. 79.
[5] Gilbert Achcar, *Les Arabes et la Shoah. La guerre israélo-arabe des récits*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 24.

Au seuil de son ouvrage, *Les arabes et la Shoah*, Gilbert Achcar commence par définir les « mots chargés de douleur[1] » qui jalonnent son écrit. Il critique l'usage du terme Holocauste dont les origines désignent « une pratique des anciens Hébreux consistant à immoler des animaux sacrifiés à titre d'offrande expiatoire[2] ». Selon lui, la désignation « objectivante […] la plus adéquate est "génocide juif"[3] ». Toutefois, s'il s'agit de le désigner dans sa singularité il préfère l'usage du terme *Shoah* qui vient de l'hébreu et désigne « la catastrophe ». C'est également le choix que nous faisons, car tout au long de ce travail, nous serons amenée à parler également de la *Nakba* qui est « un des équivalents possible de *Shoah* en langue arabe[4] ». Il ne s'agit pas pour autant d'établir une correspondance ou d'affirmer l'égalité des souffrances qu'ont engendrées la *Shoah* et la *Nakba*, qui sont deux événements qui doivent être replacés dans leurs contextes et dans des processus historiques. D'autres l'ont fait, et notre thèse s'appuie sur leurs travaux[5]. Des recherches très récentes menées par Éléonore Merza Bornstein et Eitan Bronstein Aparicio, tous deux de nationalité israélienne, ont montré que le terme *Nakba* a été employé pour la première fois par l'armée sioniste pendant la guerre de 1948, dans des tracts distribués à la population évoquant une « inévitable extermination[6] ». Leurs recherches très récentes ont mis à jour des centaines de témoignages de soldats sur les massacres perpétrés en 1948, ouverts à la consultation en Israël aux seuls israéliens, mais interdits de publication[7]. Gilbert Achcar ne disposait pas de cette archive lorsqu'il soulignait, à juste titre, cette correspondance littérale des termes *Shoah* et *Nakba* en 2009. *Shoah* et *Nakba* ne sont pas des termes scientifiques mais bien des « mots chargé de douleur ». Nous ne pouvons pas utiliser l'un sans l'autre, mettre à distance l'un et se laisser affecter par l'autre. Voilà pourquoi il nous semblait essentiel d'éclairer l'usage de ces deux mots dont Gilbert Achcar rappelle que leur usage n'est pas neutre.

## « L'auto-examen[8] »

Puisque nous avons évoqué les études postcoloniales et la porosité entre l'action politique et la recherche, il est essentiel de nous positionner dans le sillage d'universitaires qui

[1] *Ibid*. p. 23-58.
[2] *Ibid*. p. 25.
[3] *Ibid*. p. 24.
[4] *Ibid*. p. 48.
[5] Nous renvoyons à la thématique « le conflit israélo-palestinien » dans notre bibliographie.
[6] Éléonore Merza Bornstein, Eitan Bronstein Aparicio, *Nakba. Pour la reconnaissance de la tragédie palestinienne en Israël*, Mouans-Sartoux, éd. Omniscience, 2018, p. 228.
[7] Voir en particulier les chapitres 8 (« Secrets de famille : ils ont « fait » la Nakba »), 9 (« Une brève histoire de la Nakba en Israël »).
[8] Edgar Morin, *Pour sortir du XX^e siècle*, Paris, éd. Seuil, 1981, p. 166-168.

ont exprimé cette nécessité avant nous. L'essentialisation des rapports de force entre « l'occident démocratique » et « l'orient barbare » n'est pas nouvelle selon Christine Delphy qui démontre que le concept d'Autre est une « invention de la tradition occidentale[1] » : « La thèse selon laquelle les êtres humains ne supportent pas "la différence" est une thèse sur la nature humaine, une thèse essentialiste donc idéaliste[2] ». Dans ce même ouvrage qui articule textes militants et textes scientifiques, l'auteure récuse l'abstraction de son point de vue et conteste l'existence d'un point de vue objectif et surplombant. Dans ce même ordre d'idée, Edward Saïd poursuit, toujours dans *L'Orientalisme*, la série de questions ouvertes ainsi :

> *Comment les idées acquièrent-elles de l'autorité, de la "normalité" et même le statut de vérité "naturelle" ? Quel est le rôle de l'intellectuel ? Est-ce de valider la culture et l'État auxquels il appartient ?*
>
> *Quelle importance doit-il donner à une prise de conscience critique et indépendante ? Une prise de conscience critique d'opposition ?*[3]

Les études postcoloniales sont souvent présentées à l'origine d'un « tournant culturel » engageant « les capacités interventionnistes[4] » des intellectuels, c'est-à-dire articulant leur recherche à leur pensée et/ou pratique politique. Edgar Morin a également souligné l'importance du principe de réflexivité dans toute production scientifique :

> *Le mode de pensée idéologique est un mode de penser où le sujet se met d'emblée sur le trône héliocentrique. Ni le scientifique, ni l'idéologue ne disent "moi, je". Ils disparaissent dans la vérité objective qui parle par leur bouche.* […] *La ligne de rupture entre la pensée mutilée/mutilante et la pensée complexe est là. Le "moi" est toujours à la fois chassé (de la réflexion) et arrogant (héliocentrique) dans la pensée mutilée/mutilante. Il est sur le trône de l'universel tout en étant invisible à lui-même. Il ne peut, ne sait se regarder, se situer, se comprendre, se connaître.*
>
> *Or, la connaissance complexe nous demande :*
>
> *- de nous situer dans la situation ;*
>
> *- de nous comprendre dans la compréhension ;*
>
> *- de nous connaître connaissant.*[5]

Il convient donc de préciser que cette recherche ne trouve pas son origine dans le militantisme politique en faveur de la Palestine. En revanche, c'est dans l'écart constaté et expérimenté entre le théâtre et l'action politique – menée régulièrement dans le cadre de mouvements sociaux,

[1] Christine Delphy, *Classer, dominer. Qui sont les "autres" ?* Paris, éd. La Fabrique, 2008.
[2] *Ibid*. p. 8.
[3] Edward Saïd, *L'orientalisme op cit*, p. 351.
[4] Vivek Chibber, *La théorie postcoloniale et le spectre du capital*, Toulouse, éd. de L'asymétrie, 2018, p. 12.
[5] Edgar Morin, *Pour sortir du XX^e siècle*, *op cit*, p. 166-167.

étudiants, et des intermittents depuis 2003 – que s'initie notre besoin de creuser les liens entre théâtre et politique. C'est aussi dans le cadre des enseignements de Chantal Meyer-Plantureux sur l'antisémitisme et le théâtre, les représentations des Arabes au théâtre pendant la guerre d'Algérie, et les représentations des Juifs et des homosexuels en scène, que nous avons trouvé matière à penser, à articuler théorie et pratique. C'est également avoir assisté à la représentation d'une pièce de théâtre que le choix du sujet s'est imposé à nous. A l'été 2012, Vincent Goethals[1] met en scène *Caillasses*[2] de Laurent Gaudé[3], qui marque, dans un parcours particulier, le retour du *politique* au théâtre. A la manière dont Jean Genet dépeint la guerre d'Algérie dans *Les Paravents*, Laurent Gaudé rend inévitable la confrontation avec le conflit entre Israël et la Palestine, sans jamais le nommer. La dédicace liminaire au texte édité le confirme : « Pour le peuple palestinien, dans l'espoir que vienne bientôt le jour où il embrassera à nouveau la paix et la liberté[4] ». Notre premier travail d'analyse a consisté à interroger la « (dé)construction des figures du palestinien[5] » avec les outils de l'analyse dramaturgique[6], mais également à analyser le discours de l'auteur[7].

En conséquence, le choix de la thématique du conflit israélo-palestinien est à la fois la synthèse d'enseignements, de lectures et de réflexions sur la figure de l'altérité au théâtre (Juifs et Arabes en l'occurrence), mais également une entrée par laquelle mobiliser la question politique. Étant donné que notre étude traverse les années 1970 jusqu'au temps présent, cette thèse s'appuie sur des travaux universitaires récents qui s'attachent à penser les liens entre le théâtre et la politique spécifiquement en France.

---

[1] Vincent Goethals est un metteur en scène français issu de l'École Nationale Supérieure d'Art Dramatique de Lille. Il a fondé la compagnie Théâtre en Scène en 1986, conventionnée avec la DRAC Nord-Pas-de-Calais depuis 2000. Il s'est tourné vers les textes de théâtre contemporain francophone (Québec, Belgique, Afrique) portés sur des enjeux politiques d'actualité. En 2012, il prend la direction du Théâtre du Peuple de Bussang jusqu'en 2017.

[2] Laurent Gaudé, *Caillasses*, Arles, Actes Sud, 2012.

[3] Laurent Gaudé (1972 -) est un écrivain français auteur de romans, nouvelles, poésies et pièces de théâtre. Il a reçu le prix Goncourt des Lycéens en 2002 pour *La Mort du Roi Tsongor*, puis le prix Goncourt en 2004 pour *Le Soleil des Scorta*. Certains de ses textes font partie des programmes scolaires du collège au lycée.

[4] Laurent Gaudé, *op. cit*., p. 5.

[5] Emmanuelle Thiébot, *Enjeux sociaux et politiques des dramaturgies du conflit israélo-palestinien sur les scènes françaises : construction et déconstruction des figures du palestinien dans Caillasses de Laurent Gaudé et Les monologues de Gaza du Théâtre Ashtar*, mémoire de Master II en Arts du spectacle, codirection Chantal Meyer-Plantureux et Stéphanie Loncle, Université de Caen Normandie, juin 2014.

[6] Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, 2006.

[7] Laurent Gaudé. 2012. Entrevue radiophonique avec Marie Richeux. *Pas la peine de crier*, diffusée le 4 juillet 2012. Paris : France Culture. Podcast en ligne : http://www.franceculture.fr/emission-pas-la-peine-de-crier-caillasser-caillasser-2012-07-04

## Théâtre(s) et politique(s) en France : approches plurielles et remises en question du théâtre ontologiquement politique.

Depuis le début des années 2000, plusieurs recherches se sont attachées à préciser les relations qu'entretiennent le théâtre et la politique, sans se contenter d'affirmer l'évidence du lien entre les deux qui neutralise la conflictualité du politique[1]. La publication de Chantal Meyer-Plantureux, en 2006, sur le théâtre populaire[2] remet déjà en question l'acception de ce terme qui ne fait pas l'unanimité et désigne deux conceptions différentes du peuple que Bérénice Hamidi-Kim met en évidence en étudiant la scène contemporaine[3]. Toujours dans cette optique de creuser les liens entre le théâtre la politique, un collectif[4] formé en 2008 a réuni plusieurs chercheur·e·s selon trois axes de recherches : « théâtre politique en diachronie », « théâtre de l'opprimé », « théâtre et monde du travail ». De plus, tout un pan du spectacle militant (théâtre et cinéma), longtemps resté à la marge des études universitaires a été valorisé dans un ouvrage collectif[5], et dans une histoire des théâtres en lutte « des années 1960 à aujourd'hui[6] » écrite par Olivier Neveux. Ces travaux visent notamment à mettre en évidence l'orientation politique qui sous-tend une œuvre, en corrélation avec son esthétique[7].

Cet ensemble de recherches ont amené à problématiser la notion de « théâtre politique » insuffisante pour rendre compte de la diversité des pratiques, dans deux ouvrages parus en 2013[8] qui se complètent et se répondent, offrant une vue d'ensemble riche et sur les théâtres politiques en France. Bérénice Hamidi-Kim note l'impossibilité d'une définition transhistorique du « théâtre politique » et a montré l'importance de s'appuyer sur des matériaux extérieurs à l'œuvre, notamment les discours des artistes[9]. Le contexte de production des

[1] Voir les Actes du colloque « Théâtres politiques en mouvement », 3-5 avril 2007, Université de Franche-Comté parus en 2011 : Christine Douxami (dir.), *Théâtres politiques (en) mouvement(s)*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011.
[2] Chantal Meyer-Plantureux, *Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, éd. Complexe, 2006.
[3] Bérénice Hamidi-Kim, « Théâtre populaire, immigration, intégration et identité nationale… Ou comment le théâtre s'inscrit dans le débat public actuel sur la définition du peuple français », *Études théâtrales* 2007/3 (N° 40), p. 122-135. Url : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-3-page-122.htm, consulté le 19/05/18.
[4] Voir à ce sujet le site internet du collectif en sommeil depuis la première publication de 2013 sur les représentations théâtrales de la Commune de Paris : https://theatrespolitiques.fr/, consulté le 20/09/19.
[5] Christian Biet, Olivier Neveux (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic-la-Gardiole, éd. L'entretemps, 2007.
[6] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, éd. La Découverte, 2007.
[7] Voir à ce sujet Olivier Neveux, « Présences critiques de l'impérialisme dans le théâtre contemporain », dans David Lescot et Laurent Véray (dir.), *op cit*., p. 509-530.
[8] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, éd. L'Entretemps, 2013 ; Olivier Neveux, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, éd. La Découverte, 2013.
[9] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique … op cit.*

spectacles, de diffusion et de médiatisation des spectacles est essentiel pour comprendre le *geste* politique d'un artiste et de son œuvre. La complexité du terme *politique* a également été soulevée par Olivier Neveux qui s'attache à le faire surgir dans sa substance propre, à ne pas considérer son sens comme évident. Il propose de l'examiner sous l'angle de l'adresse publique, c'est-à-dire « dans le rapport que le spectacle entend entretenir avec son spectateur[1] ». Malgré la dépréciation du théâtre militant dont la forme didactique constitue le parangon, tout un pan du spectacle vivant contemporain envisage toujours le spectateur comme un être « ignorant d'une réalité sensible que le théâtre peut lui apporter[2] » soit par « l'autoritarisme des émotions[3] » souvent administrées par la violence et la provocation sur scène, soit par la « conscientisation[4] ». Ces deux études convergent lorsqu'il s'agit de constater l'absence du politique au théâtre à la fin du XX[e] siècle qui se traduit par l'hégémonie d'un « théâtre du consensus[5] » porté par la figure de « l'artiste citoyen[6] », et d'un « théâtre unidimensionnel[7] » ou « post-politique[8] » qui, à la suite des bouleversements idéologiques « des années 1989[9] » épouse le « pessimisme anthropologique radical[10] » qui caractérise un courant postmoderne dominant. Ces travaux ont également mis en évidence que « la critique universitaire et ceux qui la font sont tout autant agents et prescripteurs d'idéologie que descripteurs/critiques desdites idéologies[11] ». Parce qu'il n'existe pas un théâtre politique mais des théâtres politiques, ces ouvrages ont permis de « déstabiliser quelques certitudes[12] », et de s'émanciper d'un grand nombre d'attendus à l'endroit du théâtre en abandonnant « le mythe de l'assemblée théâtrale[13] » : « Le public n'est pas l'humanité en tout petit, il en est l'une des petites parts[14] ». Chacun·e

[1] Olivier Neveux, *Politiques du spectateur, op cit.* Quatrième de couverture.
[2] *Ibid*. p. 232.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] Au sens ou Olivier Neveux, s'appuyant sur Jacques Rancière, définit les contours d'un théâtre qui s'ancre dans la réalité en prétendant seulement la constater : « "Chercher avidement un rapport à la réalité" », dans *Politiques du spectateur… op cit*, p-p 85-106.
[6] Bérénice Hamidi-Kim, « Portrait de l'artiste citoyen en intellectuel engagé », dans *Les Cités… op cit*., p. 204-242.
[7] Olivier Neveux, « Un théâtre unidimensionnel », dans *Politiques du spectateur… op cit*. p. 17-75.
[8] Bérénice Hamidi-Kim, « La cité du théâtre post-politique », dans *Les Cités… op cit*. 68-162.
[9] Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX[e] siècle*, Paris, éd. La Découverte, 2012 ; Bérénice Hamidi-Kim, « Les "années 1989" ; aube d'une nouvelle ère ? Reconfiguration des champs de force idéologiques », dans *Les Cités… op cit*. p. 33-36.
[10] Bérénice Hamidi-Kim, « La cité du théâtre post-politique », dans *Les Cités… op cit*. 68-162.
[11] *Ibid*. p. 45.
[12] Olivier Neveux, *Politiques du spectateur… op cit*, p. 9.
[13] Bérénice Hamidi-Kim, « Le théâtre, un espace public ? Le mythe de l'assemblée théâtrale dans le théâtre public français depuis la fin des années 1980 », communication dans le cadre de la journée d'étude *Théâtre politique et lieu*, Université Lille 3, 15 juin 2012, [en ligne] http://live3.univ-lille3.fr/video-recherche/theatre-politique-en-diachronie-berenice-hamidi-kim.html
[14] Olivier Neveux, *Politiques du spectateur… op cit*, p. 9.

à leur manière, ces chercheur·e·s ont établi l'hétérogénéité des publics et des pratiques théâtrales, et l'ont abordé sous une diversité de formes – sans les hiérarchiser, dans les réseaux institutionnels, socio-culturels ou militants. Il ne s'agit pas de juger de la légitimité de ces formes et pratiques, mais de faire surgir leur diversité et de comprendre leur inscription dans le champ artistique en France. Ces constats fournissent le cadre dans lequel s'insèrent les dramaturgies du conflit israélo-palestinien que nous souhaitons étudier.

## Dramaturgies et dramaturges : déborder l'analyse de l'objet esthétique.

S'interrogeant sur la façon d'articuler tendance politique et qualité artistique, ou le fond et la forme, Walter Benjamin propose de décaler notre regard. Plutôt que de se demander comment une œuvre se pose « *face* aux rapports de production de l'époque[1] » (l'œuvre est-elle réactionnaire ou révolutionnaire ?), Benjamin interroge : « comment se pose-t-elle *en* eux ?[2] ». Partant, il propose de prendre en compte l'ensemble des « modes d'expression[3] » de « l'auteur en tant que producteur[4] », sans se cantonner à l'œuvre elle-même. C'est-à-dire qu'il ne s'agit pas seulement d'interroger la forme de l'œuvre, qui émanerait d'une compétence spécialisée, mais aussi de penser la place de l'auteur dans la société.

En débordant le cadre de la dramaturgie en tant qu'objet esthétique, il s'agit questionner la position du dramaturge et de se demander : est-ce le contenu même du spectacle (le fond) qui détermine son degré de légitimité ? Est-ce la position du dramaturge qui détermine le degré de légitimé du spectacle ? Ou bien les deux ?

Cette thèse s'inscrit dans une approche d'histoire culturelle[5] en prenant pour point de départ la thématique du conflit israélo-palestinien au théâtre, en France. Le mot « dramaturgie » désigne le théâtre au sens large, étant donné que « l'art de composer des pièces de théâtre » ne passe pas seulement par le texte. La dramaturgie peut aussi s'écrire au plateau. Quant au plateau, il accueille aujourd'hui un grand nombre de représentations scéniques qui ne relèvent plus seulement du théâtre comme genre littéraire. Dans son acception extensive, dramaturgie correspond à une diversité des formes spectaculaires. Si les dramaturges créent les

[1] Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur », dans *op cit*, p.125.
[2] *Id*.
[3] *Ibid*. p. 126.
[4] *Ibid*. p. 128.
[5] Pascal Ory, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 2004.

dramaturgies, « qui a créé les créateurs ?[1] ». À cette étude des représentations théâtrales, nous ajoutons une approche du « champ de production culturelle[2] » d'inspiration bourdieusienne. En plus d'étudier des représentations théâtrales, cette thèse a également pour objet « l'ensemble des relations *entre l'artiste et les autres artistes*, et, au-delà, l'ensemble des agents engagés dans la production de l'œuvre ou, du moins, de la valeur sociale de l'œuvre (critique [journalistiques et/ou universitaires], directeurs de [théâtre], mécènes, etc.)[3] ». La position du dramaturge dans le « champ de production culturelle[4] » est ici interrogée. Un dramaturge désigne d'abord un auteur de théâtre, puis celui qui étudie la dramaturgie ou en explique le fonctionnement. Aussi, l'usage de ce mot n'est pas suffisant pour recouvrir l'ensemble des « agents engagés dans la production de l'œuvre[5] ». Toutefois, puisqu'il s'agit d'une thèse en études théâtrales, le point de départ de cette recherche est bien la dramaturgie.

Dans ce but, nous avons effectué un premier recensement[6] des productions scéniques traitant du conflit israélo-palestinien qui nous a permis de définir progressivement notre objet. Nous avons pu recenser deux cent quatre-vingt productions scéniques de 1954 à nos jours[7], ainsi que cinquante-six pièces de théâtres éditées, seize manuscrits ou tapuscrits qui n'ont pas forcément abouti à une mise en scène. Vingt-cinq romans, contes, nouvelles ou recueils de poésie ont été adaptés pour la scène. Le recensement prend de l'ampleur au « tournant de 1989[8] », marqué par des événements politiques en Israël et en Palestine, et des transformations idéologiques majeures qui se répercutent dans le champ artistique et le monde du théâtre en France. Ce recensement n'est pas exhaustif. Pour le mener à bien, nous avons recensé les pièces de théâtres sur des bases de données en ligne, des sites internet de publicisation du spectacle vivant, ceux des institutions théâtrales et des compagnies de théâtre qui se développent depuis le début des années 2000[9]. En parallèle nous avons mené une enquête de terrain[10] et récolté des informations auprès des artistes ou des diffuseurs, notamment en ce qui concerne les spectacles antérieurs aux années 2000. En outre, la hiérarchisation des pratiques théâtrales rend plus

[1] Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », dans *Questions de sociologie*, Paris, éd. de Minuit, 2002 [1984], p. 207-221.
[2] *Ibid*. p. 210.
[3] *Ibid*. p. 209.
[4] *Ibid*. p. 210.
[5] *Ibid*. p. 209.
[6] Voir en annexe l'intégralité du recensement et la méthode d'organisation des données.
[7] Fin de l'année civile 2016. Nous avons poursuivi les recherches au-delà mais les arrêtons à cette date pour le traitement quantitatif des données.
[8] Enzo Traverso, *L'Histoire comme champ de bataille… op cit.*
[9] La sitographie exhaustive est référencée dans les sources.
[10] Voir à ce sujet, en annexe, les entretiens et transcriptions d'événements auxquels nous avons assisté, ainsi que la liste complémentaire des matériaux qui ont été utile à ce premier travail.

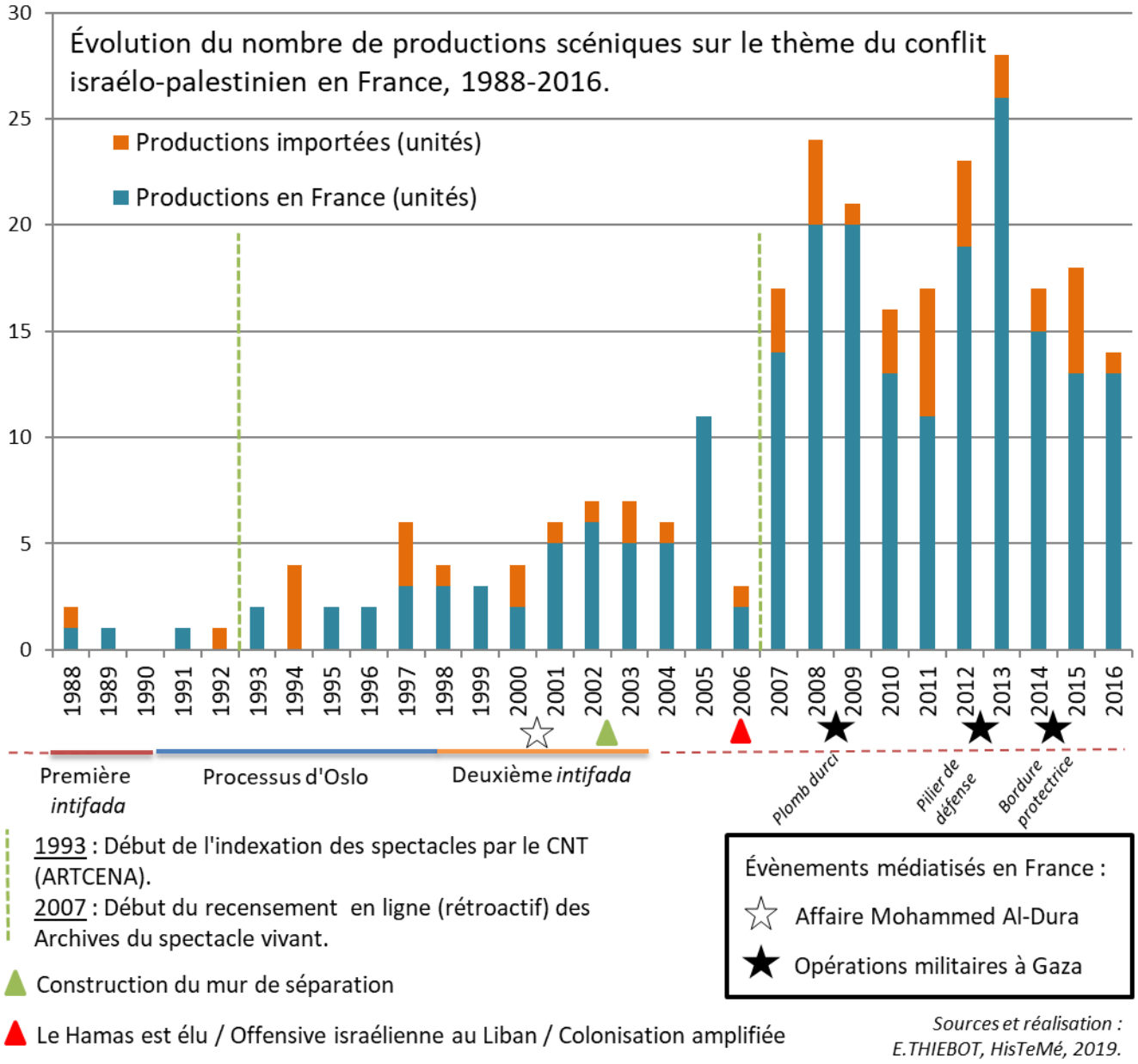
difficile d'accéder à des archives ou des traces de spectacles joués en dehors des théâtres. Cette difficulté révèle aussi ce qui est valorisé par les institutions. Les blogs personnels, réseaux sociaux et sites de vidéos en lignes constituent des sources intéressantes en ce qui concerne le théâtre amateur ou en milieu scolaire. Mais cette source est relativement récente, ce qui amène à relativiser le graphique que nous avons réalisé pour présenter l'évolution du nombre de productions scéniques sur le thème du conflit israélo-palestinien en France (Figure 1). Ce graphique ne peut donner qu'une idée générale de la présence thématique du conflit israélo-palestinien au théâtre en parallèle des événements politiques et médiatiques. Depuis l'échec des accords d'Oslo la thématique est omniprésente. Mais cette présence du politique au théâtre ne doit pas être appréhendée de façon uniforme, c'est pourquoi une analyse plus fine de ces données doit permettre de distinguer les différents modes de production et formes théâtrales.

Nous avons pu définir l'objet au fur et à mesure que nous le découvrions. Il s'agit de pratiques artistiques scéniques diverses (théâtre, conte, danse, performance, forme hybride, etc.) qui traitent de ce conflit vue d'ensemble, ou en focalisant sur un événement historique, ou bien encore le replaçant dans un cadre plus général – en faisant un motif secondaire ou un détail. Il ne s'agit pas nécessairement de représenter la guerre ou de montrer la violence. Il peut également s'agir de dépeindre le quotidien d'un individu ou d'une famille – israélienne ou palestinienne, ou les deux. Les matériaux sources (captations ou textes) manquent souvent, et il a fallu reconstituer, à partir de documents de productions, de publicisation ou de critiques journalistiques, l'orientation générale du spectacle. En conséquence il s'agit moins d'étudier des « dramaturgies de la guerre » que des productions scéniques dont le processus de création produit un discours *sur*, ou s'inscrit dans l'actualité du conflit israélo-palestinien. C'est le cas de *Roméo et Juliette,* de William Shakespeare, traduite, adaptée et mise en scène en 1994 par une troupe israélienne et une troupe palestinienne, et jouée en France[1]. Si la pièce de théâtre ne traite donc pas du conflit, la production de l'œuvre en porte la marque.

Comment ces théâtres se présentent-ils dans leur rapport au politique ? Quelles sont les conditions de production des œuvres ? Comment les œuvres sont-elles pensées en amont pour circuler dans quels réseaux ? De quel(s) discours sont-elles accompagnées, ou non ? De quelle médiatisation bénéficient-elles quantitativement et qualitativement ?

[1] Cette pièce est présentée dans le chapitre 5.

*Figure 1: Graphique représentant l'évolution du nombre de productions scéniques sur le thème du conflit israélo-palestinien en France de 1988 à 2016. Sources et réalisation : Emmanuelle Thiébot.*




**Comment lire ce graphique ?**
Les productions scéniques comprennent les créations (première mise en scène), nouvelles créations ou reprises. Il peut s'agir de mises en scène ou de performances, ou bien de mise en espace, mise en voix, lectures qui font désormais partie d'un processus de valorisation, voire de sélection du théâtre contemporain. Sont donc amalgamées des pièces produites en milieu professionnel, semi-professionnel, amateur ou scolaire. Le spectacle n'apparaît qu'une fois dans le graphique : l'année de sa création ou de sa reprise, alors qu'il peut ensuite tourner pendant plusieurs années.

Sur le graphique, les deux repères en vert qui marquent les années 1993 et 2007 indiquent respectivement le début de l'indexation du spectacle vivant par le Centre National du Théâtre (devenu ARTCENA en 2016), puis le début du recensement rétroactif effectué par le site internet Les Archives du Spectacle en partenariat avec les institutions théâtrales. L'accès aux données est depuis facilité.

Ces premiers résultats ont permis la formulation d'hypothèses et le choix d'un corpus pertinent pour réfléchir à l'articulation entre le théâtre et la politique. En l'occurrence, les transferts culturels d'œuvres israéliennes et palestiniennes vers la France permettent une entrée éclairante dans le monde du théâtre à échelle nationale. Parmi les producteurs et productrices de ces dramaturgies, nous avons donc choisi de centrer notre étude sur les artistes israélien·ne·s et palestinien·ne·s. Si la thématique du conflit israélo-palestinien marque bien le début de cette recherche, elle se trouve augmentée par l'assignation identitaire subie par celles et ceux qui produisent ces spectacles. Cette assignation est l'héritage de représentations stéréotypées des Juifs et des Arabes qui ont durablement marqué les productions artistiques et scientifiques. L'histoire du théâtre constitue donc dans notre cas, un objet d'étude intéressant pour éclairer la perception de ces dramaturges étrangers et de leurs spectacles.

## Articuler l'étude des représentations et de la circulation des œuvres dramatiques en diachronie : méthodes.

Pascal Ory souligne l'intérêt d'articuler histoire culturelle et « sociologie culturelle[1] » lorsqu'il s'agit « de mettre en corrélation pratiques symboliques et dominations sociales[2] ». C'est depuis cette intersection que nous questionnerons les liens entre théâtre et politique. Cette « *histoire sociale des représentations*[3] » propose donc d'étudier « ce qui institue […] et ce qui constitue […] lesdites représentations[4] », en les rattachant « à l'histoire des groupes dominants et de leurs luttes pour la domination[5] ». Comme le souligne Edward Saïd :

> *Le pouvoir de raconter ou d'empêcher d'autres récits de prendre forme et d'apparaître est de la plus haute importance pour la culture comme pour l'impérialisme, et constitue l'un des grands liens entre les deux.*[6]

À quelle place peuvent prétendre les dramaturges en fonction de leur position sociale, leurs dispositions politiques et culturelles et leurs assignations identitaires ? Quelles dramaturgies proposent ces personnes ?

En conséquence, il ne s'agit pas ici de déterminer le caractère « révolutionnaire » ou « réactionnaire » intrinsèque à l'œuvre pour paraphraser Benjamin, c'est-à-dire que sa « tendance politique » n'est pas notre unique objet d'étude. En effet, l'orientation politique d'un

[1] Pascal Ory, *op cit*, p. 26.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.*, p. 13.
[4] *Id*.
[5] Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », *op cit*, p. 209.
[6] Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, *op cit.* p. 13.

spectacle (pro-palestinien, pro-israélien, anti-impérialiste, anti-guerre, etc.) n'est pas suffisante pour déterminer son degré de légitimité. D'ailleurs, nous ne pourrions nous tenir à une telle approche qui reviendrait à avaliser ou légitimer tel type de discours et prendrait le risque de l'hagiographie. Il s'agit plutôt d'étudier, dans l'ensemble des représentations théâtrales du conflit israélo-palestinien, la façon dont elles s'insèrent dans le champ de production culturelle en France, des années 1970 à nos jours. C'est-à-dire leur visibilité (diffusion et médiatisation), leur insertion dans un type de réseau, et *in fine* leur rapport au politique. Notre corpus déborde donc l'analyse dramaturgique ou scénique pour s'intéresser à un ensemble de documents qui renseignent sur la production d'un spectacle, sa diffusion et sa médiatisation et donc son inscription dans un réseau à la marge ou au cœur de l'institution théâtrale. Des encarts biographiques sont réalisés sur des artistes et agents du champ de production culturelle lorsque cela est possible, pour éclairer le propos et porter à la connaissance du lectorat des éléments parfois peu connus. Les discours des « agents engagés dans la production de l'œuvre[1] » (artistes, critiques, direction de théâtre, etc.) seront aussi mobilisés quand cela est possible, en mettant l'accent sur le discours des artistes et la façon dont ils envisagent leur rapport à l'institution. Dans cette optique, nous avons mené un certain nombre d'entretiens dont une partie mobilisée pour ce travail est reproduite en annexe. Nous les avons menés sur le mode de « l'entretien compréhensif[2] » dont la souplesse est adaptée aux discussions que nous souhaitions engager. Il s'agissait à la fois de les laisser raconter leur rapport au politique – et du théâtre au politique – et d'obtenir des informations factuelles souvent manquantes en raison de l'absence d'archives autour des pièces que nous souhaitions étudier.

Dans sa thèse sur le théâtre de l'immigration algérienne en France, Jeanne Le Gallic relève la difficulté de réunir des archives sur une forme de théâtre peu (re)connue, mais aussi les rapports de force ainsi révélés :

> *Une archive donne à voir du passé ce qui est volontairement transmis et classé. Elle est nécessairement modelée et formatée. Ainsi, l'archive livre une image du passé qui est plutôt celle des rapports de forces ou de domination qui refoulent d'autres réalités jadis vivantes et provoque une raréfaction du document. Si l'histoire des dominés est brisée par celle des dominants et qu'elle ne nous apparaît qu'à l'état de fragment, il appartiendra alors au chercheur de la reconstruire à partir des ruines et du silence.*[3]

[1] Pierre Bourdieu, « Mais qui a créé les créateurs ? », *op cit*, p. 209.
[2] Jean-Claude Kaufmann, *L'entretien compréhensif*, Paris, éd. Nathan, coll. « 128 », 1996.
[3] Jeanne Le Gallic, *L'immigration algérienne sur la scène théâtrale française (1972-1978) : d'une lutte postcoloniale à l'émergence d'une reconfiguration historique et temporelle*, thèse en études théâtrales, sous la direction de Christiane Page, Rennes. 10 décembre 2014, p. 33.

De fait, la grande majorité des archives de ce travail proviennent des théâtres qui ont accueilli les spectacles, ou des compagnies qui les ont produits. Cependant, toutes les structures ne disposent pas de moyens pour archiver leurs documents, et certaines compagnies n'existent plus – ou bien les supports informatiques ont été perdus. En même temps, c'est bien par une recherche fine en ligne que nous avons pu exhumer des informations qui nous ont conduites à des archives, ou à des sites internet de particuliers sur lesquels des photographies de spectacles sont accessibles. Certaines de ces archives sont menacées de disparaître car elles se trouvent sur des sites internet qui ne sont plus actualisés depuis plusieurs années. Dans certains cas nous n'avons pas pu contacter les ayant-droits de ces photographies. Ces difficultés sont redoublées par la distance qui nous sépare des nombreuses dramaturgies d'abord produites en Israël ou en Palestine, et pour les publics de ces pays. Un détour par des publications scientifiques, et/ou des articles de presse en ligne en anglais a permis de consolider nos approches de ces spectacles.

Enfin, l'ensemble des documents réunis nous invite à prendre en compte le transfert culturel des dramaturgies étudiées vers la France. Leur sens peut parfois se trouver ambigu, voire inversé, en raison d'une différence de contexte de production. Dans certains cas, la réappropriation de ces dramaturgies peut concourir à une neutralisation de leur discours politique par les agents de l'institution théâtrale (et universitaire) en France. C'est donc également la circulation des dramaturges et des dramaturgies qui est au cœur de cette étude, et leur insertion dans un champ de production culturelle au fonctionnement institué. Nous étudierons également des œuvres produites d'un autre point de vue – depuis le France – pour comparer les dramaturgies, les discours des artistes, leur position dans le champ de production.

Notre démarche a donc consisté à remonter le fil de chaque œuvre pour comprendre comment elle émerge dans un parcours personnel, professionnel, et comment elle s'insère dans le champ artistique : ses conditions de productions et de diffusion. Et bien sûr l'inscrire dans un temps historique, la confronter au champ médiatique[1]. A partir de là, on peut tenter de comprendre ce qui infléchit les formes théâtrales. Essayer de voir comment se construit un geste *politique*. Cette posture n'est pas toujours claire et reflète la difficulté de définition du terme politique au cours de la période qui nous intéresse. Les travaux de Bérénice Hamidi-Kim et d'Olivier Neveux sur les formes du théâtre politique serviront de point d'appui. Sans chercher systématiquement à étiqueter les spectacles étudiés selon leurs travaux, il s'agira de s'appuyer

[1] À cette fin, nous avons réalisé des encarts historiques pour rappeler certains événements.

sur ces références pour voir si la thématique du conflit israélo-palestinien au théâtre s'est développée sous ces auspices ou s'en distingue[1].

### Une étude historique et comparative.

Les artistes étrangers étudiés dans cette thèse occupent une place dans le temps présent, mais aussi dans le passé au sens où ils renvoient à telle ou telle communauté. Les Juifs et les Arabes, de Palestine et particulièrement musulmans, ont ce point commun d'avoir été définis dans leur « altérité » par le pouvoir impérialiste des nations occidentales. L'articulation de l'étude des représentations et de la circulation des œuvres en diachronie permet de questionner les assignations identitaires et les moyens d'y résister. Cette approche historique est doublée d'une approche comparative avec les spectacles produits par des artistes qui ne portent, à l'inverse, aucun « stigmate identitaire ». Cela nous oblige à adopter un plan thématique par approfondissements successifs, qui nous permet de complexifier progressivement le propos.

Dans une première partie historiographique et historique, à la suite d'Edward Saïd, il s'agit d'étudier la façon dont les Arabes sont (toujours) dépeints comme un peuple sans culture théâtrale. Nous verrons également la façon dont le théâtre palestinien s'est exporté en France, notamment à travers l'étude de la trajectoire de la troupe El Hakawati. Notre première partie vise donc, en interrogeant les difficultés rencontrées par la troupe pour se produire en France, à souligner que l'héritage de l'orientalisme produit une hiérarchie des pratiques théâtrales que les enjeux politiques conjoncturels (inter)nationaux ne suffisent pas nécessairement à expliquer. De plus, l'écart de développement économique entre le champ théâtral français et l'étranger est rarement pris en compte lorsqu'il s'agit de critiquer la dimension esthétique des œuvres[2]. Pourtant les conditions matérielles d'existence de la troupe déterminent bien souvent leurs choix dramaturgiques.

La deuxième partie de ce travail propose de comparer différents types de spectacles produits au cours de la décennie 1990, période au cours de laquelle le conflit devient « théâtralisable ». À partir des travaux de Bérénice Hamidi-Kim et Olivier Neveux, nous questionnerons la façon dont les dramaturg(i)es s'insèrent dans le champ de production culturelle. Nous verrons que la position du dramaturge est un « facteur d'art[3] » qui explique le degré de légitimité d'une œuvre et sa longévité, davantage que son opinion politique ou le

[1] Nous aurons l'occasion de détailler leurs travaux au chapitre 4, et de les utiliser au fil de l'eau.
[2] En dehors de quelques études sur le spectacle militant déjà citées et de l'étude de Jeanne Le Gallic, déjà citée.
[3] Jean-Pierre Cometti, *Art et Facteurs d'art, ontologies friables*, Rennes, éd. PUR, 2012.

propos intrinsèque à l'œuvre. Toutefois, la poétisation de la cause palestinienne est un facteur de reconnaissance, tandis que « la palestinnieneté » de la compagnie El Hakawati devient un facteur d'exclusion.

Si le conflit israélo-palestinien est théâtralisable, la troisième partie propose de réfléchir aux raisons pour lesquelles une grande partie des troupes palestiniennes se produisant en France circulent en dehors des réseaux institutionnels. Ces troupes ne pratiquent pas le théâtre de la même façon mais contreviennent toutes aux représentations misérabilistes de la Palestine et des palestiniens. Outre une pratique relevant parfois de formes de théâtre militant dépréciées en France qui explique leur marginalisation, certaines compagnies sont reconnues à l'international et exercent parfois dans des théâtres prestigieux. L'asymétrie de reconnaissance entre la France et l'étranger interroge sur les raisons d'une telle fermeture des scènes françaises aux artistes de Palestine. Malgré ces constats, le spectacle vivant produit en Palestine est mieux diffusé en France que celui produit en Israël.

La quatrième partie de ce travail est une ouverture qui propose de reprendre le même cheminement historique et comparatif en débutant par une approche historiographique des théâtres juifs et du théâtre israélien. Le conflit israélo-palestinien a fait l'objet d'écritures dramatiques mettant en question la condition juive, antérieures aux années 1990 : nous présenterons trois dramaturgies et dramaturges dont la forme et le propos témoignent de leurs différentes positions sociales, dispositions culturelle et politique et assignations identitaires. Nous serons amenés à constater les mêmes phénomènes d'exclusion, de réduction et de dépolitisation de théâtres dissidents. De fait, notre dernier chapitre portera sur des spectacles récents dans lesquels de jeunes artistes israéliens mettent leur identité en jeu plutôt qu'un point de vue surplombante et abstrait.

# Partie I : Les Arabes (de Palestine) et le théâtre en France : entre continuité de l'orientalisme et luttes décoloniales.

> *Oublier la chronologie revient pour moi à mettre la théologie définitivement à l'écart. C'est elle en effet qui oriente les processus historiques pour leur donner une signification conforme à nos jugements de valeurs implicites.* […] *Quand le rapport à l'histoire n'est pas identiquement investi, les peuples, voire les continents, sont considérés comme sans histoire. Du coup, ils sont présumés, du point de vue européen, étrangers à la modernité et incapables de progrès, y compris dans les arts.*[1]
>
> *Seloua Luste Boulbina*

Dans un double mouvement historiographique et physique, l'histoire israélienne[2] et l'édification du pays a recouvert la mémoire et les localités palestiniennes, dont les ruines sont encore effacées de nos jours[3]. De la même façon, alors que « le capitalisme et le libéralisme semblent redevenus le destin inéluctable de l'humanité[4] », comme l'ont affirmé entre autre Francis Fukuyama et François Furet[5], la mémoire du communisme et des luttes émancipatrices ont été recouvertes par l'écriture de l'Histoire qui privilégie « les mémoires "fortes"[6] ». C'est tout un horizon d'espérance qui a disparu. La « mémoire publique » de l'anticolonialisme « a connu une éclipse presque totale »[7], et les (ex-)colonis·é·s ont été assigné·e·s au rang de victimes. En conséquence, l'histoire du théâtre arabe et celle du théâtre palestinien sont longtemps restées méconnues. C'est sur cette historiographie que le premier chapitre se penche, et sur le mouvement théâtral palestinien reconstruit, à partir des années 1970, en contestation

[1] Seloua Luste Boulbina, *Les Miroirs vagabonds*, *op cit*, p. 23.
[2] Ilan Pappé, « Les dix mythes d'Israël. Petite(s) mythologie(s) israélienne(s) », dans Noam Chomsky, Ilan, Pappé, *Palestine l'Etat de siège*, Paris, Galaade, p. 17-31, 2013.
[3] Voir à ce sujet les travaux des chercheurs du laboratoire israélien indépendant, *De-colonizer* (url : https://www.de-colonizer.org/, consulté le 8/07/19), et leur publication en français : Éléonore Merza Bornstein, Eitan Bornstein Aparicio, *Nakba. Pour la reconnaissance de la tragédie palestinienne en Israël*, Mouans-Sartroux, Omniscience, 2018.
[4] Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005, p. 88.
[5] Le libéralisme a été érigé en rédempteur des régimes totalitaires du XX$^{e}$ siècle. « Cette thèse s'exprime sous différentes variantes des plus vulgaires aux plus nobles. La version vulgaire est celle du philosophe du Département d'État américain Francis Fukuyama, pour lequel la démocratie libérale désigne, au sens hégélien du terme, "la fin de l'Histoire", impliquant qu'il est impossible de concevoir un monde qui soit à la fois distinct du monde actuel et meilleur. La version noble est celle de François Furet. Soulignant dans *Le Passé d'une illusion*, que "ni le fascisme ni le communisme n'ont été les signes inverses d'une destination providentielle de l'humanité", Furet laisse entendre qu'une telle destination providentielle existe bel et bien, représentée par leur ennemi commun : le libéralisme », *Ibid.*, p. 91.
[6] *Ibid*. Voir plus précisément les chapitres 1 (« Histoire et mémoire : un couple antinomique ? », p. 18-41) et 2 (« Le temps et la force », p. 42-65).
[7] *Ibid.* Voir plus précisément le chapitre 4 (« Usages politiques du passé », p. 80-92).

permanente[1]. En France, cette décennie « demeure mal étudiée », « trop proche pour appartenir à l'histoire […] trop lointaine pour relever de l'actualité »[2]. Pourtant, les luttes anti-impérialistes et antiracistes menées à cette période ne sont pas étrangères à la pratique théâtrale en Palestine où l'on joue avec le théâtre de Bertolt Brecht[3], Dario Fo[4], et des auteurs arabes marxistes tels que Ghassan Kanafani[5]. L'artiste franco-palestinien François Abou Salem[6], de retour en Palestine après des études universitaires en France entre 1968 et 1970, participe à ce mouvement théâtral et cofonde la compagnie El Hakawati en 1977 avec Jackie Lubeck[7], artiste originaire des États-Unis où un théâtre militant s'est également développé et a circulé en France[8]. Le deuxième chapitre établit un historique de cette compagnie et met en exergue les contraintes de productions. La médiatisation critique de ses spectacles est tributaire de l'actualité du conflit au Moyen-Orient, comme nous le verrons dans le chapitre trois. La troupe El Hakawati a participé à rendre visible la cause palestinienne autrement que par l'imagerie médiatique violente, caricaturale, et dépolitisée. En ce sens, elle a permis d'articuler la pratique théâtrale et la mémoire de l'anticolonialisme en déclin. Elle constitue donc aussi un objet d'étude pour appréhender les rapports entre la mémoire et l'écriture de l'histoire.

[1] Jean-Marc Lachaud, « Du « Grand refus » selon Herbert Marcuse », *Actuel Marx*, 45, 2009/1, p. 137-148.
[2] Emmanuel Wallon, « "Tout est politique, camarade, même l'esthétique !" L'extrême gauche et l'art en France dans les années soixante-dix (quelques équivoques d'époque) », dans Christian Biet, Olivier Neveux (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981), op. cit.*, p. 51.
[3] Bertolt Brecht (1898-1956) est un écrivain, critique littéraire et dramatique et homme de théâtre allemand. Communiste, il a fui la persécution nazie puis le maccarthysme avant de s'installer en RFA. Il théorise et pratique le théâtre épique, essayant de rapprocher l'art et la science.
[4] Dario Fo (1926-2016) est un comédien, dramaturge et metteur en scène italien. Il développe des formes théâtrales satiriques et burlesques à destination de public populaire et joue parfois dans la rue.
[5] Présenté dans le chapitre 1.3.1.
[6] Présenté dans le chapitre 2.2
[7] Présentée dans le chapitre 2.3.
[8] Anne Cuisset, « Quel théâtre militant aux États-Unis ? », dans Christian Biet, Olivier Neveux (dir.), *op. cit.*, p. 80-90.

# Chapitre 1 : Historiographie critique des théâtres arabes et du théâtre palestinien

L'histoire du théâtre palestinien s'inscrit dans une histoire palestinienne critiquée et contestée[1] et plus largement dans celle du monde arabe dont les pratiques théâtrales sont méconnues ou négligées avant le XIX[e] siècle. Les « stratégies de déculturation[2] » mises en place ont eu d'autant plus d'effet dans les sociétés de tradition orale ayant subi plusieurs épisodes coloniaux, comme c'est le cas pour la Palestine[3]. Un retour historiographique critique sur le théâtre arabe permet de comprendre la place peu légitime qu'il occupe dans le champ universitaire et théâtral en France, et partant celle du théâtre palestinien. En effet, le dynamisme de l'activité théâtrale en Palestine « demeure largement sous-estimé, voire ignoré et les créateurs eux-mêmes jugent que le théâtre palestinien est inexistant ou, quand il ne l'est pas, de "mauvaise qualité"[4] ». Hormis la récente thèse de Najla Nakhlé-Cerruti sur le théâtre palestinien contemporain (2006-2016) et un article de Marie Elias traitant du théâtre de lutte dans les années 1970[5], l'activité théâtrale en Palestine est peu connue à ce jour.

## 1.1. La longue absence du théâtre arabe de l'histoire officielle

### *1.1.1. Orientalisme et études théâtrales.*

Dans un ouvrage paru en 2012, Ève Feuillebois-Pierunek pose la question suivante : « Y a-t-il absence de tradition théâtrale dans le monde arabe classique ?[6] ». Pour cette spécialiste de la littérature persane (poésie mystique médiévale), iranisante et arabisante, des « genres littéraires contenants des éléments dramatiques et des formes populaires existent bel et bien dans le monde arabe avant le XIX[e] siècle, mais aucun de ces phénomènes n'a été considéré comme relevant du théâtre[7] ». L'auteure consacre une partie de son article aux « formes autochtones populaires[8]

[1] Voir à ce sujet : Jihane Sfeir-Khayat, « Historiographie palestinienne. La construction d'une identité nationale », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 60, 2005/1, p. 35-52, url : https://www.cairn.info/revue-annales-2005-1-page-35.htm, consulté le 14/03/18 ; Sandrine Mansour-Mérien, *L'histoire occultée des Palestiniens, 1947-1953*, Paris, Éditions Privat, 2013. Dans cet ouvrage, l'auteure fait un retour sur les travaux des nouveaux historiens israéliens.

[2] Françoise Sironi, « Les stratégies de déculturations dans les conflits contemporains », *Revue de Psychiatrie Sud/Nord*, 12, 1999, url : http://www.ethnopsychiatrie.net/actu/sudnord.htm, consulté le 30/05/17.

[3] Palestine désigne ici la région historique de l'Empire Ottoman, puis la Palestine mandataire sous domination britannique au sein de laquelle a été créé l'Etat d'Israël en 1948.

[4] Najla Nakhlé-Cerruti, *La Palestine sur scène. Une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016)*, Thèse de doctorat, INALCO, 30 novembre 2017, p. 15.

[5] Marie Elias, « Le théâtre palestinien », dans Maher Al-Charif (dir.), *Le patrimoine culturel palestinien*, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 169-183

[6] Ève Feuillebois-Pierunek, « Le théâtre dans le monde arabe », dans Ève Feuillebois-Pierunek (dir), *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 393.

[7] *Ibid.*, p. 395.

[8] *Ibid.*, p. 396- 400.

» du monde médiéval arabe : l'art du conteur, le théâtre d'ombre, les farces et satires populaires, les rituels agraires floklorіques, etc ; et s'interroge :

> *Pourquoi, face à toutes ces formes traditionnelles, continuer à nier l'existence d'une "théâtralité" arabe ?* […] *La théâtralité, qui est une des dimensions universelles de la vie sociale, prend diverses formes dans divers contextes : pourquoi en attribuer le monopole à une forme occidentale, de surcroît datée ?*[1]

L'idéologie coloniale a eu des effets dans les champs scientifiques et artistiques, comme l'a montré Edward Saïd déconstruisant les mécanismes de production de l'imagerie orientaliste[2]. En conséquence, le théâtre arabe « a d'abord [été] écarté[3] » des études théâtrales. Najla Nakhlé-Cerruti souligne que l'ouvrage de référence de George Freedley et John Reeves, *A History of the Theatre*, publié en 1941, « ne consacre pas une page, parmi les sept-cent cent soixante-douze, au théâtre en arabe[4] ». Dans un ouvrage suivant, *History of the Theatre*, du professeur américain Oscar Brocket (1923-2010), publié en 1968, l'auteur

> *commence son ouvrage, de la même manière que ses prédécesseurs, par un développement sur les drames rituels dans l'Égypte pharaonique puis dans la Grèce Antique. Il développe finalement explicitement l'idée que nulle création ni intérêt pour la pratique théâtrale n'existent en Egypte jusqu'en 1850. L'auteur conclut son chapitre en affirmant que les Egyptiens n'ont pas développé d'art théâtral et scénique pendant 3000 ans.*[5]

Outre la difficulté d'accès aux sources, c'est aussi le contexte de production de leur pensée qui empêche ces historiens du théâtre d'envisager l'existence de pratiques théâtrales dans le monde arabe, c'est à dire la façon dont l'Occident a, tout au long de XIX^e^ et XX^e^ siècles, produit un savoir sur l'Orient représenté soit comme inférieur, soit comme un objet d'étude ayant besoin d'être « rectifié[6] ». Ève Feuillebois-Pierunek relève deux positions opposées dans l'historiographie du théâtre arabe : celle de Jacob M. Landau[7] publié en 1958 pour qui « il n'y a pas eu de théâtre arabe avant le XIX^e^ siècle et l'invasion de l'Égypte par Napoléon[8] » ; et celle « plus nuancée[9] » d'un ouvrage collectif dirigé par Nadia Tomiche et publié par

[1] *Ibid.*, p. 400.
[2] Edward W. Saïd, *L'orientalisme*, *op. cit*. Dans la suite de ses écrits, Edward Saïd insiste également sur l'impossible « neutralité idéologique » du savoir scientifique et des productions artistiques : Edward W. Saïd, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 103.
[3] Najla Nakhlé-Cerruti, *La Palestine sur scène*, *op. cit.*, p. 17.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] Edward W. Saïd, *L'orientalisme*, *op. cit.*, p. 60.
[7] L'article renvoie à ces références que nous n'avons pas consultées : Jacob M. Landau, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, Philiadelphia, University of Pennsylvania Press, 1958 ; *Études sur le théâtre et le cinéma arabes*, traduit de l'anglais par F. Le Cleach, Paris, Maisonneuve et Larose, 1965.
[8] Ève Feuillebois-Pierunek, « Le théâtre dans le monde arabe », article cité, p. 393.
[9] *Id*.

l'UNESCO en 1969[1], mettant en garde contre « un certain orientalisme prompt à en déduire une incompatibilité entre l'islam et le théâtre[2] ». Dans cet ouvrage, le sociologue Jean Duvignaud rappelle que

> *toutes les sociétés connaissent des formes de dramatisation spontanée* [même si] *cela ne signifie pas qu'elles deviennent systématiquement des formes artistiques réelles ou contribuent à l'apparition de ce mode de création hautement particulier que nous avons coutume d'appeler théâtre.*[3]

Ève Feuillebois-Piernuek relève que les pratiques théâtrales d'Orient et d'Extrême-Orient ne subissent pas ce même déni, qu'il s'agisse du théâtre sanskrit en Inde, du théâtre chanté Chinois ou du Nô Japonais[4]. Revenant successivement sur les diverses thèses qui ont tenté d'expliquer « l'absence de tradition théâtrale forte en contexte musulman[5] » pour les infirmer (interdiction de représentation ; conception autocratique de Dieu ; structure nomade des sociétés arabo-musulmanes ; instabilité politique ; artificialité de la langue arabe classique ; manque de mythologie), l'auteure montre que les pratiques théâtrales, relevant de la tradition orale et en langue vulgaire, « n'ont jamais été considérées comme faisant partie de la littérature savante. […] Voilà sans doute la raison de la méconnaissance et du déni des formes traditionnelles du monde musulman : elles ne font pas partie de la "grande" littérature […][6] ». La contradiction linguistique de forme entre l'arabe littéraire et l'arabe dialectal explique que le théâtre écrit en arabe dialectal a longtemps été écarté des champs littéraire et académique[7], et suscité peu de recherches[8], comme l'explique Najla Nakhlé-Cerruti qui prend le parti d'aborder le théâtre palestinien comme un genre littéraire[9]. Roger Assaf ajoute que le « mépris [des intellectuels arabes] pour la littérature et les arts populaires [est dû à] la suprématie de la langue littéraire du Coran […] à la sacralisation culturelle de la langue littéraire et la marginalisation de la langue parlée […][10] ». En effet, le tome dix-neuf de *l'Encyclopédie de la*

---

[1] Nadia Tomiche (dir.), *Le Théâtre arabe*, Paris, UNESCO, 1969, url : http://unesdoc.unesco.org/Ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=64579&set=005535CDD7_2_412&gp=0&lin=1&ll=1, consulté le 16/03/18.
[2] Ève Feuillebois-Pierunek, « Le théâtre dans le monde arabe », article cité, p. 393.
[3] Jean Duvignaud, « Rencontres de civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrébin contemporain », dans Nadia Tomiche, *op. cit.*, p. 194.
[4] Ces formes spectaculaires sont d'ailleurs citées par Christian Biet et Christophe Triau dans l'introduction de leur ouvrage *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p. 13-14.
[5] Ève Feuillebois-Pierunek, « Orient et Occident : des théâtralités (vraiment) différentes ? », dans *op. cit.*, p. 32.
[6] *Id*.
[7] Najla Nakhlé-Cerruti, *op. cit.*
[8] Dans son historiographie, Najla Nakhlé-Cerruti cite ces travaux : Arlette Roth, *Le théâtre algérien de langue dialectale : 1926-1954*, Paris, F. Maspero, 1967 ; Laïd Bellatreche, Ould Adberrahmane Abdelkader, *« Kaki » ou l'expérience du théâtre populaire en Algérie*, Paris, 2012 ; Marie-Aimée Germanos et Sobhi Boustani (dir.), *La littérature arabe dialectale : un patrimoine vivant*, Paris, Karthala, 2016.
[9] Najla Nakhlé-Cerruti, *op. cit.*
[10] Roger Assaf, *Le théâtre dans l'Histoire*, Volume 1, « La scène entre les dieux et les hommes », Beyrouth, L'Orient des livres, 2016, p. 205.

*Pléiade*, publié en 1965 et qui propose une *Histoire des spectacles*[1], inclut une partie intitulée « l'Histoire du théâtre en Orient » abordant plusieurs pays ou « aires culturelles » (La Chine, l'Inde, le Sud-Est asiatique, etc.) dont l'Islam[2] (sic). Ce chapitre est écrit par Rachid Bencheneb, auteur issu des études littéraires[3]. Il ouvre son chapitre sur les spectacles populaires dans le monde arabe[4] et estime que ces formes n'ont qu'un « rapport assez lointain avec le théâtre[5] ». Selon lui :

> *Dans le monde arabo-islamique comme ailleurs, le théâtre naîtra d'une cité et d'une technique. Car il ne s'agit pas d'autre chose que d'une découverte d'ordre technique, le jour où, devant la foule, l'acteur se substituera au récitant, où le récit deviendra représentation, où l'on ne racontera plus, mais où l'on se souciera de montrer.*[6]

Dans l'article de Rachid Bencheneb, les spectacles populaires – dont l'art du conteur – ne sont pas considérés comme relevant du théâtre car ils ne répondent pas formellement à une définition aristotélicienne. Ce n'est pas le cas dans le reste de l'ouvrage coordonné par Guy Dumur concernant les théâtres sanskrit, vietnamien, chinois, etc., qui ont la particularité d'être encadrés par des institutions politiques ou religieuses, et d'être rattachés à un corpus textuel dramatique ou épique, ou bien à des traités théoriques qui encadrent ces pratiques. Rachid Bencheneb pose comme deux antagonistes l'art de l'imitation et l'art de conter, alors qu'à la même époque Bertolt Brecht développe et légitime en Europe une forme de théâtre qui mêle le dramatique et l'épique, l'imitation et le récit. Un article de Laurence Denooz sur la transmission du modèle européen vers « un modèle théâtral arabe[7] » confirme que cette oscillation entre deux « conceptions antithétiques du spectacle[8] » n'est pas propre à l'Europe. L'auteure étudie ce phénomène à travers la figure du « fondateur de la dramaturgie arabe moderne[9] », Tawfīq al-Hakīm[10]. Cet écrivain égyptien considère qu'il faut créer un équivalent au « fonds littéraire

[1] Guy Dumur (dir.), *Encyclopédie de la Pléiade*, tome 19, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965.
[2] Rachid Benchebed, « L'Islam », dans *ibid.*, p. 490-507.
[3] Rachid Bencheneb (1915-1991) est d'origine algérienne. Il est Docteur *ès* Lettres classiques en 1946 à La Sorbonne et diplômé de l'École nationale des lettres orientales. Il est professeur de Lettres Classiques puis Inspecteur général de l'administration au Ministère de l'Intérieur. Il a écrit plusieurs articles sur les Fêtes religieuses en Islam et le Théâtre algérien. D'après la notice BNF, http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb11095052m, consulté le 06/09/18.
[4] Ces formes traditionnelles ne sont pas nécessairement liées à l'Islam, mais on voit déjà un amalgame entre la religion et les aires culturelles multiconfessionnelles dont il est question.
[5] Rachid Bencheneb, article cité, p. 495.
[6] *Ibid.*, p. 496.
[7] Laurence Denooz, « Transmission du théâtre européen vers un "modèle théâtral arabe". Étapes de l'arabisation du théâtre dans l'œuvre de Tawfīq al-Hakīm », dans Elsa Chaarani Lesourd, Catherine Delesse, Laurence Denooz (dir.), *Passeurs de culture et transferts culturels*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2015, p. 423-437.
[8] *Ibid*., p. 424.
[9] *Ibid.*, p. 427.
[10] Tawfīq al-Hakīm (1898, Alexandrie – 1987, Le Caire) est un écrivain et dramaturge égyptien.

européen[1] » et se fixe comme nécessaire l'objectif « d'une acculturation conscience au colonisateur européen[2] », dès les années 1920. Cependant, il se rend compte rapidement que « l'arabisation du genre dramatique[3] » est « insuffisante[4] ». À partir des années 1930, il travaille à lier le théâtre aux « spectacles populaires médiévaux autochtones [5] ». Enfin, à partir des années 1970, il développe une « nouvelle forme dramatique[6] » s'appuyant sur la « narration du conteur[7] », le « panégyrique[8] », la « parodie[9] ». La description de cette nouvelle forme semble correspondre à un type de théâtre brechtien[10] qui articule le « mode mimétique au mode diégétique du conte, [le] dialogue à la version chorale et enfin […] la représentation à l'imitation[11] ». Toutefois, contrairement à Brecht, il développe des spectacles libérés « de toute contrainte externe – costume, décor, scène de théâtre, maquillage, éclairage ou artifice de quelque nature que ce soit[12] ». Ce faisant, il renoue une « relation directe et interactive avec un public participatif[13] » comme dans les traditions théâtrales populaires. Cet article montre que l'expression « théâtre occidental » devient problématique si elle désigne exclusivement un théâtre aristotélicien, car elle met de côté, entre autres, Bertolt Brecht et d'autres auteurs dramatiques qui se sont éloignés de cette forme classique au cours du XX$^{e}$ siècle. Cependant, lorsque Tawfīq al-Hakīm développe ses dramaturgies et sa pratique, c'est cette forme classique – et littéraire – du théâtre qui constitue la première référence. Ce n'est plus le cas aujourd'hui, et cela implique de se pencher sur la définition ou les définitions du théâtre car, malheureusement, l'orientalisme a durablement marqué cet objet d'étude.

[1] Laurence Denooz, « Transmission du théâtre européen… », article cité, p. 427.
[2] *Ibid.*, p. 428.
[3] *Ibid.*, p. 429.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] *Ibid.*, p. 432.
[7] *Id*.
[8] *Id*.
[9] *Id*.
[10] Utiliser Brecht vise à donner une référence européenne pour montrer que ce phénomène d'hybridation n'est pas local ou spécifique. Nous pouvons toutefois noter que l'hybridation des formes dramatiques et épiques se développe aussi dans les années 1970 en France, en particulier dans le théâtre de l'immigration algérienne qui s'inspire également de techniques de contage traditionnelles. Voir à ce sujet : Jeanne Le Gallic, « Le théâtre de l'immigration algérienne des années 1970 : un théâtre du "dire" », dans Corinne Alexandre-Garner, Isabelle Keller-Privat (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 101-114, url : https://books.openedition.org/pupo/2068, consulté le 03/02/19.
[11] Laurence Denooz, « Transmission du théâtre européen… », article cité, p. 432.
[12] *Id*.
[13] *Ibid.*, p. 432.

### *1.1.2. Une définition du théâtre européocentrée qui ne répond pas à la richesse des pratiques.*

En Arts du Spectacle les premiers travaux de recherche sur le théâtre arabe s'intéressent au théâtre d'ombre et aux techniques du conteur[1]. L'art du conteur est considéré comme « l'ancêtre du théâtre arabe[2] ». Le répertoire de ces conteurs « tenu en piètre estime par les lettrés[3] », constitué de récits épiques, est à peine connu à ce jour. Jean-Patrick Guillaume indique pourtant qu'un « nombre considérable de manuscrits […] nous sont parvenus [et que] ces conteurs professionnels […], jusque dans les années 1950, se produisaient dans les cafés du Caire, de Damas et d'ailleurs[4] ». L'auteur situe la disparition de « la figure du conteur public […] dans une indifférence à peu près générale […] sans avoir fait l'objet d'aucune enquête ethnographique sérieuse[5] » entre les années 1950 et 1970[6]. C'est justement à cette période, après la décolonisation, qu'émerge un intérêt pour le théâtre arabe, spécifiquement pour le théâtre algérien en ce qui concerne la France. Malgré « une approche plus internationale du théâtre et le désir d'aller au-devant des formes dramatiques non-occidentales[7] », le programme au sein de l'Institut d'Études Théâtrales (IET) de la Sorbonne au début des années 1960 reste focalisé sur les « Théâtres d'Extrême-Orient[8] » (japonais, chinois, cambodgien, siamois et indien). Cet intérêt s'explique notamment en raison des (res)sources existantes sur ces pratiques institutionnalisées. Comme le rappelle Marie-Madeleine Mervant-Roux, la discipline ne s'est pas construite par un « processus d'autonomisation […] par séparation nette et libératrice

[1] Youssef Haddad, *Essai sur l'art du conteur et le théâtre d'ombre dans les pays arabes*, thèse en études théâtrales sous la direction d'André Veinstein, 1975, Paris 8 ; Oussama El Hallak, *Le Théâtre d'ombres arabe et sa musique*, thèse en études théâtrales sous la direction de Michel Corvin, Paris 3, 1988. Des travaux ont été également réalisés sur le sujet dans d'autres disciplines : Zeggad Abdelmajid, *Le conte oral marocain*, thèse en linguistique sous la direction de Georges Maurand, Toulouse II, 1978 ; Amine Jannoun, *Étude iconographique des personnages du théâtre d'ombres arabe aux époques Mamelouk et Ottomane (14ème-20ème s.)*, thèse en philosophie sous la direction d'Élodie Vitale, Paris 8, 1991. Sans oublier un article dans l'ouvrage collectif publié par l'UNESCO dès 1969 : Chérif Khaznadar, « Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe. De l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels », dans Nadia Tomiche (dir.), *op. cit.*, p. 59.

[2] Najla Nakhlé-Cerruti, *op. cit.*, p. 27.

[3] Jean-Patrick Guillaume, « Les récits épiques arabes », dans Ève Feuillebois-Pierunek (dir.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 53.

[4] *Id*.

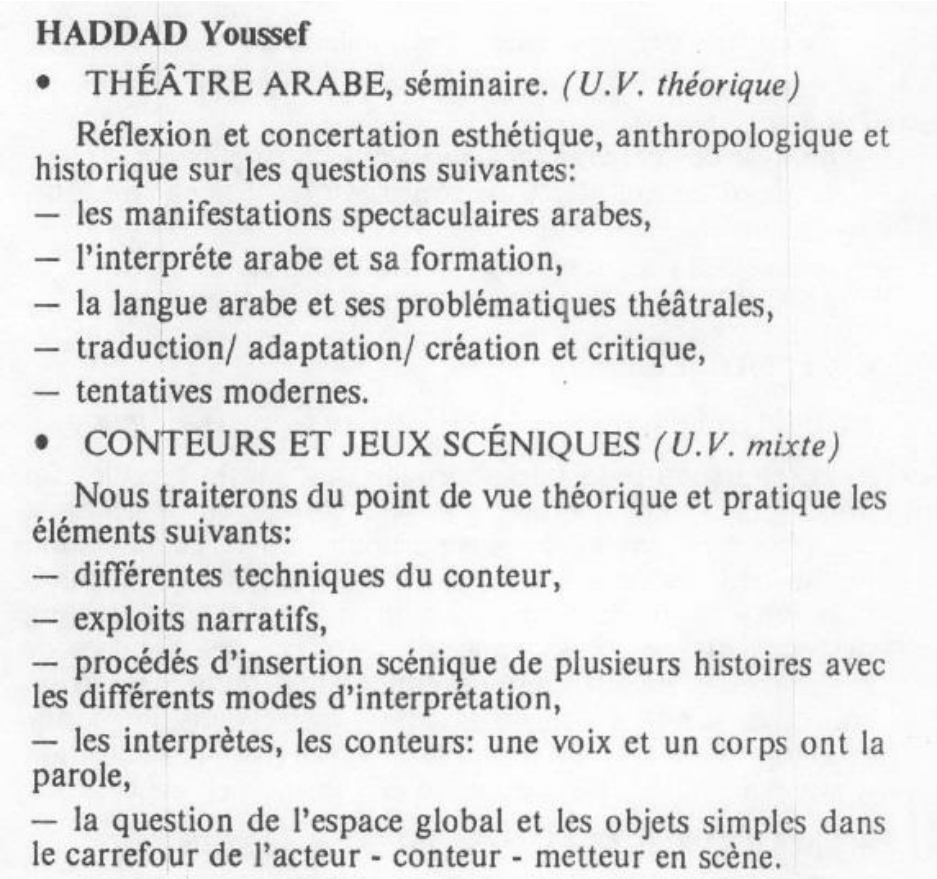
[5] *Ibid*., p. 63.

[6] Un ouvrage collectif d'enquêtes ethnologiques sur les cafés d'orient a été publié par le CNRS en 1997. Il évoque la présence des conteurs (Hakawati), des montreurs d'ombres chinoises et des marionnettistes : Hélène Desmet-Grégoire, François Georgeon (dir.), *Cafés d'Orient revisités*, Paris, CNRS Éditions, 1997.

[7] Sylvie Chalaye, Daniel Urrutiaguer, « Naissances et constitution d'un champ autonome d'enseignement et de recherche interdisciplinaire et interculturelles », *Registres*, 18, *Théâtre et développement durable*, 2015, p. 125.

[8] Programme du deuxième cycle de conférences publiques organisées par l'Institut d'Etudes Théâtres, 1961-1962, dans *Registres, Théâtre et développement durable*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, n°18, 2015, annexe p. XXX.

d'avec les études littéraires[1] », mais par un élargissement des corpus textuels au-delà des corpus dramatiques. Ces sources ont fait défaut un temps pour appréhender les pratiques théâtrales de tradition orale. Marie-Madeleine Mervant-Roux relève également que la « "choralité" pluridisciplinaire […] qui s'invente[2] » génère des disparités conséquentes sur les périodes et cultures étudiées dans les différentes universités. Un séminaire sur le « Théâtre arabe » est organisé par Youssef Haddad à l'Université de Paris 8, pendant deux années universitaires, de 1987 à 1989[3] :



**HADDAD Youssef**

• THÉÂTRE ARABE, séminaire. *(U.V. théorique)*

Réflexion et concertation esthétique, anthropologique et historique sur les questions suivantes:

— les manifestations spectaculaires arabes,
— l'interprète arabe et sa formation,
— la langue arabe et ses problématiques théâtrales,
— traduction/ adaptation/ création et critique,
— tentatives modernes.

• CONTEURS ET JEUX SCÉNIQUES *(U.V. mixte)*

Nous traiterons du point de vue théorique et pratique les éléments suivants:

— différentes techniques du conteur,
— exploits narratifs,
— procédés d'insertion scénique de plusieurs histoires avec les différents modes d'interprétation,
— les interprètes, les conteurs: une voix et un corps ont la parole,
— la question de l'espace global et les objets simples dans le carrefour de l'acteur - conteur - metteur en scène.

*Figure 2: Extrait du livret « formation théâtre » de l'université de Paris 8, année universitaire 1989-1990[4].*

Ce chargé de cours et ancien directeur du département Théâtre à l'Université libanaise anime également un module de pratique théâtrale autour des techniques du conteur, de 1984 à 1998 (au moins[5]). Il a soutenu en 1975 une thèse de 3e cycle sur l'art du conteur, sous la direction

[1] Marie-Madeleine Mervant-Roux. « Les études théâtrales : objet ou discipline ? » *Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions*. Paris, ENS Ulm/CNRS, 9-10 juin 2006, Juin 2006, Paris, France, p. 8, url : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00446029, consulté le 23/04/18.
[2] *Id*.
[3] Université paris 8, "Formation théâtre," *Bibliothèque numérique Paris 8*, http://octaviana.fr/document/FVNP0680, consulté le 23/04/18.
[4] *Id*.
[5] À ce jour, nous n'avons pas déterminé la fin de ce module d'enseignement.

d'André Veinstein, qui a donné lieu à une publication peu diffusée[1]. Michel Vaïs, qui recense l'ouvrage, note : « Considéré comme un art mineur, relevant du "pré-théâtre ", par plusieurs auteurs misant (tel Hegel) sur l'absence de textes écrits et d'édifices théâtraux pour conclure à l'inexistence d'une tradition théâtrale, l'art du conteur a pourtant une histoire extrêmement riche[2] ». Cette histoire est donc longtemps restée marginale car elle ne s'accompagnait pas d'institutions théâtrales équivalentes à l'Europe. Pourtant, il est intéressant de noter que, selon Giovanni Lista, la technique du conteur utilisée par Dario Fo dans sa mise en scène de *Mistero Buffo* en 1969 constitue « le stade le plus sophistiqué de la distanciation brechtienne[3] ». Le passage d'une pratique populaire, considérée comme une tradition folklorique, à la reconnaissance d'une pratique théâtrale dépend donc davantage des institutions elles-mêmes (dont l'université). C'est d'ailleurs avec « le souci de prévenir des dangers de l'académisme et de l'appartenance exclusive [du théâtre] à une élite[4] » que la revue *Cassandre* consacre en 1999 un hors-série aux « Théâtres des mondes arabes », défrichant un terrain peu (re)connu. De fait, la disparité des études universitaires évoquée par Madeleine Mervant-Roux est encore valable et renforcée par le cloisonnement disciplinaire. Ainsi, en 1984, un groupe « d'étudiants-chercheurs maghrébins[5] » de Toulouse fonde la revue *Horizons Maghrébins*, consacrée aux littératures et sociétés du Mahgreb. Dans la recension d'un numéro consacré à « la notion d'Occident musulman[6] », Augustin Barbara soutient l'intérêt majeur de la revue, pionnière sur les questions d'orientalisme et critique envers les « orientations de travail dans les différents instituts de recherche et les universités[7] ». La revue a consacré plusieurs numéros aux pratiques orales et théâtrales arabes[8]. Dans la même optique de « décloisonner la recherche théâtrale [et de s'affranchir] d'un certain européocentrisme qui a longtemps altéré nos approches théâtrales[9] », la revue *Horizons/Théâtre* est fondée en 2012. Outre les productions scientifiques

[1] Youssef Haddad, *Art du conteur, art de l'acteur*, Louvain-la-Neuve, Cahiers Théâtre Louvain, 1982.
[2] Michel Vaïs, « Art du conteur, art de l'acteur », *Jeu*, 37, *En mille images, fixer l'éphémère : la photographie de théâtre*, 1985, p. 215, url : http://id.erudit.org/iderudit/27862ac, consulté le 23/04/18.
[3] Giovanni Lista, *La scène moderne, encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e siècle*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 36.
[4] *Cassandre*, hors-série n°3, Nicolas Roméas (dir.), *Théâtres des mondes arabes*, 1999, p. 3.
[5] Augustin Barbara, « Horizons Maghrébins », *Hommes et Migrations*, 1139, *Citoyennetés*, janvier 1991, p. 52.
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] Mohammed Habib Samrakandi, Rachid Mendjeli (dir.), *Horizons Maghrébins*, 49, *Conte, conteurs et néo-conteurs usages et pratiques du conte et de l'oralité*, 2003 ; Mohammed Habib Samrakandi (dir.), *Horizons Maghrébins*, 57, *Créations palestiniennes*, 2007 ; Jean-François Clément et *al.* (dir), *Horizons Maghrébins*, 58, *Le théâtre arabe au miroir de lui-même*, 2008 ; Habib Samrakandi (dir.), *Horizons Maghrébins*, 73, *Oralité et patrimoine*, 2015 ; Rachid Aous, Rachid Brahim-Djelloul (dir.), *Horizons Maghrébins*, 75, *De l'oralité à l'écrit du patrimoine poétique et musical du Maghreb*, 2016.
[9] Présentation de la revue en ligne sur le site des Presses Universitaires de Bordeaux, http://www.pub-editions.fr/index.php/revues/horizons-theatre.html, consulté le 06/05/19.

d'universitaires français, il faut attendre 2016 pour voir Roger Assaf – homme de théâtre libanais – publier le premier tome d'une « non-histoire » du théâtre dans laquelle il met en question, dès l'introduction, la définition européocentrée du théâtre[1]. L'auteur questionne la définition du « phénomène "théâtre" [qui] a une date et un lieu de naissance : la Grèce au VI[e] siècle av. J.-C.[2] » et rappelle que ce « phénomène spécifique […] se discrimine des formes culturelles ou populaire traditionnelles : rites, cérémonies, fêtes, carnavals…[3] ». L'auteur explique que le théâtre « fait partie de l'histoire de la littérature, de l'histoire de l'art et de l'histoire du spectacle, mais contrairement à la musique, la danse, les arts plastiques et la littérature, il n'est pas universel[4] ». L'étude du théâtre a longtemps été réduite aux grands centres urbains, à des phénomènes institutionnalisés spécifiques et indépendants les uns des autres (le théâtre sanskrit, l'opéra chanté chinois, le théâtre de nô…), et à l'histoire de l'Europe occidentale à partir de la fin du Moyen-âge, excluant « les autres formes nées avant ou en dehors d'elle[5] ». Bien qu'il ait « toujours été un art minoritaire[6] », le théâtre « occupe une place éminente et incontournable dans le patrimoine culturel universel, il ne cesse de repenser sa fonction et sa finalité, il ne cesse de renouveler ses thèmes et ses formes […][7] ». L'auteur propose de questionner notre regard sur les œuvres du passé et d'écrire une « non-histoire » du théâtre, inclusive, revenant sur les formes que les historiens du théâtre ont considérées comme des formes « proto-dramatiques[8] ». Ces travaux répondent aux mises en garde antérieures de Jean Duvignaud, à propos du théâtre arabe, indiquant qu'il faut

> *éviter de rabâcher que c'est la preuve d'une supériorité "européenne" de disposer de cette forme d'expression ou de penser qu'elle serait universelle comme feint de le croire tout "historien du théâtre" qui rattache les théâtralisations "traditionnelles" ou "archaïques" aux créations contemporaines par un lien d'évolution unique que ni la réalité vivante ni les exigences de la création artistique ne justifient.*[9]

Aujourd'hui, le théâtre comme institution littéraire européenne reste la référence principale des praticiens du théâtre à travers le monde[10]. Dans *Qu'est-ce que le théâtre ?* Christian Biet et

[1] Roger Assaf, *Le théâtre dans l'Histoire*, Volume 1, « La scène entre les dieux et les hommes », Beyrouth, L'Orient des livres, 2016. Le Volume 2 « La scène entre les monarchies et les républiques » est à paraître.
[2] Roger Assaf, *op. cit.*, p. 3.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] *Id.*
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] *Id*.
[9] Jean Duvignaud, article cité, dans Nadia Tomiche (dir.), *op. cit*., p. 195.
[10] Encore aujourd'hui, de jeunes chercheur·e·s font état d'un enseignement focalisé sur une histoire du théâtre européocentrée. Voir par exemple : « Notre intérêt pour la littérature dramatique contemporaine trouve d'abord son origine dans nos études d'art dramatique, lorsque nous étions étudiant en licence à la Faculté des Lettres de l'Université Silpakorn (Thaïlande) : ce qui nous était enseigné, tant au niveau de la théorie que de la pratique,

Christophe Triau indiquent qu'ils n'étudieront pas les « formes spectaculaires extrême-orientales, africaines, indiennes, entre autres traditions majeures[1] » mais qu'ils seront « amenés, néanmoins, à faire référence au nô, au kabuki, au kathakali, à la danse balinaise, etc., dans la mesure où ces traditions de jeu, ces répertoires et ces spectacles nourrissent la réflexion sur le théâtre occidental[2] ». Ils expliquent ainsi leur approche du théâtre en citant des exemples de pratiques également encadrées et institutionnalisées. Abondant dans le même sens, Michel Corvin explique que le théâtre « s'inscrit dans la continuité par l'architecture théâtrale, par des documents graphiques de toute nature, par les costumes, par la littérature dramatique ; mais il est éphémère en tant que spectacle […] difficilement mémorisable[3] ». Enfin, dans le *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre à travers le monde* (édition de 2008), un article d'Alain Ricard, déjà présent dans l'édition de 1995, indique que les rituels africains ne sont pas suffisants pour fonder un théâtre pour lequel « […] il faut des textes, un répertoire, voire une mise en scène. Des performances éclatées, aussi talentueux que soient les acteurs, aussi spécialisés soient-ils, ne font pas un théâtre[4] ». On peut alors s'interroger avec Ève Feuillebois-Pierunek : « Pourquoi imposer aux seuls Arabes une définition aussi restrictive et aussi spécifique du théâtre[5], alors même que l'Occident n'a cessé, depuis le début du XX$^{e}$ siècle, de repousser les limites de cette définition pour lui-même ?[6] ». Selon l'auteure, la dévalorisation de la culture arabe a investi l'esprit des Arabes eux-mêmes. La perpétuation de ce modèle hégémonique ethnocentré peut en conséquence constituer un repoussoir dans les pays arabes où il s'est imposé par le biais « d'une classe privilégiée souffrant d'un complexe vis-à-vis de la culture des peuples qui l'ont colonisée[7] », ou un idéal qui conduit à minorer les qualités esthétiques de certaines productions théâtrales, comme Najla Naklhé-Cerruti l'indique au sujet des productions théâtrales palestiniennes[8].

c'était du théâtre à l'occidentale [sic] ». Theeraphong Inthano, *L'influence occidentale sur le développement du théâtre moderne siamois : le cas du Roi Vajiravudh (1910-1925)*, thèse en Littératures et civilisations sous la direction de Christophe Balay et Gilles Delouche, INALCO Paris, 2013.

[1] Christian Biet, Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ? op. cit.*, p. 13.

[2] *Id*.

[3] Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 7.

[4] Alain Ricard, « Afrique (le théâtre et l') », dans *ibid.*, p. 36.

[5] Nous venons de voir que ce n'est pas le cas puisqu'Alain Ricard applique également une définition restrictive du théâtre à l'Afrique noire.

[6] Ève Feuillebois-Pierunek, « Le théâtre dans le monde arabe », article cité, p. 400.

[7] Chérif Khaznadar, « Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe. De l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels », dans Nadia Tomiche (dir.), *op. cit.*, p. 59.

[8] Nous y reviendrons à propos des travaux de Najla Nakhlé-Cerruti sur le théâtre palestinien.

## 1.2. Le transfert culturel pour éclairer les (longs) processus de (dé)légitimation

### *1.2.1. Sacralisation de la langue et de la littérature et mort du récit.*

Pour s'extirper du dualisme stérile entre « Occident et Orient » il est important de comprendre que cette dévalorisation n'est pas seulement un héritage du colonialisme et qu'il existe des processus de délégitimation artistique communs à ces deux entités géographiques. Une hiérarchie des pratiques théâtrales existe également en France comme l'ont montré les travaux d'Olivier Neveux[1] et de Bérénice Hamidi-Kim[2]. La référence à des modèles passés constitue un mode de légitimation pour une partie des artistes de théâtre qui revendique sa filiation avec « le théâtre grec, considéré comme la matrice d'un théâtre ontologiquement démocratique, et l'ensemble des réformes du théâtre français unies sous l'étendard "théâtre populaire", de la fin du XIX[e] aux années soixante […][3] ». Ces récits fondateurs transcendent les contradictions politiques, renvoient à un âge d'or mythifié, expurgé des rapports de forces et conflits qui l'ont traversé. Florence Dupont relève les recours déshistoricisés au théâtre antique par certains artistes lors de la querelle d'Avignon en 2005[4]. Elle montre que la définition du théâtre occidental repose sur « les catégories aristotéliciennes de la *Poétique*[5] » dont elle révèle les « postulats ethnocentriques[6] » et l'approche littéraire qui ne se préoccupe pas de la fonction sociale du théâtre et rompt avec une approche anthropologique. De fait, les pratiques théâtrales qui fondent l'histoire du théâtre sont toujours envisagées à partir des supports littéraires qui en constituent la source première, et non à partir de leur fonction sociale, comme le proposait Jean Duvignaud. Ce dualisme littérature/anthropologie se perpétue à en croire les écrits de Heidi Toelle et Katia Zakharia[7] sur la « littérature arabo-musulmane classique[8] », et plus spécifiquement du *Livre des Mille et Une Nuits* :

> *Malgré le succès de cet ouvrage et les nombreuses études dont il a été l'objet, il demeure malheureusement, pour beaucoup de chercheurs et de lecteurs, comme le reste de cette littérature* [populaire]*, un texte mineur, auquel ils concéderaient un intérêt pour le*

[1] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, *op. cit.* ; Christian Biet, Olivier Neveux, *Une histoire du spectacle militant (1966-1981), op. cit.*
[2] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du Théâtre politique en France depuis 1989*, *op. cit.*
[3] *Ibid.*, p. 167.
[4] Florence Dupont, « Introduction. Il n'est pas si facile d'être non-aristotélicien », dans *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007, p. 7-23.
[5] *Ibid*., p. 12.
[6] *Id*.
[7] Heidi Toelle, Katia Zakharia, À *la découverte de la littérature arabe du VI[e] siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2005.
[8] L'expression renvoie à « la langue savante du monde musulman classique » et « se réfère à la longue période qui va du V[e] siècle au XVIII[e] siècle » (*ibid.*, p. 21).

> *divertissement ou l'anthropologie historique, mais dont ils contesteraient les qualités littéraires.*[1]

Dans leur ouvrage, les auteures insistent sur les liens entre « oralité, vocalité et écriture[2] » et reviennent sur les différents genres poétiques, les « récits transmis par les sermonnaires populaires[3] » et le « métier de conteur de romans populaires[4] » dont le rôle « consistait à théâtraliser la lecture d'un support écrit[5] » et dont les performances « rythmaient notamment les veillées du mois de Ramadan[6] ». Selon les auteures, « la part d'improvisation ou de l'invention totales est relativement limitée, les expansions, la théâtralisation et la mise en scène largement présentes[7] ». S'ensuit un paragraphe qui explique le rejet de ces formes de littérature populaire et de leur transmission, pour les mêmes raisons déjà évoquées précédemment :

> […] *ces romans mêlent l'arabe littéral et l'arabe dialectal (langue inférieure selon les élites)* […] *Le texte circulant depuis des siècles, certains énoncés dialectaux, qui ne sont plus dans l'usage, sont parfois devenus définitivement incompréhensibles.* […] *Sans oublier que le roman regorge d'emprunts linguistiques, mots ou expressions en lingua franca, bribes d'hébreu, turc, persan ou mélange des deux derniers. Les vers, partiellement empruntés au patrimoine savant, sont malmenés ; la métrique négligée. Tous les emprunts, même les plus sacrés comme les citations coraniques, subissent des modifications d'orthographe ou de structure, car si l'auditoire était pour l'essentiel analphabète, bien des conteurs l'étaient à peine moins ou en fait tout comme. Une telle langue (un tel style, dirions-nous) réjouit les amoureux de cette littérature mais ne peut que contrarier les puristes tant dans le monde arabe que parmi les arabisants occidentaux.*[8]

La hiérarchie des arts et la marginalisation des pratiques populaires est donc commune à différentes aires culturelles. Walter Benjamin fait également état de la lente disparition de la figure du conteur en Europe dans un texte écrit en 1936[9]. Il donne deux raisons pour lesquelles « l'art de conter est en train de se perdre[10] » : l'évolution des forces productives qui voient se transformer les milieux sociaux desquels les conteurs sont issus (ouvriers et artisans) ; la première Guerre mondiale qui rend difficile, voire caduque, le partage d'expériences pour toute une génération de jeunes gens « reven[us] muets du champ de bataille[11] ». L'auteur précise : « Ce qui s'est répandu dix ans plus tard dans le flot des livres de guerres n'avait rien

[1] *Ibid.*, p. 164.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.*, p. 165.
[4] *Ibid.*, p. 166.
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] *Ibid.*, p. 167-168.
[9] Walter Benjamin, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1972], p. 114-151.
[10] *Ibid.*, p. 114.
[11] *Ibid.*, p. 115.

à voir avec une expérience quelconque, car l'expérience passe de bouche en bouche[1] ». Il définit en effet le conte en comparaison du roman qui

> *n'a pu se propager qu'avec l'invention de l'imprimerie* [et] *se distingue de toutes les autres formes de prose littéraire* […] *en ce qu'il ne provient pas de la tradition orale, et n'y conduit pas davantage* […]. *Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. Le romancier, lui, s'est isolé.*[2]

Le conte fonctionne sur la sédimentation des récits et expériences transmises « de bouche en bouche[3] » entre conteurs nomades partageant leur « connaissance des contrées lointaines[4] » et conteurs sédentaires recueillant « la connaissance du passé[5]». Leurs récits se caractérisent par « un aspect utilitaire[6] » se traduisant « parfois par une recommandation pratique, […] par un proverbe ou une règle de vie[7] ». L'art du récit est de tisser différentes histoires et de constituer la mémoire « qui transmet de génération en génération les événements passés. [La mémoire] est la muse du genre épique dans son acception la plus large. Elle embrasse tous les sous-genres de l'épopée. Parmi ceux-ci figure au premier rang l'art incarné par le conteur[8] ». L'opposition entre le roman, qui « se voue à *un seul* héros, *une seule* odyssée, *une seule* guerre[9] », et l'épopée, qui « porte sur des faits multiples et dispersés[10] », est analogue à l'opposition entre le dramatique et l'épique au théâtre, concomitante à la disparition de l'art du conteur. Walter Benjamin éclaire les transformations socio-économiques qui ont permis au roman d'advenir en tant que forme hégémonique, doublé dans les colonies des empires, d'un mépris pour les pratiques traditionnelles des autochtones.

> *Les rythmes qui gouvernent la mutation des formes épiques peuvent être comparés à ceux qui, au cours de centaines de milliers d'années, ont régi les grands bouleversements géologiques. Il n'est guère de formes de la communication humaine qui aient mis si longtemps à se former, si longtemps aussi à disparaître. Le roman, dont les origines remontent à l'Antiquité, a dû attendre des siècles avant de trouver dans la bourgeoisie naissante les éléments dont il avait besoin pour parvenir à sa floraison. Lorsque ces éléments apparurent, le récit commença à retomber très lentement dans le domaine de l'archaïque ; il eut beau s'approprier de maintes manières les nouveaux contenus, jamais ceux-ci ne jouèrent un rôle décisif.*[11]

---

[1] *Id*.
[2] *Ibid.*, p. 120-121.
[3] *Ibid.*, p. 116.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] *Ibid.*, p. 119.
[7] *Id*.
[8] *Ibid.*, p. 135.
[9] *Id*.
[10] *Ibid.*, p. 135-136.
[11] *Ibid.*, p. 122.

### *1.2.2. Mépris, méfiance, et méconnaissance des pratiques de l'oralité.*

Ainsi, l'histoire du théâtre se construit sur un double rapport de domination : celui des puissances impériales sur les peuples colonisés, et celui de la bourgeoisie sur les classes populaires. Cette double hégémonie est encore extrêmement prégnante comme en témoigne l'étude de Florence Fix sur le monologue dans le théâtre contemporain. Elle relève que ce mode d'expression déplace le conflit dramatique qui « n'est plus dans l'action, mais dans le verbe[1] », et qu'il nait « de la solitude [et] de la marginalisation[2] ». Cette écriture « subvertit la grammaire (d'où les tournures et constructions syntaxiques inattendues, douteuses parfois, disloquées) et les lois logiques du discours (et de l'énonciation) en les soumettant à l'énergie et la volonté d'un seul[3] ». Cette « parole solitaire[4] » revêt la forme du conte, mais elle n'est pas envisagée comme une somme d'expériences collectives, mais plutôt comme une individualisation de la parole – dans la veine du roman.

> […] *cette parole malhabile, désordonnée, apparemment frustre – la parole de ceux que l'on écoute jamais, les petites gens, les pauvres, les vieux, les malades – renvoient précisément les comédiens à leur propre pratique : ceux qui ont fait leur art de si bien s'exprimer doivent faire l'inverse et se moquer de l'habileté à parler. L'espace scénique réhabilite ainsi les spécialistes de l'erreur, de la difficulté, du doute. Émerge alors un théâtre curieusement établi sur un manque de communication, un manque d'action aussi – le monologue étant souvent assimilé à un retour sur scène du narratif, de la description sans action – voire de la dissolution du personnage et du sens.*[5]

Le mode narratif sur les scènes contemporaines, coupées de l'enjeu du partage d'expérience que constitue l'art de conter, constitue une curiosité « établi[e] sur un manque de communication[6] » dont découle nécessairement une « dissolution du personnage et du sens[7] ». Il y a là une confusion entre un art du récit passé, décontextualisé, et la façon dont la forme narrative se trouve être réappropriée dans les formes théâtrales contemporaines qui constituent des représentations de « l'autre » (« petites gens, pauvres, vieux, malades »). Cet autre serait dépouillé d'une parole cohérente et n'aurait pas d'habileté à parler. Le critère de la maîtrise de la langue manifeste une hégémonie culturelle. La méconnaissance des pratiques de l'oralité passées et présentes présume que les subalternes auraient toujours été privés d'une capacité de communication.

---

[1] Florence Fix, Frédérique Tudoire-Surlapierre (dir.), *Le monologue au théâtre, 1950-2000 : la parole solitaire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006, p. 9.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] *Ibid.*, p. 11.
[6] *Id*.
[7] *Id*.

L'inévitable perte des données auditives des spectacles participe d'une dévalorisation des pratiques de l'oralité qui marque durablement le champ universitaire. Ainsi, lorsque la méthode de l'histoire orale s'est développée, on a insisté, à raison, sur « le rôle documentaire des "sources orales", la spécificité des "archives provoquées", la technique de l'entretien, l'approche biographique et autobiographique, la fonction du témoignage, les mécanismes de la mémoire[1] » qui conditionnent leur approche et leurs usages. Daniel Voldman rappelle d'ailleurs qu'« une des plus anciennes discussions concernant l'utilisation des sources orales porte sur la crédibilité et la définition d'une source provoquée par son utilisateur immédiat, ainsi que sur les effets de sa construction pour l'objet de la recherche[2] ». Une solution pour renouveler rétrospectivement notre regard sur l'histoire du théâtre et répondre à une nécessité énoncée à la fondation de la discipline – à savoir la « remise en question permanente du savoir sur le théâtre[3] » – pourrait être d'inclure, à la manière de Roger Assaf, des pratiques théâtrales moins (re)connues à partir de savoirs et de sources moins légitimes, en conservant sur elles un regard nécessairement hypothétique mais non supérieur. Le primat des sources écrites sur les sources orales, et des approches littéraires sur les approches anthropologiques du théâtre (soupçonnées de passer à côté de l'œuvre) ont des conséquences non-négligeables sur la hiérarchisation des pratiques et des publics.

En ce qui concerne les actualisations les plus récentes des pratiques théâtrales héritées de l'art du conteur, d'intéressantes comparaisons peuvent être l'occasion de poser réflexions et hypothèses. Par exemple, entre le théâtre palestinien étudié par Najla Nakhlé-Cerruti[4] et le *one-man-show* de Fellag décrit par Bérénice Hamidi-Kim[5]. Dans son spectacle *Le dernier chameau*, Bérénice Hamidi-Kim montre que l'artiste franco-algérien réussi à « fédérer la salle et à susciter des émotions rassembleuses[6] » au sujet de la guerre d'Algérie et du retour des pieds-noirs en métropole. Fellag raconte sa propre expérience par le biais du *one-man-show* « que ni les artistes ni les spectateurs concernés n'identifient nécessairement […] à du théâtre[7] ». L'auteure

[1] Michel Trebitsch, « Du mythe à l'historiographie », *Les cahiers de l'IHTP*, 21, Daniel Voldman (dir.), *La bouche de la vérité ? La recherche historique et les sources orales*, novembre 1992, p. 13.
[2] Daniel Voldman, « Définitions et usages », *Les cahiers de l'IHTP*, 21, Daniel Voldman (dir.), *La bouche de la vérité ? La recherche historique et les sources orales*, novembre 1992, p. 33.
[3] Brochure de l'Institut d'Etudes Théâtrales de la rentrée 1968, citée par Céline Hersant et Catherine Treilhou-Balaudé dans « Etudes théâtrales : les années genèse (1957-1971) », dans Daniel Urrutiaguer (coord.), *Registres, Théâtre et développement durable*, n° 18, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2015, p. 111.
[4] Najla Nakhlé-Cerruti, *op. cit.*
[5] Bérénice Hamidi-Kim, « Théâtre populaire, immigration, intégration et identité nationale…. Ou comment le théâtre s'inscrit dans le débat public actuel sur la définition du peuple français », *Études théâtrales*, 40, 2007/3, p. 122-135, url : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-3-page-122.htm, consulté le 19/05/18.
[6] *Ibid.*, p. 125.
[7] *Ibid.*, p. 125.

revient également sur « les réactions très spontanées et exubérantes [du] public plus juvénile et coloré qu'à l'ordinaire, qui tranchent avec l'habituelle réserve des spectateurs du théâtre public […][1] ». Le théâtre palestinien (XXI[e] siècle) revendique sa parenté avec l'art du conteur, privilégie le monologue et se présente parfois comme un monodrame dont le but principal et de constituer l'histoire collective en faisant appel au témoignage. Il repose sur une relation étroite avec son public, habitué à réagir, comme Najla Nakhlé-Cerruti le rapporte au sujet du spectacle *Un demi sac de plomb*[2], et plus largement de la pratique théâtrale en Palestine.

> […] *La spécificité des publics des théâtres palestiniens* [est d'être] *majoritairement composé de spectateurs issus des milieux populaires et dont le niveau d'éducation est moyen. Cette spécificité est particulièrement visible à Jérusalem. Dans une ville fortement internationalisée et dont les élites sont acculturées voire plus familières des cultures française, américaine ou britannique qu'elles préfèrent à la culture locale en arabe. Les classes populaires se rendent au théâtre car il est le seul lieu de culture et de divertissement dont la pratique se fait en langue arabe, l'unique langue maîtrisée par ces personnes. Les élites culturelles quant à elles ne se rendent pas au théâtre. Elles s'intéressent plus aux autres formes d'art, comme les arts visuels ou la musique.* […] *le théâtre palestinien se construit à partir des formes locales du récit et du conte. Au contraire des autres théâtres arabes, comme le théâtre libanais ou le théâtre syrien, le phénomène d'importation du théâtre dans sa forme européenne est beaucoup moins fort en Palestine. En 2017, le théâtre reste une pratique locale qui attire alors les personnes des milieux populaires. Cette situation de la réception du théâtre palestinien lui donne un caractère d'exception dans l'histoire du théâtre arabe et au-delà.*[3]

Si le théâtre palestinien est encore une pratique populaire de nos jours, du point de vue de la forme et du public qu'il attire, son transfert culturel vers la France pose probablement un certain nombre de difficultés de reconnaissance.

## 1.3. Le théâtre palestinien au XX[e] siècle : une renaissance concomitante à la lutte nationale de libération[4].

### *1.3.1. L'Organisation de Libération de la Palestine et la résistance culturelle.*

*Le patrimoine culturel palestinien*[5] est le titre d'un ouvrage publié en 1980 aux éditions du Sycomore préfacé par Ibrahim Souss[6], alors représentant de l'OLP en France et membre

[1] *Ibid.*, p. 126.
[2] Najla Nakhlé-Cerruti, thèse, *op. cit.*, p. 225-247.
[3] Najla Nakhlé-Cerruti, thèse, *op. cit.*, note de bas de page 877, p. 230.
[4] Au sujet du théâtre palestinien avant 1948, voir les deux premiers chapitres de Reuven Snir, « Origins and ealry attemps » et « Annihilation and Re-emergence », dans *Palestinian Theatre*, Wiesbaden, Reichert, coll. « Literaturen im kontext », vol. 20, 2005, p. 19-44 et 45-84.
[5] Maher Al-Charif (dir.), *Le patrimoine culturel palestinien*, *op. cit.*
[6] Ibrahim Souss est né en 1945 en Palestine mandataire. Il est de nationalité française. Il a été représentant de l'OLP en France de 1978 à 1992. Docteur en sciences politique de l'Université de Paris il est également pianiste, compositeur, poète, essayiste politique. Il a enseigné dans de nombreuses Universités à travers le monde.

observateur auprès de l'UNESCO[1]. Dans ce livre Maher Al-Charif[2], historien palestinien, retrace les pratiques culturelles précédant 1948 et indique que « la littérature populaire orale était très florissante[3] » sous les formes de contes, récits épiques et historiques. Cependant, « le cinéma, le théâtre et la peinture étaient presque inexistants [alors que] les arts appliqués comme la calligraphie, la gravure sur cuir et le travail des icônes était cependant largement répandus[4] ». Pour cet historien, « l'activité culturelle [en Palestine] est désormais étroitement liée à la lutte menée par le mouvement national palestinien représenté par l'OLP[5] ». La reconnaissance de la Palestine à l'international se joue aussi sur le terrain de la culture. Le livre de Maher Al-Charif propose donc de porter à la connaissance de lecteurs de langue française un éventail plus large des productions culturelles en Palestine que celles déjà traduites[6] par « Tahar Ben Jelloun[7], Olivier Carré[8] et Abdellatif Laâbi[9] ». L'artiste bénéficiant déjà d'une grande reconnaissance est le poète Mahmoud Darwich[10] qui est « resté en Israël [chanter] la résistance de tout un

[1] Depuis 1966, l'UNESCO a engagé une enquête sur les méthodes et les moyens de l'action culturelle dans le monde qui a aboutie, en 1982, à une conférence internationale sur les politiques culturelles dans le monde à Mexico avec 135 pays représentés. L'ouvrage cité en est certainement une modalité bien que la Cisjordanie n'apparaisse pas dans l'étude de 1980 (ni Israël). Au sujet de l'enquête de l'UNESCO : Mauricio Bustamante, « Les politiques culturelles dans le monde. Comparaisons et circulations de modèles nationaux d'action culturelle dans les années 1980 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206-207, 2015/1, p. 156-173.

[2] Maher Al-Charif est un historien palestinien marxiste. Il a soutenu une thèse sur le communisme en Palestine de 1918 à 1948, à l'Université de Paris I-Sorbonne en 1982. Il est actuellement chercheur à l'Institut des études palestiniennes de Beyrouth et l'Institut Français du Proche-Orient, depuis 1993.

[3] Maher Al-Charif (coord.), *op. cit.*, p. 14.

[4] *Id*.

[5] *Id*.

[6] Tahar Ben Jelloun, « La poésie palestinienne entre la blessure et le rêve de la terre », *Le Monde Diplomatique*, janvier 1978 ; Olivier Carré, *L'idéologie palestinienne de résistance. Analyse de textes, 1964-1970*, Paris, Presses de Sciences Po, 1972 ; Abdellatif Laâbi, *La Poésie palestinienne de combat*, Casablanca-Honfleur, Atlantes-P. J. Oswald, 1970.

[7] Tahar Ben Jelloun (1944, Fès) est un écrivain, poète et peintre franco-marocain. Ses plus grands succès romanesques ont été traduits en plus de quarante langues. Son premier recueil de poésie a été publié en 1970 par les éditions Atalantes rattachées à la revue *Souffles* dirigée par Abdellatif Laâbi (voir deuxième note ci-dessous). Tahar Ben Jelloun a étudié au Maroc puis en France où il a soutenu une thèse en psychiatrie sociale dont il tire un récit en prose : *La réclusion solitaire* (1976). Ses écrits sont édités au Seuil et aux éditions Maspero. Il reçoit le Prix Goncourt en 1987 pour son roman *La Nuit sacrée*. En 1998, il publie *Le racisme expliqué à ma fille*. De là, il est régulièrement invité en France et en Europe dans le cadre de rencontres avec des élèves de collèges et de lycées. Depuis 2004, l'IMEC dispose d'un fonds d'archives au nom de l'auteur. D'après la biographie sur le site en ligne de l'auteur : http://www.taharbenjelloun.org, consulté le 21/05/19.

[8] Olivier Carré (1935) est docteur *ès* lettres, sociologue et politologue, chercheur au Centre de Recherches Internationales et enseignant à l'Université Sorbonne Nouvelle en 1983. Il étudie le nationalisme arabe, l'islamisme et le mouvement de résistance palestinienne.

[9] Abdellatif Laâbi (1942, Fès) est un poète, écrivain et traducteur marocain. Il fonde une revue littéraire en 1966 – *Souffles* – également portée sur les questionnements culturels, sociaux, économiques. Il s'implique dans un mouvement politique clandestin d'inspiration marxiste-léniniste – *Ila Al Amame* – à partir des années 1970. Son activité politique le conduit en prison pendant huit années au cours desquels il continue à écrire et à être diffusé internationalement. Il s'exile en France en 1985 où il est nommé commandeur dans l'ordre des Arts et Lettres par Jack Lang. Depuis le Prix de l'amitié franco-arabe qui lui a été attribué en 1970, il a reçu une quinzaine d'autres distinctions à l'international dont le Prix Goncourt de la Poésie en 2009. D'après la biographie sur le site en ligne de l'auteur : http://laabi.net/index.php/biographie/, consulté le 21/05/19.

[10] Mahmoud Darwich (1942, Galilée – 2008, Houston) est un écrivain palestinien emprisonné à plusieurs reprises pour ses activités journalistiques et littéraires. Assigné à résidence pendant plusieurs années, il quitte la Palestine

peuple [et le] combat des masses arabes luttant contre la politique de discrimination nationale pratiquée par les autorités israéliennes[1] ». Son œuvre a été traduite en français, mais c'est à partir des années 1990 qu'il fait l'objet de plusieurs adaptations théâtrales[2] et qu'elle est diffusée jusqu'à intégrer, en 2016, le concours de l'agrégation de Lettres. La publication de ce livre sur le patrimoine culturel palestinien n'a pas connu une grande réception, probablement en raison de la participation de membres de l'OLP qui n'était alors pas encore reconnue[3].

**L'Organisation de Libération de la Palestine jusqu'aux accords d'Oslo (1964-1993)**

Entre 1948 et 1967, le gouvernement israélien efface ou modifie méthodiquement les références toponymiques et topographiques à la Palestine, gérant les biens des expulsés (« biens des absents[4] ») puis les redistribuant aux israéliens. La Palestine est alors un territoire revendiqué par l'ensemble des États arabes en guerre contre Israël (Égypte, Syrie, Irak, Liban, Jordanie). En 1959, le Fatah (Mouvement national palestinien de libération) est créé clandestinement par Yasser Arafat exilé au Koweït : c'est le temps des *fedayin*[5]. Cela aboutira quelques années plus tard, en 1964, à la création de l'Organisation de la Libération de la Palestine (OLP) qui fonde la revendication nationale palestinienne. Ce mouvement réunit alors le Fatah, le Front Populaire de libération de la Palestine (FPLP) d'obédience marxiste-léniniste, et le Front démocratique pour la libération de la Palestine (FDPLP) de tendance maoïste. La charte issue de cette organisation revendique la création d'un État nation dans les frontières de la Palestine mandataire britannique d'avant 1947 et la reconnaissance pour tous les juifs résidant en Palestine avant le « début de l'invasion sioniste[6]» du statut de palestinien. L'OLP s'inscrit dans le panarabisme, mouvement politique et culturel séculier visant à unifier les nations arabes. À ses débuts, cette organisation est donc créée contre l'État hébreu et déclare que le partage de 1947 est illégal et « en contradiction avec les principes contenus dans la Charte des Nations Unies,

en 1970 pour l'Égypte, puis le Liban à partir de 1972. Dans les années 1980 il séjourne en Tunisie, puis en France à Paris. Il devient membre du comité exécutif de l'OLP en 1987 mais quitte en l'organisation pour protester contre les Accords d'Oslo (1993). En 1995, il retourne vivre entre Amman (Jordanie) et Ramallah (Cisjordanie).

[1] Maher Al-Charif (corrd.), *op. cit.*, p. 15.

[2] Voir à ce sujet Partie II, Chapitre 6, section 6.3.

[3] Officiellement, l'OLP est considérée comme une organisation terroriste par Israël jusqu'aux accords d'Oslo, en 1993.

[4] Voir à ce sujet : Elias Sanbar, *Le bien des absents*, Arles, Actes Sud, 2001 ; Elias Sanbar, *Figures du Palestinien. Identité des origines, identité de devenir*, Paris, Gallimard, 2004.

[5] Littéralement, le mot fedayin signifie « prêt à se sacrifier ». Il désigne les combattants palestiniens lors de la lutte de libération nationale.

[6] Charte nationale de l'OLP (1968), article 6. url : http://mjp.univ-perp.fr/constit/ps.htm, consulté le 04/06/18.

particulièrement en ce qui concerne le droit à l'autodétermination[1]». Ce n'est qu'après la défaite de 1967 qui met fin au panarabisme que le mouvement change de stratégie. Les combattants de l'OLP et réfugiés palestiniens sont massacrés à Amman, en Jordanie en septembre 1970[2] après avoir tenté de renverser la monarchie hachémite. Après la mort de Gamal Abdel Nasser (1918-1970), leader du mouvement panarabe et président du mouvement des non-alignés, l'Égypte et la Jordanie signent un traité de paix avec Israël. L'OLP se réfugie au Liban où la présence de plus en plus importante de réfugiés palestiniens est un des motifs de la guerre civile libanaise (1975-1990). En 1982, l'invasion israélienne au Liban exacerbe les tensions entre communautés confessionnelles et conduit au massacre de Sabra et Chatila par les milices chrétiennes libanaises avec l'appui de Tsahal[3]. Ce nouveau conflit oblige l'OLP à fuir à nouveau, vers la Tunisie cette fois. C'est dans les pays du Maghreb que le mouvement national palestinien obtient dès lors le plus de soutien. Dans les années 1980, l'OLP accepte les résolutions 242 et 338 du Conseil de sécurité de l'ONU et reconnait implicitement l'existence d'Israël. En 1987, la première intifada – un soulèvement populaire indépendant de l'OLP, impose un changement de cap important. En 1989, Yasser Arafat est reçu par François Mitterrand. Suite à leur entretien, il déclare la charte de 1968 « caduque[4]». Dans les lettres de reconnaissance mutuelle échangées entre Yasser Arafat et Yitzhak Rabin qui précèdent les accords d'Oslo, le chef de l'OLP écrit : « L'OLP reconnaît le droit à Israël à vivre en paix et en sécurité[5]».

Le chapitre de Marie Elias[6] consacré au théâtre palestinien affirme qu'il est né de la défaite de la guerre des six-jours (1967), « après l'émergence du mouvement de libération national palestinien[7] », et qu'il s'inspire des techniques du Théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal[8]. Loin

[1] *Ibid.*, article 19.
[2] Cet événement est à l'origine de l'expression *septembre noir*.
[3] Au sujet de l'implication israélienne dans le massacre de Sabra et Chatila, le film *Valse avec Bachir* réalisé par Ari Folman en 2008 a contribué à la vulgarisation et la (re)connaissance de cette histoire.
[4] Yasser Arafat a fait cette déclaration sur le JT de TF1 alors qu'il était venu en France et reçu par François Mitterrand. Voir : « Petite phrase de Yasser Arafat sur TF1 », 2 mai 1989, Soir 3, url : https://www.ina.fr/video/CAC89043535, consulté le 04/06/18.
[5] Lettre de Yasser Arafat, président de l'Organisation de libération de la Palestine, reconnaissant l'État d'Israël (Tunis, 9 septembre 1993). Source : Digithèque [disponible en ligne] http://mjp.univ-perp.fr/constit/ps.htm, consulté le 04/06/18.
[6] Marie Elias est auteure, traductrice et professeure en littérature et études théâtrales à l'université de Beyrouth.
[7] Marie Elias, « Le théâtre palestinien », dans Maher Al-Charif (dir.), *op. cit.*, p. 169.
[8] Augusto Boal (1931-2009) a développé les techniques du théâtre de l'opprimé au Brésil dans les années 1960, en situation d'oppression politique. Il s'origine dans les mouvements brésiliens d'extrême gauche et est relayé à

de l'OLP dès lors exilée en Jordanie puis au Liban, le mouvement théâtral dépeint par Marie Elias concerne la Cisjordanie et Gaza, et non les camps de réfugiés. L'auteure explique que « dans le contexte de l'occupation israélienne le théâtre particip[e] à l'éducation des masses [et] cherch[e] à susciter chez le spectateur une prise de conscience de la situation d'oppression qu'il vit actuellement […][1] ». Parmi ses sources d'inspiration, l'auteure revient sur l'œuvre de Ghassan Kanafani[2] qui a donné « un nouvel élan à l'écriture romanesque[3] » avec *Des hommes dans le soleil*, souvent cité par les artistes palestiniens[4]. L'œuvre de Ghassan Kanafani, met « l'homme palestinien […] en question, mais alors que le roman l'aborde dans une optique réaliste sociale, le théâtre cherche à généraliser le problème dans une écriture symbolique dont le référent devient l'homme en général[5] ». Son écriture romanesque est ancrée dans le présent et ses héros symbolisent « une classe sociale et [une] génération[6] », tandis que ses pièces s'inspirent de mythologies lointaines et individualisent ses héros élevés au rang de dieu ou de roi. Selon Marie Elias, son théâtre est moins abouti et « malgré les remarques spécifiées par l'auteur lui-même pour la mise en scène, [il] se présente comme une suite de dialogues qui se soucie peu de la forme théâtrale[7] ». Pour Faysal Djarral, cette écriture théâtrale est influencée par « Sartre, Camus, Kafka et le théâtre de l'absurde[8] », mais Reuven Snir explique que cette dramaturgie allusive est écrite spécifiquement pour les palestiniens[9]. Les trois pièces de théâtre[10] de Ghassan Kanafani ont été écrites pour être lues, en exil, « sans prétention de les voir mises en scène[11] ».

---

l'international. En France, la première parution aux éditions François Maspero date de 1977 (c'est la version citée par l'auteure Marie Elias). Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1996.

[1] Marie Elias, article cité, p. 174.

[2] Présenté dans ce chapitre.

[3] Marie Elias, article cité, p. 169.

[4] Cette nouvelle fait partie du répertoire palestinien : Claire Beaugrand, Najla Nakhlé-Cerruti, « Dire la condition palestinienne au théâtre », *Orient XXI*, 12 septembre 2014, url : https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/dire-la-condition-palestinienne-au-theatre,0673, consulté le 19/05/17.

[5] Marie Elias, article cité, p. 172.

[6] *Id*.

[7] *Id*.

[8] Faysal Darraj, Fateh Azzam, trad. Christine Heinein, « Palestine », dans Don Rubin (dir.), *The World Encyclopedia of contemporary theatre*, volume 4, *The arab world*, London, Routledge, 1999, p. 190. Traduction de l'anglais Emmanuelle Thiébot.

[9] Reuven Snir, *Palestinian Theatre*, Wiesbaden, Reichert, coll. « Literaturen im kontext », vol. 20, 2005, p. 78. Traduction de l'anglais Emmanuelle Thiébot.

[10] Parmi ces trois pièces, seule *Al-Bab* (La porte), écrite en 1964, a été traduite par Michel Barbot et publié dans la revue *Orient*, n° 39, 1966, url : https://www.marxists.org/francais/general/kanafani/works/1964/babintro.htm, consulté le 31/05/18 ; les deux autres pièces sont rarement citées voire inconnues du lectorat en France.

[11] *Ibid.*, p. 97.

**Ghassan Kanafani (1936-1972)** est un journaliste, romancier, nouvelliste et dramaturge palestinien né à Saint Jean d'Acre et dont la famille a été chassée de Palestine en 1948 et s'est réfugiée à Damas. Il a passé la majorité de sa vie en exil du Koweït jsuqu'à Beyrouth. Il a écrit de nombreuses allégories sur le destin des palestiniens. Avec George Habache, il participe au Mouvement Nationaliste Arabe et l'oriente vers le marxisme. Il est porte-parole du Front Populaire de Libération de la Palestine (FPLP) à sa fondation en 1967 et créé en 1969 le journal *al-Hadaf* (La Cible). Son activité au sein du journal et du FPLP est tournée vers les arts, la culture, les auteurs marxistes internationaux et la cause palestinienne[1]. Il a été assassiné en juillet 1972 par des agents israéliens du Mossad dans un attentat à la voiture piégée[2]. Ses pièces de théâtre n'ont jamais été montées en France alors que la nouvelle *Retour à Haïfa*[3], écrite en 1969 et publiée en 1997 a déjà fait l'objet de deux adaptations[4].

***Des hommes dans le soleil*** est une nouvelle écrite en 1962. C'est une allégorie de la lutte palestinienne. Elle raconte le parcours de trois hommes de différentes générations qui souhaitent quitter leur camp de réfugiés et rejoindre le Koweït pour trouver du travail et venir en aide à leurs familles. Au vue des difficultés pour obtenir des visas de travail, ils finissent par traverser clandestinement la frontière irakienne dans un camion, avec la complicité du chauffeur. Ils se cachent dans une citerne d'eau vide, mais le camion est longuement arrêté au poste frontière. Confinés sous le soleil, les trois hommes meurent asphyxiés. Le conducteur, découvrant les corps, s'interroge : « Pourquoi n'ont-ils pas frappé sur les parois ? […] Pourquoi n'ont-ils pas crié ?[5] ».

[1] Un grand nombre de documents en arabe existe sur l'activité politique de Ghassan Kanafani, mais pas en français. D'après As'ad AbuKhalil, « il a rendu les idées révolutionnaires marxistes arabes cool et tendances, contrairement aux ennuyeuses publications du Parti communiste libanais. […] Il a combattu le préjugé ridicule consistant à regarder avec suspicion les Arabes restés sous la domination de l'état d'occupation israélien ». As'ad AbuKhalil**,** « La seconde vie de Ghassan Kanafani », trad. Dominique Muselet, *Chroniques de Palestine*, 20 juillet 2017, url : http://www.chroniquepalestine.com/seconde-vie-ghassan-kanafani/, consulté le 31/05/18.

[2] D'après Reuven Snir, *op. cit.*, p. 77.

[3] Ghassan Kanafani, *Retour à Haïfa et autres nouvelles*, Arles, Actes Sud, avril 1997.

[4] La première en France par le Théâtre du Tiroir en 2004, dans une mise en scène de Jean-Luc Bansard dont il sera question au chapitre 9.2 ; la seconde par Claudine Aerts et le Théâtre du Public (Belgique) a été montée en 2007 et tourne jusqu'à nos jours (2017). Une mise en voix a été conduite par Adel Hakim à Confluences (Paris) lors d'une manifestation intitulée « Israël, Palestine, dramaturgies d'un conflit », organisée par l'Association Ecritures du Monde, en 2009.

[5] Ghassan Kanafani, *Des hommes dans le soleil*, trad. Michel Seurat, Paris, Sindbad, 1977, p. 99

Dès sa fondation en 1964, l'OLP a encouragé les activités culturelles et promut « l'art comme une arme de résistance nationale à l'occupant israélien[1] ». Mais entre 1948 et 1967, il n'existait pas « de relations directes entre les Palestiniens en Israël et ceux et celles de Cisjordanie, de la bande de Gaza, des camps de réfugiés, et des autres pays arabes où ils avaient trouvé refuge[2] ». Le travail d'auteurs tels que Ghassan Kanafani ou Emile Habibi[3] « prépara le terrain pour le développement à venir du théâtre palestinien après la guerre de 1967[4] ».

### *1.3.2. Le mouvement théâtral après la défaite de 1967 : la troupe al-Balaline*

| **La guerre des Six-jours : un événement qui modifie les rapports de force et diplomatiques** |
|---|
| La guerre des Six-jours, qui se déroule du 5 au 11 juin 1967, marque la première crise morale en Israël et impulse la démarche des nouveaux historiens israéliens[5]. À la veille de la guerre, « les Juifs du monde entier […] n'excluent pas la possibilité d'un nouvel Holocauste. Certains Israéliens essaient alors de faire quitter le pays à leurs enfants pour les sauver d'un éventuel massacre[6] ». Le Général de Gaulle, qui avait exhorté Israël à ne pas s'engager dans ce conflit suite au blocus du Golfe d'Aqaba, « annonce un embargo sur les armes à destination des protagonistes du conflit, qui, dans les faits, n'affecte qu'Israël[7] ». Israël vainc l'Égypte, la Syrie, l'Irak, le Liban et la Jordanie et prend le contrôle du Sinaï égyptien, d'une partie du plateau syrien du Golan et de la Cisjordanie, et annexe Jérusalem-est. L'argument sécuritaire utilisé par Israël pour amorcer cette guerre de prévention ne tient plus avec ces conquêtes mettant en place une nouvelle logique d'occupation. Malgré la résolution 242 adoptée par le |

[1] Marion Slitine, « Pratiques de l'art contemporain à Gaza : entre blocus et mondialisation », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [en ligne], 142, décembre 2017, url : http://journals.openedition.org/remmm/10121, consulté le 31/05/18.
[2] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 84. Traduction Emmanuelle Thiébot.
[3] Emile Habibi (1922-1996) est un auteur palestinien d'Israël. Membre du Maki, le Parti Communiste israélien, et député à la Knesset (le parlement) de 1951 à 1959 et de 1961 à 1972. Il reçoit le Prix littéraire Al-Quds de Yasser Arafat en 1990, puis le Prix Israël de la littérature – la plus haute distinction du pays, en 1992. Il a écrit, en 1974, *Les aventures extraordinaires de Saïd le peptimiste*, Paris, Gallimard, 1987.
[4] *Ibid*.
[5] La nouvelle histoire israélienne s'inscrit dans le courant de pensée post-sioniste né dans les années 70. Porté par cinq chercheurs (Simha Flapan, Benny Morris, Tom Segev, Ilan Pappé, Avi Shlaïm) ce courant de pensée réfute la thèse de l'État en danger permanent. Selon eux, le sionisme est une idéologie dépassée et l'existence de l'État d'Israël indéniable. Dans les années 1980, l'ouverture des archives militaires israéliennes et britanniques sur les événements de 1948 les ont amenés à reconsidérer l'historiographie israélienne traditionnelle. Certains de ces historiens se sont opposés par la suite. Les prises de positions de Benny Morris sont contestées par Avi Shlaïm et Ilan Pappée, ce dernier s'étant exilé en 2007 en Grande-Bretagne. Ilan Greilsammer, professeur en sciences politiques à Tel-Aviv, a participé avec Dominique Vidal à relayer ces travaux : Ilan Greilsammer, *La nouvelle histoire d'Israël*, Paris, Gallimard, 1998 ; Dominique Vidal, *Comment Israël expulsa les Palestiniens : les nouveaux acquis de l'Histoire (1945-1949)*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2007.
[6] Marc Hecker, *La défense des intérêts de l'Etat d'Israël en France*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 45.
[7] *Ibid.*, p. 42.

Conseil de sécurité des Nations unies le 22 novembre 1967[1], Israël garde le contrôle de ces territoires. Ce conflit marque la fin du panarabisme (avec la défaite de son principal héraut, l'Egyptien Gamel Abdel Nasser (1918-1970) et le mouvement palestinien s'autonomise. L'OLP gagne peu à peu son indépendance vis-à-vis des États arabes, jusqu'à l'élection de Yasser Arafat à la tête de l'organisation en 1969. Cet événement met en question la représentation du rapport de force à l'international : le rapport de force entre David (Irsaël) et Goliath (l'ensemble des nations arabes) s'est inversé. Les relations diplomatiques entre Israël et la France, qui avait renoué des relations diplomatiques avec les pays arabes depuis la fin de la Guerre d'Algérie (1962), sont distendues.

> *Au terme des évènements d'Amman de Septembre 1970, la guérilla ayant été presque entièrement réduite au silence, les autres formes de résistance, politiques, économiques et culturelles, vont prendre le relais. C'est alors que le premier groupe de théâtre, « BALALIN », naît.*[2]

La troupe al-Balaline est fondée entre 1970 et 1971 par le franco-palestinien François Gaspar dit Abou Salem[3] et un groupe de jeunes qui organise des soirées de lecture de poésie révolutionnaire, la troupe est initialement constituée de treize membres[4]. Elle parvient à « toucher un public culturellement pauvre […] [qu'elle va] chercher au cours des ses tournées dans les petits villages[5] » en développant, à partir d'improvisations et de discussions avec le public, des formes populaires écrites « en dialecte palestinien[6] ». Dès leur premier spectacle, *al-Hashra* (*Les cendres*), « la plupart des membres de la troupe sont arrêtés[7] » par les autorités israéliennes :

> *Pour monter une pièce de théâtre, il* [faut] *obtenir du Bureau israélien de censure culturelle une autorisation* […] *Il* [faut] *demander, avant toute représentation, une autorisation du gouverneur militaire. Il* [faut] *aussi fournir, avant le spectacle, la liste des noms et adresses de*

[1] « retrait des forces armées israéliennes des territoires occupés lors du récent conflit […] cessation de toutes assertions de belligérance ou de tous états de belligérance et respect et reconnaissance de la souveraineté, de l'intégrité territoriale et de l'indépendance politique de chaque État de la région et de leur droit de vivre en paix à l'intérieur de frontières sûres et reconnues à l'abri de menaces ou d'actes de force » cité par Serge Berstein et Pierre Milza dans *Histoire du XX^e siècle*, Tome 2 : *1945-1973 : Le monde entre guerre et paix*, Hatier, Paris, 2008, page 259.

[2] François Abou Salem et la compagnie *El-Hakawati*, programme du spectacle *Mahjoub Mahjoub*, décembre 1981. Archives en ligne du Théâtre de la Tempête, url : https://www.la-tempete.fr/saison/1981-1982/spectacles/majhoud-majhoud-136, document téléchargé le 10/08/17.

[3] François Abou Salem (1951-2011) est un comédien franco-palestinien. Présenté dans le chapitre 2.

[4] D'après Faysal Darraj et Fateh Azzam, dans Don Rubin (dir.), *op. cit.*, p. 192.

[5] Marie Elias, article cité, p. 177.

[6] *Ibid*.

[7] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 100. Traduction de l'anglais.

> *tous les acteurs et techniciens participants.* […] *Il* [est] *interdit d'évoquer sur scène, de manière directe ou indirecte, le nom de la Palestine.*[1]

Dans ses pièces, la troupe critique « certains aspects de la société palestinienne : le rôle et le traitement des femmes, l'absence de *leadership*, l'échec de la communauté à travailler collectivement et l'exploitation des travailleurs […][2] » et également « le pouvoir militaire et autocratique[3] ». La troupe joue régulièrement « dans des cafés ou des lieux marchands, développant sa propre musique pour ses spectacles […][4] ». Ses chansons gagnent en popularité et ses spectacles mêlant « chant, danse et texte, commencent à être appréciées et reconnues comme un genre théâtral spécifique[5] », au point qu'un des chanteurs de la troupe, Mustafa Al-Kurd[6], devient « une star[7] »[8]. La troupe réussi à « lier les communautés urbaines et rurales populaires à travers le pays, trouvant un soutien important parmi les intellectuels et les étudiants, […] aidant véritablement à rajeunir et remodeler l'identité nationale culturelle palestinienne[9] », et à organiser le premier festival de Théâtre Palestinien à Ramallah en août 1973, qui réunissait pour la plupart des troupes d'étudiants et d'amateurs. Mais cette « expérience, censurée par les autorités, dut être abandonnée[10] ». Selon Reuven Snir,

> *Israeli censorship, in its efforts to frustrate Palestinian nation-building, paradoxically proved to be a major factor in shaping the troupe's artistic orientation from the very start. For example, the Israeli authorities insisted that a copy of the complete texte of any play be submitted to them prior to production. As plays were written and performed following a process of improvisation and seldom started with worked-out scripts, as a rule there were no such texts. The censor's restrictions thus encouraged them to find original solutions which, inturn, helped enrich the local culture and rescued it from the worn-out formulas of the so-called adab al-*

[1] Houda Ibrahim, « Mohammed Bakri, portrait d'un acteur, portrait d'un pays », trad. Monia Mekrami, *Cassandre*, hors-série n°3, article cité, p. 73.
[2] Faysal Darraj et Fateh Azzam, dans Don Rubin (dir.), *op. cit.*, p. 192. Traduction de l'anglais, Emmanuelle Thiébot.
[3] *Ibid.*, p. 193.
[4] *Ibid*., p. 192.
[5] *Id*.
[6] Mustafa Al-Kurd (1945-…) est un musicien palestinien né à Jérusalem. Il a été témoin, après la guerre de 1967 des déplacements de population palestinienne de Jérusalem vers la frontière jordanienne, événement qui marque son envie de raconter l'histoire des palestiniens à travers sa musique. C'est un musicien encore connu et influent dont la popularité lui a valu plusieurs emprisonnements jusqu'à son expulsion par Tsahal en dehors des territoires occupés en 1976. Voir à ce sujet : Issa Boulos « Negotiating the Elements », dans Molish Kanaaneh et al., *Palestinian Music and Song. Expression and Resistance since 1900*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, p 53-68.
[7] Faysal Darraj et *al*, dans Don Rubin (dir.), *op. cit.*, p. 192.
[8] En 1976, l'Association Médicale Franco-Palestinienne (AMFP) édite en France un CD intitulé *Terre de ma patrie* regroupant les « chants palestiniens de l'intérieur par Mustafa El Kurd [sic] et La Troupe Al Balaline » sous le label Expression spontanée. « L'AMFP est créée après la guerre de Kippour par un groupe de médecins proches de la Ligue Communiste Révolutionnaire (LCR), du Parti Socialiste Unifié (PSU) ou du Parti Communiste Français (PCF) » : Marc Hecker, « Un demi-siècle de militantisme pro-palestinien en France : évolution, bilan et perspectives », *Confluences Méditerranée*, 86, 2013/3, p. 197-208, url : https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2013-3-page-197.htm, consulté le 16/06/18.
[9] Faysal Darraj et *al*, dans Don Rubin (dir.), *op. cit.*, p. 193. Traduction de l'anglais, Emmanuelle Thiébot.
[10] Marie Elias, article cité, p. 177.

*muqawana (the literature of resistance) most of which had been deteriorated into a sort of what one might call adab al-shi'arat (literature of slogans).*[1]

L'expérience d'al-Balaline est préfiguratrice du mouvement théâtral palestinien professionnel qui garde à ce jour son ancrage populaire. Finalement des dissensions politiques et artistiques émergent, notamment sur la question de la professionnalisation, et la troupe *al-Balaline* se sépare et s'éparpille petit à petit.

*The company's political and artistic enthusiasm and its cooperative basis, however, also eventually led his members to take more and more divergent positions and ultimately to disagreee over future artistic directions, politics and how far they could go in commercializing the work. The compagny split over these issues in 1974 and Abu Salem was expelled from the group.*[2]

De cette scission naît un petit groupe, Bila-Lin (Sans pitié), conduit par François Abou Salem qui monte trois pièces dont *L'exception et la règle*[3] de Bertolt Brecht. Selon Reuven Snir, c'est l'un « des dramaturges les plus influents pour le théâtre palestinien professionnel émergent[4] » car il a permis de légitimer la forme du récit dans la pratique théâtrale. Finalement, en 1976, Mustafa al-Kurd est expulsé des territoires palestiniens. Cet événement ajouté aux divergences d'opinions et idéologiques au sein du groupe met un terme définitif à l'activité d'al-Balaline. L'absence de moyens n'a pas permis la pérennisation de ses pratiques. La difficulté de faire monter des femmes cultivées sur les planches est également un frein[5]. Cette situation est expliquée par le fait qu'un « état de guerre quotidienne renforce […] les pratiques de contrôle social à [l'égard des femmes][6] ».

*La résistance palestinienne, dans sa diversité et son éparpillement géographique, n'a jamais adopté de position unifiée et précise sur la question des femmes dans le mouvement nationaliste, mais a toujours produit, en revanche, un discours unitaire et consensuel pour*

[1]« La censure israélienne […] a été un facteur majeur de l'orientation artistique de la troupe dès le début. Par exemple, les autorités israéliennes insistaient pour qu'une copie du texte intégral de toute pièce leur soit remise avant la production. Comme les pièces étaient écrites et interprétées à la suite d'un processus d'improvisation et qu'elles commençaient rarement avec des scripts élaborés, il n'existait généralement pas de tels textes. Ces restrictions ont encouragé les artistes à trouver des solutions originales qui, en fin de compte, ont aidé à enrichir la culture locale et à la sauver du soi-disant *adab al-muqawana* (littérature de la résistance) qui avait tourné en ce que l'on pourrait appeler *adab al-shi'arat* (littérature des slogans) ». Reuven Snir, *op. cit.*, p. 132.

[2] « La politique de la compagnie, son enthousiasme artistique et son fonctionnement coopératif n'empêchent pas ses membres de prendre des positions de plus en plus divergentes, ce qui mène finalement à des désaccords sur les futures directions artistiques, et sur la politique de commercialisation de leur travail. La compagnie se sépare sur ces problèmes en 1974, et Abou Salem est exclu du groupe ». Faysal Darraj et Fateh Azzam, dans Don Rubin (dir.), *op. cit.*, p. 193.

[3] *L'exception et la règle* est une pièce didactique de Bertolt Brecht. Elle vise à démontrer que la justice s'applique en fonction de la classe sociale des individus, et non selon la loi. Bertolt Brecht, « L'exception et la règle », dans *Théâtre complet*, Tome 3, Paris, L'Arche, 1997.

[4] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 100. Traduction Emmanuelle Thiébot. L'auteur indique que la traduction en arabe du *Cercle de craie caucasien* en 1962 précède de quelques années la traduction anglaise (1969).

[5] Cette difficulté est toujours d'actualité. Voir le chapitre 10, sur le Yes Theatre.

[6] Valérie Pouzol, *Clandestines de la Paix*, Paris, Complexe, coll. « Histoire du Temps Présent », 2008, p. 19.

> *pallier la dispersion des effectifs. La question du droit des femmes palestiniennes aurait risqué de diviser une base considérée comme traditionnelle et conservatrice.* […] *L'égalité des sexes n'a jamais été un postulat moral ni politique pour l'OLP.* […] *Cette tendance n'est pas propre à la résistance palestinienne, mais à de nombreux mouvement de libération nationale, tel* […] *le mouvement pour l'indépendance en Algérie.*[1]

En conséquence, après la défaite de 1967, et le repli logique dans une société traditionnelle qui en découle, la place des femmes, loin d'être réévaluée, a régressée. Cet état de fait est l'objet d'une critique acerbe dans la première pièce de la compagnie El-Hakawati, *Au nom du père, de la mère et du fils*[2], qui a tourné en France.

## Conclusion de chapitre

*Qu'est-ce que le théâtre ?* Alors que « l'Occident n'a cessé, depuis le début du XX^e^ siècle, de repousser les limites de cette définition pour lui-même[3] » en s'inspirant de pratiques extra-européennes, le théâtre aristotélicien, art de l'imitation, reste malgré tout une référence immuable, incontestée, « vampirique[4] ». En effet, lorsque François Abou Salem[5] présente la compagnie El-Hakawati dans le dossier de presse d'un spectacle joué au Théâtre de la Tempête, il écrit : « Dans une civilisation ou la représentation, l'image est rare, voire interdite, par le dogme religieux, où il n'y a pas de traditions théâtrales, créer un groupe de théâtre soulevait un grand nombre de questions[6] ». L'artiste fige « la civilisation » dans un « dogme religieux » éternel, constant, qui confond le présent et le passé, la conjoncture et l'histoire. Mais cet écrit montre également l'emprise d'une vieille « tradition théâtrale » européenne figée par ses institutions.

> *La fin d'une tradition ne signifie pas nécessairement que les concepts traditionnels ont perdu leur pouvoir sur l'esprit des hommes. Au contraire, il semble parfois que ce pouvoir de vieilles notions et catégories devient plus tyrannique tandis que la tradition perd de sa vitalité et tandis que le souvenir de son commencement s'éloigne* […].[7]

Pour s'extirper des « vieilles notions », le travail de Gannit Ankori[8] sur l'art palestinien offre quelques pistes de réflexion. Cette universitaire a commencé ses recherches dans les années

---

[1] *Ibid.*, p. 36.
[2] Pièce créée en 1978 à Jérusalem et première de la troupe à tourner en Europe. Il en sera question dans le chapitre suivant.
[3] Ève Feuillebois-Pierunek, « Le théâtre dans le monde arabe », article cité, p. 400.
[4] Florence Dupont, *op. cit.*
[5] Voir Chapitre 2.
[6] François Abou Salem, Programme de salle de *Mahjoub, Mahjoub*, décembre 1981, archives du Théâtre de la Tempête.
[7] Hannah Arendt, « La tradition et l'âge moderne », dans *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 2013 [1972], p. 39.
[8] Gannit Ankori est professeure d'histoire de l'art à l'Université Hébraïque de Jérusalem. Israélienne et juive, elle appartient à la gauche radicale. Ses travaux portent sur les arts visuels palestiniens. Elle s'est trouvé confrontée à la disparition et la destruction des œuvres, et, comme pour le spectacle vivant, à l'absence ou la rareté des traces.

1980 en acceptant « l'idée prédominante qui situait en 1948 le début du mouvement artistique palestinien doté d'une conscience nationale[1] ». Ce n'est qu'en abandonnant les « filtres [qui] brouillent notre vision – le nationalisme, les *a priori* occidentaux sur l'opposition beaux-arts/artisanat, les conventions et les hiérarchies patriarcales, l'orientalisme, etc.[2] » qu'elle revisite les productions artistiques palestiniennes antérieures à 1948 et démontre que la Nakba, plutôt que de signer l'acte de naissance de la culture palestinienne, a détruit l'infrastructure culturelle et la scène artistique de la Palestine arabe. Son travail de déconstruction idéologique s'effectue avant tout sur ce qu'elle nomme comme étant des « filtres ». Pour comprendre la diffusion du théâtre palestinien en France, il faut interroger ces rapports de domination capitaliste de classe, de genre et de race dans les champs politique, médiatique et artistique, du local à l'international.

[1] Gannit Ankori, « L'identité de l'art palestinien », *Horizons maghrébins*, 57, *Créations palestiniennes*, 2007, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 21.

## Chapitre 2 : Du terrain aux planches : premiers pas de la compagnie El-Hakawati en France.

Si le Théâtre National de Palestine est connu à ce jour, il n'existe pas de travaux qui reviennent sur la trajectoire de la compagnie El-Hakawati en France avant les années 2000. Elle est pourtant la seule représentante du théâtre palestinien à cette période sur les scènes européennes et jusqu'aux États-Unis.

### 2.1. Historique de la compagnie

Co-fondée en 1977 par François Abou Salem[1], son épouse Jackie Lubeck[2] et un groupe d'étudiants de l'Université de Jérusalem (Edward Muallem[3], Adnan Trabsheh, Jamil Eid, Talal Hammad[4]), la compagnie El Hakawati est toujours en activité dans la vieille ville et mieux connue en France sous le nom du Théâtre National de Palestine. Notoriété acquise depuis la production de deux spectacles en partenariat avec le Théâtre des Quartiers d'Ivry, sous la direction d'Adel Hakim (1953-2017) : *Antigone* (2012) et *Des Roses et du Jasmin* (2017)[5]. Il existe à ce jour peu de (res)sources sur cette compagnie : certaines pièces ont été publiées en arabe et les archives personnelles de François Abou Salem, écrites en arabe et en français, ont été conservées au Théâtre National de Palestine. Leur ouverture et leur valorisation sont récentes[6]. Une histoire de la troupe peut cependant être écrite grâce aux documents de quelques tournées françaises, aux interviews de François Abou Salem, et aux critiques des spectacles. Les carnets d'André Gintzburger[7], l'agent de la troupe[8], publiés en 2010[9], comportent à la fois des chroniques dans lesquelles il relate l'organisation des tournées, et des critiques des

[1] Présenté dans cette partie.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] D'après Samer al-Saber, « Surviving Censorship : El-Hakawati's Mahjoob Mahjoob and the Struggle for the Permission to Perform », article cité, note de fin n°3, p. 156.
[5] Ces spectacles ne sont pas traités dans cette thèse car, bien que créés en Palestine, ils ont été dirigés par des équipes artistiques exerçant en France désireuses de faire connaître la troupe dans le circuit institutionnel.
[6] Depuis janvier 2018, Najla Nakhlé-Cerruti travaille à leur valorisation à l'Institut Français du Proche Orient. Elle a recensé le fonds au cours de son travail de thèse.
[7] André Gintzburger (1923-2013) est un homme de théâtre. D'abord metteur en scène, directeur d'acteur, auteur puis producteur de spectacle et « tourneur » (chargé de diffusion). Il repère de jeunes troupes et accompagne les artistes qu'il a découverts. A partir de 1970, il devient agent. Il organise des tournées théâtrales à travers le France et l'Europe et le monde et assiste à de nombreux spectacles dont il consigne les critiques au fil des ans. Son expérience dans les secteurs public et privé lui assure un large réseau et une reconnaissance certaine.
[8] Comme l'indique la compagnie dans le bilan de la tournée internationale de *L'Histoire de Kofor Shamma* (1988-1989), Avril 1989, archives du Théâtre du Soleil, BNF, 4-COL-153-623.
Depuis 1970, André Gintzburger est associé à Monique Bertin (décédée en 2011) pour ce travail de diffusion.
[9] André Gintzburger, *L'indifférence et la curiosité* suivi de *Le théâtre reflet des temps*, Lausanne, L'âge d'homme, 2010. Une première version a été publiée sur internet : André Gintzburger, *Une certaine histoire du théâtre*, blog personnel, publié le 15 avril 2007, url : http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-5791824.html, [accessible en cache] consulté le 06/06/2018.

spectacles. Ses écrits indiquent l'enthousiasme ou le désappointement qu'il a pu ressentir en assistant à plusieurs productions de la troupe, et le rôle de médiateur qu'il a joué en encourageant certaines productions à tourner en France. Les informations délivrées par le tourneur sont croisées avec les travaux universitaires existants sur le sujet[1], avec des revues de presse (quand cela est possible) ou avec des entretiens réalisés auprès de personnes directement impliquées dans l'accueil de la troupe en France[2]. Les matériaux collectés nous permettent de distinguer trois périodes : « Reconnaissance » ; « Fragmentation » ; « Institutionnalisation ». (Voir Figures 2, 3 et 4).

### *2.1.1. De la Palestine vers la France et le monde : « Reconnaissance ».*

| ***Titre du spectacle*** | **Ecrit par / Mise en scène de** | **Année** |
|---|---|---|
| *Au nom du père, de la mère et du fils* | El Hakawati | 1980 |
| *Mahjoub Mahjoub* | El Hakawati | 1981 |
| *Les Mille et une nuits d'un lanceur de pierres* | El Hakawati | 1982 |
| *Ali le Galiléen* | El Hakawati | 1985 |
| *L'Histoire de l'œil et de la dent* | El Hakawati | 1986 |
| *L'Histoire de Kofor Shamma* | Écrit par Jackie Lubeck | 1988 |

*Figure 3: Tableau des productions d'El Hakawati en tournée en France (1980-1988). Sauf indication contraire, les mises en scènes sont de François Abou Salem. L'année correspond à la tournée française (et dans les tableaux suivants).*

La première période (1977-1980) correspond à des productions en prise avec le contexte palestinien, en corrélation avec les pratiques de la troupe qui exerce en Israël et sur les territoires palestiniens occupés, et permet sa (re)connaissance. Jusqu'à la première intifada (1987), la troupe propose des mises en scène collectives incluant des Palestiniens des territoires occupés et d'Israël, et joue devant des publics mixtes (Juifs et non-Juifs). Il est plus facile de jouer en Israël malgré l'existence d'un comité de censure qui étudie toutes les pièces avant leur représentation : la troupe ne fournit pas ou peu de texte et base ses spectacles sur la gestuelle et le mime. En territoires occupés, des administrations locales souvent inaccessibles sont censées donner leur aval, mais dans la pratique la troupe ne sait pas à qui s'adresser et joue bien souvent dans la rue[3]. Les représentations tournent autour de la question de l'identité palestinienne et de ses transformations sous le régime de l'occupation militaire, en tentant de lier les différents statuts des Palestiniens en exil de leur terre et/ou de leur histoire. Pendant la première intifada,

[1] Reuven Snir, *op. cit*. et Samer Al-Saber, « Surviving Censorship … », article cité.
[2] Voir en Annexe la liste des matériaux collectés autour de la compagnie El-Hakawati.
[3] François Abou Salem, « Nous avons emmené la Palestine à Nancy ! », entretien avec Lew Bodgan (1998), dans Lew Bogdan et Petra Wauters, *Comme neige au soleil, le festival mondial du théâtre de Nancy 1963-1983*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2018, p. 403-410.

la troupe n'est plus autorisée à jouer en territoires palestiniens occupés. En novembre 1983, El Hakawati s'installe dans le cinéma al-Nuzha de Jérusalem-est et, grâce à des donations internationales, réhabilite le lieu et l'ouvre en mai 1984. Il peut accueillir quatre cent spectateurs dans le grand hall, et cent cinquante dans la petite salle[1]. Ce théâtre est d'abord loué sur les fonds propres d'El Hakawati, qui souhaite maintenir son indépendance et une distance nécessaire avec l'OLP. Mais en 1989, contre l'avis de la troupe, le lieu devient « le premier Théâtre National Palestinien[2] », ouvert à d'autres pratiques artistiques et à des meetings politiques[3]. Cet usage du théâtre à des fins politiques précipite l'éclatement de la troupe originale El Hakawati alors parvenue à une reconnaissance (inter)nationale. Au cours de cette période, la troupe produit des formes théâtrales allégoriques pour tenter d'échapper à la censure israélienne et de gagner « le droit de jouer[4] ». La troupe El Hakawati est en effet perçue comme « résolument, voire agressivement anti-israélienne[5] » et ses détracteurs ne cessent de tenter de prouver ses liens avec le FPLP, puis l'OLP[6]. Sur les scènes européennes, El Hakawati est dépeinte comme « exotique » et les critiques journalistiques, bien que globalement positives, sont souvent teintées d'orientalisme[7].

### *2.1.2. Dispersion de la troupe originale entre la France et la Palestine : « Fragmentation ».*

La deuxième période débute environ aux Accords d'Oslo (1993) et se poursuit jusqu'au début des années 2000. Elle est caractérisée par un éclatement de la troupe originelle en plusieurs groupes exerçant sous le même nom en Cisjordanie[8] et un éloignement géographique pour François Abou Salem, le metteur en scène historique de la troupe. L'enthousiasme avec lequel André Gintzburger accompagne la troupe pendant ses premières années se tarit au fur à et mesure que la troupe quitte, en quelque sorte, le terrain palestinien.

---

[1] *Ibid.*
[2] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 145.
[3] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, 19-20, Jean-Marie Delmaire (dir.), *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994-1995.
[4] Samer Al-Saber, « Surviving Censorship … », article cite.
[5] Naomi Doudai, « Le théâtre arabe en Israël », *The Israel Review of Art and Letters*, 1998, url : http://mfa.gov.il/MFA/MFAFR/MFA-Archive/Pages/Le theatre arabe en Israel.aspx, consulté le 25/10/17.
[6] Samer Al-Saber, article cité.
[7] *Id*.
[8] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 160.

| Titre du spectacle | Ecrit par / Mise en scène de | Année |
|---|---|---|
| *À la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades* | François Abou Salem et Jackie Lubeck. | 1991 |
| *Jéricho année zéro* | Écrit par François Abou Salem et Francine Gaspar. | 1994 |
| *Motel* | Écrit par Francine Gaspar et François Abou Salem, mise en scène Akram Tillawi. | 1997 |
| *Il n'est pas mort… (Gilgamesh)* | Écrit par Hussein Barghouti. | 2002 |
| *Al Jidariyya* | Écrit par Mahmoud Darwich, mise en scène d'Amir Nizar Zuabi. | 2007 |
| *Une mémoire pour l'oubli* | Écrit par Mahmoud Darwich. | 2008 |

*Figure 4: Tableau des productions d'El Hakawati en tournée en France (1991-2008)*

Au sujet du spectacle *À la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades*[1], André Gintzburger écrit : « [La troupe] fut palestinienne, je l'ai connue et aimée telle. Elle ne l'est plus, ni physiquement, ni au niveau du discours qu'elle tient[2] ». Cette production marque une rupture et la troupe originale est dissoute. « The play had miraculous ideas but it was all too much[3] » selon Jackie Lubeck[4] qui signe là sa dernière collaboration artistique avec François Abou Salem, et la fin de leur vie de couple. Cet éclatement et éloignement de la Palestine est à la fois subi – par l'expulsion de la troupe du Théâtre – et choisi – par une volonté des membres de la troupe de rompre avec l'assignation militante à la cause palestinienne. François Abou Salem monte dès lors des partenariats internationaux. À terme, cet état de fait entraine une « poétisation » de la cause palestinienne – perdue sur le terrain politique avec l'échec rapide des Accords d'Oslo, évoquée sur scène par le biais de figures d'exilés et surtout à travers les textes de Mahmoud Darwich, souvent porté à la scène au début des années 2000, y compris par des artistes français[5].

[1] Titre original de la pièce : *In Search of Omar Khayyam While Passing Through the Crusades and Dramatic Story of the Sect of the Assassins*.
[2] André Gintzburger, « Du 14 janvier au 14 avril 1992 », mis en ligne le 25 janvier 2007, url : http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-19205406.html, consulté le 02/10/18. Cette critique n'apparaît pas dans l'ouvrage *L'indifférence et la curiosité*, *op. cit.*
[3] Traduction de l'anglais, Emmanuelle Thiébot : « Il y avait dans cette pièce des idées miraculeuses, mais c'était beaucoup trop.». Jackie Lubeck, « On François », *This Week in Palestine*, n°163, Novembre 2011, [en ligne] http://archive.thisweekinpalestine.com/details.php?id=3560&ed=200&edid=200, consulté le 26/09/18.
[4] Présentée dans le Chapitre 3.3.
[5] Voir chapitre 6.3 et le recensement en Annexe.

### *2.1.3. De la compagnie El-Hakawati au Théâtre National de Palestine : « Institutionnalisation ».*

| Titre du spectacle | Ecrit par / Mise en scène de | Année |
|---|---|---|
| *Le Collier d'Hélène* | Écrit par Carole Fréchette, mise en scène de Nabi El Azan | 2008 |
| *Antigone* | De Sophocle, mise en scène d'Adel Hakim | 2012 |
| *Zone 6 : Chroniques de la vie palestinienne* | Écrit par Hussam Abu Eishsh, mise en scène de Kamel El Basha et Adel Hakim | 2013 |
| *Des Roses et du Jasmin* | Écrit et mis en scène par Adel Hakim | 2017 |

*Figure 5: Tableau des co-productions d'El Hakawati avec des compagnies/institutions françaises de 2008 à nos jours. L'année correspond à la tournée française.*

La troisième période correspond à une institutionnalisation de la troupe par le moyen de partenariats/co-productions avec la Compagnie La Barraca[1] et surtout le Théâtre des Quartiers d'Ivry (TQI), qui lui apportent une reconnaissance dans le champ institutionnel français alors que le Théâtre National de Palestine connaît une importante crise financière : il ne reçoit aucune subvention de l'Autorité palestinienne et les donations étrangères sont trop irrégulières pour mettre en place un projet pérenne. L'institutionnalisation est donc double et sa légitimité renforcée. Elle permet à la troupe, menacée, de mener à terme plusieurs projets à Jérusalem où ont eu lieu les premières d'*Antigone*, et de la pièce *Des Roses et du Jasmin* ; et également de devenir la référence principale (ou la seule ?) en matière de théâtre palestinien sur les scènes françaises. Les rencontres avec le public organisées en France sont l'occasion de rappeler qu'il s'agit du seul théâtre – au sens d'un édifice – en Palestine, et qu'il ne bénéficie d'aucune subvention de l'Autorité palestinienne. Cet état de fait ne permet pas au TNP d'assumer des coproductions, et le TQI prend en charge la partie financière. Cette démarche d'ouverture sur le monde est un volet du projet de ce CDN – le Théâtre des quartiers du Monde[2]– alors porté par Adel Hakim[3]. *Antigone* et des *Roses et du Jasmin* ont bénéficié d'une couverture médiatique

[1] Association Loi de 1901 fondée en 1974 qui promeut la création contemporaine et les spectacles multiculturels « favorisant la transversalité artistique et le croisement humaine, notamment sur un axe nord-sud ». Présentation sur le site internet de la compagnie, url : https://la-barraca.net/la-compagnie/, consulté le 08/10/2018.

[2]« Les manifestations du Théâtre des Quartiers du Monde ne consistent pas simplement à accueillir des spectacles étrangers en tournée ou à aller jouer nos spectacles à l'étranger. Il s'agit de collaborations, de création, de formations et de recherches inscrites dans la durée. C'est ainsi que des liens avec des théâtres du Moyen-Orient ou d'Amérique Latine sont entretenus depuis des années et que de nouvelles collaborations sont prévues dans les années à venir. », site internet du TQI, url : http://www.theatre-quartiers-ivry.com/fr/le-theatre/projet/, consulté le 8/02/19.

[3] Adel Hakim est un acteur, dramaturge et metteur en scène français. Il a été le directeur du TQI de 1992 à son décès en août 2017, des suites d'une maladie. Au début des années 2000, il met en place le projet « Théâtre des

large, dans la presse généraliste et spécialisée[1]. La pièce de théâtre *Jours tranquilles à Jérusalem*, mise en scène par Jean-Claude Fall au TQI en février 2019 revient sur le dernier partenariat TNP/TQI. Depuis cette période, le TNP est plus visible et légitime sur les scènes françaises, et valorisé dans des travaux universitaires[2], c'est pourquoi nous avons préféré étudier les deux premières périodes – beaucoup moins connues – pour retracer la trajectoire de la troupe El Hakawati dans le champ théâtral français.

## 2.2. La présence embarrassante d'El Hakawati au Festival mondial du théâtre de Nancy.

### *2.2.1. La double ambition fédératrice et ambassadrice d'El Hakawati : Au nom du père, de la mère et du fils (1978).*

En 1977, cinq étudiants de l'Université de Jérusalem contactent François Abou Salem pour qu'il les aide à mettre en scène un spectacle de fin d'année. L'expérience est concluante et le metteur en scène recontacte le groupe pour travailler sur un nouveau projet, *Au nom du Père, de la mère et du fils*, repéré par André Gintzburger dans un festival de théâtre israélien. Pour permettre à la troupe de tourner internationalement, le groupe bénéficie du réseau de son agent et de l'expérience de François Abou Salem, qui en devient le fondateur officiel, répondant ainsi à l'idéal-type d'une communauté théâtrale fondée et dirigée par un chef de troupe charismatique[3]. La fondation de la troupe El Hakawati est présentée comme l'aboutissement de ses premières expériences théâtrales en Palestine avec la troupe Al-Balaline. François Abou Salem les inclut dans l'historique de la troupe dans les documents de tournée.

Quartiers du Monde » dans une première co-production avec une troupe du Kirghiztan : la Toison d'or (avril 2001). Il monte ensuite des partenariats au Chili, en Uruguay. Les dernières années de sa vie, il est particulièrement préoccupé par les attentats terroristes et exprime sa volonté de remonter le fil de l'histoire coloniale (entretien avec Adel Hakim, 2 juillet 2016).

[1] Adel Hakim, *Des roses et du jasmin*, Paris, L'avant-scène théâtre, coll. « L'avant-scène théâtre », n° 1401, 2016 ; *Frictions : Le Théâtre des Quartiers d'Ivry, Centre Dramatique du Val de Marne, à la Manufacture des œillets*, Hors-Série n°7, Paris, 2016 ; Mohamed Kacimi, *Jours tranquilles à Jérusalem*, Paris, Riveneuve, 2017.

[2] Samer Al-Saber, « Jerusalem's *Roses and Jasmine* : A Resistant Ventriloquism against a Racialized Orientalism », *Theatre Research International*, 43, 2018/1, p. 6-24 ; Astrid Chabrat-Kadjan, *L'épopée d'une création théâtrale : Des roses et du jasmin d'Ivry à Jérusalem*, Mémoire de Master II, Arts du spectacle, sous la direction d'Olivier Neveux, ENS Lyon, 21 juin 2017.

[3] Serge Proust, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, 44, 2003/1, p. 93-113.

**<u>François Abou Salem</u> (1951-2011)** François Gaspar, dit Abou Salem, est né en 1951 à Provins[1], et décédé en 2011 à Ramallah, par défenestration. Son père, Loránd Gáspár[2] (né en 1925), est un poète, photographe, traducteur et médecin français d'origine hongroise, chirurgien à l'hôpital français de Jérusalem de 1954 à 1970. François Gaspar est élevé à Jérusalem où il est scolarisé dans le système éducatif arabe. Entre 1964 et 1968, il étudie à Jamhour, collège jésuite de Beyrouth. Il termine ses études supérieures en France et se forme au Théâtre du Soleil. Il revient à Jérusalem au début des années 1970 et choisit une identité franco-palestinienne lisible dans son nom d'usage : François Abou Salem. Perçu comme Palestinien en France, et comme « le fils du médecin français[3] » en Palestine, « François Abou Salem, à la fin de sa vie, supporte avec de plus en plus de difficultés ce qu'il ressent comme de la méfiance de la part des Palestiniens[4] ». S'il est reconnu internationalement dans le milieu du spectacle, il est toujours perçu comme un semi-étranger, en France comme en Palestine. Pendant quinze ans, il exerce au sein d'El Hakawati avec son épouse Jackie Lubeck, costumière, qui bénéficie de la citoyenneté israélienne : « Ironiquement, c'est grâce à son mariage avec la Juive Américaine Lubeck […] qu'Abou Salem pu vivre et travailler dans le pays où il était né[5] ». Francine Gaspar, sa mère, est scénographe et sculptrice et conçoit les décors de toutes leurs créations.

[1] Les informations à ce sujet sont contradictoires puisque certaines sources indiquent qu'il est né à Bethléem. Najla Naklhé-Cerruti indique que sur la carte de presse de François Abou Salem, qui se trouve dans ses archives personnelles, il est écrit qu'il est né le 16 novembre 1951, à Provins (France). Cette information est confirmée par les écrits de son père, Lórand Gáspár (voir infra), qui indique dans son autobiographie : « En 1954, une annonce attira mon attention en salle de garde : le poste de chirurgien de l'Hôpital Français de Bethleem était vacant. Quelques mois plus tard, j'embarquai avec ma femme et mes trois enfants - dont l'aîné n'avait pas encore trois ans - dans un DC 6 pour Beyrouth ». Source : Fonds Lorand Gaspar, Cote GPR 6.1, IMEC, Caen. Son autobiographie a été publiée dans un recueil de poèmes : *Sol absolu*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972. Voir également : Jean-Yves Debreuille, *Lorand Gaspar*, Paris, Seghers, 2007.

[2] Lórand Gáspár est né en 1925 en Transylvanie orientale. Il intègre l'École Polytechnique de Budapest mais est mobilisé en 1944. Il échappe au camp de travail en se réfugiant en France où il étudie la médecine. Il est chirurgien à l'hôpital français de Jérusalem de 1954 à 1970. Dans ses écrits biographiques, il relate les tensions politiques au Proche-Orient, le saccage de son appartement lors d'une émeute quelques mois après son installation avec sa famille à Jérusalem, le pillage de sa maison pendant la guerre des Six-Jours. La situation aura raison de sa ténacité, et il accepte à contre cœur de quitter Jérusalem pour exercer à Tunis, tandis que François Gaspar reste en Palestine avec sa mère pour pratiquer le théâtre. C'est probablement à cette période qu'il se sépare de Francine Gaspar.

[3] Marie Elias, article cité, p. 174.

[4] Najla Naklhé-Cerruti, *op. cit.*, p. 15.

[5] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 131. Traduction de l'anglais. Il existe bien une confusion sur la nationalité et les origines de François Abou Salem. Reuven Snir indique qu'il est né de mère française et de père palestinien alors que ces deux parents étaient français. François Abou Salem est né en France mais la Palestine est sa terre d'adoption où il a grandi et été élevé. Il se revendiquait palestinien mais était de nationalité française.

Entre 1980 et 1988, six productions de la troupe parviennent en France : *Au nom du père, de la mère et du fils* (1978), *Mahjoub Mahjoub* (1981), *Les mille et une nuits d'un lanceur de pierres* (1982), *Ali le Galiléen* (1985), *L'histoire de l'œil et de la dent* (1986), *L'histoire de Kofor Shamma* (1988). Le transfert culturel, de la Palestine vers la France, modifie la réception de ces pièces créées en dehors de toute institution théâtrale et parvenant dans un milieu professionnel très développé et structuré. François Abou Salem a bien conscience de cet écart :

> *Nous avons monté des pièces qui servaient la cause. Elles faisaient de nous des diplomates de la culture dans le monde. En Palestine, c'était le contraire, le public recevait un traitement de choc. Nous avons essayé de provoquer une réflexion individuelle. Nous avons beaucoup creusé tout ce qui représente nos faiblesses, notre humanité. Cela ne plaisait pas toujours, surtout après 1967.*[1]

Actant l'échec de la lutte armée, François Abou Salem conçoit de deux façons le rôle de l'artiste. En Palestine, la troupe prend le rôle de « l'empêcheur de tourner en rond » luttant contre la déculturation découlant de l'occupation militaire, fédérant les palestiniens autour d'une identité à (re)construire. À l'international El Hakawati est la diplomate, l'ambassadrice du théâtre palestinien au service de la cause. La première production de la troupe, *Au nom du père, de la mère et du fils*, montre cette double position et ses ambigüités.

Dix années de théâtre

1970-1971 : Une tranche de vie (Balalin).
1972 : « l'Obscurité ». (Balalin)
1973 : « Younis le boiteux ». (Balalin). Mise en scène d'un poème de Nazem Hikmet sur la Terre.
1973 : « le Trésor ». (Balalin)
1973 : « l'Hymne du sang ». (Balalin)
1973 : « Bulletin de la météo au casino Nitaslaf. (Balalin).
1974 : « l'Exception et la Règle » (Bertolt Brecht) (Balalin). Adaptation et hommage.
1975 : « l'Exemple » (Balalin)
1975 : « Lutte libre ». (Balalin)
1976 : « la Terre » (Moustafa el Kurd et Balalin). Disque de chansons sorti d'abord à Jérusalem puis à Paris (Expression spontanée).
1976-1977 : « Quand nous sommes devenus fous ». (Sandouk el'Ajab).

*Figure 6: Extrait du Journal du Festival Mondial du Théâtre de Nancy, 1980. Encart sur l'historique des mises en scène de François Abou Salem. Source : Fonds Michelle Kokosowski, KKS.6.14, IMEC.*

*Au nom du père, de la mère et du fils* est la première production de la compagnie El Hakawati créée en 1978 en Palestine. La description et l'analyse de cette pièce se basent sur les écrits de

[1] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », article cité, p. 91.

Reuven Snir[1], d'André Gintzburger[2]et de François Abou Salem[3]. Dans l'extrait ci-dessous, le metteur en scène décrit, plus de quinze ans après, une réception contrastée de la pièce qui met en valeur sa dimension critique et burlesque :

> […] *Nous avons créé une pièce qui s'appelait « Au nom du père, de la mère et du fils ». Il y avait des scènes un peu burlesques et un peu osées. Il y avait un mariage, une nuit de noces où on exhibait le sang de la mariée sur un drap, on les entendait miauler derrière, la femme était enchaînée à une casserole ; c'était un spectacle de clown presque sans paroles. Les femmes ont beaucoup ri. Elles étaient ravies parce qu'elles se souvenaient de leur nuit de noces. Mais le public plus traditionnel des hommes était très choqué.* [4]

Le titre de la pièce détourne la formule par laquelle les chrétiens se réfèrent à la Trinité – « au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit ». Cette référence insiste sur le caractère coercitif de l'ordre social. La famille est dominée par la figure du patriarche, puis l'autorité parentale exercée par le couple, et en dernier lieu par le fils – la fille étant absente de cette pyramide tant qu'elle n'est pas mariée ou mère : « Au nom du père, de la mère et du fils ». Il traduit donc une volonté de critique frontale d'un système familial traditionnel oppressif qui se renforce, dans le contexte de lutte contre la colonisation. La pièce montre que la modernisation occidentale est nécessairement associée à la colonisation, du point de vue des dominé·e·s, et engendre donc des résistances au progrès, notamment sur la question de la place des femmes. Reuven Snir rapporte les propos d'un critique local attestant de la réussite de la pièce qui montre que la société palestinienne est prise entre « le marteau de l'occupation et l'enclume de la pauvreté […][5] ». La pièce est pourtant loin de faire l'unanimité auprès des Palestinien·ne·s dont certains, selon François Abou Salem, préfèreraient que la troupe soit « le porte-drapeau [de leur] cause[6] ». Le metteur en scène rapporte qu'El Hakawati a été invitée à jouer par un parti politique dans un village palestinien d'Israël, devant « 700 personnes dans une salle prévue pour 300[7] ». L'organisateur « n'avait pas prévu que ce soit une pièce provocatrice[8] » et la troupe a dû négocier en coulisse tout au long de la représentation afin de la mener jusqu'au bout.

[1] Reuven Snir, « 3. The Theatre as Social Critic », Chapitre 5 « Al Hakawati Theatre Group », dans *op. cit.*, p. 138-140.
[2] André Gintzburger, « Un détour par la Palestine. 03-05-79 », dans *op. cit.*, p. 487-488 ; « Un festival à Erlangen. 09-05-80 », dans *op. cit*., p. 520-521 ; « Et maintenant Nancy », dans *op. cit*., p. 521-524.
[3] Rachel Garbarz, article cité.
[4] *Ibid.*, p. 91-92.
[5] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 140.
[6] Rachel Garbarz, article cité, p 91.
[7] *Id*.
[8] *Id*.

Reuven Snir donne une description du spectacle[1] qui confirme son caractère irrévérencieux et explique les réserves d'une partie du public :

> *The characters in Bism al-Ab wa-l-Umm wa-l-Ibn* [Au nom du père, de la mère et du fils] *make their first appearance on stage cramed inside cages accompagnied by a tamer.* […] *the husband is called Atrash, meaning "deaf male", his wife is Kharsā', "mute female", and their son is called Mutī', "obedient male". While Atrash domesticates Karsā'* […]*, a wily bizarre, witty creature, alternatively symbolizing the Israeli occupation or Western modernization, steals onto the stage and imposes himself on the animal tamer's pets. The stranger stays on while the tamer unsuccessfully tries to get rid of him :*
>
> *OK stranger, time's up ! Get lost ! Escuse me folks but this is definitly not part of the act. That stranger is taking over ! Hey, wait a minute ! Where is Atrash ? Mutī, get back in your cage ! Kharsā, cook dinner !* […] *The female is on the loose ! The offspring is on the loose ! I'm losing control !!!* […] *My act ! My creatures ! My work ! My act !*[2]

La présentation des personnages impose une distance – avec ce dompteur-bonimenteur dont le rôle peut faire référence au cirque ou au théâtre de foire – et une réflexion sur le caractère allégorique des scènes à venir. Le dompteur représente l'ordre social, son emprise et sa violence que seul un autre ordre social peut déstabiliser. Cet autre ordre social est un personnage à l'aspect désincarné qui surgit, censée représenter Israël et l'impérialisme occidental, caractérisée par son étrangeté et son immatérialité, révélant peut-être l'incompréhension qu'elle suscite, l'injustice qu'elle engendre et la difficulté à la combattre. La famille est, quant à elle, définie par des rapports sociaux traditionnels montrés sous une forme bestiale, primitive. L'oppression des femmes était devenue un enjeu local prédominant dont s'étaient saisi plusieurs troupes de théâtre – au point qu'il dépassait la cause nationale[3]. Anouar Abou Eisheh[4], qui avait

[1] Entre la Palestine et la France, des changements ont pu être opérés dans la mise en scène, comme le relève André Gintzburger à propos d'un autre spectacle. Cela ne semble pas être le cas ici puisque ce dernier a vu la pièce en Israël et en France, et ne fait pas état de modification majeure.

[2] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 138-139. Traduction Emmanuelle Thiébot : « Les personnages […] faisaient leur première apparition sur scène entassés dans une cage accompagnés d'un dompteur […] le mari est appelé Atrash, ce qui veut dire "mâle sourd", sa femme Kharsa, "femme muette", et leur fils Muti, "mâle obéissant". Tandis qu'Atrash domestique Kharsa, […] une étrange et roublarde créature spirituelle, symbolisant alternativement Israël et la modernisation occidentale, vole sur scène et s'impose aux animaux du dompteur. Cet intrus reste sur scène alors que le dompteur tente à plusieurs reprises de se débarrasser de lui :
"Ok étranger, ça suffit ! Va-t-en ! Excusez-moi les amis mais cela ne fait pas partie de la pièce. Cet étranger prend toute la place ! Hey, attends une minute ! Où est Atrash ? Muti, retourne dans ta cage ! Kharsa, prépare le dîner ! […] La femelle est en liberté ! La progéniture est en liberté ! Je perds le contrôle !!! […] Ma pièce ! Mes créatures ! Mon travail ! Ma pièce !"

[3] Selon Reuven Snir, *op. cit.*, p. 140.

[4] Anouar Abou Eisheh (1951, Hébron) est palestinien et participe activement à la lutte contre l'occupation israélienne avec l'OLP dans les années 60 à 70. Il étudie le droit en Algérie et s'installe en France en 1977 où il soutient une thèse en droit civil à l'université de Paris X-Nanterre en 1989. Il devient chauffeur de taxi en région parisienne. Il réside jusqu'en 1996 à Arcueil où il fonde avec son épouse, Chantal, l'association culturelle « Hébron-France ». Il est ministre de la culture de l'Autorité palestinienne de 2012 à 2013 et vit à Hébron avec sa famille jusqu'à aujourd'hui. Il revient régulièrement en France donner des conférences sur l'identité palestinienne. C'est dans le cadre de l'Université de la Paix organisée en juillet 2014 à Caen que nous l'avons rencontré.

assisté au spectacle en France, à Arcueil, entre 1979 et 1980[1] s'était interrogé sur le but de cette entreprise et l'image d'une Palestine arriérée que la troupe donnait à l'international[2]. Pour cet ancien militant de l'OLP, cette représentation théâtrale desservait la cause palestinienne. Nous avons vu que, dans le cadre du mouvement de libération nationale, « le discours consensuel et unificateur [retarde] l'émergence de questions sociales […][3] » dont se saisissent la compagnie El Hakawati. La troupe prend le relais, accompagne, enrichit cette lutte aux dépends d'une fraction politique traditionnaliste. Il est possible que cette démarche conduise à une représentation de Palestiniens arriérés, mais donnée par des Palestiniens et Palestiniennes, cela peut également être une façon d'emboiter le pas des luttes féministes en France pour ne pas justement paraître arriéré. Le transfert culturel de la Palestine vers la France, et les représentations en arabe interrogent donc sa lisibilité : la signification des prénoms des trois membres de la famille est en effet inaccessible au public non arabophone.

Toutefois, le spectacle parvient en France en 1980 au Festival mondial du théâtre de Nancy[4] où l'on joue des spectacles « en langue originale […] sans le moindre sous-titre[5] », comme le rappelle avec insistance Jean-Pierre Thibaudat. D'après François Abou Salem, la troupe y a été invitée directement par Jack Lang[6] pour l'édition de 1977. La compagnie El Hakawati est pourtant fondée très récemment, après l'éclatement de la précédente, Al-Balaline[7]. Mais quelques semaines avant le départ de la troupe, Michelle Kokosowski[8] se rend à Jérusalem pour annuler sa venue au motif, selon François Abou Salem, « que c'était devenu incontrôlable, que

[1] Nous n'avons pas pu retracer avec exactitude la tournée française à ce jour et l'intéressé n'a pas su situer précisément la date.
[2] Anouar Abou Eisheh, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 10 juillet 2014.
[3] Valérie Pouzol, *op. cit.*, p. 36.
[4] Le Festival mondial du théâtre de Nancy est un événement universitaire créé en 1963 par Jack Lang et dont la dernière édition a eu lieu en 1983. Jusque dans le courant des années 1970, le festival se fait l'écho des luttes internationales d'obédience communiste. Les études autour du festival sont récentes : Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy, une utopie théâtrale, 1963-1983*, Besançon, les Solitaires intempestifs, 2017 ; Lew Bogdan et Pétra Wauters, *Comme neige au soleil. Le festival mondial du théâtre de Nancy, 1963-1983*, *op. cit.*. À l'IMEC, les fonds de Jack Lang et Michelle Kokosowksi contiennent une partie d'archives du festival – notamment des correspondances et quelques archives personnelles éparses. L'ensemble du fonds est disponible à la BNF mais ne contient pas d'archives relatives à la troupe El-Hakawati.
[5] Jean Pierre Thibaudat, *op. cit*., p. 26.
[6] Nous n'avons pu trouver aucune information à ce sujet dans les archives de Jack Lang relatives au Festival de Nancy.
[7] Voir Chapitre 1.
[8] Michelle Kokosowski (1945-…) est dramaturge et enseignante au département théâtre de l'Université Paris VIII. Elle a été directrice des études du Centre universitaire international de formation et de recherche dramatiques (CUIFERD) et directrice artistique du Festival mondial du théâtre de Nancy de 1970 à 1983. Elle dirige de 1990 à 2002 l'Académie expérimentale des théâtres, espace de transmission et d'expérimentation innovatrices dans l'histoire du théâtre contemporain. Le fonds Michelle Kokosowski conservé à l'IMEC et relatif au Festival de Nancy ne contient pas de trace d'un échange avec la troupe. À l'époque de la rencontre relatée par François Abou Salem, elle s'est retirée de la direction du Festival pour prospecter sur le théâtre en Pologne et en Israël.

le Président [Lew Bogdan[1]] avait démissionné et que ce serait peut-être remis à une prochaine fois[2]». François Abou Salem explique avoir lu dans la presse, quelque temps plus tard, que « Jack Lang s'était présenté à peu près à la même période aux élections du 3ème et 4ème arrondissement de Paris et qu'on lui avait posé la question : "Est-il vrai que vous faites venir à Nancy une troupe de Palestiniens ?"[3] ». Il voit ici la raison de l'annulation de l'invitation pour l'édition de 1977. Deux remarques s'imposent d'emblée : d'une part, l'édition de 1977 a été particulièrement houleuse pour des raisons indépendantes de la venue de la troupe palestinienne[4] ; d'autre part, les coupures de presse conservées par la troupe sont moins explicites que ne le suggère François Abou Salem mais témoignent toutefois d'une nécessité pour Jack Lang et ses colistiers de se démarquer d'une telle initiative, quand bien même il y aurait pris part[5].

Jack Lang est effectivement élu en 1977 conseiller municipal du 3ème arrondissement de Paris sur la liste de Georges Dayan. Dans un encart du *Monde* daté du 12 mars 1977, la tête de liste précise que « son colistier M. Dabezies, n'a pas signé de manifeste sur la prétendue violation des droits de l'homme en Israël […] [et que] son colistier M. Jack Lang n'a jamais invité de troupes palestiniennes au Festival du théâtre de Nancy[6] ». Le document se termine par un appel du Groupe d'Études et de Recherches Sioniste Socialiste (GERSS[7]) à soutenir les listes dirigées par les socialistes. Cet article révèle à quel point la question palestinienne peut alors être un levier, ou un repoussoir, parmi les politiques. Par ailleurs, d'autres enjeux géopolitiques animent le Festival en 1977 avec l'organisation des « Assises Internationales Europe-Amérique

[1] Lew Bogdan (1944-…) est metteur en scène et animateur de théâtre, auteur et scénariste. Il est assistant de Jean-Marie Serreau et effectue une importante prospection sur le théâtre africain dans les années 1970. Il rejoint par la suite l'équipe du Festival de Nancy dont il a assuré la direction de 1972 à 1980. C'est à cette même période qu'il s'investit dans le Directoire du Schauspielhaus de Bochum (Allemagne). Il en prend la direction en 1977. Il devient également Intendant Général de l'Opéra et des Théâtres de Nuremberg jusqu'en 1996, puis dirige Le Phoenix, scène nationale de Valencienne jsuqu'en 2009. Il a rédigé un ouvrage sur l'art de l'acteur et fondé l'Institut européen de l'acteur. Il se consacre depuis à des projets internationaux.

[2] François Abou Salem, « Nous avons emmené la Palestine à Nancy ! », dans Lew Bogdan et Petra Wauters, *op. cit.*, p. 406.

[3] *Id*.

[4] Expliquées ci-dessous.

[5] À ce jour nous n'avons pas pu entrer en contact avec Jack Lang, malgré nos sollicitations, pour obtenir sa version des faits. Voir les documents de presse évoqués en annexe.

[6] « Précisions et mises au point », *Le Monde*, 12 mars 1977, coupure de presse collée dans un courrier de Philippe Daumas (1954) – MCF à l'Université Paul Valéry de Montpellier, soutien au Tribunal Russel pour la Palestine – à François Abou Salem. Fonds d'archives de François Abou Salem, Théâtre National de Palestine, Jérusalem. Nous remercions vivement Najla Nakhlé-Cerruti de nous avoir fait parvenir ces coupures de presse numérisées.

[7] Nous n'avons pas trouvé de trace précise de ce groupe, peut-être affilié au « groupe d'études et d'action sioniste et socialiste de gauche, proche du Mapam israélien » fondé par André Blumel – par ailleurs à l'origine du MRAP, voir Éric Nadaud « André Blumel, dirigeant socialiste et sioniste. (Paris, 18 janvier 1893 – Paris, 26 mai 1973) », *Archives Juives*, 42, 2009/2, p. 133-139, url : https://www.cairn.info/revue-archives-juives1-2009-2-page-133.htm, consulté le 12/03/19.

Latine » à l'initiative de Jack Lang. Celui-ci n'est alors plus le directeur du Festival depuis qu'il a passé la main à Lew Bogdan en 1975, puis Michelle Kokosowski en 1976. Mais en 1977, « on fête les 15 ans du Festival mondial du théâtre de Nancy[1] », et c'est donc l'occasion pour Jack Lang et Lew Bogdan de revenir codiriger le festival, tandis que Michelle Kokosowski retourne prospecter en Pologne et en Israël. Si cette dernière s'inquiète de la démission du « Président » du Festival, comme le rapporte François Abou Salem, ce n'est pas de Jack Lang mais de Lew Bogdan dont il est question. Les deux hommes travaillent main dans la main pour cette édition, mais Lew Bogdan explique que l'organisation des Assises « mobilise une grande partie [des] moyens techniques et financiers[2] » du Festival. À mesure que le programme se précisait, « il devenait clair […] que le théâtre allait passer au second rang[3] ». Il précise que « la dynamique de pouvoir du PS était en route. Un mois après le Festival de Nancy, le Congrès du PS de Nantes allait donner 75% à la motion de François Mitterrand[4] ». De plus, Lew Bogdan est sollicité à la fin de l'année 1976 par la ville de Bochum (Allemagne) pour prendre la direction de son théâtre. Il décide donc de démissionner de la direction du Festival de Nancy, ajoutant qu'il n'est « guère formaté, ni doué pour l'action politique et les mondanités[5] ». L'argument selon lequel le colloque sur l'Amérique latine aurait pris trop de place est partagé par J.P. Géné[6], envoyé spécial à Nancy pour *Libération*, qui estime que le Festival « a tourné au show politique[7] ». Dans son article particulièrement satirique, le journaliste dénonce la vitrine « politico-publicitaire[8] » que constitue selon lui cette édition de 1977, alors qu'il faudrait se préoccuper de l'accueil des « 100 000 réfugiés latino-américains[9] » qui se pressent aux portes de l'Europe. C'est dans ce même état d'esprit que J.P. Géné rédige le début de son article en racontant qu'une troupe palestinienne a été déprogrammée :

---

[1] Jean Pierre Thibaudat, *op. cit.*, p. 239.
[2] Lew Bogdan, Pétra Wauters, *op. cit.*, p. 200.
[3] *Id.*
[4] *Id.* Le congrès de Nantes avait pour enjeu de redistribuer les pouvoirs au sein du comité directeur du Parti Socialiste, alors scindé en deux courants, et en même temps plein expansion. François Mitterrand fait partie de la tendance majoritaire qui souhaite garder le contrôle du gouvernement du parti en vue de préparer les élections de 1978.
[5] *Ibid.*, p. 201.
[6] Jean-Paul Généraux (1947-2017) a été journaliste et chroniqueur à *Libération* puis pour le journal *Le Monde*. Il a fait des études de lettres à Nancy et est décrit par Marc Kravetz, ancien journaliste à *Libération* et camarade, comme « naturellement gauchiste mais sans confession particulière, un peu libertaire un peu mao, rebelle à toutes les appartenances », débutant sa carrière de journaliste international par un reportage sur le « red lebanese » en 1975 au Liban, c'est-à-dire sur la production de hasch dans le pays. Marc Kravetz, « Géné, ses années "Libé" », *Libération*, 28 mars 2017, [accès restreint] url : https://www.liberation.fr/debats/2017/03/28/gene-ses-annees-libe_1558969, consulté le 11/03/19.
[7] J.P. Géné, « Les langueurs latino-américaines du festival de Nancy », dans *Libération*, 11 mai 1977. Coupure de presse annotée tirée du fonds d'archives de François Abou Salem, Théâtre National de Palestine, Jérusalem.
[8] J.P.Géné, article cité.
[9] *Id.*

> […] *Il était une fois une troupe palestinienne sélectionnée pour le festival mondial du théâtre de Nancy. Il était une fois un directeur du festival mondial de Nancy candidat aux élections municipales dans les 2ème et 3ème* [arrondissements] *de Paris. Il était une fois plusieurs dizaines de milliers d'électeur juifs dans ces mêmes arrondissements. Il était une fois des organisations israélites puissantes, promptes à envoyer des télégrammes au directeur-candidat. Il était une fois une contre-experte sur la qualité artistique de la troupe palestinienne : "artistiquement nulle". Il n'y a pas eu de troupe palestinienne au festival de Nancy mais un directeur du festival de Nancy a été élu dans deux arrondissements de Paris.*[1]

Après cette introduction à charge, il affirme que la solidarité de Jack Lang avec « les réfugiés politiques chassés de leur pays par le fascisme[2] » est en réalité une action de grâce « politico-humaniste[3] » illustrée par la présence de François Mitterrand et d'autres personnalités de la gauche au colloque, auquel les troupes de théâtre latino-américaines ont peu participé. La dimension particulièrement satirique de l'article semble avoir échappé à une partie du lectorat si l'on s'en tient aux annotations offusquées qui apparaissent sur la coupure de presse conservée dans les archives de François Abou Salem :

> [illisible] *hélas. Quelle déception. C'est salaud. J'essaie de brancher une copine qui est journaliste à Libé pour que vous puissiez envoyer votre*[4] *point de vue et l'historique de l'affaire.* […][5]

Il n'y a pas eu de réponse de la troupe à notre connaissance et François Abou Salem semble avoir perçu la tonalité satirique de l'article. Il découpe l'introduction de l'article pour effectuer un montage duquel il retire l'argument de la « nullité artistique » pour les archives de la troupe (Figure 7).

[1] Id.
[2] Id.
[3] Id.
[4] Entouré dans le texte.
[5] Annotations manuscrites apparaissant sur la coupure de presse.

c'est ainsi que commence notre relation avec la France...

14. LIBÉRATION. 11 mai 1977.

Nancy (envoyé spécial).

C'est une belle histoire. Il était une fois une troupe palestinienne sélectionnée pour le festival mondial du théâtre de Nancy. Il était une fois un directeur du festival mondial de Nancy candidat aux élections municipales dans les 2ème et 3ème arrdt de Paris. Il était une fois plusieurs dizaines de milliers d'électeurs juifs dans ces mêmes arrondissements. Il était une fois des organisations israélites puissantes, promptes à envoyer des télégrammes au directeur-candidat. Il n'y a pas eu de troupe palestinienne au festival de Nancy mais un directeur du festival de Nancy a été élu dans deux arrondissements de Paris.

*Figure 7: Découpage et montage de l'article de J.P. Géné, « Les langueurs latino-américaines du festival de Nancy », Libération, 11 mai 1977, par François Abou Salem. Document numérisé tiré du fonds d'archives de François Abou Salem, Théâtre National de Palestine, Jérusalem.*

André Gintzburger découvre le spectacle deux années plus tard, « à l'occasion d'un séjour en Israël[1] » en mai 1979. François Abou Salem travaille alors depuis deux années avec sa nouvelle troupe, qui a déjà joué en Israël et en territoires occupés le spectacle *Au Nom du Père, de la Mère et du Fils*, créé en 1978. Ce n'est donc pas le même spectacle qu'a pu voir Michelle Kokosowski. C'est pourtant à partir de la déprogrammation de l'édition 1977, « soi-disant pour insuffisance artistique[2] », qu'André Gintzburger critique la décision de Michelle Kokosowski qui lui semble révéler une contradiction par rapport aux précédentes éditions du Festival. En effet, selon lui, d'autres spectacles de ce type, beaucoup plus marqués idéologiquement à gauche, ont été programmés depuis des années Festival de Nancy et il affirme : « J'imagine qu'en son temps, si [Michelle Kokoswoski] était allée à Alger, elle aurait déprogrammé

[1] *Ibid.*, p. 487.
[2] André Gintzburger, *op. cit.*, p. 487.

*Mohammed prends ta valise*, et peut-être bien le Teatro Campesino si elle avait pu faire le voyage de la Californie[1] ». *Mohammed prends ta valise* est une pièce de l'algérien Kateb Yacine qu'André Gintzburger qualifie d'« intellectuel stalinien[2] ». Il faut relever que pour le tourneur, partisan d'un « communisme idéalisé[3] », le « repère essentiel de jugement était politique[4] » et c'est donc à cette aune qu'il faut comprendre ses critiques. Le Teatro Campesino est une compagnie théâtrale américaine fondée par l'Union syndicale des ouvriers agricoles[5], et spécifiquement des travailleurs émigrés mexicains en lutte pour leurs droits civiques dans les années 1960. La troupe a fait sensation au « mini-festival[6] » de Nancy en septembre 1976. Ainsi, André Gintzburger, qui fréquente chaque année le festival de Nancy, estime que la production de la troupe palestinienne y aurait eu parfaitement sa place. Il y a pourtant un flou autour de la décision de Kokosowsky, qui maintient la raison de la déprogrammation pour « insuffisance artistique[7] », comme dit s'en être assuré Jean-Pierre Thibaudat en 2017. Il semblerait pourtant que l'on ne parle pas du même spectacle, mais très certainement du précédent, mis en scène par François Abou Salem sollicité par des étudiants – donc dans un cadre universitaire – qui forment par la suite la compagnie El Hakawati. Cette observation n'annule pas les enjeux politiques qui ont pu conduire à l'annulation de la venue de la troupe en 1977. Toutefois, le flou autour de cette histoire, et du spectacle dont il est question, fait, en quelque sorte, la publicité d'El Hakawati. En conséquence, lorsqu'André Gintzburger relate sa découverte de la « troupe bigarrée[8] », il prend le parti d'en défendre l'esthétique en ces termes : « Efficace, utile, rythmé, jamais ennuyeux, [le spectacle est] réalisé par des artistes militants – et ça se sent – rompus à leurs disciplines […][9] ». C'est sans réserve qu'il encense ce premier spectacle, joué en arabe et « très "pantomimé", étayé sur la musique et la danse, […] visuel et lisible, presque sans que des clefs doivent être fournies, à des publics entendant mal la langue. Les scènes parlées sont peu nombreuses et rapides[10]». André Gintzburger apprécie la dimension visuelle du spectacle qui permet la compréhension des enjeux :

> […] *François Abou Salem et ses camarades* […] *stigmatisent la condition de la femme enchaînée à son fait-tout, dans cet univers qui « suprématise » le mâle. Pendant les trois premiers quarts*

[1] *Id*.
[2] *Ibid.*, p. 521.
[3] André Gintzburger, « Préambule », blog déjà cité, url : http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-5791824.html, consulté le 12/06/18.
[4] *Ibid*.
[5] United Farm Workers.
[6] André Gintzburger, *op. cit.*, p. 399.
[7] Jean-Pierre Thibaudat, *op. cit.*, p. 298.
[8] *Ibid.*, p. 487.
[9] *Ibid.*, p. 488.
[10] André Gintzburger, *op. cit.*, p. 487-488.

*d'heure, c'est même exclusivement cette mentalité archaïque qui fait la cible du spectacle. On y voit une fille amoureuse. Mais le père ne tolère pas le libre choix et marie l'impudente à un acheteur faisant le poids. Le mariage, avec son rituel du drap sanguinolent, est ridiculisé, puis la mise de chacun à sa place, l'homme sur son pouf qu'elle sert, elle, à sa cuisine, rivée à son rôle, enfermée.*[1]

La femme enchaînée à sa casserole est certainement une image facilement partagée entre tous les publics, d'où l'interprétation du spectacle qui a été faite par Anouar Abou Eisheh. Le mariage arrangé, le sang de la nuit de noce exhibé, et le mari assis comme un pacha sur son pouf appuient la critique du patriarcat, dont André Gintzburger affirme qu'elle constitue la majeure partie du spectacle.

*Puis soudain, cet univers est placé dans un autre climat par l'irruption d'un personnage masqué qui symbolise le patron, le policier, le propriétaire, qui sont eux, Israéliens. Le rapport est tout de suite parfaitement défini comme étant « de classe ». L'oppresseur représente certes un État qui a le pouvoir, mais surtout il y a des hommes inférieurs et des hommes supérieurs, et ce n'est pas économiquement innocent.*[2]

André Gintzburger – non-arabophone – lit, avec son cadre d'analyse politique, une double critique du capitalisme et du patriarcat, tandis qu'un spectateur comme Anouar Abou Eisheh – palestinien, arabophone, ancien membre de l'OLP – y a lu exclusivement une critique du patriarcat. Cet exemple indique la pluralité d'interprétations possible en fonction du public et du rôle attendu de l'artiste : doit-il être l'ambassadeur de la cause palestinienne ou « l'empêcheur de tourner en rond » ? Peut-il être les deux à la fois ?

### *2.2.2. Asymétrie de légitimation des luttes internationales et transformations idéologiques.*

Le tourneur s'appuie sur son réseau pour organiser la venue de la troupe en Europe. Un an plus tard il assiste à la première européenne en Allemagne, à Erlangen[3] « devant un public

[1] *Ibid.*, p. 520-521. Nous remplaçons les sauts de ligne par des slashs.
[2] *Id*.
[3] Le festival de théâtre étudiant d'Erlangen a été créé en 1949 dans la ville du même nom en Allemagne. Il s'agit d'un festival ancré à gauche qui vise à déconstruire l'ordre « administratif, moral et idéologique […] hérité du nazisme » et à créer une « solidarité étudiante et théâtrale dans une Allemagne déjà coupée en deux ». Ses participant·e·s envisagent le théâtre comme une forme de résistance, dénonce le « processus d'aliénation stalinien », « la guerre du Vietnam et toutes les dictatures en général ». Ce festival parvient à fédérer les théâtres universitaires à travers l'Europe et à créer une solidarité internationale. C'est, selon Lew Bogdan, « l'épicentre de toute la dynamique théâtrale révolutionnaire allemande, mais également un lieu de référence européen pour la nouvelle "avant-garde" ». Cette « internationale de la contestation théâtrale », qui s'est développée en Europe via les théâtres universitaires, est « mal connue à ce jour et peu étudié » alors qu'il aurait, toujours selon Lew Bogdan, « une importance capitale dans le modelage de [la] contestation théâtrale des années cinquante et soixante ». Voir à ce sujet Lew Bogdan, *op. cit*., p. 22 à 25.
Le festival de Nancy bénéficie plusieurs années après du réseau développé à Erlangen. André Gintzburger fait partie de ce réseau.

malheureusement clairsemé[1] », et se félicite de ne pas s'être trompé sur le groupe palestinien dont il a organisé la tournée malgré des difficultés qu'il explique ainsi :

> *Entreprise qui s'est révélée difficile car les Sionistes, il faut bien le claironner, font bonne garde et préféreraient qu'on n'entende pas ce que ces gens-là ont à dire. Des pressions ont été exercées sur certains organisateurs pour qu'ils annulent leurs invitations. D'autres, d'entrée de jeu, ont fait la sourde oreille. Ils craignaient les histoires et, n'est-ce pas, les Palestiniens ne sont ni des Juifs d'URSS, ni des intellectuels argentins ou chiliens. Leur combat n'est pas de bon goût, et beaucoup de bons apôtres pensent qu'ils ont un sacré culot de revendiquer pour eux-mêmes cette fameuse liberté d'expression dont, pourtant, Israéliens et occidentaux droitiers se réclament candidement. / L'image du bandit terroriste, avec lequel aucun dialogue n'est possible, sied mieux à la conscience des « informateurs objectifs » de notre système, que celle d'un groupe exprimant par le théâtre et, ô suprême honte, avec art, sa réalité de peuple occupé (comme nous le fûmes par les Allemands de 40 à 44) vivant sous le régime d'une administration militaire qui n'est pas sans avoir retenu quelques enseignements du traitement infligé à ses pères par les Nazis* [sic].[2]

Si André Gintzburger apprécie le franc-parler du spectacle de la troupe qui « appelle un chat un chat[3] », il écrit ses carnets avec la même spontanéité. Sa comparaison rapide avec l'occupation allemande s'explique par sa propre histoire puisqu'il écrit, toujours dans ces carnets qu'il ne destine pas encore à la publication :

> *À la moindre critique sur le comportement des Israéliens, les Sionistes brandissent le souvenir de la Shoah. Le monde entier est coupable de l'Holocauste et tous ceux qui n'approuvent pas la politique d'Israël sont priés de fermer leur gueule quand une contestation ou une critique leur vient aux lèvres. Les Juifs qui comme moi ont choisi de ne jamais au cours de leur vie porter l'étoile jaune comme un emblème, c'est-à-dire qu'ils ne se sentent en rien « différents » n'ont pas le droit de clamer leur désaccord. Étrange !*[4]

Dans le fin mot de ce billet, le tourneur exprime une incompréhension très forte qui l'engage probablement à écrire des comparaisons qu'il veut frappantes, quoique fausses. L'occupation allemande en France n'équivaut pas à l'occupation israélienne en Palestine. Son soutien enthousiasme à El Hakawati est donc également politique, mais pas seulement, car André Gintzburger suit avec attention la troupe et n'hésite pas à critiquer leurs spectacles lorsqu'il ne les trouve pas efficaces artistiquement[5]. Les difficultés qu'il soulève sont de deux ordres : les pressions de certains groupes qui souhaitent empêcher les représentations de la compagnie, et l'asymétrie de légitimation des luttes internationales. Les pressions de certains groupes correspondent à un travail de « défense des intérêts de l'État d'Israël en France[6] » déjà évoquée

[1] André Gintzburger, *op. cit.*, p. 520.
[2] *Id.* Nous remplaçons les sauts de ligne par des slashs.
[3] André Gintzburger, *op. cit.*, p. 487.
[4] *Ibid.*, p. 408.
[5] Voir Chapitre 3.
[6] Marc Hecker, *La défense des intérêts de l'Etat d'Israël en France*, Paris, L'Harmattan, 2005. L'auteur explique que le terme « lobby(ing) » est péjoratif, spécifiquement en France. Pour éviter l'équivoque, voire le complotisme,

par J.P. Gené dans son article sur le festival de 1977, et attestée par des expériences plus récentes[1]. À ce sujet, Lew Bogdan indique avoir reçu des « pressions amicales » extérieures, et de certains membres du CA, pour annuler les représentations d'El Hakawati[2]. Outre ces pressions, l'asymétrie de légitimation des luttes internationales atteste le contexte de frictions idéologiques et artistiques dans lequel le premier spectacle de la troupe parvient en France. Logiquement, le Festival de Nancy se fait l'écho de ces frictions et l'accueil fait au spectacle révèle à André Gintzburger un changement idéologique dans la direction. *Au nom du père, de la mère et du fils* est selon lui « le meilleur spectacle […] venant du Monde Arabe[3] », « […] le meilleur qui nous vienne actuellement d'ailleurs sur le marché mondial du théâtre[4] » et « devrait être le triomphe du festival de Nancy[5] ». Le tourneur encense le spectacle en gardant à l'esprit que « la façon qu'il a de confronter un obscurantisme avec une oppression à vue étroite ne peut pas plaire à tout le monde[6] ». Sa déception est malgré tout immense lorsqu'il écrit le 16 mai 1980 : « J'ai quitté le "Festival Mondial du Théâtre" avec le sentiment que je n'y retournerai pas[7] ». André Gintzburger vit comme une « trahison[8] » le changement de nature du festival : « De rendez-vous des contestataires du monde entier, le festival veut devenir celui des esthètes[9] ». Il analyse le tournant idéologique du Festival de Nancy à la fois dans les choix de programmation et sa limitation aux heures tardives de la journée, loin de l'effervescence de la rue lors des précédentes éditions. Il souligne, comme un indice, que les spectateurs n'ont plus besoin de faire la queue pour assister à un spectacle[10].

> *Si le Festival de Nancy doit devenir le rendez-vous des chercheurs ès beauté formelle, je ne dis pas qu'il perde tout attrait. Mais c'est un changement de nature et, à mes yeux, une trahison. Ici aussi le complot s'installe, et cela se voit bien au comportement des directeurs de la conscience des intellectuels français présents sur le terrain, face au Au nom du père, de la mère et du fils de la troupe palestinienne El Hakawati, égarée dans ce climat nouveau : mépriser, dédaigner, minimiser, ignorer l'entreprise, telles sont les consignes qui courent de bouche en cul de poule en oreille carriériste.*[11]

il opte pour cette expression qui démystifie l'action politique de certains groupes qui défendent effectivement des intérêts politiques.

[1] Voir Chapitre 8. Il est question d'une lettre diffusée par le CRIF pour faire annuler un spectacle palestinien, *Nous sommes les enfants du camp*.

[2] Lew Bogdan, *op. cit.*, note de bas de page 292, p. 407.

[3] André Gintzburger, *op. cit.*, p. 521.

[4] *Id*.

[5] *Id*.

[6] *Id*.

[7] *Id*.

[8] *Id*.

[9] *Id*.

[10] *Id*.

[11] *Id*.

Si la mise à l'écart de la troupe El Hakawati ne relève pas d'un « complot », sa marginalisation est confirmée par la publication en 1984 d'un ouvrage publié par la ville de Nancy revenant sur toutes les éditions du festival. Pour chaque année, les auteurs ont réalisé une liste, par pays, des troupes et spectacles présentés. La troupe El Hakawati n'apparaît pas dans la liste de l'édition de 1980, mais dans une catégorie à part, créée exclusivement pour elle : « Autres manifestations[1] ». Jean-Pierre Thibaudat explique que cette mise à l'écart est due aux réactions de la « communauté juive de Nancy[2] » puisque la troupe avait été présentée, dans l'avant-programme, comme venant d'Israël[3]. Le critique rapporte également que le « minibus Volkswagen[4] » portant l'inscription « El Hakawati » a été retrouvé un soir les quatre pneus crevés. De plus, André Gintzburger explique que les conditions techniques n'étaient pas « au rendez-vous[5] » pour accueillir la troupe marginalisée dans un « lieu décentré et mal indiqué[6] », dont les horaires du spectacle n'apparaissaient pas dans les informations[7]. Ainsi, dans le journal de présentation du festival, l'événement est présenté en dernière page comme un « spectacle-débat[8] » et la mention « théâtre palestinien » apparaît entre parenthèse, indiquant probablement la réticence – ou la difficulté – à nommer la zone géographique : les territoires palestiniens ou la Palestine ?[9] Selon François Abou Salem la forme spectacle-débat a été vivement encouragée, voire imposée, par « certaines associations[10] » :

> *Nous pensions que l'important était de venir et de discuter et que pour le reste, nous allions bien voir. Je me souviens encore que le débat était sympathique, dans un certain sens. À l'époque, on ne se parlait pas beaucoup, c'était donc assez courageux de la part de ceux qui étaient là, d'être là et justement, et de se parler. Mais rapidement le débat a porté sur la politique, la charte, les choses essentielles pour qui est Juif et Arabe, mais peut-être pas pour les autres qui avaient vu une pièce de théâtre, et qui avaient envie de comprendre un peu plus le comment et le pourquoi. C'était donc très tendu politiquement. On ne parlait pas vraiment de l'artistique ou de la pièce en elle-même.*[11]

---

[1] Roland Grünberg et Monique Demerson, *Nancy sur scènes. Au carrefour des théâtres du monde*, Nancy, Ville de Nancy, 1984, p. 210.
[2] Jean-Pierre Thibaudat, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy, une utopie théâtrale 1963-1983*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2017, p. 297.
[3] La troupe réunit des palestiniens des Territoires occupés et d'Israël et se trouve être, administrativement, israélienne. Leur théâtre est situé à Jérusalem. Nous n'avons pas trouvé le document que cite Jean-Pierre Thibaudat dans les fonds d'archives de la BNF relatif au Festival.
[4] Jean-Pierre Thibaudat, *op. cit.*, p. 298.
[5] André Gintzburger, *op. cit.*, p. 521.
[6] *Id*.
[7] Même dans ces conditions médiocres, le tourneur soutient l'intérêt pour la troupe de venir se produire au Festival, pour « dire publiquement ce qu'elle doit taire chez elle, et rentrer dans son pays, renforcée par un consensus international, assurée qu'elle sera de bénéficier de pétitions si sa police l'embête ». André Gintzburger, *op. cit.*, p. 523.
[8] *Id*.
[9] Document reproduit en annexe.
[10] Lew Bogdan, *op. cit.*, p. 407, n. 292.
[11] *Id*.

En réalité c'est la direction du Festival qui avait contacté des « organisations juives » pour créer le débat. Un petit groupe de jeunes et le rabbin Toledano[1] a accepté. Ce dernier « a quitté Nancy peu de temps après. Certains disent que ce ne fut pas de plein gré et que cette initiative d'aller au dialogue avec cette troupe palestinienne, lui fut sans doute funeste[2] ». Malgré toutes les difficultés, François Abou Salem estime que le passage de la troupe à Nancy est un succès. Il offre la possibilité à El Hakawati de se faire connaître et de se construire une identité et une parenté avec des troupes de théâtre engagées dans des combats révolutionnaires à travers le monde, dont certaines ont déjà été accueillies au Festival. Dans sa présentation, El Hakawati fait sienne la « logique de la Résistance culturelle », faisant directement écho au débat organisé sur ce thème en 1977, en lien avec l'Amérique latine.

> […] *La logique de la Résistance culturelle nous avait amenée, comme de nombreux groupes et individus, à nous tourner vers la culture et les traditions populaires, tant pour les redécouvrir que pour s'en inspirer. Nous devions cependant mesurer assez vite les limites d'une démarche sentimentale et folklorisante. Hors de leur fonction dans la vie populaire elle-même, les formes de la production culturelle habituelle (danses, musique, poète-improvisateurs, conteurs et chanteurs) ne pouvaient servir de modèles, tandis que nous ressentions l'exigence d'une critique des valeurs autoritaires et conservatrices également véhiculées par ces mêmes traditions.*
>
> *Et ce qui est frappant, c'est qu'évidemment, un peuple qui a tout perdu (pays, êtres, maisons, enfants, etc.) s'accroche souvent aux traditions comme aux derniers vestiges de son identité. Et, sous les occupations et les invasions successives de la Palestine, les traditions d'expression populaire changent peu, elles disparaissent ou stagnent, ce qui fait qu'elles sont de moins en moins liées aux nouveaux rythmes de la vie et aux nouvelles structures économiques.*[3]

Dans cette présentation, la troupe tente de raccrocher son combat aux autres mouvements d'émancipation à travers le monde. Mais sa marginalisation s'explique par la faible légitimité de la lutte palestinienne, ajoutée aux transformations idéologiques dont le Festival se fait écho avec la perte de vitesse du théâtre de lutte (de classes) comme le souligne André Gintzburger. En effet, à la fin des années 1970, l'actualité politique porte davantage sur les dictatures en Amérique latine, ou bien la persécution des Juifs d'URSS où toute expression religieuse est interdite. À ces événements, la France ne participe pas, de près ou de loin. Certains réseaux de solidarité avec l'Amérique latine se développent, pour tenter de défendre des intérêts politiques à l'étranger. De plus, au cours de cette période, Israël accueille des immigrants russes persécutés. La proximité temporelle avec la Shoah neutralise toute possibilité de critique du

[1] Moïse Toledano en poste à Nancy de 1976 à 1981.
[2] Lew Bogdan, *op. cit.*, note de bas de page 294, p. 407.
[3] Texte de présentation de la compagnie dans le Journal du Festival de Nancy 1980. La troupe est présentée dans la dernière page du festival avec un événement sur la musique népalaise. Le format du journal coupe le titre de la pièce. Source : Fonds Michelle Kokosowski, KKS.6.14, IMEC. Reproduit en annexe.

gouvernement israélien qui est alors une terre d'asile. La question palestinienne ne peut qu'être reléguée au second plan. Par ailleurs, la spectaculaire prise d'otage des Jeux olympiques de Munich à l'été 1972, par l'organisation palestinienne Septembre noir, marque les esprits : le palestinien est soit un combattant, soit un terroriste. Avant les images médiatiques du « Palestinien comme victime d'Israël […] [et de] l'Israélien comme occupant[1] » apparues dès le renversement de 1967, le Juif était représenté comme « pionnier et combattant[2] » dans un contexte ou le terme colon « avait une connotation fortement positive[3] ». Il faut ajouter que la « popularité médiatique et culturelle[4] » des communautés agricoles appelées kibboutz, qui incarnent la réussite du socialisme, retarde ou ne permet pas une prise de conscience antiraciste. Ce n'est que très progressivement, dans le courant des années 1970, que « se dessinent trois figures du Palestinien : le réfugié, le combattant et le terroriste[5] ». Mais c'est « la guerre de 1982, elle-même précédées de nombreux reportages sur ce qu'on appelle désormais les Territoires occupés, [qui] est un moment clé dans la constitution des images médiatiques du Palestinien[6] ». En conséquence, El Hakawati est à nouveau confronté à des comportements hostiles lors de la tournée en France de son deuxième spectacle *Mahjoub Mahjoub*, en 1981, comme le rapporte Samer Al-Saber :

> […] *The newspaper reported the overnight systematic erasure of the word « Palestinian » from El Hakawati's posters, the breaking of the windows and door of their truck, and the breaking of the door of their accomodations at a local school. On the morning of their performance, an « unknown » urinated on the troupe's flyers, which were placed on a table at the entrance of the TQM (Théâtre Quotidien de Montpellier)* […].[7]

El Hakawati répond à l'action politique par l'action artistique et la stratégie s'avère efficace au vue de son implantation progressive dans le champ théâtral français.

---

[1] Jérôme Bourdon, « Du sionisme au compassionisme », article cité, p. 52.
[2] *Ibid.*, p. 51.
[3] *Ibid.*, p. 48.
[4] *Ibid.*, p. 49.
[5] *Ibid.*, p. 55.
[6] *Id*.
[7] Samer Al-Saber, « Surviving Censorship… », article cité. Traduction Emmanuelle Thiébot : « Le journal a rapporté l'effacement systématique pendant la nuit du mot "palestinien" des affiches d'El Hakawati, le bris des fenêtres et de la porte de leur camion, ainsi que la fracture de la porte de leur logement dans une école locale. Le matin de la représentation, un "inconnu" a uriné sur les flyers de la troupe placés sur une table à l'entrée du TQM (Théâtre Quotidien de Montpellier) ».
L'auteur de l'article a travaillé à partir d'une revue de presse internationale collectée par la troupe et conservée dans les archives du Théâtre Ashtar à Ramallah. Nous n'avons pas pu consulter l'édition du Journal *Midi Libre* du 27 novembre 1981 citée par l'auteur.

### 2.3. Contraintes de production et métissages : *Mahjoub Mahjoub* (1981)

En décembre 1981, *Mahjoub Mahjoub*, mis en scène par François Abou Salem, est présenté une vingtaine de fois au Théâtre de la Tempête[1] et en province au Théâtre quotidien de Montpellier[2]. Les matériaux disponibles[3] donnent corps à ce deuxième spectacle : les couleurs, les costumes amples, les motifs, le maquillage de la troupe construisent une fable héroï-comique inspirée de procédés brechtiens, tout en contrastes et en contradictions.

*Figure 8: Photographie de la troupe El Hakawati en costume et dans le décor du spectacle* Mahjoub Mahjoub. *Non datée, non créditée. Source : Iman Aoun.*

*Légende : Au centre, l'homme en costume noir est Majed El Kurd, musicien ajouté pour la tournée européenne. Derrière lui à droite, François Abou Salem, Adnan Tarabshesh, Jackie Lubeck, Edward Muallem, Ibrahim Khalayleh. Les trois autres comédiens sur la gauche sont Daoud Kuttab, Mohammed Mahami et Radi Shehadeh.*

[1] Le Théâtre de la Tempête est situé à La Cartoucherie de Vincennes où réside la troupe du Théâtre du Soleil depuis 1970, troupe au sein de laquelle s'est formé François Abou Salem. Le Théâtre de la Tempête a pour mission d'offrir un espace de création à des compagnies sans lieu d'implantation. Voir à ce sujet : Joël Cramesnil, *La Cartoucherie : une aventure théâtrale*, Paris, L'Amandier, 2004.

[2] D'après Roger Becriaux, « "Mahjoub Mahjoub" à la Tempête », critique, *Le Monde*, 5 décembre 1981 url : http://www.lemonde.fr/archives/article/1981/12/05/mahjoub-mahjoub-a-la-tempete_2725125_1819218.html, consulté le 19/10/17. Nous n'avons pu déterminer si la pièce a tourné dans d'autres lieux.

[3] Outre la photographie en couleur, les photographies en noir et blanc et le programme de salle proviennent des archives en ligne du Théâtre de la Tempête. Ces photos ont été prises en Palestine, probablement par François Abou Salem. Documents reproduits en annexe. La légende de ces dernières a été réalisée avec l'aide d'Edward Muallem, présenté dans cette partie, qui joue le rôle d'*Im Mustapha* dans la pièce. Edward Muallem, Emmanuelle Thiébot, échange de courriels du 8 juillet 2018.

**<u>Edward Muallem</u> (1958, Mi'ilya[1])** est un metteur en scène, enseignant et comédien palestinien, co-fondateur d'El Hakawati et du Théâtre Ashtar. En 1977, il est étudiant en Géographie et Théâtre à l'Université de Jérusalem et fait partie du groupe qui sollicite François Abou Salem pour ses compétences de metteur en scène. Il co-fonde la compagnie El Hakawati et participe aux tournées internationales jusqu'en 1989. Après un différend avec François Abou Salem, il quitte en cours la production du spectacle *À la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades*, créé en France en 1992, et retourne en Palestine où il fonde, avec sa compagne Iman Aoun[2], le Théâtre Ashtar.

*Mahjoub Mahjoub,* créée à Jérusalem en 1980 fonde le succès local d'El Hakwati[3]. C'est une anticipation puisque la fiction se déroule « vers les années 1996[4] », et traite de la situation des palestiniens vivants sous occupation. Dans la continuité d'*Au nom du père, de la mère et du fils*, la pièce expose les conséquences d'un enfermement sans fin. On y retrouve d'ailleurs un personnage féminin – incarné par Jackie Lubeck, la seule comédienne de la troupe – nommé Lili Asfour, « déclarée folle à cause de son refus de mariage, et aussi à cause de ses interventions violentes et constantes, [qui] n'a pas le droit de parler [mais qui peut] dessiner à loisir sur un tableau noir[5] ». Mahjoub est un homme qui « incarne la société palestinienne volée de sa vitalité[6] ». Son nom renvoie à une personne « dissimulée, cachée, voilée[7] », qui s'isole du reste du monde comme l'explique Samer Saber décrivant le début de la pièce :

> *The play begins by introducing each major character in their specific area on stage : the bureaucrat Abu Hmayd stamps blank papers, the teacher dreams of creating his own newspaper as he sits behind a makeshift typewriter made of garbage, the merchant Abu Ali cleans his store and shouts for customers to buy cans of goods, Mahjoob cleans a table at his café and attempts to kill flies, Im Mustapha works her land as she reminisces about her pre-1948 home in Jaffa, and the young woman Lily Asfour stands on a ladder drawing images/messages of resistance on a large black board. In the opening of the play, the characters intrude on each other by throwing their garbage in each other's workspace, thus causing immense disorganiszation.* […] *Breaking the monotony of everyday life, the characters call a meeting to solve historical problems facing their people. The meeting satirizes the*

[1] Mi'ilya est une localité arabe située dans la région de Galilée au Nord d'Israël.
[2] Présentée dans cette partie.
[3] Samer al-Saber, « Surviving Censorship… », article cite, p. 147.
[4] Programme de salle de *Mahjoub, Mahjoub*, décembre 1981, Théâtre de la Tempête. Archives en ligne, url : https://www.la-tempete.fr/saison/1981-1982/spectacles/majhoud-majhoud-136, documents téléchargés le 10/08/17.
[5] *Id*.
[6] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 140.
[7] Samer Al-Saber, « Surviving Censorship… », article cite, p. 143.

*summits and elections of Arab leaders of the twentieh century. The characters begin with a ritual election, which Abu Hmayd rigs to win 99 per cent of the vote for leadership. To protest the unproductive meeting, Mahjoob decides to die, signalling the absurdity of the character and the play.*[1]

Cette scène d'ouverture caractérise chaque personnage par un geste qui lui est propre : Abu Hmyed[2] le bureaucrate tamponne, Abu Ali le marchand vend à la criée, Mahjoub le garçon de café nettoie des tables… Ce quotidien est celui de la Palestine, avec la présence d'Im Mustapha (personnage féminin incarné par Edward Muallem), à la fois paysanne et gardienne de la mémoire, et Lili Asfour qui, confinée dans le silence, dessine sur un tableau. Ces personnages semblent vivre séparément et de façon désorganisée, comme le suggère la scène d'ouverture au cours de laquelle chacun dépose ses ordures chez l'autre. La parodie de meeting politique qui suit achève ce tableau absurde et Mahjoub « décide » de mourir.

*Figure 9: « Veillée mortuaire de Mahjoub ». Photographie tirée du programme de salle de* Mahjoub Mahjoub, *décembre 1981, Théâtre de la Tempête. Source et crédit : Théâtre de la Tempête.*

[1] *Ibid*. Traduction Emmanuelle Thiébot : « La pièce commence par une présentation de chaque personnage dans son espace spécifique sur la scène : Abu Hmeyd le bureaucrate tamponne des feuilles blanches, le professeur rêve de créer son propre journal assis derrière une machine à écrire de fortune faite de détritus, le marchand Abu Ali nettoie son magasin en appelant les clients à venir acheter ses boîtes de marchandises, Mahjoub essuie une table dans son café et essaie de tuer les mouches, Im Mustapha travaille ses terres en se remémorant la période d'avant 1948 et sa maison à Jaffa, et la jeune fille Lily Asfour se tient debout sur une échelle, dessinant des images/messages de résistance sur un tableau noir. Dans l'ouverture de la pièce, les personnages s'introduisent les uns chez les autres en jetant leurs poubelles dans l'espace de travail de leur voisin, causant une grande désorganisation. […] Pour casser la routine, les personnages appellent à un meeting pour tenter de résoudre tous les problèmes qu'ils rencontrent. Il s'agit d'une satire des sommets et élections des leaders Arabes au vingtième siècle. Les personnages commencent par le rituel de l'élection, truquée par Abu Hmeyd qui remporte 99% des voix. Pour contester ce meeting improductif, Mahjoub décide de mourir, signalant l'absurdité du personnage et de la pièce. »

[2] Abu Hmeyd dans les documents en français, Hmayd dans les documents en anglais.

Il simule si bien sa mort que « ses proches le mettent en bière et entreprennent autour du cercueil une veillée mortuaire qui consiste à évoquer sa vie[1] ». Grâce aux souvenirs racontés par ses compagnons et certains membres de sa famille, la pièce se poursuit en une succession de « situations[2] » comme le propose le théâtre épique. Ces épisodes sont expliqués de façon sommaire dans le programme de salle qui « doit se lire pendant le déroulement du spectacle [mais] n'est d'aucune façon une traduction ou un synopsis de la pièce [et] ne peut être compris par lui-même[3] ». Chaque tableau montre une situation typique et connue de la société palestinienne comme le contrôle des soldats israéliens aux *checkpoints*, les arrestations arbitraires, la répression envers les prisonniers politiques, etc. ; et des tranches de vie quotidienne qui ridiculisent les occupants, « d'une part leur puissance militaire, leur organisation sociale et leurs compétences technologiques, et d'autre part leur obsession sécuritaire rituelle[4] » :

> *Flashback/poubelle – Mahjoub essaie de se débarrasser de sa poubelle. Mais à chaque fois qu'il la pose par terre, une voix retentit, « Shel mi zeh ? » (en hébreu, « à qui c'est ? »), souvent crié par les soldats Israéliens lors de la découverte d'un paquet non accompagné = une bombe potentielle.* […][5]

*Figure 10: Photographie de* Mahjoub Mahjoub. *Source et crédit : Archives en ligne du Théâtre de la Tempête.*

*Légende : Mahjoub (Adnan Tarabshesh, à gauche), arrêté par un policier israélien (Ici Wasef Dandess, remplacé par Radi Shehadeh pour la tournée européenne) montre le contenu de son sac poubelle.*

[1] Programme de salle de *Mahjoub, Mahjoub*, décembre 1981, Théâtre de la Tempête.
[2] Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (première version) Une étude sur Brecht », dans *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 21.
[3] Programme de salle de *Mahjoub, Mahjoub*, décembre 1981, Théâtre de la Tempête.
[4] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 141.
[5] Programme de salle de *Mahjoub, Mahjoub*, décembre 1981, Théâtre de la Tempête.

Les situations apparaissent contradictoires : Mahjoub s'exile aux États-Unis, après les événements de Septembre noir (1970), trouve du travail, épouse une américaine et bénéficie d'une carte verte. Contre toute attente il décide finalement de revenir en Palestine.

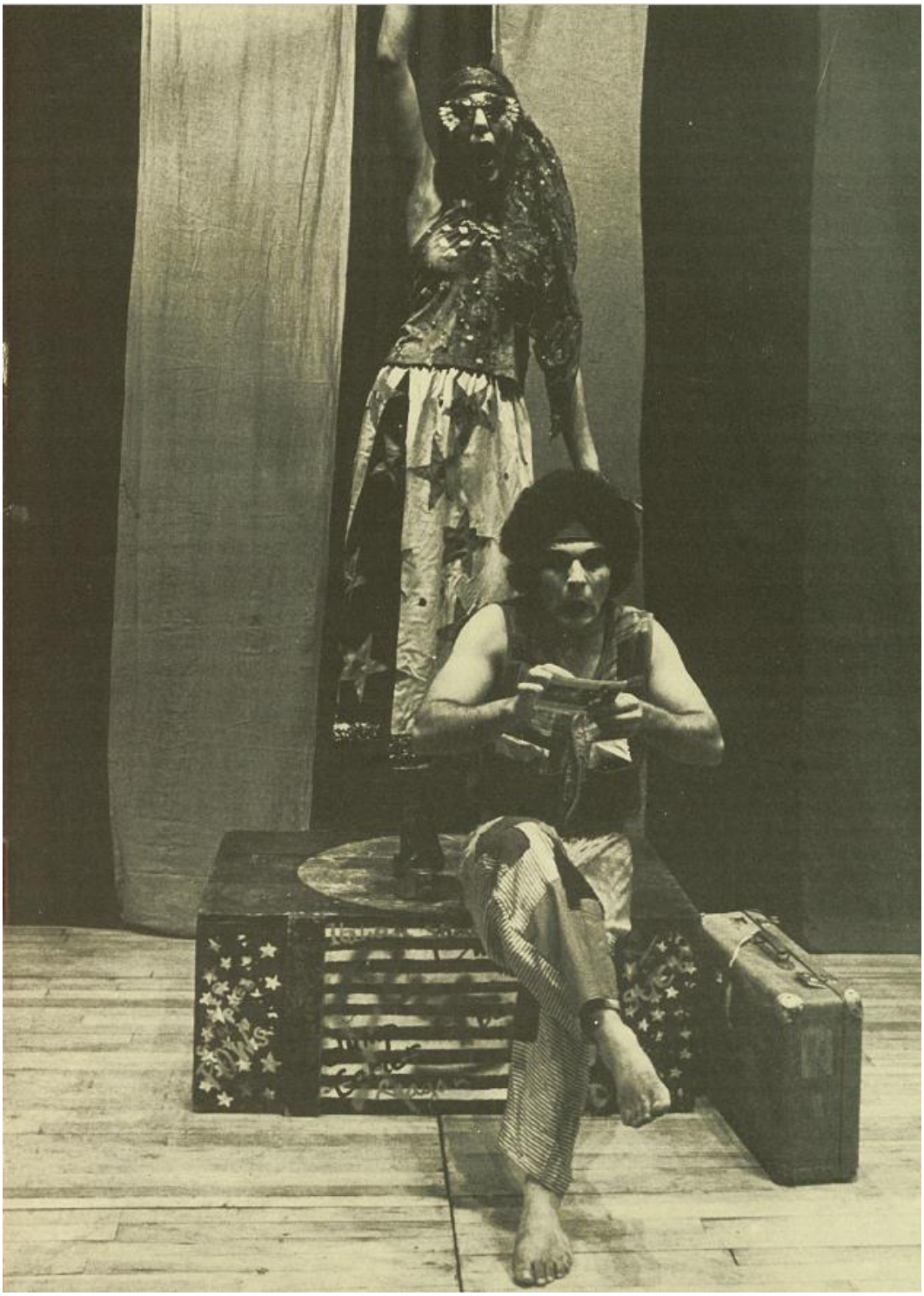


*Figure 11: Photographie de* Mahjoub Mahjoub. *Photographie tirée du programme de salle de Mahjoub Mahjoub, décembre 1981, Théâtre de la Tempête.*

*Légende : Épisode de l'exil aux États-Unis. Jackie Lubeck mime la statue de la Liberté. Mahjoub lit un document, la valise à sa gauche indique qu'il est en voyage.*

*Figure 12: Photographie de* Mahjoub Mahjoub. *Source et crédit : Archives en ligne du Théâtre de la Tempête.*

*Légende : Mahjoub (à droite) est arrivé aux USA et demande son chemin (Edward Muallem à gauche).*

Un peu plus loin, plusieurs épisodes s'intéressent à des situations considérées par les Palestiniens comme des formes de collaboration, dont Mahjoub serait coupable :

> *Abou Hmeyd raconte qu'il était obligé de voter aux élections municipales de Jérusalem pour garder son emploi municipal ; mais craignant d'être taxé de collabo, il alla trouver Mahjoub qui, pour un pot-de-vin, accepta d'y aller à sa place. (Reconnaître la soi-disant réunification de Jérusalem, en votant par exemple, est considéré comme un acte de collaboration par les Palestiniens).* [1]

Mais Mahjoub n'est pas mort et entend ce que l'on raconte de lui : il était un enfant révolté et serait devenu, en grandissant, un « innocent collaborateur[2] ». Indiscipliné à l'école, sous le drapeau jordanien et face aux soldats israéliens, Mahjoub avait quitté la Palestine pour les États-Unis. L'obtention d'une carte verte lui conférait enfin une identité légitime, mais à son retour en Palestine, il se retrouve sans argent et au chômage. C'est à partir de là qu'il se laisse donc « acheter » à plusieurs reprises. Il est démarché par la « Histadrouth (le syndicat national unique israélien, à idéologie sioniste) [qui] prétend lui offrir un travail […] s'il s'inscrit au syndicat[3] », ce qu'il fait. Le démontage de son passé est l'occasion d'une autocritique. Au fur et à mesure des épisodes, Mahjoub atteste ou conteste les versions racontées par ses pairs depuis l'intérieur du cercueil. Il supporte difficilement la dimension héroïque conférée à son histoire, jusqu'à cet épisode « de trop ». On relate une entrevue qu'il aurait eue avec Sadate[4] voulant « rencontrer un prolo (Mahjoub)[5] » :

> [Sadate] *lui demande ce que les gens pensent de lui et ce qu'il doit demander au parlement israélien. Mahjoub ne croyant pas que c'est vraiment Sadate, fait l'âne, le flatteur et le vantard, mais finit par faire des demandes politiques.* [6]

Ce résumé de l'épisode est évasif car en réalité, l'entrevue entre les deux hommes prend fin lorsque Mahjoub demande à Sadate de s'intéresser au sort des palestiniens en territoires occupés[7]. Historiquement, Sadate est le premier président arabe à signer un traité de paix avec Israël, sans obtenir aucune concession sur les territoires palestiniens occupés. Mahjoub l'aurait

---

[1] *Id*.
[2] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 140.
[3] Programme de salle de *Mahjoub, Mahjoub*, décembre 1981, Théâtre de la Tempête.
[4] Anouar el-Sadate (1918-1981) est le président égyptien qui succède à Nasser. Il a signé le premier traité de paix israélo-arabe en 1978 après les Accords de Camp David, proposé par l'Égypte dès 1971. Cet événement a brisé l'unité arabe, Sadate n'ayant obtenu aucune concession sur les territoires palestiniens. L'Égypte a été exclue de la Ligue Arabe et Anouar el-Sadate a été assassiné en 1981.
[5] Programme de salle de *Mahjoub, Mahjoub*, décembre 1981, Théâtre de la Tempête.
[6] *Id*.
[7] Samer al-Saber, « Surviving Censorship… », article cite, p. 144-145.

défié. Furieux d'être porté aux nues à son insu, Mahjoub « explose[1] » son cercueil et en sort pour rétablir la vérité, traitant Abou Hmeyd de « flic[2] ». Il se voit alors rappeler qu'il a lui-même travaillé pour la police israélienne :

> *Mahjoub, sans travail, est pris à la gorge par l'inflation. Par frustration, il se laisse tenter par une publicité vivante de la police israélienne et accepte le « job », fortement impressionné par le petit « pouvoir » qu'il aura. (N.B : s'engager dans la police israélienne est bien sûr, encore un acte de « collaboration »).*[3]

À l'évocation de se souvenir, Mahjoub « faiblit[4] » et ne peut pas contester les faits. S'ensuit une dernière séquence au cours de laquelle un personnage déguisé « explique que Mahjoub était un lâche et un hypocrite[5] », mais, après les récits héroïques de ses compagnons, « tout le monde justifie sa lâcheté…[6] ». Le personnage caché se découvre : c'est Mahjoub. Il se demande : « Si je n'ai pas le droit de parler de (sur) moi-même, de qui parler et à qui parler ?[7] ». Il retourne dans son cercueil, découragé.

Toutes ces situations révèlent « un théâtre des contradictions de l'ordre social[8] » comme l'écrit Walter Benjamin à propos de Galy Gay, « l'homme qui ne sait pas dire non[9] » dans la pièce de Brecht *Homme pour homme*[10]. Galy Gay est celui qui « adopte les pensées, les attitudes, les habitudes que doit avoir un homme en guerre[11] », car un homme est un homme, donc un élément transformable. Peut-on entendre, dans le titre de la pièce *Mahjoub Mahjoub*, un écho à l'allitération « Galy Gay » ? Mahjoub est celui qui, dissimulé dans son cercueil, démonte et remonte son passé à travers cette série de situations qui, plutôt que reproduire l'état des choses, « les découvre[12] ». Ces situations exposent les contradictions avec lesquelles il se démène, contestant ses propres choix. Mais à la différence de Galy Gay qui reste, jusqu'à l'issue de la pièce, malléable et sans opinion ; Mahjoub finit par quitter son cercueil, dans le dernier tableau, avec le soutien de quelques-un·e·s. Abou Hmeyd, le bureaucrate, tente de l'en

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (Première version) », *op. cit.*, p. 25.
[9] *Ibid.*, p. 28.
[10] *Homme pour homme* est une pièce de Bertolt Brecht construite autour d'un personnage qui ne sait pas dire non : Galy Gay. Il laisse d'autres prendre des décisions à sa place et fini par oublier son nom.
[11] Walter Benjamin, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (Première version) », *op. cit.*, p. 28.
[12] *Ibid.*, p. 22.

empêcher car « les nantis "en place" [pensent] qu'il est une menace pour l'ordre[1] ». La pièce se termine par un appel aux palestinien·ne·s :

> *On dirait que vous voulez rester dans vos cercueils. Nous nous sortons. Dépêchez-vous… quittez la réunion d'Abou Hmyed… dépêchez-vous avant qu'un cercueil ne se referme sur vous…*[2]

Cette sortie du cercueil ne peut se faire qu'avec l'aide d'autres, car Mahjoub a tenté d'en sortir à plusieurs reprises, seul. Le cercueil est donc un symbole important qui traduit à la fois la renonciation de Mahjoub, l'oppression en Palestine, mais également la solitude qui annihile toute possibilité d'action collective. Sortir du cercueil avec d'autres, à l'aide d'autres, c'est chercher collectivement à mieux répondre aux formes d'oppressions que subissent les « prolos » de Palestine, plutôt que de les renvoyer dos à dos à leur lâcheté. La parenté avec le théâtre épique peut donc être comprise jusque dans la conclusion de la pièce. Toutefois, le vocabulaire marxiste est utilisé de façon timorée. Soit que la démarche s'en distingue finalement, soit par ruse.

Samer al-Saber explique que l'activité théâtrale était fortement contrôlée par la censure israélienne lorsque la pièce a été créée, raison pour laquelle il fallait ruser en présentant des pièces ambigües, et en fournissant à un comité de censure des résumés « intelligemment dépolitisés[3] ». Toutefois, *Mahjoub Mahjoub* n'a pas pu échapper à la censure car les représentations « se terminaient en meeting politiques[4] ». En Israël et dans les territoires occupés, la pièce a rapidement été interdite et les autorités israéliennes ont cherché à prouver des liens entre El Hakawati et l'OLP. Pour cela, l'enquête s'est appuyée sur des interviews de François Abou Salem qui revendique le théâtre comme une forme de résistance et de lutte contre l'occupation. Ce lien artificiel a « placé la troupe dans une situation risquée, à demeure et à l'étranger[5] ». C'est avec ces risques que la troupe créée. Ainsi, elle use des procédés du théâtre épique tout en s'éloignant prudemment de revendications politiques claires. Elle prend le contrepied des récits héroïques avec Mahjoub, un antihéros. François Abou Salem explique l'importance de travailler sur ce type de personnage :

> *The minute you create heroes within a national movement, you start to deviate slightly toward national chauvinism and racism. It makes you feel superior to others, more moral and just than*

[1] Programme de salle de *Mahjoub, Mahjoub*, décembre 1981, Théâtre de la Tempête.
[2] *Id*.
[3] Samer al-Saber, « Surviving Censorship… », article cite, p. 147.
[4] *Ibid.*, p. 148.
[5] *Ibid.*, p. 153.

> *others. But it's not true. We have a just cause, it's true, but as people we're juste completely normal.*[1]

Cette volonté de neutraliser un modèle héroïque au sein du mouvement national permet selon le metteur en scène de ramener le peuple palestinien à égalité avec le reste de l'humanité. Mais on peut aussi lire une ruse car il est nécessaire, voire indispensable, pour la troupe de gommer ou minorer des revendications politiques que l'on peut lire en filigrane dans leur pièce. Cet éloignement permet une réception positive à l'étranger ce qui contribue à légitimer et protéger la troupe chez elle[2]. Pour le public français, El Hakawati met donc l'accent sur sa démarche artistique en congédiant toute approche « folklorisante[3] » et en souhaitant rompre avec les représentations « orientalistes[4] ». Ces choix esthétiques tranchés s'accompagnent d'une volonté de rupture avec les « clichés historiques[5] » :

> *El Hakawati* […] *essaie, dans le choix des thèmes, des situations et des personnages de témoigner lucidement et sans complaisance de la réalité palestinienne d'aujourd'hui sous l'occupation israélienne.* [Elle] *exprime une démarche non conventionnelle dans une situation où trop de choses sont stéréotypées, où le monde n'est trop souvent perçu qu'en noir et blanc, en bourreaux et en héros positifs !*[6]

Pour ne pas reproduire les stéréotypes, François Abou Salem utilise ses connaissances du théâtre européen[7]. Il investit le spectacle d'esthétiques connues sans forcément les mettre au premier plan car, en Palestine, il était souvent critiqué pour être trop influencé par le théâtre occidental. La ruse est donc double.

---

[1] François Abou Salem cité par Samer Saber, article cité, p. 146. Traduction : « À l'instant où tu créés un héros dans un mouvement national, tu commences à t'écarter légèrement vers le chauvinisme national et le racisme. Cela te fait sentir supérieur aux autres, plus moral et juste que les autres. Mais ce n'est pas vrai. Notre cause est juste, c'est vrai, mais en tant que personnes nous sommes tout à fait normales ».
[2] Samer Al-Saber, « Surviving… », article cité, p. 152-156.
[3] Programme de salle de *Mahjoub, Mahjoub*, décembre 1981, Théâtre de la Tempête.
[4] *Id*.
[5] Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 26.
[6] *Id*.
[7] Il a notamment monté en Palestine dans les années 1970 *Mistero Buffo* de Dario Fo et *L'Exception et la Règle* de Brecht. Ce dernier fait indéniablement partie des références de François Abou Salem. Dans l'historique de la troupe inscrite dans le Journal du Festival de Nancy de 1980 (voir figure 5) figure une mise en scène de *L'Exception et la règle* de Brecht par la troupe Balalin, accompagnée de la note suivante : « adaptation et hommage ».

*Figure 13: Photographie de* Mahjoub Mahjoub. *Source et crédit : Archives en ligne du Théâtre de la Tempête.*

*Légende : Mahjoub (à gauche) cherche du travail au magasin de son oncle, Abu Ali (Ibrahim Khalayleh).*

*Figure 14: Photographie de* Mahjoub Mahjoub. *Source : Archives en ligne du Théâtre de la Tempête.*

*Légende : Mahjoub (haut, droite) emmène un soldat israélien (Ici Wasef Dandess, remplacé par Radi Shehadeh pour la tournée européenne, haut gauche) voir Im Mustapha (Edward Muallem) pour lire son avenir dans le marc de café.*

*Mahjoub Mahjoub* fonctionne sur la pantomime et le jeu de clown déjà à l'œuvre dans *Au nom du père, de la mère et du fils*. Les costumes amples des personnages jouent sur les contrastes de formes, de couleurs et de motifs, alternant tissus unis et rayures (Figure 8 et suivantes). Le maquillage des comédiens souligne et renforce leurs traits, le visage étant un élément clé dans

leur jeu. Le soldat israélien porte le maquillage d'un clown triste. Lors d'un épisode de la vie passée de Mahjoub, il rencontre un soldat israélien qui lui demande pourquoi il s'est habillé aux couleurs du drapeau palestinien (blanc, vert, rouge, noir). La réponse innocente de Mahjoub est soulignée par la pantomime et surtout ses expressions faciales que Reuven Snir compare notamment à celles de

> *Lahhām's Ghawwār[1], or the creations of Charlie Chaplin, Louis de [Funès], Woody Allen, or even Azdak[2] in Bertolt Brecht's The Caucasion Chalk Circle or Jaroslav Hašek's The Good Soldier Švejk[3]. Watching the performance and tracing the comic roots of certain scenes, one finds oneself trying to fit them into a jigsaw puzzle of international comic entertainment, as if all these comedians and characters had joined hands to affirm the universality of what it looks like to be made a scapegoat.[4]*

Le spectacle est joué en arabe avec des passages en français et repose donc en grande partie sur son aspect visuel et sa capacité à susciter des reconnaissances qui lui donnent une dimension universelle. Roger Bécriaux[5], selon qui le spectacle reste aisément accessible, décrit deux types de jeu : « les gestes mécanisés, répétitifs, exprimant la tristesse[6] » dans une première partie, et les mouvements vifs qu'il associe à la commedia dell'arte et qui « sortent [le spectacle] de l'obscurité et construisent la fête[7] ». André Gintzburger compare le travail de la troupe[8] au spectacle *La Classe Morte* de Tadeusz Kantor[9]. L'analogie avec le spectacle de l'artiste

[1] Duraid Lahham (1933, Damas) est un scénariste, producteur, acteur et comédien syrien. Il est célèbre pour ses rôles comiques, en particulier au sein du duo *Duraid & Nihad* qui a obtenu un grand succès dans le monde arabe dans les années soixante, et celle de Ghawar Al-Tosheh qu'il a incarné dans plusieurs films. Le personnage et l'acteur restent assez peu connus à l'extérieur du Proche-Orient. Il a été appelé le « Woody Allen Syrien » par Judith Miller. Cette autrice américaine explique que la plupart de ses pièces et show télévisés, considérés comme des blasphèmes, ont été censurés dans les pays arabes excepté en Syrie où il a pu travailler sous la protection du Président Assad qu'il a rencontré en 1969. Judith Miller, *God has ninety names*, New York, Touchstone, 1997, p. 316.

[2] Dans le *Cercle de craie caucasien*, Azdak est une sorte d'antihéros qui se retrouve nommé juge par hasard et va profiter de sa position pour rendre la justice de façon anarchique. Il ne croit plus possible de distinguer le bien du mal.

[3] *Le Brave Soldat Chvéïk* est un roman satirique et antimilitariste de Jaroslav Hasek (1883-1923) écrit à partir de 1912, sous formes de récits humoristiques courts, et publié de 1921 à 1923. Bertolt Brecht reprend cette figure nationale tchèque pour écrire sa pièce *Schweyk dans la Deuxième Guerre mondiale* en 1943, et publiée en 1965.

[4] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 141. Traduction : « Ghawar de Lahham, ou des créations de Charlie Chaplin, Louis de [Funès], Woody Allen, ou même à Azdak dans *Le Cercle de craie caucasien* de Bertolt Brecht ou au *Brave Soldat Chvéïk* de Jaroslav Hasek. En assistant à la représentation et en étudiant les ressorts comiques de certaines scènes, on se retrouve tenté de les intégrer dans un puzzle international du divertissement, comme si tous ces comédiens et personnages avaient uni leurs forces pour affirmer l'universalité de ce qu'est de devenir un bouc émissaire. »

[5] Roger Bécriaux (1926-2015) a été journaliste au *Midi Libre* et correspondant pour *Le Monde*.

[6] Roger Bécriaux, « "Mahjoub Mahjoub" à la Tempête », article cité.

[7] *Id*.

[8] André Gintzburger, « Une escapade à Londres. 22-09-81 », dans *op. cit*., p. 567-568.

[9] Tadeusz Kantor (1915-1990) est un metteur en scène polonais qui a marqué l'art théâtral du XX$^{e}$ siècle. Il a étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie et à New-York où il s'intéressé au *happening*. Artiste complet, peintre, scénographe et théoricien, sa conception radicale du théâtre est souvent associée au *Théâtre de la Cruauté* d'Antonin Artaud (1896-1948). Le contexte politique de la Pologne sous occupation hitlérienne a marqué son œuvre qui traite de façon récurrente de la mort, de la violence, de la mémoire.

polonais est intéressante. Joué au Festival Mondial du Théâtre de Nancy en 1977, il est décrit comme « un cauchemar destiné à réveiller la conscience endormie des spectateurs[1] ». Dans les deux spectacles, les comédiens ont le visage couvert de maquillage blanc et accomplissent des gestes mécaniques renvoyant à leur condition : ni vivants, ni morts. Ces différentes analyses et critiques attestent donc de la capacité du spectacle à se réapproprier des formes passées et présentes, et à s'inscrire dans l'actualité des formes théâtrales mondiales[2]. François Abou Salem et son équipe cherchent également à s'adapter aux différents publics, jouant partiellement en anglais à Londres, et partiellement en français à Paris. André Gintzburger, qui a vu la pièce une première fois à Jérusalem et une seconde fois à Londres, explique que pour sa venue en Europe, « le spectacle s'est enrichi d'un personnage d'aveugle ponctuant sur son instrument la cérémonie funèbre d'un martèlement incessant[3]» qui assure le lien entre le rituel et les *flashbacks* (Joué par Majed El Kurd, visible sur les figures 7 et 8). De plus, la présence de « cet accessoiriste traditionnel confère sa couleur locale à la veillée[4] ». Mais si l'agent de la troupe affirme que la troupe a atteint la perfection « à l'intérieur de presque toutes les séquences[5] », il déplore « le problème des enchaînements[6] » :

> [C]*omment Abou Salem ne se rend-il pas compte qu'il casse son rythme et qu'il tue quelque part l'efficacité de son spectacle en ouvrant et en fermant son rideau beaucoup trop de fois, et en infligeant aux spectateurs des noirs dont la fréquence est agaçante ? Qu'il ne m'objecte pas que les nécessités des changements de décors ou de costumes l'y contraignent. Il doit trouver un autre système. Pourquoi pas tout à vue ? Pourquoi le percussionniste ne suffirait-il pas à symboliser les ruptures ? De toute manière, ses éclairages sont malhabiles. Sa régie est laborieuse. Mais, hors deux ou trois moments, faut-il des éclairages dans un tel spectacle ? Pourquoi ces nomades, qui vont de hangars en préaux, s'encombrent-ils d'une contrainte que leur civilisation ne transmet pas ?*[7]

Si le métissage des esthétiques européennes et orientales est abouti, la critique cinglante renvoie aux difficultés d'adaptation technique, les conditions de production du spectacle et les possibilités offertes étant plus contraintes à Jérusalem qu'en Europe. L'expérience de metteur en scène de François Abou Salem s'est principalement faite sur le terrain de Palestine, où la troupe a « beaucoup joué en plein air, ce qui force à faire un genre de théâtre urgent et sans

[1] « La Classe morte de Tadeusz Kantor », Fresque INA, mis en ligne le 29 février 2000, url : http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00119/la-classe-morte-de-tadeusz-kantor.html
[2] André Gintzburger fait la même comparaison avec le spectacle *L'Histoire de l'œil et de la dent* (1986). Voir Chapitre 3.2.
[3] André Gintzburger, *op. cit.*, p. 567.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] André Gintzburger, *op. cit.*, p. 568.

finesse car il est difficile de faire entendre un murmure devant 5000 personnes en plein air[1] », développant ainsi une pratique théâtrale « burlesque[2] » de type « cirque[3] », très visuelle. Le manque de lieux et de professionnels n'a pas permis à la troupe de penser les éclairages en amont des productions ou au cours des répétitions, ce qui peut effectivement avoir un effet artificiel ou non maîtrisé comme le fait remarquer André Gintzburger. Le cliché maladroit mobilisé par le tourneur, dépeignant à gros traits les arabes comme des nomades, essentialise ce qui relève en fait des conditions matérielles d'existence de la troupe[4]. Cela montre la pertinence du choix d'El Hakawati de transgresser l'assignation identitaire à une civilisation arabe fantasmée en ne s'abandonnant pas à une esthétique orientaliste, mais en tentant de renouveler cet imaginaire par le mélange des esthétiques et des pratiques. Il est nécessaire de déjouer les attentes du public et des agents du monde théâtral, encore très prégnantes.

Le fait est confirmé par un autre récit d'André Gintzburger au sujet du spectacle *Ali le Galiléen*. Le tourneur s'est déplacé dans un petit festival à Valladolid, en Espagne, en septembre 1983, pour voir la création de la troupe. Il s'agit d'une pièce en « treize petits tableaux [qui] racontent l'histoire d'Ali, un jeune palestinien vivant en Israël et subissant des pressions pour abandonner son identité[5] ». Le spectacle monté en juin 1983 en Israël où la troupe a été invitée par « des gauchistes de Tel-Aviv[6] », est un succès, mais lors du colloque de clôture du festival espagnol, une critique regrette qu'il n'ait « rien d'oriental[7] ». Pour André Gintzbuger, « c'est un malentendu compréhensible qui correspond à l'idée qu'en occident on peut se faire du théâtre "arabe" […] poursuivra éternellement ce groupe qui récuse tout folklore[8] ». André Gintzburger indique que le spectacle est « un produit à usage interne[9] ». D'une part, parce qu'il s'appuie – plus que leurs autres créations – sur les langages hébreu et arabe, et d'autre part parce qu'il caricature « trop "simplistement" les types divers de Juifs qui composent Israël[10] ». Le tourneur affirme n'avoir aucune critique à émettre d'un point de vue technique sur le

[1] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », article cité, p. 91.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] Cela confirme l'analyse de Samer Al-Saber qui, à partir de revues de presse européennes constituées par El Hakawati au cours de ses tournées, explique que la présence de la troupe était perçue comme exotique et décrite selon l'imaginaire orientaliste. Samer Al-Saber, « Surviving Censorship … », article cité.
[5] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 141-142. Traduction Emmanuelle Thiébot.
[6] Edward Muallem, entretiens menés par Olivia Magnan de Bornier entre le 1er février et le 31 mai 2006, dans le cadre d'un travail de master 1 sous la direction de Chantal Meyer-Plantureux, inachevé. Olivia Magnan de Bornier est chargée de production. Elle a organisé la tournée européenne des *Monologues de Gaza* et monté un festival de théâtre en Palestine en 2009. Reproduit en annexe.
[7] André Gintzburger, « Deux escapades en terres étrangères. 21 au 23.09.83 », dans *op. cit.*, p. 631.
[8] *Id*.
[9] *Id*.
[10] *Ibid.*, p. 632.

spectacle, amplement maîtrisé, mais indique que le succès qu'il connaît à Tel-Aviv n'est pas garanti en France. Il ne soutient donc pas la démarche d'exportation du groupe :

> *Le théâtre de propagande n'est pas intéressant.* […] *Tel quel, en tous cas, je suis formel, Ali le Galiléen est un produit à usage interne. Il n'est à accepter à l'exportation que revu, corrigé et ramené à une proportion de temps compatible avec la difficulté qu'ont les occidentaux d'entendre la différence entre l'arabe et l'hébreu.*[1]

En 1984 pourtant, André Gintzburger retrouve avec étonnement « les personnages juifs » d'*Ali le Galiléen* dans une pièce de Hanokh Levin[2], *On fait les valises !*[3], jouée en France au Carré Silvia Monfort[4]. Il s'agissait de la première création de la pièce par le Théâtre Caméri de Tel-Aviv dans une mise en scène de Michaël Alfreds[5]. Il trouve dans ce spectacle un style et un fonctionnement « très proche de celui [d'El Hakawati]. […] À voir *On fait les valises*, on comprend le succès fait en Israël à *Ali le Galiléen*. Les deux spectacles disent aux Israéliens la même chose[6] ». André Gintzburger est attentif à désamorcer les reproches qui pourraient être faits à la troupe. Au sujet du spectacle *Ali le Galiléen*, il écrit un an plus tard :

> *Les objections que j'avais formulées à Valladolid ne sont plus justifiées.* […] *Les Juifs ne font plus* […] *cuire l'Arabe dans le chaudron, ce qui donnait à supposer que les Israéliens s'adonnaient à l'Anthropophagie !*[7]

Le spectacle tourne finalement en France en 1985, vraisemblablement dans un festival organisé par l'université de Lyon[8].

## Conclusion de chapitre

Il est intéressant de noter que l'assignation identitaire vécue par la troupe El Hakawati concerne à la fois son esthétique, à un moment où le théâtre arabe, trop peu connu, souffre de préjugés orientalistes ; mais également sa prise de parole contrainte par sa position sociale. Ces multiples contraintes de représentation en Israël et en Palestine occupée, et les attentes des agents du

[1] *Id*.
[2] Voir Chapitre 11.2.
[3] La pièce a été publiée en français sous le titre « Sur les valises », dans Hanokh Levin, *Théâtre choisi IV Comédies grinçantes*, Montreuil, Théâtrales, 2006.
[4] Représentation unique le 28 juin 1984, sous le patronage de l'Ambassade d'Israël en France. Le spectacle est référencé sous le titre *Plieurs de bagages* dans le fonds Silvia Montfort, références 4-COL-66 (236, 1) ; (236, 2) ; (236, 3) ; et (468) ;(469).
[5] Michaël Alfreds, dit Mike Alfreds (1934, Londres), est un metteur en scène anglais. Né dans une famille juive, il a pu travailler dans les années 1970 en Israël en tant qu'enseignant d'art dramatique et metteur en scène. Il est retourné en Angleterre en 1975 et a poursuivi sa carrière artistique à travers le monde.
[6] André Gintzburger, « 25-06-84 », dans *op. cit.*, p. 670-671.
[7] André Gintzburger « Du 23 février au 5 avril 1985 », *Une certaine histoire du théâtre*, blog personnel, url : http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-16387439.html, consulté le 18/12/18. [écrit introuvable dans la version publiée déjà citée]
[8] Nous remercions Najla Nakhlé-Cerruti pour cette information. Nous ne disposons d'aucun document pour présenter plus en avant ce spectacle.

monde du théâtre à l'international obligent la troupe à ruser. Pour illustrer cette stratégie, James C. Scott explique la façon dont les groupes subalternes construisent un « texte public[1] » acceptable :

> *Le jeu induit par les situations de dominations engendre généralement un texte public étroitement conforme à l'ordre des choses tel que les dominants voudraient le voir apparaître, si ceux-ci ne contrôlent jamais le déroulement de la pièce de manière absolue, leurs souhaits s'imposent néanmoins le plus souvent. À court terme, il est de fait dans l'intérêt des subordonnés de proposer une interprétation assez crédible, en disant le texte et en faisant les gestes qui sont attendus d'eux. Par conséquent, le texte public est systématiquement biaisé – sauf en cas de crise – en faveur du scénario et des discours choisis par les dominants. En des termes plus idéologiques, on pourrait dire que le caractère accommodant du texte public démontre généralement de manière probante l'hégémonie du discours et des valeurs des dominants. C'est d'ailleurs précisément dans ce registre public que les effets de relations de pouvoir sont les plus manifestes. Pour cette raison, toute analyse fondée exclusivement sur le texte public a de grandes chances de conclure que les groupes subordonnés avalisent les termes de leur domination et se comportent en partenaires conséquents, voire enthousiastes, de cette dernière.* [2]

Les pièces de théâtre d'El Hakawati font partie de ce « texte public ». Elles critiquent d'abord les carcans d'une société traditionnelle, ensuite les conséquences de l'occupation militaire. Elles n'appellent pas à la révolution mais à dépasser des dissensions. Elles ne peuvent nommer la Palestine puisque la censure l'interdit, mais sont jouées localement en dialecte palestinien. Pour discréditer El Hakawati, les autorités israéliennes se trouvent obligées d'enquêter sur les discours des membres de la compagnie. C'est donc bien en s'intéressant plus largement au parcours de la troupe que nous pouvons mieux comprendre ce théâtre, que François Abou Salem défend comme une forme de résistance face à l'occupation. La première étape de cette lutte serait de légitimer une parole palestinienne :

> […] *les gens sont conscients qu'il va falloir se battre différemment et rivaliser avec la qualité de l'Occident, que ce soit sur la possibilité de vendre, de faire pousser quelque chose ou bien de faire des pièces de théâtre et c'est là notre but.*[3]

[1] James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.
[2] *Ibid.*, p. 18.
[3] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », articlé cité, p. 93.

## Chapitre 3 : Se réapproprier la parole : (Dé)jouer les stéréotypes, (Dés)assigner les identités ?

En 1984, *El Hakawati* se sédentarise dans un cinéma désaffecté à Jérusalem-Est et « transforme la bâtisse crasseuse en un centre artistique à usages multiples autour d'un théâtre de quatre cents places […][1] ». Cette installation en dur permet de pérenniser les activités de la troupe qui s'installe indépendamment de l'OLP, après une levée de fonds d'un montant de 100 000 $ auprès de la Fondation Ford[2], et également auprès des « riches Palestiniens de la diaspora[3] ». Mais les conditions matérielles d'existence de la troupe ne s'améliorent que relativement avec la création du théâtre El Hakawati. Avant la première intifada, le centre artistique fit « souvent l'objet de descentes des forces d'occupation et de mesures de fermeture[4] ».

> *The years between Israeli invasion of Lebanon in June 1982 and the outbreak of the first Intifāda were marked by increasing despair and frustration in the West Bank and Gaza strip as well as in various Palestinian population groups in the Diaspora. Experiences of physical, cultural and psychological oppression were to leave deep traces in contemporary Palestinian literature and theatre.*[5]

Au cours de cette période charnière sont produites quatre pièces[6] qui accentuent progressivement le recours à l'art du conteur, permettant de se raconter. Cette posture est à la fois esthétique et politique, et confirme l'acuité avec laquelle El Hakawati analyse et restitue le quotidien palestinien dans ses créations, avec la volonté de jouer avec les stéréotypes, et de les déjouer. Toutefois, il n'est pas si évident d'éviter les écueils orientalisants quand bien même la troupe y travaille.

Dans un article du journal *Le Monde* de mai 1984, Jean-Pierre Langellier[7] relate l'ouverture du Théâtre El Hakawati à Jérusalem et forge une représentation de l'activité théâtrale en Palestine pour son lectorat. Cet article participe à construire et entretenir au moins deux mythes : le premier, soulevé précédemment, est que François Abou Salem serait né à Bethléem de père

[1] Jean-Pierre Langellier, « Schéhérazade et le gouverneur israélien », *Le Monde*, 28 mai 1984.
[2] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 145.
[3] Jean-Pierre Langellier, article cité.
[4] Jamal Nassar « L'expression politique des palestiniens dans les territoires occupés », dans Camille Mansour (dir.), *Les palestiniens de l'intérieur*, Washington, Institut des études palestiniennes, 1989, p. 127-128.
[5] « Les années entre l'invasion du Liban en 1982 et le déclenchement de la première Intifada sont marquées par un accroissement de frustrations et de désespoir aussi bien en Cisjordanie et dans la bande de Gaza que parmi la diaspora palestinienne. L'expérience physique, culturelle et psychologique de l'oppression marque profondément la littérature et le théâtre palestinien. » Reuven Snir, *op. cit.*, p. 147, traduction de l'anglais Emmanuelle Thiébot.
[6] En raison de l'absence de matériau autour d'*Ali le Galiléen* (1985), nous ne pourrons traiter de ce spectacle.
[7] Jean Pierre Langellier est un journaliste français spécialisé dans les questions internationales. Il a été correspondant à Jérusalem et chef du service étranger du journal *Le Monde*.

palestinien et de mère française ; le second, que « le monde arabe ne possède aucune tradition théâtrale[1] ». Le journaliste relate les événements de la semaine inaugurale du Théâtre, marquée par le retour de Mustafa Al-Kurd, musicien historique de la troupe Al-Balalin, et par la représentation des *Mille et une nuits d'un lanceur de pierre*, coproduction franco-palestinienne créée en 1982 au Théâtre Populaire de la Méditerranée. Pour expliquer la démarche de la troupe, Jean-Pierre Langellier – reprenant les revendications de François Abou Salem précédemment évoquées par André Gintzburger, utilise l'expression « ni folklore ni exotisme[2] » et parle d'un travail « entre l'héritage littéraire arabe et les techniques du théâtre contemporain[3] », désignant les *Mille et Une nuits* comme le « fleuron du patrimoine oriental[4] ». Ce patrimoine justement, la troupe compte se le réapproprier puisque *Les Mille et Une nuits* est un héritage littéraire construit par les orientalistes, et que les représentations théâtrales traditionnelles et populaires qui lui sont liées restent méconnues, y compris par El Hakawati :

> *Originally, Alf Layla wa-Layla* [Les Mille et Une Nuits*] was primarly associated with public performances, its stories serving the popular amusement of the illiterate lower social classes.*[5]

Consacrées par les élites circulantes européennes, et méprisées, jusqu'au XIX[e] siècle, par les élites arabes parce qu'elles pouvaient avoir une « influence négative sur la morale, les habitudes et les vertus de la société[6] », *les Mille et une nuits* ont pourtant un ancrage populaire qui reste méconnu dans les années 1980. Cela explique qu'El Hakawati méconnaisse également cette histoire et les traditions théâtrales arabes. Un échange de courriel avec Iman Aoun confirme cette analyse :

> *Emmanuelle Thiébot :* […] *It is written everywhere in press articles and Theatre documents which introduces the company that : « the Arab world has no theatrical tradition ».* […] *Was it a common position from all the members of the company ?*
>
> *Iman Aoun : A very good question indeed. Unfortunately when some members of the company who studied in the west thought that way, the rest of the company did not know or research the subject because of lack of information in Palestine and the way we were cut off from the Arab World by occupation. Later when I started to research I discovered the whole story. But what they meant by « no tradition », is the European theatre style.*[7]

---

[1] *Id*.
[2] Jean-Pierre Langellier, article cité.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 152 : « À l'origine, *Les Mille et Une Nuits* étaient d'abord associées à des performances publiques, ces histoires étaient au service du divertissement populaire pour les illettré.e.s des classes sociales pauvres ». Traduction Emmanuelle Thiébot.
[6] *Id*.
[7] Échange de courriels entre Emmanuelle Thiébot et Iman Aoun du 3 août 2018. Traduction : « Emmanuelle Thiébot : Il est écrit dans tous les articles de presse et documents de présentation de la troupe que "le monde arabe n'a pas de tradition théâtrale". […] Était-ce une position commune de l'ensemble de la compagnie ? / Iman Aoun :

Selon Iman Aoun c'est à partir de ce spectacle qu'El Hakawati a davantage recours à l'art du conteur et assume une position à l'intersection des esthétiques occidentales et orientales[1]. Cela se perçoit nettement avec les créations des *Mille et Une nuits d'un lanceur de pierres* (1982) et de *L'Histoire de l'œil et de la dent* (1986), qui réinvestissent toutes deux des grands récits largement connus, sans pour autant éviter les difficultés d'interprétation. Enfin, *l'Histoire de Kofor Shamma,* accueilli au Théâtre du Soleil en 1989, est une création originale qui consacre le travail de la troupe et porte plus clairement ses revendications politiques : la Palestine est nommée, et l'histoire de ses villages disparus est racontée.

**Iman Aoun (1963, Naplouse[2])** est une metteure en scène, enseignante et comédienne palestinienne, co-fondatrice du Théâtre Ashtar, formée dans la compagnie El Hakawati qu'elle rejoint en 1984 quand la troupe s'installe dans un cinéma désaffecté de Jérusalem-est. Elle est alors étudiante dans un triple cursus universitaire qui mêle travail social, sociologie et psychologie à l'Université de Bethléem. Iman Aoun participe aux tournées de *Ali le Galiléen* (1985), *L'histoire de l'œil et de la dent* (1986), *L'histoire de Kofor Shamma* (1988), *Omar Khayyam* (1991). En 1991, elle co-fonde avec son époux, Edward Muallem, le Théâtre Ashtar à Jérusalem-Est, installé en 1995 à Ramallah. Cette ONG forme des jeunes gens en Cisjordanie et à Gaza et produit des spectacles professionnels qui tournent à l'international. Le Théâtre Ashtar organise annuellement un festival du Théâtre de l'Opprimé, et un festival du Théâtre Jeune. Il a publié en France *Les Monologues de Gaza*[3] en 2013.

Une très bonne question en effet. Malheureusement quand certains membres de la compagnie qui avaient étudié en Occident pensaient cela, le reste de la troupe ne savait pas grand-chose sur le sujet et n'avait pas fait de recherches en raison du manque d'informations en Palestine, et parce que nous étions coupés du Monde Arabe du fait de l'occupation. Plus tard j'ai commencé à chercher et j'ai découvert toute l'histoire. Mais ce qu'ils entendaient par "absence de tradition" renvoyait au style théâtral européen. ».

[1] Iman Aoun, Emmanuelle Thiébot, entretien du 29/06/2018, Maison de la Poésie, Paris.

[2] Naplouse est l'une des sept grandes villes palestiniennes, située en Zone A, c'est-à-dire sous contrôle de l'Autorité Palestinienne qui doit assurer la sécurité et l'administration.

[3] Théâtre Ashtar, *Les Monologues de Gaza*, Paris, L'espace d'un instant, 2013. Voir à ce sujet : Emmanuelle Thiébot, *Enjeux sociaux et politiques des dramaturgies du conflit israélo-palestinien sur les scènes françaises : construction et déconstruction des figures du palestinien dans* Caillasses *de Laurent Gaudé et* Les monologues de Gaza *du Théâtre Ashtar*, mémoire de master 2 en Arts du spectacle, codirection Chantal Meyer-Plantureux et Stéphanie Loncle, Université de Caen Normandie, juin 2014, 149 p. ; Emmanuelle Thiébot, « Les Monologues de Gaza du Théâtre Ashtar : de l'art-thérapie à la scène internationaliste », *QAINA*, 6, Laurence Bécel et Hélène Lecossois (dir.), *Les Arts et la question de la mémoire : de l'oubli au témoignage*, 2017, url : http://quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/ethiebot3_nov.pdf.

### 3.1. *Les Mille et Une nuits d'un lanceur de pierres* (1982) : Les Mille et Une nuits par les orientaux.

*Les Mille et Une nuits d'un lanceur de pierres* est une coproduction d'El Hakawati et du Nouveau Théâtre Populaire de la Méditerranée (CDN Languedoc-Roussillon) alors dirigé par Jérôme Savary[1]. Le spectacle, créé en France, met en scène la confrontation d'un « jeune palestinien innocent et d'un gouverneur militaire israélien[2] » et présente l'image d'une lutte asymétrique entre un « David palestinien et un Goliath israélien[3] », inversant la représentation du rapport de force qui avait dominé depuis la création de l'État israélien jusqu'à la Guerre des Six-Jours (1967). Ce renversement de perspective est fréquent dans la littérature palestinienne depuis la défaite de 1967[4], et assez courant dans les représentations du conflit à l'international.

| **David et Goliath** |
| --- |
| David et Goliath est un épisode de la Bible (Premier livre de Samuel, chapitre 17, 1 – 58) cité dans le Coran (Sourate 2, verset 251), au cours duquel David, du peuple d'Israël, abat un guerrier géant nommé Goliath à l'aide d'une fronde. Cet épisode a été popularisé et laïcisé puisque l'expression « David contre Goliath » renvoie à un combat entre deux personnes de force inégale. L'expression est partagée à l'international pour qualifier le rapport de force entre Israël et la Palestine[5]. La force évocatrice de cette expression explique sa permanence tout au long du conflit jusqu'à nos jours. Elle a d'abord été utilisée en faveur de l'état d'Israël à sa fondation en 1948, contre l'avis des états arabes voisins, puis a été réappropriée progressivement par le camp palestinien. La bascule opère dès la guerre des « Six jours » qui se déroule du 5 au 11 juin 1967 et oppose Israël à l'Égypte, la Syrie et la Jordanie. Israël vainc ses adversaires et prend le contrôle du Sinaï égyptien, d'une partie du plateau syrien du Golan et de la Cisjordanie, et annexe Jérusalem-est. L'argument sécuritaire utilisé par Israël pour |

[1] Jérôme Savary (1942-2013) est un acteur, auteur dramatique, metteur en scène et décorateur. Il a fondé le Grand Magic Circus en 1966 et a été successivement directeur du Nouveau Théâtre Populaire de Méditerranée – CDN Languedoc-Roussillon (1982-1986), du Carrefour européen du théâtre – CDN Lyon (1986-1988), du Théâtre National de Chaillot (1988-2000) et de l'Opéra Comique (2000-2007). André Gintzburger a été l'agent du Grand Magic Circus à partir de 1971 sur les conseils d'Alain Crombecque. Il a très probablement œuvré à la rencontre du Grand Magic Circus et d'El Hakawati, d'autant plus lorsque Jérôme Savary s'est trouvé en poste dans une institution donc en capacité de soutenir la troupe palestinienne.

[2] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 153. Traduction de l'anglais par Emmanuelle Thiébot

[3] *Id*.

[4] *Ibid.*, p. 154.

[5] Voir, par exemple, les réclamations des ambassadeurs arabes en Suisse auprès du Conseiller Fédéral, se plaignant d'une « tendance anti-arabe de l'opinion publique et de la presse suisse [allant] à l'encontre de l'esprit de neutralité suisse. […] Les sympathies de la population suisse pour le "David" israélien dans son combat contre le "Goliath" arabe [se sont muées] en une véritable euphorie » depuis la victoire éclair israélienne. *E-Dossier : La guerre des Six Jours en 1967 – le rôle de la Suisse*, Dodis - Diplomatische Dokumente der Schweiz, url : https://www.dodis.ch/fr/dossiers-thematiques/e-dossier-les-50-ans-de-la-guerre-des-six-jours-le-role-de-la-suisse, consulté le 03/08/18.

amorcer cette guerre de « prévention » ne tient plus avec ces conquêtes mettant en place une nouvelle logique d'occupation. Malgré la résolution 242 adoptée par le Conseil de sécurité des Nations unies le 22 novembre 1967[1], Israël garde le contrôle de ces territoires. Cette victoire est néanmoins totalement inattendue, ce qui lui confère un caractère « miraculeux ». Les tensions suscitées par les menaces d'un conflit à la veille de la guerre des « Six-jours » sont exprimées et diffusées dans l'espace public et médiatique français. « Le soutien à Israël est très fort dans la société française en 1967, [et les] manifestations de solidarité dénotent une politisation des Juifs de France qui se découvrent une communauté de destin avec Israël[2] ». Une soixantaine de volontaires français rejoint Israël via l'Ambassade dès le 5 juin 1967, craignant une nouvelle attaque fasciste sur le peuple Juif[3]. Israël est représenté comme un petit pays cerné par des millions d'Arabes hostiles. Les manifestations de solidarité prennent une tournure anti-arabe relayée dans la presse, comme le raconte Alain Gresh[4] revenant notamment sur le texte de Xavier Vallat, antisémite notoire, ancien Commissaire général aux Questions juives sous Vichy, expliquant « [s]es raisons d'être sioniste »[5]. Pour Yvan Gastaud, cet événement « met en lumière une tension jusqu'alors latente entre deux formes de rejets : l'antisémitisme et le racisme anti-arabe[6] ». L'auteur établi une corrélation entre le soutien à Israël et le racisme anti-arabe :

> *La Guerre des Six jours, hantée par les spectres du passé, marque l'amorce d'une mutation du racisme qui s'est déplacé des Juifs vers les Arabes sous la Vème République, malgré le fait que des actes antisémites soient encore à déplorer aujourd'hui. Depuis 1967, l'opinion publique est divisée sur la question du Proche Orient autant que sur la perception du racisme : entre Juif et Arabe, la victime est perçue en fonction de réseaux complexes d'images tissées entre les conflits majeurs du siècle (1ère et 2ème Guerres mondiales, guerres de décolonisation) autour des figures ambiguës du bourreau et de la victime.*[7]

[1] « [R]etrait des forces armées israéliennes des territoires occupés lors du récent conflit […] cessation de toutes assertions de belligérance ou de tous états de belligérance et respect et reconnaissance de la souveraineté, de l'intégrité territoriale et de l'indépendance politique de chaque État de la région et de leur droit de vivre en paix à l'intérieur de frontières sûres et reconnues à l'abri de menaces ou d'actes de force » cité par Serge Berstein et Pierre Milza dans *Histoire du XX^ème^ siècle, Tome 2 : 1945-1973 : Le monde entre guerre et paix*, Paris, Hatier, 2008, p. 259.

[2] Samuel Ghiles-Meilhac, « Les Juifs de France et la guerre des Six Jours : solidarité avec Israël et affirmation d'une identité politique collective », *Matériaux pour l'histoire de notre temps,* 96, Sonia Combe, Henry Laurens (dir.), *Le Moyen-Orient, une passion française ? De la guerre des Six-jours à Septembre Noir (1967-1970)*, 2009/4, p. 12-15.

[3] Michel Legris, « Les premiers volontaires français partiront mardi prochain pour Israël », *Le Monde*, 5 juin 1967.

[4] Alain Gresh, Hélène Aldeguer, *Un chant d'amour. Israël-Palestine, une histoire française*, Paris, La Découverte, 2017, p. 34-39.

[5] Alain Gresh, « Xavier Vallat, « mes raisons d'être sioniste », *Nouvelles d'Orient*, Blog du *Monde Diplomatique*, 7 novembre 2010, url : https://blog.mondediplo.net/2010-11-07-Xavier-Vallat-mes-raisons-d-etre-sioniste, consulté le 03/08/18.

[6] Yvan Gastaut, « La Guerre des Six jours et la question du racisme en France », *Cahiers de la Méditerranée*, 71, 2005, url : http://journals.openedition.org/cdlm/930, consulté le 03/08/18.

[7] *Id*.

Pour les différentes parties du conflit, il existe bien un enjeu important à s'approprier positivement la représentation du rapport de force entre David et Goliath. Elle a été progressivement réutilisée par le camp palestinien, notamment avec le déclenchement de la première intifada en 1987. Ce retournement a été particulièrement efficace en raison du « refus de la militarisation du soulèvement [qui a] fait l'objet d'un consensus entre les différentes composantes de la centrale palestinienne […][1] ». L'image des enfants armés de pierres est diffusée dans les médias et dans les réseaux militants.

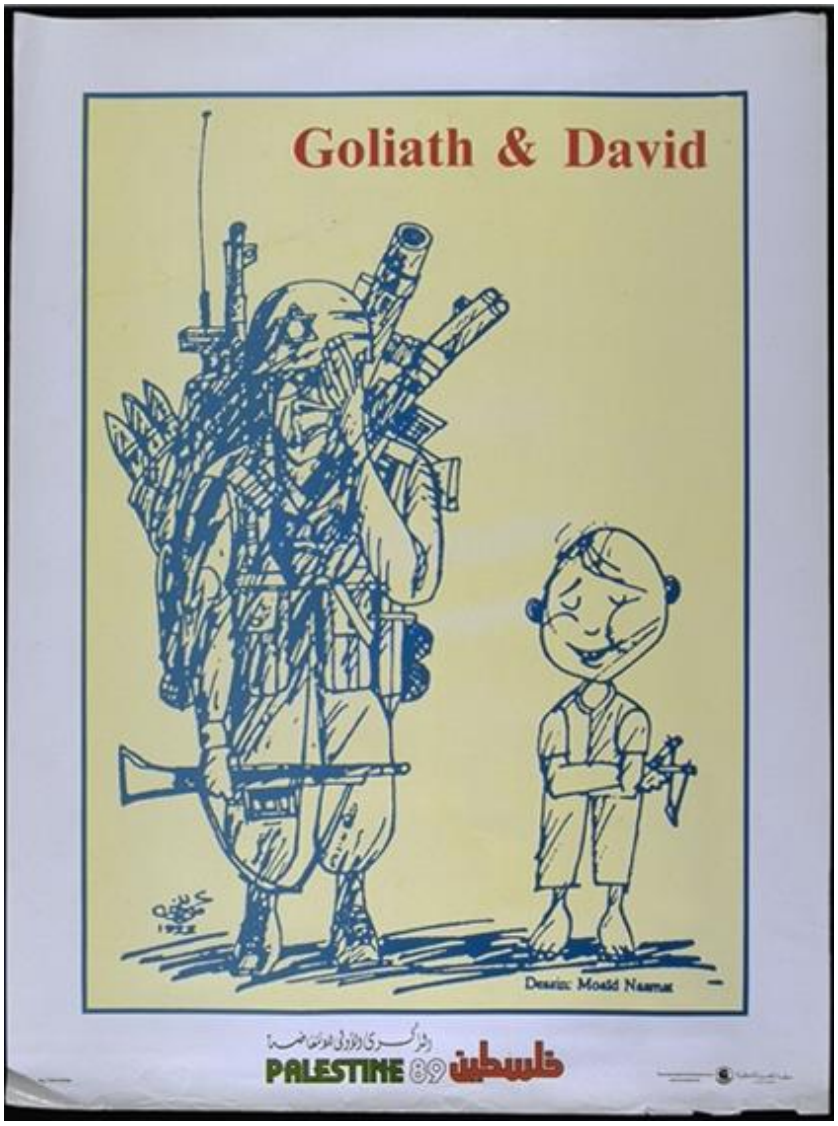



*Figure 15: Affiche. Dessin de Mould Namar : un soldat Israélien armé jusqu'aux dents est blessé à l'œil par une pierre - À coté un enfant souriant tient un lance-pierre, 1989*[2].

[1] Jean-Pierre Filiu, *Histoire de Gaza*, Paris, Fayard, 2015, p. 285.
[2] Source : Fonds Saïd Bourizi (collection numérisée d'affiches), Campagnes militantes et citoyennes, 1980_1989, Cote 553, Association Génériques (Paris, France). url : http://odysseo.generiques.org/ark:/naan/a011375709801b16rvh, consulté le 03/08/18.

Dans le journal régional de France 3 Provence Alpes du 10 juin 1982, François Abou Salem présente le spectacle en ces termes (Figure 16) :

> […] *C'est un titre qui fait* […] *le résumé de la pièce à deux niveaux : esthétique et politique. Esthétique d'abord parce que les Mille et une nuits c'est un cadre* [que l'on] *travaille dans notre optique, notre angle, et non pas comme l'a vu l'Occident. Parce que l'Occident a récupéré les Mille et une nuits pour le voir à sa manière. Et puis d'autre part c'est le contenu, qui est un contenu contemporain, de la réalité d'aujourd'hui, en Palestine occupée. Et c'est l'histoire donc d'un jeune garçon, un adolescent de 15 ans qui s'appelle Nasour et qui a l'habitude de jouer avec les pierres, mais qui, un jour va jeter une pierre contre le gouverneur militaire, comme vous avez peut-être entendu parler des enfants qui jettent des pierres contre les blindés militaires* […][1]

*Figure 16: Capture d'écran[2]. Interview de François Abou Salem.*

L'objectif est donc double : se réapproprier un récit traditionnel arabe et représenter la réalité palestinienne, le gouverneur militaire renvoyant ici à la force occupante. Les extraits de la pièce visibles dans le reportage permettent d'imaginer une scénographie sobre loin de l'imagerie orientaliste (Figures 16 à 19). La scène est encadrée par les rideaux qui sont tirés. Côté jardin, un joueur d'oud[3] est installé sous un parasol rouge. À sa gauche, un élément de décor représente un cactus dont les contours sont soulignés par des néons verts fluo. Côté cour, un élément de décor de même type semble symboliser des montagnes dont les sommets sont également soulignés par des néons bleus ciel. Quatre arches sont dessinées sur le mur du fond de scène.

[1] « Répétition d'une troupe palestinienne à Istres ». 1982. Reportage télévisé. Rémy Champenois (réal.). France. France Télévisions. Diffusée le 10 juin 1982 dans le cadre de l'émission *Journal de Provence Méditerranée*. France 3 Provence Alpes.
[2] « Répétition d'une troupe palestinienne à Istres ». 1982. Reportage télévisé. Rémy Champenois (réal.). France. France Télévisions. Diffusée le 10 juin 1982 dans le cadre de l'émission Journal de Proven ce Méditerranée. France 3 Provence Alpes. Consulté sur l'INAthèque le 23/10/18. Toutes les imagettes suivantes sont tirées de ce reportage.
[3] Guitare orientale, sorte de luth.

Côté cour, une échelle permet de monter jusqu'à un élément de décor peu visible à l'écran, qui semble représenter un tout petit espace clôt. On voit quatre personnages traverser la scène. Le premier est masqué et armé. Il surgit côté jardin et traverse le plateau les genoux fléchis en faisant des bonds de guerrier d'un pied sur l'autre. Ses déplacements paraissent très ritualisés et belliqueux puisqu'il tient une arme. On ne voit pas le visage du deuxième, en robe rose, qui apparaît côté cour, penché sur une roue de vélo qu'il suit en faisant des pas-chassés en même temps qu'il la fait rouler. Le troisième surgit côté jardin, dans un ensemble qui évoque nettement l'orient puisqu'il porte un sarouel et un gilet en peau. Il traverse très lentement le plateau en jonglant avec trois balles. On entend un cri. Un quatrième personnage – en robe rose également – surgit côté jardin et se déplace jusqu'au centre où il exécute le même cri en regardant le public. Son visage est blanc et ses lèvres rouges. Il repart à cour. Un autre plan, plus loin au cours de la représentation, nous permet de voir un personnage richement drapé escalader l'échelle côté cour pour accéder à un espace dont la fonction nous demeure inconnue. La scénographie est donc légère quoique recherchée, à l'image des costumes.

*Figure 17: Capture d'écran.. Les rideaux sont tirés. Côté Jardin, joueur d'oud, élément de décor (cactus).*

*Figure 18: Capture d'écran. Reportage déjà cité. Côté cour. À l'avant-scène un élément de décor souligné en fluo (néons ?). En fond de scène une échelle appuyée contre le mur. Personnage avec une roue de vélo qui traverse à jardin.*

*Figure 19: Capture d'écran. Reportage déjà cité. Fond de scène praticable (environ 2 mètres) sur lequel sont déposés des éléments de décors (non identifiés). Quatre arches dessinées. Guerrier bondissant, traverse la scène de jardin à cour.*

*Figure 20: Capture d'écran. Reportage déjà cité. Personnage criant, traverse la scène de jardin à cour.*

*Figure 21: Capture d'écran. Reportage déjà cité. Interview du comédien Daoud Kuttab, grimé.*

Outre l'interview de François Abou Salem et l'extrait de la pièce, le journaliste interroge le comédien Daoud Kuttab[1] – le visage grimé, les yeux cernés de noir et les paupières ornées de paillettes (Figure 21), qui répond en arabe au sujet des événements concomitants au Liban :

> *L'offensive israélienne au Liban vise à étouffer un peuple qui lutte pour ses droits fondamentaux, à l'indépendance et à l'autodétermination. Le monde entier et les instances internationales comme l'ONU, appuient le peuple palestinien dans son aspiration à être un peuple libre, et ce que cherche Israël, c'est étouffer ce peuple et lui ôter ces droits essentiels.*[2]

[1] Daoud Kuttab (1955, Bethléem) est palestinien et dispose de la nationalité américaine. Après un court passage par le théâtre, il est devenu journaliste. Ses propos critiques l'ont confronté à la censure israélienne et palestinienne. Il a écrit pour de grands journaux américains et reçu un prix en 1996 – « International Press Freedom Awards » − pour son engagement. Source : https://cpj.org/awards/1996/daoud.php, consulté le 26/06/19.

[2] Daoud Kuttab interviewé dans : « Répétition d'une troupe palestinienne à Istres ». 1982. Reportage cité.

Il est très intéressant que le comédien soit interviewé maquillé, comme si son statut d'acteur lui permettait une plus grande liberté de parole. Le reportage se termine sur cette interview et le présentateur du journal télévisé de conclure : « une parenthèse tragique sur l'actualité ». La publicisation du spectacle est donc aussi (ou surtout ?) l'occasion de faire surgir les revendications palestiniennes et contribue probablement à les légitimer, les normaliser, et à faire connaître la réalité palestinienne. Car comme dans ce reportage, c'est aussi les difficiles conditions d'exercice de la troupe en Palestine qui retient l'attention de Jean-Pierre Langellier dans *Le Monde*, qui ne relate que très brièvement le spectacle :

> *Dans la pénombre bleutée d'un palais d'Orient, la belle Shéhérazade charme le sultan sanguinaire qui trône parmi les crânes de jeunes vierges décapitées. Pour apaiser sa rage meurtrière, elle lui raconte la légende magique d'Aladin. Mais voici le gouverneur israélien qui surgit dans un fracas guerrier. Vif comme l'éclair, il vole la lampe merveilleuse, vocifère, gesticule et s'installe dans les décors où s'animait lentement la mémoire d'un peuple. Il incarne la force, l'arrogance et la modernité. "Shalom" (paix), proclame un néon multicolore et dérisoire...*[1]

Outre ces informations, nous disposons de trop peu de matériau à ce jour pour analyser ce spectacle qui n'a pas bénéficié d'une critique dans un quotidien national, probablement parce qu'il n'a pas tourné au-delà du CDN de Montpellier, voire du Théâtre de l'Olivier d'Istres où il a été créé au mois de juin 1982[2]. De plus, les événements internationaux évoqués par Daoud Kuttab prennent une tournure grave dans les mois qui suivent, avec les massacres de Sabra et Chatila au Liban. Quelques semaines plus tôt en France l'attentat de la rue des Rosiers (9 août 1982) crispe considérablement les positions et les discours autour de la question israélo-palestinienne. La conjoncture a très probablement occulté le spectacle, voire rendue inconvenante l'idée d'une tournée internationale pour la troupe qui a préféré retourner jouer à Jérusalem[3].

Toutefois à partir de ces informations, nous pouvons cerner les motifs de la compagnie et sa démarche. Sans le synopsis, le texte ou la captation du spectacle, nous pouvons nous baser sur l'analyse de Reuven Snir selon lequel *Les Mille et Une nuits d'un lanceur de pierres* développe un genre de « "star wars" moyen-oriental[4] » qui, « comme dans la vraie science-fiction, fait appel à des tapis volants, des missiles, des faisceaux lasers et divers phénomènes

[1] Jean-Pierre Langellier, article cité.
[2] Si nous n'avons pu réaliser de revue de presse sur ce spectacle en raison de difficultés d'accès aux archives des journaux régionaux et locaux antérieures aux années 1990, il est possible que la troupe ait collecté ces documents comme c'est le cas pour le spectacle *Mahjoub Mahjoub*.
[3] Cette hypothèse pourrait être confirmée ou infirmée par l'étude des archives de François Abou Salem.
[4] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 154. Traduction de l'anglais par Emmanuelle Thiébot

spatiaux[1] ». L'universitaire insiste sur cette comparaison en raison du caractère manichéen de la lutte qui se joue sur scène, opposant « modernité » et « tradition ». La recherche d'une troisième voie est compromise car elle est menée par deux personnages qui n'arrivent pas à s'entendre : « l'intellectuel, qui ne peut pas marcher, et le notable du village, qui est aveugle[2] ». François Abou Salem dit s'être inspiré d'une « vieille histoire[3] » dans laquelle « l'infirme monte sur le dos de l'aveugle pour tenter de s'entraider mutuellement, mais dans la pièce cela ne fonctionne pas. […][4] ». La fable de l'aveugle et de l'infirme est un récit à la fois d'origine populaire et biblique[5] que le metteur en scène redouble ici d'une satire sociale et politique. Le boiteux est aussi un intellectuel, l'aveugle est aussi un notable, tous deux appartiennent donc à une élite inefficace pour contrer un pouvoir oppressif[6]. C'est par la lutte populaire que le héros, Nassour, est sauvé puisque c'est sa grand-mère, qui représente les femmes palestiniennes engagées dans la non-violente, et son grand-père qui parviennent à empêcher sa pendaison[7]. Le parti pris de la troupe est net et dénonce, une fois de plus, les dissensions politiques entre les différentes factions palestiniennes qui minent la lutte pour l'indépendance.

En s'appuyant sur *Les Mille et une nuits*, héritage littéraire fantasmé en Occident, El Hakawati parvient à donner son propre point de vue sur la situation contemporaine et se rendre particulièrement légitime sur les scènes médiatiques et théâtrales au regard des documents étudiés. Le titre de la pièce lui confère *a posteriori* un caractère prophétique puisque les images d'enfants armés de pierres déferlent dans les médias cinq ans plus tard, lors de la première intifada. Mais si, depuis la France, le conflit est traité par phases dans les médias, sur place il est quotidien.

---

[1] *Id.*
[2] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 154. Traduction de l'anglais par Emmanuelle Thiébot
[3] François Abou Salem cité par Reuven Snir, *op. cit.*, p. 154. Traduction de l'anglais par Emmanuelle Thiébot
[4] *Id*.
[5] L'histoire de l'homme aveugle et de l'infirme est une fable populaire dont on trouve des traces en Europe, Asie et Amérique du Nord. La fable écrite la plus ancienne est celle du conteur grec Ésope qui aurait vécu entre -620 et -564. Dans le Second Livre de Samuel, les aveugles et les boiteux désignent les Jésubiens, habitants de Jérusalem, chassés par le roi David (II Samuel, 5 – 6), dont le couronnement peut faire référence à la réalisation d'un état israélien. Également, dans l'apocryphe d'Ezéchiel qui nourrit aussi bien la tradition juive, chrétienne et islamique, l'aveugle et l'infirme sont deux personnages qui ont été exclus d'un banquet et qui s'y invitent malgré tout sous l'identité d'un seul homme. Ces figures qui peinent à s'unir, où y parviennent par esprit de vengeance, sont donc marginalisées dans les écrits bibliques et coraniques, pouvant renvoyer de façon allégorique à la condition palestinienne dans les années 1980. Il conviendrait d'étudier les multiples interprétations de François Abou Salem par l'étude des archives du spectacle dans son fonds personnel.
[6] Dario Fo (1926-2016) avait également réécrit cette fable sous la forme d'une moralité dans *Mistero Buffo,* à des fins de satire politique. Pièce justement mise en scène par François Abou Salem dans les années 1970.
[7] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 154.

### 3.2. *L'histoire de l'œil et de la dent* (1986) : Roméo et Juliette et la loi du Talion.

*L'histoire de l'œil et de la dent* est la première pièce créée dans le Théâtre de la troupe à Jérusalem-Est[1] et jouée en mai 1985. Elle a été jouée dix fois du 21 au 31 janvier 1986 au Théâtre de l'Alliance – Maison des Cultures du Monde à Paris[2]. *L'Histoire de l'œil et de la dent* est « une pièce très visuelle, avec beaucoup d'images […] qui n'a pas plu en Palestine parce que le contenu n'était pas rationnel […][3] » explique François Abou Salem. Le spectacle est un succès en Europe et tourne en France, en Allemagne, en Autriche, au Pays-Bas et en Angleterre[4]. Il s'agit d'une sorte de Roméo et Juliette qui dépeint les israéliens et les palestiniens comme des frères ennemis, mais également d'une nouvelle critique des carcans sociaux traditionnels. Le synopsis présenté dans le livret d'Almeida Theatre suit de découpage de la pièce par scène, mais la description est aussi évasive que dans le livret de *Mahjoub Mahjoub* précédemment évoqué.

> *1. À la source de la rivière. Deux femmes, Im'Abbass et Im'Jaber, donnent naissance à deux jumeaux au même moment. Les femmes promettent qu'un jour ces enfants se marieront.*
>
> *2. Quinze années plus tard – le mariage. Im'Abbass et ses voisines préparent ses filles pour la cérémonie.*
>
> *3. La procession du mariage. Aucun des deux frères ne veut épouser Afifeh, qui est laide et perturbée, mais les deux mères décident que Khaldoum doit l'épouser. Il refuse, si bien que les pères sont appelés à participer à cette malheureuse scène et commencent à se quereller.*
>
> *4. La Sulha (Réconciliation). Le voisinage impose une Sulha. Khaldoun est forcé d'épouser Afifeh et le mariage commence. Pendant la cérémonie un étranger, Yossef Salameh, arrive et interrompt le mariage. Il est venu réclamer en héritage les terres de sa famille et de ses ancêtres.*
>
> *5. La retraite. Les gens se sont figés de terreur.*
>
> *Entracte*
>
> *6. Quarante ans plus tard. Les gens, maintenant des ancêtres, sont toujours figés sur place. De part et d'autre, deux factions sont en guerre. L'une d'elle est menée par Yossef Salamaleh et l'autre par Khaldoun, maintenant connu sous le nom d'Abu Roostum* […]
>
> *7. Les femmes, les soldats et les enfants ne veulent pas de la guerre. Ils se plaignent à son propos. Sarah et Tanza se rencontrent pour la première fois.*

[1] *Ibid.*, p. 146.
[2] Notice de l'Histoire de l'œil et de la dent, Ibn Battuta, Centre français du patrimoine culturel immatériel, Maison des Cultures du Monde : http://mcm.base-alexandrie.fr:8080/Record.htm?idlist=40&record=813512463179, consulté le 18/12/18. Les deux affiches liées à cette notice sont reproduites en annexe.
[3] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », article cité, p. 91.
[4] D'après la plaquette du spectacle, en anglais, *The Story of the eye and the tooth*, Almeida Theatre, Londres, janvier 1986. Document reproduit en annexe.

*8. Les ancêtres ne peuvent pas arrêter la guerre, qui continue. Awwad perd un œil et Avraham perd une dent. C'est alors que les ancêtres trouvent une façon de les aider. Sarah et Tanza sont ligotés avec des cordes par leurs familles pour les empêcher de se revoir. Les ancêtres les délivrent et les enveloppent ensemble dans un énorme paquet.*

*9. Afifeh découvre le paquet. Elle est d'accord pour laisser Sarah et Tanza se marier. Lili est d'abord furieuse, puis accepte de rejoindre la fête de mariage. Les deux leaders la rejoignent également mais la guerre poursuit son cours. Rapidement, ils se rendent compte que leurs soldats se sont entretués. Yossef et Abu Roostum, voyant les cadavres, quittent la fête et retournent à la guerre.*

*10. Le mariage continue derrière une barricade. Afifeh invite les ancêtres à se joindre à la fête. Les deux leaders sont à bout de souffle et épuisés. Ils essaient de passer à travers la barricade. Alors que Yossef y parvient, Tanza menace de tuer sa femme. Dans la confusion, Yossef tue Tanza et Lili.*

*11. Les deux leaders cessent les hostilités. La guerre est allée trop loin. Le sang est à leurs pieds.*[1]

Le premier tableau indique symboliquement un commencement : « à la source de la rivière ». Une femme met au monde des jumelles, l'autre des jumeaux, et chacune promet que leurs enfants se marieront à l'âge adulte. Les carcans traditionnels et oppressifs font donc partie de ce prologue. Une cérémonie est organisée quinze ans plus tard, mais aucun des deux frères ne veut épouser Afifeh décrite comme « perturbée » et « laide ». Les mères finissent par décider pour eux, mais le fils désigné, Khaldoum, refuse l'union et les deux pères s'en mêlent. Pour mettre un terme à cette dispute, le voisinage impose une *Sulha*, c'est-à-dire une réconciliation scellée par une danse traditionnelle. Le mariage est imposé et la cérémonie débute, mais elle est interrompue par l'arrivée d'un étranger, Yossef Salameh, venu « réclamer en héritage les terres de sa famille et de ses ancêtres ». Suite à cette intrusion, la population se retire, « figée dans la terreur ». Si l'histoire commence comme un conte, le personnage de l'envahisseur qui représente les israéliens ne vient manifestement pas bouleverser une union harmonieuse. La suite de la pièce détourne d'ailleurs notre regard de cette première partie, puisque l'on retrouve deux factions en guerre : Yossef et son épouse, Lili, leur fille Sarah et le soldat Avraham (les israéliens, qui ne sont pas nommés comme tel dans le texte) ; Kahldoum (maintenant appelé Abu Roostum), son épouse Afifeh, leur fils Tanza et le soldat Awwad (les palestiniens, *idem*). On retrouve donc seulement une partie des protagonistes du premier acte. Le synopsis indique que la population, maintenant nommée « Ancêtres », est toujours « figée sur place » entre les deux camps en guerre. Ni les femmes, ni les soldats, ni les enfants ne veulent s'affronter. Sarah et Tanza (Juliette et Roméo) se rencontrent pour la première fois mais sont empêchés par leur

[1] Traduction de l'anglais Emmanuelle Thiébot.

famille de se revoir. En parallèle de cette rencontre amoureuse, la guerre se poursuit. Ce sont finalement les ancêtres et Afifeh – la jeune femme laide et dérangée du premier acte – qui leur viennent en aide et mettent tout en œuvre pour organiser leur mariage. Pendant que les mères, puis les pères, se retrouvent pour célébrer les noces, l'affrontement se poursuit jusqu'à la mort des deux soldats (œil pour œil, dent pour dent). Les deux patriarches retournent à la guerre. Afifeh invite les Ancêtres à danser pendant que le mariage se poursuit « derrière une barricade ». La guerre submerge la cérémonie du mariage. Ce n'est qu'après la mort de Lili, la mère de la mariée, et de Tanza, le marié, que les leaders cessent les hostilités, trop tard.

Nous retrouvons un personnage type de la troupe : une jeune femme « dérangée » ou « perturbée » pour qui le mariage est un devoir. Afifeh est l'équivalent de Lili Asfour dans *Majhoub Mahjoub*, interprétée dans les deux cas par Jackie Lubeck. Lili Asfour éconduit tous ses prétendants – ce qui lui vaut d'être traitée de folle ; Afifeh a été promise à sa naissance – peut-être joue-t-elle la folie en espérant y échapper ? Toutes deux sont des personnages qui vont à l'encontre de l'ordre établi. C'est cependant la seule correspondance comédienne/rôle type que nous pouvons établir si aisément entre ces spectacles. Cela révèle le fonctionnement collectif de la troupe : certaines personnes avaient probablement des rôles types créées pour/par eux. Par ailleurs, la récurrence de ce personnage féminin marginalisé donne une lecture inquiète de la situation palestinienne et de ses carcans sociaux traditionnels. Elle renseigne aussi probablement sur la position sociale tenue par l'ensemble de la troupe qui a exercé en Palestine à une époque où le théâtre « était une activité qu'on faisait à côté pour s'amuser[1] ». El Hakawati se situe à la fois à la marge et dans la société palestinienne, ouvrant les possibles.

Le titre *L'Histoire de l'œil et de la dent* renvoie à l'expression « œil pour œil, dent pour dent » et ridiculise par-là l'esprit de vengeance qui l'accompagne, puisque deux personnages, Awwad le soldat du camp palestinien, et Avraham le soldat du camp israélien, perdent respectivement un œil et une dent. Cette loi du talion[2] est énoncée dans les écritures du Judaïsme et de l'Islam, tandis que le Christianisme la condamne dans le Nouveau Testament. André Gintzburger saisit bien cette dimension du spectacle, affirmant : « J'ai toujours pensé qu'il y avait du catho en François Abou Salem[3] ». Le spectacle montre en effet un conflit qui n'en finit pas, chaque parti faisant payer à l'autre, œil pour œil, dent pour dent, le prix de ses pertes. Le

[1] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », article cité, p. 90.
[2] « La loi du Talion » apparaît pour la première fois dans un texte juridique appelé le Code de Hammurabi du nom du Roi de Babylone en 1730 avant Jésus-Christ.
[3] André Gintzburger, *op. cit.*, p. 709.

titre met justement l'accent sur la guerre sans fin représentée sur scène, plutôt que l'histoire d'amour qui naît et se termine tragiquement, comme l'amour de Roméo et Juliette est mis à mal par la loi du Talion. Le spectacle se découpe en deux parties aux esthétiques distinctes d'après André Gintzburger et Reuven Snir. La première met l'accent sur les traditions avec l'utilisation de « musiques populaires de Cisjordanie[1] », et une scène de réconciliation (*Sulha*) durant laquelle les aînés, « responsables de s'assurer que la nouvelle génération agisse en accord avec la tradition, font danser une *dabka*[2] »[3]. La seconde partie est « dominée par le rock[4] » et la pièce se termine sur un extrait du *Requiem* de Mozart – *Kyrie Eleison* – pour signifier « le désespoir absolu[5] ». Reuven Snir voit dans l'utilisation de sonorités « rock » une forme de musique plus internationale, alors qu'il s'agit d'un genre musical qui s'est répandu dans les pays du Nord. Nous pouvons aussi y voir une référence aux mouvements de jeunesse et révoltes auxquels le genre peut renvoyer, le *Requiem* de Mozart actant leur échec. Après l'entracte, une fois que la population s'est figée, terrifiée, pour signifier les crispations identitaires entraînées par le conflit, le centre de la scène est occupé par des mannequins. Les deux camps s'affrontent de part et d'autre du « monument aux morts[6] ».

[1] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 147.
[2] *Id.*
[3] La Dabka ou Dabke est une danse traditionnelle de la région de Palestine, mais également connue et dansée au Liban par exemple. A l'instar du keffieh ou de l'olivier, elle est devenue le symbole de la lutte palestinienne, partagée lors de rassemblements militants. Dans le cadre du programme « Shared Spaces » du KVS de Bruxelles, qui promeut les échanges Nord/Sud, un groupe de dix performers palestinien·ne·s ont réalisé un spectacle intitulé Badke entre la Belgique et Ramallah, qui a tourné en Europe entre 2013 et 2016 (Voir recensement).
[4] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 147.
[5] *Id*.
[6] À ce sujet, André Gintzburger écrit : « […] le style de la représentation, accentué par des musiques d'Europe centrale, à la fois brechtien et kantorien, a des relents criants du théâtre juif de Varsovie. Les mannequins imaginés par Francine Gaspard, magnifique monument aux morts sorti tout droit de *La classe morte*, qui occupent le milieu de la scène tandis que les combattants des deux camps s'affrontent de part et d'autre, y sont, bien sûr, pour quelque chose, comme les accoutrements des personnages, qui ont perdu tout folklorisme mais semblent avoir été taillés par des artisans du ghetto. Certes, la femme palestinienne errante emporte comme objet une cuvette et l'Israélienne immigrante trimballe un cadre sous lequel il y a sans doute un tableau. Mais ces détails ne sautent pas aux yeux. Par contre, le chapeau que porte le jeune homme arabe m'a frappé par son air très « rue des Rosiers » ! À chacun ses symboles. » André Gintzburger, *op. cit*., p. 709.

*Figure 22: Photographie du spectacle* L'histoire de l'œil et de la dent. *Source : Document accompagnant le livret du spectacle du* Almeida Theatre, *Londres, janvier 1986. Collection personnelle.*

*Légende : Les mannequins créés par Francine Gaspar sont au centre de la scène. Leurs couvre-chefs en tissu semblent renvoyer au keffieh, mais la qualité de l'image ne permet pas d'étudier les détails.*

Selon André Gintzburger, la première partie dépeint un « petit monde palestinien bonhomme et sympathique dans l'ancrage à ses traditions […] sur un ton de critique indulgente et quasiment de nostalgie[1]». L'écart entre le synopsis du spectacle, sa description par Reuven Snir et la critique qu'en fait l'agent de la troupe – trouvant « sympathique » la mise en scène de mariages arrangés et forcés, et la mise au pas des plus jeunes par leurs aînés – interroge quant aux clés de lecture qui peuvent faire défaut à la compréhension du spectacle, ou aux différentes positions sociales qui expliquent une telle perception de la pièce. On peut penser que la méconnaissance de la langue du spectacle empêche de comprendre toute la violence attachée à ces traditions – André Gintzburger explique justement sa difficulté à suivre le spectacle, surtout dans la deuxième partie. La description de la scène de la réconciliation dans le synopsis ne permet pas de comprendre son caractère coercitif puisqu'elle met l'accent sur une danse traditionnelle, folklorique, dont l'esthétique ne trahit pas cette dimension. Le plaisir que peut

[1] *Id*.

prendre le spectateur à la voir peut prendre le pas sur la compréhension des rapports sociaux en jeu à cet instant. Une fois de plus, en dehors des écrits personnels d'André Gintzburger, aucune autre critique ne permet à ce jour d'analyser la diffusion de ce spectacle en France. La troupe parvient à une reconnaissance avec le spectacle suivant, *L'Histoire de Kofor Shamma*, joué en 1988 au Théâtre du Soleil. Ce spectacle parachève la recherche esthétique de la troupe tournée vers l'art du conteur, beaucoup moins saillante dans ce dernier spectacle.

### 3.3. *L'histoire de Kofor Shamma* (1987) : Palestine, à raconter / Théâtre, art à conter.

Pendant la première intifada, El Hakawati n'est plus autorisée à jouer en Cisjordanie et à Gaza[1]. La troupe effectue une tournée internationale qui débute en Europe en avril 1988 et se poursuit jusqu'à l'été 1989 aux États-Unis. *L'Histoire de Kofor Shamma* est la dernière création de la troupe originale avant son éclatement en raison de dissensions sur la gestion du théâtre, et également d'une récupération du Théâtre El Hakawati à des fins politiques.

> **Jackie Lubeck** est costumière et comédienne, écrivaine et dramaturge. Juive américaine originaire de Brooklyn, elle suit des études à l'Université de Boston dans les années 1970 avant de se rendre en Israël. Elle rencontre François Abou Salem en 1975 lors d'une représentation à Jérusalem de *Quand nous sommes devenus fous* de son ancienne troupe Sandouk-al-Ajab. Elle co-fonde la compagnie El Hakawati qu'elle désigne comme une « armée artistique[2] » pour souligner l'importance du travail collectif et sa dimension politique. Elle y exerce jusqu'en 1990 puis se sépare de François Abou Salem alors que la compagnie se disperse. Elle poursuit son engagement artistique en Palestine avec une ONG internationale, le Theatre Day Production (TDP), qu'elle co-fonde en 1995 avec Jan Willems, artiste hollandais. Le TDP promeut les activités théâtrales et artistiques d'abord à Gaza et Hébron, puis à Naplouse, Jérusalem et dans toute la Cisjordanie. Elle y exerce encore à ce jour.

*L'Histoire de Kofor Shamma* est une pièce écrite par Jackie Lubeck sur une idée de François Abou Salem qui a pensé la pièce et ses personnages. Le texte original est écrit en anglais et « de nombreux épisodes […] sont basés sur les mémoires […] de l'écrivain et critique Muhammad

[1] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 159.
[2] Jackie Lubeck, « On François », *This Week in Palestine*, n°163, Novembre 2011, [en ligne] http://archive.thisweekinpalestine.com/details.php?id=3560&ed=200&edid=200, consulté le 26/09/18.

Batrawi, originaire du village d'Isu[1] ». Il s'agit de raconter le destin du peuple palestinien à travers l'histoire de Walid qui quitte son village, Kofor Shamma, pour le retrouver vide de ses habitants trois années plus tard. Seul le fou, Ka'wash, est resté, et lui apprend qu'« il y a eu une course étrange et [que les habitants] sont partis en courant dans mille directions différentes[2] ». Walid décide de partir à la recherche des anciens habitants et convainc Ka'wash de l'accompagner. En route, ils rencontrent des personnages qui sont autant de « figures » de la diaspora palestinienne.

*Figure 23: Photographie du spectacle* Kofor Shamma *non datée, non créditée . Source : Fonds du Théâtre du Soleil, 4-COL-153(622). Crédit : Théâtre du Soleil.*

| *Légende : Jackie Lubeck incarne Nijmeh.* |
|---|

> *Leur voyage les conduit d'abord à une carrière de pierres où ils sont suivis par Nijmeh, une jeune fille perdue. Puis à un camp de réfugiés où ils rencontrent Karim, un combattant, et Hajaleh la marieuse, qui se joignent à eux. Puis au Koweït, où ils découvrent un des habitants du village qui s'est enrichi et qui est devenu « prince ». Mais celui-ci refuse d'admettre qu'il est de Kofor Shamma. Karim le tue ; Walid est furieux. Mais avant de mourir, l'homme révèle à Walid que*

[1] Susan Slyvomovics, *The object of Memory : Arab and Jew Narrate the Palestinian Village*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998, p. 20. Traduction de l'anglais, Emmanuelle Thiébot.
[2] « L'histoire de Kofor Shamma (synopsis de l'action) », tapuscrit tiré de la correspondance entre la compagnie El Hakawati et le Théâtre du Soleil sur la promotion du spectacle. Fonds d'archives du Théâtre du Soleil, BNF, 4-COL-153(617).

*les habitants du village sont, pour la plupart, exilés aux États-Unis. En route se joint à eux un commerçant de Naplouse qui a perdu toute sa fortune et qui attend dans le désert.*

*Aux États-Unis, Walid comprend que les gens de son village ne rentreront pas à Kofor Shamma si facilement. Il ne reste plus à Walid et à ses cinq amis qu'à rentrer eux-mêmes à Kofor Shamma, avec de faux papiers, pour découvrir que le village a été effacé. Ka'wash propose de raconter l'histoire, afin qu'elle ne disparaisse pas comme le village.*[1]

*Figure 24: Photographie du spectacle* Kofor Shamma *non datée, non créditée. Source : Fonds du Théâtre du Soleil, 4-COL-153(622). Crédit : Théâtre du Soleil.*

*Légende : Walid (Nabil El Hajjar), Ka'wash (Amer Khalil – au centre) et Hajaleh (Iman Aoun) retournent au village et le trouvent désert.*

La scène d'ouverture et la scène finale se font écho puisqu'elles renvoient toutes deux à la nécessité de raconter l'histoire du village disparu. Le prologue est ainsi l'occasion pour Walid d'interpeller le public :

*Merci d'être venus. J'espère que je ne vous retiendrai pas trop longtemps. C'est simplement que… oh… c'est si difficile à expliquer… ça… là… c'est Kofor Shamma. Nous sommes arrivés ici ce matin. Il y a 40 ans, il y avait ici un village, mon village. Je dois vous raconter ce qui est arrivé. Je dois vous raconter l'histoire de Kofor Shamma. Si je, si nous ne racontons pas l'histoire,*

[1] « L'histoire de Kofor Shamma (synopsis de l'action) », tapuscrit tiré de la correspondance entre la compagnie El Hakawati et le Théâtre du Soleil sur la promotion du spectacle. Fonds d'archives du Théâtre du Soleil, BNF, 4-COL-153(617).

*personne ne saura jamais, et l'histoire, comme le village, disparaîtra. Je m'appelle Walid. Et voici mes amis : Ka'wash, Nijmeh, Karim, Hajaleh et Abed. Merci vraiment d'être venus.*[1]

Pour Susan Slyvomovics, ce travail d'El Hakawati est emblématique de la construction d'une mémoire collective de la Palestine détruite[2]. L'acteur renvoie à la figure du Conteur arabe dont le travail est de « se souvenir du souvenir[3] ». Lorsqu'à la fin de la pièce Ka'wash exige de Walid qu'il ne laisse pas les autres « oublier », Walid lui demande : « Que dois-je faire ? ». Ka'wash met son masque et crie : « Raconte-leur ![4] ». La troupe endosse la responsabilité du témoignage que l'on retrouve à la fois dans la publicisation du spectacle, et dans le dossier de présentation avec des références à la guerre de 1948.

*Figure 25: Bandeau publicitaire transmis à l'Officiel des spectacles, Pariscope, Le Monde, Libération. Source : Fonds du Théâtre du Soleil, 4-COL-153(621).*

Cela est d'autant plus audacieux à cette époque que les travaux des nouveaux historiens israéliens n'ont pas encore été diffusés largement en France et l'histoire de la guerre de 1948 reste encore peu débattue en dehors des milieux universitaires[5]. Le seul ouvrage édité en France à ce sujet[6], et cité par El Hakawati dans le dossier de présentation du spectacle, est celui d'Élias Sanbar, *Palestine 1948, l'expulsion*, publié en 1984 par la *Revue d'Études Palestiniennes* et les Éditions de Minuit. *L'Histoire de Kofor Shamma* fait étroitement cohabiter la fiction et

[1] Extrait du dossier du spectacle, tiré de la correspondance entre la compagnie El Hakawati et le Théâtre du Soleil sur la promotion du spectacle. Fonds d'archives du Théâtre du Soleil, BNF, 4-COL-153(617)
[2] Susan Slyvomovics, *op. cit.*, p. 22.
[3] *Ibid.*, p. 20.
[4] *Id*.
[5] Voir à ce sujet la synthèse dans la revue *Vacarme* : « La nouvelle histoire israélienne », *Vacarme*, 16, 2001/3, p. 104-106.
[6] Comme le souligne ironiquement Adeline Rosenstein dans *Décris-Ravage*, spectacle sur la Question de Palestine créé en six épisodes entre 2009 et 2017, des pièces de théâtre arabe racontaient l'expulsion de 1948, bien avant que les historiens israéliens contestent – ou remettent en cause – le récit officiel. Ces pièces de théâtre n'avaient pas été traduites en français, d'où l'importance pour El Hakawati de porter cette parole alors encore inédite, à l'extérieur des réseaux militants.

l'histoire, sans pour autant relever des formes du théâtre documentaire. C'est par la litote (cette course étrange où les habitants partent dans mille directions différentes) que la troupe évoque la Nakba, et les centaines de villages palestiniens détruits. Le synopsis du spectacle dans le dossier de présentation est suivi d'une explication qui précise justement son origine :

> *Kofor Shamma est un petit village fictif situé dans les environs de Lydd.*
>
> *Ses 2000 habitants sont des paysans. Lydd, avant 1948, était une ville importante de Palestine ; aujourd'hui elle n'est plus qu'une petite ville poussiéreuse dont l'attribut principal est l'aéroport Ben Gourion (Lod).*
>
> *La ville de Jaffa, avant 1948, était le centre culturel de la Palestine. Pendant la guerre de 1948, les populations de Lydd, Jaffa et des villages environnants se trouvant au centre du pays, se sont enfuis dans toutes les directions.*[1]

Kofor Shamma désigne donc métaphoriquement l'ensemble des villages détruits en 1948, comme le confirme la dernière page du dossier de présentation qui établit une longue liste de noms de villages sous l'intitulé « Ceci est aussi l'histoire de… » (Figure 26). Cette *Histoire de Kofor Shamma* épouse – voire précède – les mutations du « tournant de 1989[2] » repérées par Enzo Traverso dans « la manière de penser et d'écrire l'histoire du XX$^{ème}$ siècle » avec « l'essor de l'histoire globale, le retour de l'événement, le surgissement de la mémoire »[3]. Prenons à rebours ces mutations : El Hakawati représente la condition palestinienne à partir des mémoires de Muhammad Batrawi ; *L'Histoire de Kofor Shamma* propose de raconter un événement historique – la Nakba ; partant, la troupe réexamine cet événement pour écrire une histoire globale qui s'intéresse au « monde extra-européen[4] » et change « de perspective[5] ».

[1] Dossier de présentation du spectacle, page 2. Fonds d'archives du Théâtre du Soleil, BNF, 4-COL-153 616.
[2] Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de bataille…*, *op. cit.*, p. 9.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] *Id*.

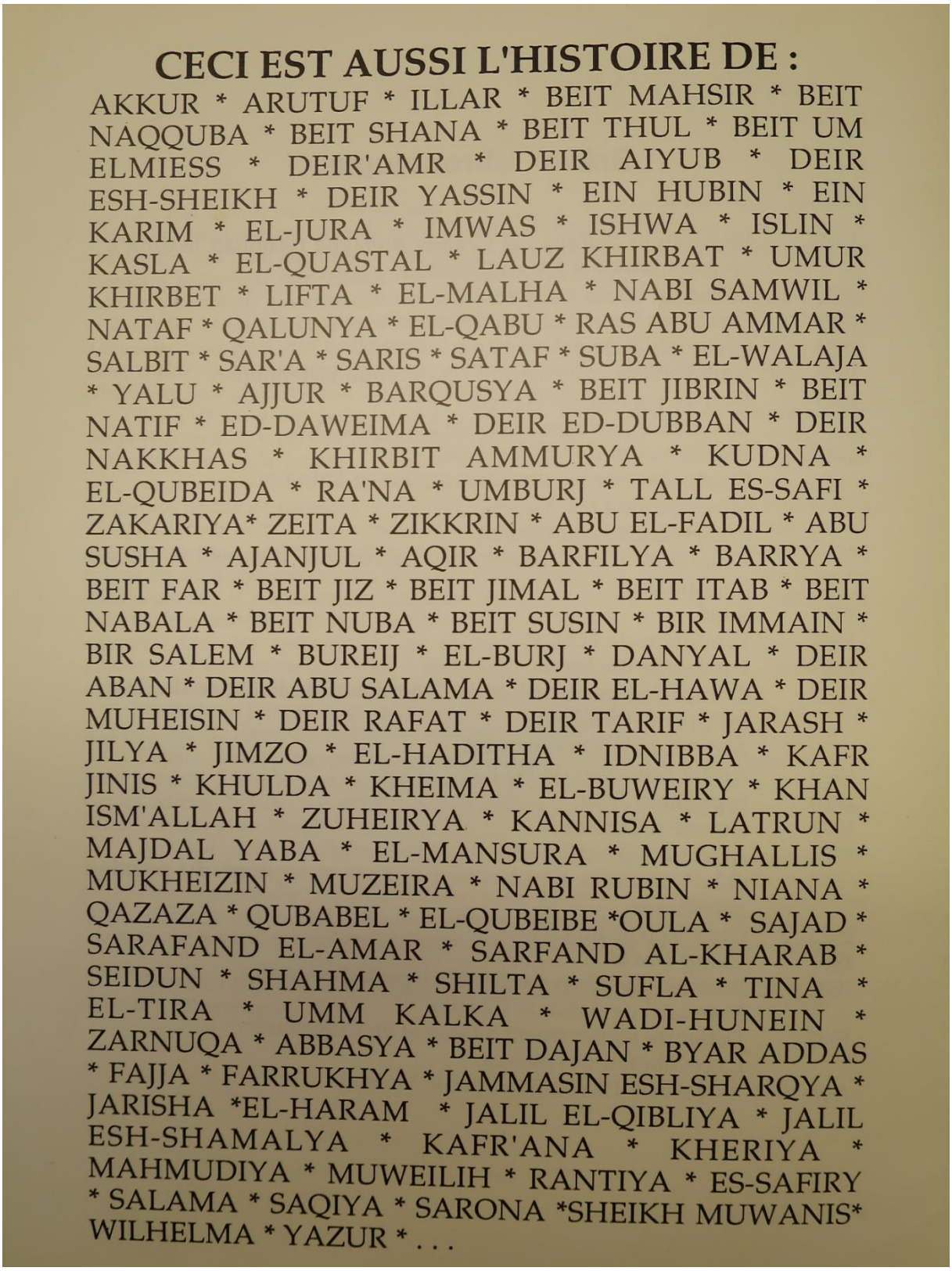



*Figure 26: Photographie de la quatrième de couverture du dossier de présentation du spectacle.*

Ce pas de côté par rapport à l'historiographie classique, peut se comprendre dans le choix de la troupe de privilégier une forme de théâtre épique qui mobilise à la fois des procédés brechtiens, mais également l'héritage méconnu de l'art du conteur. En conséquence, il conviendrait,

rétrospectivement, de faire également un pas de côté dans l'historiographie théâtrale pour analyser les productions de la troupe.

Dans un entretien tout en hypothèses intitulé « Le conte comme scène en résistance[1] » Martial Poirson interroge, en 2010, Laurent Poncelet[2] et Paul Biot[3] au sujet de la forme populaire du conte et de son actualisation à l'international, notamment dans le Festival International de Théâtre Action (FITA) fondé en 1986 en Belgique. Ce festival favorise les échanges et les créations collectives mixtes (professionnels/amateurs, Nord/Sud) :

> *À la suite de différents échanges avec le Sud, on a pu observer que des formes anciennes d'expression populaire mettent en scène des enjeux de société, notamment autour des questions de pouvoir, de soumission, d'oppression, de rapport à la richesse ou aux puissants, avec une mission évidente de résistance et de contre-pouvoir, dans des formes diverses faisant référence à des personnages ou des histoires inspirées notamment par les légendes.*[4]

Ces formes anciennes d'expression populaires, rituelles, sont mobilisées pour créer un « conte contemporain théâtralisé[5] » et constituer une scène de résistance.

> *Il est ici question d'une représentation scénique qui renvoie au réel, à un réel retransposé, avec convocation d'un auditoire pour raconter une histoire dans un autre espace, ouvert, à construire en résistance face à ce réel omniprésent. Pour remettre en question – et offrir au débat public – des situations vécues, elle se cache peut-être derrière des masques, des symboles animaliers, des danses – dont des pantomimes très parlantes – et mobilise le rire ?*
>
> *La scène peut alors commencer à exister comme un dévoilement des rapports de domination et une résistance à l'ordre établi.*[6]

Les procédés du conte (métaphores, adresse au public) permettent en effet de mettre la réalité à distance et de contourner « la censure ou les pressions politiques[7] ». El Hakawati développe des spectacles de ce type, mais les histoires et les légendes mobilisées métissent les cultures occidentales et orientales, à l'instar des membres de la troupe d'origines diverses. Or, la forme du conte évoquée ici (en 2010 !) par Martial Poirson, Laurent Poncelet et Paul Biot, n'existe qu'en marge de l'historiographie théâtrale. Ce regard rétrospectif n'est pas anachronique car il

---

[1] Martial Poirson, Laurent Poncelet, Paul Biot, « Le conte comme scène en résistance. Autour du Festival international du Théâtre Action », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 253-254, Martial POIRSON (dir.), *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine (XX-XXIe siècles)*, 2012, p. 115-130.

[2] Laurent Poncelet (1969) est un auteur, metteur en scène, comédien et réalisateur français. Il a fondé la compagnie Ophélia Théâtre et le Festival International de Théâtre Action Rhône-Alpes en 2002. Il a participé à une vingtaine de projets internationaux avec des professionnels et amateurs, dans une démarche d'écriture collective. Voir à ce sujet Chapitre 7.

[3] Paul Biot est le co-fondateur du mouvement du Théâtre Action en Belgique, et le responsable du Centre de Théâtre Action de Bruxelles jusqu'en 2005. Voir à ce sujet Chapitre 7.

[4] Martial Poirson, article cité, p. 116.

[5] *Id*.

[6] *Ibid.*, p. 118.

[7] *Ibid*., p. 115.

permet d'interroger le temps long des processus de délégitimation d'œuvres théâtrales, en contrepoint des temps courts de l'actualité politique. En effet, *L'Histoire de Kofor Shamma* n'est pas sans poser de problème lors de la tournée aux États-Unis, où le spectacle est déprogrammé du Public Theatre[1] de New-York par son directeur, Joseph Papp, soucieux de ne pas « offenser » les Juifs qui constituent « la majorité du public de théâtre, spécifiquement à New-York »[2]. La pièce tourne toutefois à Washington, Philadelphie, Lexington, Atlanta, Pittsburg, Seattle, Woodstock[3]. Cette exclusion de la pièce d'une institution théâtrale se situant à gauche de l'échiquier politique fait la publicité de la troupe palestinienne. Revenant sur cet événement, Edward Saïd explique que ce n'est pas tant le contenu de la pièce qui constituait « une menace » que le fait que des « Palestiniens parlent de *leur* expérience »[4]. Partant, il explique que le théâtre palestinien a valeur de témoignage contrairement à d'autres formes dramatiques symboliques[5]. L'identité de la troupe conditionne donc la réception de ses pièces, à l'instar du théâtre de l'immigration des années 1970 en France, où

> *des Arabes, des Africain-e-s, des Portugais-es osent* […] *prendre la scène et la parole et ce, non pour jouer un hypothétique répertoire, non pour se satisfaire de représentations pré-constituées, mais pour témoigner de ce qu'ils/elles vivent, composer leurs propres images, récits et représentations, dessiner ce qu'il/elles exigent. Le théâtre est ici une pratique libératrice à la première personne du singulier et du pluriel, l'espace d'exposition où ce qui était, jusqu'alors caché, méprisé, nié, devient présence ostentatoire.*[6]

Présence ostentatoire car ces théâtres « identitaires », pour reprendre l'expression d'Olivier Neveux, ne sont « pas tributaires des jeux conventionnels de médiation (ce sont des femmes qui jouent des femmes, des "pédés" des "pédés" et des Arabes des Arabes)[7] » et leur « irruption sur

[1] Le *Public Theatre*, fondé en 1954 par Joseph Papp (1951-1991), devient un lieu d'accueil de troupes émergentes et d'avant-gardes artistiques à partir de 1967. « Pendant deux décennies, Monsieur Papp a présenté des pièces de nationalistes Noirs, dissidents Tchèques, d'ardentes féministes, de Cubains pro-castristes, et des œuvres innombrables diffusant des opinions impopulaires, sans se soucier des conséquences ». Traduction Emmanuelle Thiébot de l'anglais : Alisa Solomon, « At Papp's Public Theater, a Show of Arrogance », *New York Times*, 15 juillet 1989, url : https://www.nytimes.com/1989/07/15/opinion/at-papp-s-public-theater-a-show-of-arrogance.html, consulté le 31/08/18.

[2] Alisa Solomon, article cité.

[3] Andrew I. Killgore, « The Story of Kufur Shamma », *Washington Report on Middle East Affaires*, octobre 1989, url : https://www.wrmea.org/1989-october/theater-the-story-of-kufur-shamma.html, consulté le 31/08/18.

[4] Edward Saïd, *Power, Politics and Culture*, Londres, Bloomsbury, 2004, p. 104. Traduction de l'anglais, Emmanuelle Thiébot : « […] But I think one thing you didn't mention about drama – that in the Palestinian situation, for example, which is the only one I can speak about with any assurance – is that the drama has a testimonial value, which is different from symbolic, when you talk aout symbolic. That is to say – take Joseph Papp canceling the Palestinian play, *The Story of Kufur Shamma*, last summer. It wasn't because of the content of the play, it was Palestinians talking about *their* experience. That was what was threatening. […] ».

[5] Analyse confirmée par Najla Nakhlé Cerruti, *op. cit.*

[6] Olivier Neveux, « Apparition d'une scène politique : le théâtre révolutionnaire de l'immigration », dans Christian Biet, Olivier Neveux, *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, *op. cit.*, p. 325-343.

[7] Olivier Neveux, *Théâtres en luttes…*, *op. cit.*, p. 146.

le devant de la scène […] constitue déjà un acte politique[1] ». En 1973, la troupe Al Assifa (La tempête) naît d'une rencontre entre des « proches de l'ex-Gauche prolétarienne [et des] militants immigrés[2] ». Son « nom est une référence à la branche armée de l'Organisation nationale palestinienne El Fatah[3] ».

> *Le fait que ce soient, par exemple, dans le cas d'Al Assifa des « corps d'Arabes » n'est pas anecdotique : si ce théâtre de l'immigration se dégage de la seule effectivité symbolique, c'est bien parce qu'il y a scandale à voir jouer des Arabes, à voir s'assembler des Arabes, à voir se représenter et discuter des Arabes dans un pays où les violences racistes et étatiques font régner sur eux un climat de peur et de clandestinité.*[4]

Il y a scandale à voir des Palestinien·ne·s se représenter. Si la lutte palestinienne trouve un écho parmi les populations issues de l'immigration maghrébine en France, c'est sur le mode politique (transnational) : celui d'une minorité sociale et politique dominée – les Arabes – qui revendique l'égalité. C'est cette revendication de « l'aspiration à l'égalité » qui est constitutive de cette « scène politique[5] » : le théâtre révolutionnaire de l'immigration. Mais ces troupes qui ont exercé en dehors des institutions théâtrales dans les années 1970 ne sont pas parvenues à pérenniser leurs activités. À l'inverse, El Hakawati cherche à s'inscrire dans des réseaux de reconnaissances dont les troupes précédentes ont été privées, ou bien qu'elles ont volontairement évités[6]. Sa démarche peut être comprise dans la lignée de ces théâtres « identitaires » produisant des « dramaturgies de l'interpellation[7] », éminemment subjectives. Libérée des slogans politiques habituellement attachés à la cause palestinienne, la troupe œuvre à une « désidentification » qui consiste d'abord à se débarrasser de son étiquette militante. Lorsqu'El Hakawati parvient en France dans les années 1980, le théâtre militant est en perte de vitesse avec « l'arrivée de la social-démocratie mitterrandienne au pouvoir[8] » : « la déception progressive de l'espoir engendré pour le peuple de gauche par l'élection de Mitterrand, mais aussi (par conséquent ?) par la fin de la croyance dans la politique, abouti[t] à une dépolitisation […] des artistes de théâtre[9] ». Ainsi, au cours des années 1980, le rapport au politique se

[1] *Id*.
[2] *Ibid.*, p. 144.
[3] *Id*.
[4] *Ibid.*, p. 146.
[5] « Scène politique » au sens d'une confrontation d'une logique égalitaire et d'une logique policière. Olivier Neveux reprend ici la définition de politique de Jacques Rancière.
[6] C'est le cas de la troupe Al Assifa présentée ici, mais aussi de Kateb Yacine : Jeanne Le Gallic, *Le théâtre de l'immigration algérienne des années 1970 : un théâtre du « dire »*, dans *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, [en ligne] : https://books.openedition.org/pupo/2068, consulté le 03/02/19.
[7] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*, *op. cit.*, p. 152.
[8] *Ibid.*, p. 188.
[9] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique…*, *op. cit.*, p. 81.

transforme progressivement et radicalise le rejet des formes théâtrales militantes, considérées comme archaïques et dépassées. Si le qualificatif « militant » est utilisé par les journalistes pour décrire le travail d'El Hakawati, force est de constater les nuances apportées par Odile Quirot au sujet de *Kofor Shamma* : « Le spectacle n'est ni violent, ni sectaire[1] » ; ou par Jean-Pierre Langellier racontant l'ouverture du théâtre à Jérusalem Est en 1982 : « Ce théâtre de combat, ennemi du sectarisme, incite plus à la réflexion et aux remises en cause qu'à la violence aveugle. Les slogans et les imprécations n'y ont pas droit de cité[2] ». Cette dernière phrase est d'ailleurs reprise dans les documents de présentation de la troupe, indiquant par là une volonté de se dégager d'une identité militante pour être vu/entendu. L'accueil de la troupe dans le réseau du Théâtre du Soleil, d'abord pour *Mahjoub Mahjoub* en 1981, puis pour *Kofor Shamma* en 1989, permet de légitimer son travail. La critique parue dans le quotidien du Parti Communiste belge, *Drapeau Rouge*, lors de la tournée européenne du spectacle, met en évidence l'importance de l'image de marque du Théâtre du Soleil et choisit de parler d'une forme de théâtre « engagé » :

> *Dans la mesure où ce spectacle est enraciné dans l'histoire et l'actualité, on peut le qualifier d'engagé. Mais engagé ne signifie ici ni ennuyeux, ni amateur, ni en dehors des recherches théâtrales contemporaines. Et le fait que la troupe fut, en mai dernier, invitée par Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil témoigne de l'intérêt de leur travail dramatique et aussi de sa modernité.*
>
> *Si les situations sont palestiniennes, si les conditions de création et de production sont déterminées par une situation politique bien spécifique (répression, occupation), les pratiques théâtrales d'El Hakawati sont bien connues du public occidental : utilisation de l'improvisation, mélange de discours direct et de récit, adresses au public, mime, danse, utilisation de masques…*[3]

Cet article en particulier rend perceptible la difficulté pour les critiques de catégoriser le travail d'El Hakawati. Si ce n'est pas un théâtre « militant », c'est donc un théâtre « engagé », notion floue qui traduit les transformations idéologiques à l'œuvre à échelle nationale et internationale et se répercutent nécessairement sur le parcours de la troupe.

En effet, nous avons vu qu'El Hakawati développe des formes théâtrales qui lui permettent aussi bien de s'adresser à un public populaire en Palestine, qu'à un public de théâtre en France. Mais ce grand écart n'est pas sans créer des difficultés de compréhension pour le

[1] Odile Quirot, « "L'Histoire de Kofor-Shamma", par El Hakawati. Le sable de la mémoire », dans *Le Monde*, 20 mai 1988, p. 27.
[2] Jean-Pierre Langellier, article cité.
[3] « Le Théâtre palestinien El Hakawati », dans *Drapeau Rouge*, 22 novembre 1988. Centre de documentation *La Bellone*. Reproduit en annexe.

public européen et français et entretenir des stéréotypes à l'égard d'un Orient fantasmé. C'est cette question des rapports entre Orient et Occident qui ne cesse d'animer François Abou Salem poursuivant ses activités au sein d'une compagnie éclatée. En 1989, le Théâtre d'El Hakawati à Jérusalem-est est récupéré par les politiciens et élites locales, mettant à un terme à ce que nous avons désigné comme la période de la « reconnaissance » d'El Hakawati. La pérennisation des activités de la troupe est rapidement mise à mal par des dissensions internes. S'agissant alors de la seule troupe palestinienne à tourner à l'international, El Hakawati est dans une situation stable inédite en Palestine, ce qui entraîne des jalousies d'après Edward Muallem[1]. En 1987-1988, la troupe dispose de deux personnels administratifs, de quelques techniciens, pour accompagner les huit membres permanents de la troupe. En Europe, les droits de cession du spectacle *L'Histoire de Kofor Shamma* s'élèvent à 5000 dollars[2] à quoi viennent s'ajouter les frais de défraiement de la troupe. Mais puisque leur installation a été permise par des mécènes tels que la Fondation Ford, El Hakawati est accusée d'avoir « fa[it] de l'argent au nom du mouvement théâtral palestinien[3] ». Ainsi, des membres du Conseil d'Administration (CA) souhaitent voir le lieu devenir un « théâtre national ». Pendant la tournée d'El Hakawati aux États-Unis en 1989, le CA est réuni sans les six membres fondateurs de la troupe qui disposent chacun d'un droit de veto, et décide de « prendre l'endroit [pour en faire] un centre culturel pour tous et non juste pour El Hakawati[4] ». Le lieu doit désormais être partagé avec d'autres artistes – et des groupes politiques – qui demandent à bénéficier de l'argent récolté par El Hakawati. D'après Edward Muallem, aucune distinction n'est faite entre l'argent donné par les mécènes et celui gagné par la troupe lors de ses tournées. Il explique que la situation a duré cinq mois avant que la troupe originale abandonne le Théâtre en réclamant qu'il change de nom, en vain. La Fondation Ford appuie la troupe pour qu'elle récupère l'argent prévu pour le prochain spectacle, mais le CA refuse en raison des dissensions ainsi révélées : « certains acteurs voulaient mettre en scène, certains disait que François [Abou Salem] ne pouvait pas être le seul metteur en scène[5] ». Edward Muallem, Jackie Lubeck et François Abou Salem prennent leurs parts et réunissent 30 000 dollars pour le projet *À la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades*[6]. Mais Jackie Lubeck se sépare de François Abou Salem et se retire le projet

[1] Edward Muallem, entretien avec Olivia Magnan de Bornier, 2006, document déjà cité.
[2] Estimation d'après les souvenirs d'Edward Muallem, entretien avec Olivia Magnan de Bornier, déjà cité.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] *À la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades* est créé à la Tour du Revest en août 1991, après une résidence en Suisse (Bâle) et une autre en Italie (Savignano sul Rubicone). Voir Partie II, Chapitre 5, section 5.1.

à peine esquissé et Edward Muallem quitte la production en cours en raison de désaccords avec le chef de troupe. Ce spectacle marque une rupture entre deux époques. El Hakawati s'est fait connaître comme troupe palestinienne mais souhaite désormais être reconnue indépendamment de cette identité. C'est à partir de ce spectacle qu'André Ginzburger estime que la troupe n'a plus rien de palestinien. Au cours de cette période que nous avons nommée « fragmentation », la troupe originale essaime et créé de nouvelles compagnies théâtrales en Palestine[1] sous la forme d'ONG à dimension internationale[2]. Plusieurs groupes exercent alors sous le nom d'El Hakawati, mais en France c'est celui de François Abou Salem qui reste associé à la compagnie jusqu'au début des années 2000. Même lorsqu'il ne créé pas avec El Hakawati, il reste perçu comme le représentant du théâtre palestinien. Si sa double identité lui a permis de développer un réseau d'interconnaissance en France, elle devient finalement problématique jusqu'à la fin de sa vie, alors que les transformations idéologiques à l'œuvre – à l'échelle nationale et internationale – creusent un écart entre « l'Occident et l'Orient » progressivement construits en deux entités culturelles distinctes voire opposées, en lieu et place du bipolarisme « Est-Ouest » ou « Nord-Sud » qui permettait/privilégiait une analyse matérialiste des rapports de forces.

## Conclusion de chapitre

Pour obtenir la reconnaissance espérée, la troupe a tenté de se départir d'une identité militante qui rendait toute production artistique suspecte car supposément de moindre qualité[3], voire partisane. Mais cette assignation au militantisme n'est-elle pas aussi une assignation identitaire ? L'usage des techniques de contage permet d'affilier les productions de la troupe à des procédés « tout à fait brechtien[s][4]» tout en construisant une identité palestinienne, qui dénote des images médiatiques. En tant que présence palestinienne, El Hakawati contribue à la reconnaissance d'une lutte mais la réception de ses productions est conditionnée par le contexte national français dans lequel la Palestine est « une cause hérétique[5] » jusque dans les années 1980.

[1] Iman Aoun et Edward Muallem fondent le Théâtre Ashtar, Jackie Lubeck le Theatre Day Production, Amer Khalil reste attaché depuis toujours au Théâtre National de Palestine.
[2] Voir Partie III.
[3] Voir à ce sujet : Olivier Neveux, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, *op. cit.* ; Christian Biet, Olivier Neveux, *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, *op. cit.*
[4] Odile Quirot, « "L'histoire de Kofor-Shamma", par El Hakawati. Le sable et la mémoire », dans *Le monde*, 20 mai 1988.
[5] Abdellali Hajjat, « Les comités Palestine (1970-1972). Aux origines du soutien de la cause palestinienne en France », *Revue d'études palestiniennes*, 98, 2006, p. 74-92, url : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00370072/document, consulté le 16/06/18.

En France, le développement dans les années quatre-vingt du citoyennisme confond ce qui relève de la morale (les droits de l'homme) et de la politique (idéologie), alors ramenée à une dimension consensuelle[1]. C'est bien sur le plan de la morale, et non plus sur le plan idéologique, que les images de la première intifada interpellent le monde, à partir du 8 décembre 1987. Ce soulèvement populaire met au premier plan les civils, victimes[2] de l'occupation militaire, parmi lesquels de jeunes enfants et adolescents armés de cailloux dérisoires pour faire face à l'armée et aux tanks israéliens. Les images de l'intifada « s'accumulent tout au long de l'année 1988[3] » sur les petits écrans et « fonctionnent comme un terrible réquisitoire[4] », « la brutalité de l'occupant israélien[5] » étant devenu un thème majeur. Et selon Elias Sanbar, l'intifada ramène « au premier plan, quarante ans plus tard, le débat sur les origines du conflit[6] ». *L'Histoire de Kofor Shamma* est donc tributaire de cette actualité immédiate dont le spectacle semble se faire l'écho. Malgré les difficultés rencontrées au États-Unis, le spectacle est un succès. Lors de la tournée française la journaliste Odile Quirot écrit dans *Le Monde* : « Depuis sa création en 1977, El Hakawati parcourt Israël et l'Europe pour témoigner de l'histoire du peuple palestinien[7] ». El Hakawati s'est légitimement posée comme témoin d'une histoire palestinienne à (ra)conter. Nous pouvons voir ici les prémisses d'une forme de « théâtre-témoignage[8] » telle que l'a défini Jérémy Mahut à partir d'un corpus d'œuvre du XXI$^{e}$ siècle. D'après ce chercheur « la rhétorique du témoin domine[9] » dans les différentes formes du « théâtre-témoignage », contrairement au théâtre documentaire de Peter Weiss qui agence, du point de vue centralisateur du metteur en scène, différents types de documents parmi lesquels des témoignages. Pour évoquer 1948, El Hakawati ne dispose pas d'autres documents que de témoignages qui permettent de construire une fiction. Une telle catégorisation du spectacle d'El Hakawati précède de plus d'une décennie les questionnements autour de la valeur du

[1] Olivier Neveux, « Dix notes sur ce que "Théâtre politique" pourrait signifier » (Note II), dans Christine Douxami (dir.), *Théâtres politiques (en) mouvement(s)*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 126-127.
[2] Le terme victime n'est pas anodin. La victime remplace la figure de l'opprimé. La victime subit la fatalité, l'opprimé lutte contre un système d'oppression. Voir partie suivante. Voir à ce sujet : Olivier Neveux, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », article cité.
[3] Jérôme Bourdon, « Du sionisme au compassionisme », dans *op. cit.*, p. 56.
[4] *Ibid.*, p. 57.
[5] *Ibid.*, p. 56.
[6] Elias Sanbar, *Figures du palestinien…*, *op. cit.*, p. 202.
[7] Odile Quirot, article cité.
[8] Jérémy Mahut, « Le "théâtre-témoignage" : un théâtre documentaire ? », dans Lucie Kempf, Tania Moguilevskaia (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2013, p. 211-224. L'auteur distingue une diversité de formes de « théâtre-témoignage » qui différent d'un point de vue méthodologique.
[9] *Ibid.*, p. 214.

témoignage en scène[1], ouverts au début des années 2000 avec le spectacle *Rwanda 94* du Groupov[2]. Ce spectacle d'une durée de six heures revient sur le génocide rwandais et interroge les responsabilités des gouvernements belges et français. La représentation débute par le témoignage de Yolande Mukagasana, rescapée du génocide, puis alterne différentes séquences spectaculaires (oratorio, agit-prop, exposé didactique, etc.) au moyen d'une forme correspondant au dessein de Peter Weiss selon Olivier Neveux[3]. C'est un succès public et critique qui repose, selon Bérénice Hamidi-Kim, sur un « malentendu » qui permet de masquer la dimension militante du spectacle, dans un « contexte de réception hostile à l'art militant[4] ». Le spectacle connaît en effet des « difficultés à tourner en France[5] », malgré une réception positive. Revenir sur *Rwanda 94* et recouper les analyses récentes qui en ont été faites permet de soulever deux enjeux auxquels s'est confronté El Hakawati : a) la nécessité d'avancer « masqué » pour aborder des événements politiques contemporains de façon critique ; b) l'importance de la figure du témoin pour interpeller le public. Ce dernier enjeu fait également écho à la légitimité ou l'illégitimité pour les minorités sociales et politiques de prendre en charge leurs propres récits.

## Conclusion de partie

Les pratiques théâtrales militantes et identitaires sont longtemps restées à la marge des études théâtrales et des institutions. La hiérarchisation des pratiques théâtrales mise en exergue dans cette partie explique le peu d'intérêt porté à ces formes de théâtre. À ces difficultés de reconnaissance déjà existantes pour le théâtre de l'immigration algérienne en France[6] s'ajoute, pour la compagnie El Hakawati, l'écart entre le contexte dans lequel les spectacles sont créés

[1] Georges Banu et *al.* (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, Actes du colloque de Paris et Louvain-la-Neuve, 25 mars, 13 et 14 mai 2011, Louvain-la-Neuve, Centre d'étude théâtrales, coll. « Études théâtrales », n°51-52, 2011.

[2] *Rwanda 94* est créé en mars 2000 au Théâtre la Place de Liège par la troupe belge, le Groupov. La représentation débute par le témoignage de Yolande Mukagasana, rescapée du génocide.

[3] Voir à ce sujet : Olivier Neveux, « Pour une nouvelle génération d'Européens qui a oublié », *Théâtres en lutte*, Paris, La Découverte, 2007, p. 222-229.

[4] Bérénice Hamidi-Kim, « Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui (Rwanda 94 et Rimini Protokoll) », dans Lucie Kempf et Tania Moguilevskaia (dir.), *op. cit.*, p. 50.

[5] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte*…, *op. cit.*, p. 227.

[6] Outre les travaux déjà cités d'Olivier Neveux, voir à ce sujet la thèse de Jeanne Le Gallic qui s'intéresse au théâtre produit par les immigrés algériens en France : Jeanne Le Gallic, *L'immigration algérienne sur la scène théâtrale française (1972-1978) : d'une lutte postcoloniale à l'émergence d'une reconfiguration historique et temporelle*, thèse d'études théâtrales, Université Rennes 2, 2014. Dans cette thèse, l'auteure relève que le théâtre algérien est longtemps resté centré en France sur la seule figure de Kateb Yacine. Plus récemment, un ouvrage collectif a été publié par une petite maison d'édition militante sur Mohamed Boudia, homme de théâtre algérien et militant politique, réunissant deux pièces de théâtre écrites en prison, et plusieurs discours prononcés par le dramaturge, notamment à Avignon où il avait été invité par Jean Vilar : *Mohamed Boudia, Œuvres. Écrits politiques, théâtre, poésie et nouvelles*, Toulouse, Premiers Matins de Novembre, 2017.

et celui dans lequel ils sont diffusés. Alors que la réforme esthétique s'installe en France, au début des années 1980, sa présence suscite à la fois engouement et incompréhensions. La troupe parvient en effet à produire des spectacles depuis la rue, avec la rue, tout en cherchant une qualité artistique, une efficacité esthétique qui réponde à la fois aux contraintes de création sur place (censure) et aux exigences et attentes d'un public international. Elle parvient à articuler l'esthétique et la politique sans minorer l'un des deux pôles, alors que dans les années 1970 les militants de l'extrême gauche française s'étaient scindés en « deux partis[1] », le premier s'intéressant à l'analyse de la forme artistique – « la grammaire de la représentation symbolique[2] », et le second et la mobilisation des masses. En ce sens, elle perpétue les luttes anticoloniales et anti-impérialistes anachronique dans le contexte français avec l'arrivée de la gauche au pouvoir. Le pouvoir socialiste en France participe à légitimer « les mouvements antiracistes émanant des banlieues[3] » dont la Marche pour l'égalité et contre le racisme de 1983 constitue une date clé, « en partie récupérée par la suite […] à travers la création de SOS Racisme[4] ». Un « antiracisme convenu [s'installe] à gauche[5] » et s'accompagne d'un

> *abandon des perspectives révolutionnaires anti-capitalistes* […] *au fondement même de la lutte des classes : la remise en cause des rapports de classe et de race appelle celle du système capitaliste dans son ensemble, au contraire, dans la lutte réformiste et interne au capitalisme pour améliorer les conditions de vie des travailleurs, à travers le droit et l'État, on laisse nécessairement de côté la race comme système*[6]

Cet exemple illustre le glissement de l'idéologie vers la morale. Ces transformations sont à l'œuvre à l'échelle nationale et internationale rendent difficile la critique du système capitaliste et des rapports de domination de classe, de genre, de race qui lui sont inhérents. C'est bien au cours de cette période historique, du début des années 1980 aux « années 1989[7] », qu'El Hakawati a produit et diffusé ses spectacles. La reconnaissance de la légitime « question palestinienne » émerge à partir de la première intifada (1987) et des accords d'Oslo (1993), période à laquelle le sujet peut être frontalement abordé par divers artistes de théâtre, dont la majorité fait facilement référence au poète Mahmoud Darwich devenu le héraut de l'exil palestinien. Cette théâtralisation du conflit israélo-palestinien au cours des années 1990

[1] Emmanuel Wallon, article cité.
[2] *Ibid.*, p. 66.
[3] Anne Clerval, « Rapports sociaux de race et racialisation de la ville », *Espaces et sociétés*, 156-157, 2014/1, p. 256.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] Bérénice Hamidi-Kim, « Les "années 1989" : aube d'une nouvelle ère ? Reconfiguration des champs de force idéologiques », dans *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, *op. cit.*

correspond à la disparition de la troupe originale El-Hakawati, et une poétisation de la cause palestinienne.

# Partie II : Théâtralisation du conflit israélo-palestinien sur les scènes françaises : études comparatives.

> *Ceux qui sont contre le fascisme sans être contre le capitalisme, qui se lamentent sur la barbarie issue de la barbarie, ressemblent à ces gens qui veulent manger du rôti de veau, mais ne veulent pas qu'on tue le veau. Ils veulent bien manger du veau, mais ils ne veulent pas voir le sang. Il leur suffirait, pour être apaisés, que le boucher se lave les mains avant de servir la viande. Ils ne sont pas contre les rapports de propriété qui engendrent la barbarie, ils sont seulement contre la barbarie. Ils élèvent leur voix contre la barbarie dans des pays où règnent les mêmes rapports de propriété, mais où les bouchers se lavent les mains avant de servir la viande.*[1]
>
> *Bertolt Brecht.*

C'est à partir des années 1980 que notre recensement[2] de pièces de théâtre traitant du conflit israélo-palestinien s'étoffe et que la thématique devient plus régulièrement « théâtralisable ». Michel Azama écrit *Croisades*[3] à l'été 1988, un an après le début de la première intifada, en résidence d'écriture à Avignon. Alain Milianti met en scène *Quatre heures à Chatila*[4] de Jean Genet au Théâtre du Volcan à Rouen, en 1991, et le spectacle est repris en 1995 au Festival d'Automne à Paris, accompagné d'une nouvelle création autour d'un texte de Jean Genet : *Un captif amoureux*[5]. Ces deux pièces obtiennent une reconnaissance et une longévité dont ne bénéficient pas les créations suivantes d'El Hakawati, définitivement marginalisées au cours du Festival de Lille, en 1994, éclipsées par un *Roméo et Juliette* israélo-palestinien qui idéalise les espoirs de paix permis par les accords d'Oslo. Les pièces suivantes de la compagnie s'éloignent radicalement du terrain palestinien. En parallèle, Mohamed Rouabhi écrit *Les nouveaux bâtisseurs*[6] à partir de 1990, et le texte est mis en scène par Claire Lasne en 1997. Il s'intéresse à la même époque à Mahmoud Darwich et est le premier en France à mettre en scène le poète palestinien (*Discours de l'indien rouge*[7] et *Une mémoire pour l'oubli*[8] en 1996). L'ensemble de ces pièces, qui ne bénéficient pas toutes de la même diffusion et médiatisation, témoigne d'une

[1] Bertolt Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », *Écrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970 [1935], p. 17.
[2] Voir Annexe.
[3] Michel Azama, *Croisades*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 1988.
[4] Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », *Revue d'études palestiniennes*, n°6, hiver 1983, p. 7-23.
[5] Jean Genet, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, 1986.
[6] Mohammed Rouabhi, *Les Nouveaux Bâtisseurs*, Arles, Actes Sud, 1997.
[7] Mahmoud Darwich, « Discours de l'Indien rouge », *Revue d'études palestiniennes*, 46, hiver 1993, p. 3-10.
[8] Mahmoud Darwich, *Une mémoire pour l'oubli*, Arles, Actes Sud, 1994.

reconnaissance asymétrique que nous souhaitons ici questionner, en posant d'abord les enjeux relatifs au « théâtre politique » en France à cette période.

## Chapitre 4 : Le théâtre saisi par la violence de la guerre : fin de l'histoire/ fin des histoires ?

*Croisades* et *Quatre à Chatila* permettent de mettre en exergue des façons d'articuler le théâtre à la politique qui se développent à la fin des années 1980. Une analyse comparée de ces deux spectacles permet de comprendre les tendances hégémoniques qui se déploient dans le champ théâtral en France.

### 4.1. De deux tendances hégémoniques dans l'institution théâtrale française.

Deux approches dissemblables, mais tournées vers le même souci d'étudier les rapports entre théâtre et politique, paraissent en 2013 dans deux ouvrages qui nourrissent cette réflexion : *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, de Bérénice Hamidi-Kim et *Politiques du spectateur* d'Olivier Neveux. Les auteurs mettent en exergue la diversité, la complexité et la conflictualité à l'œuvre dans le champ théâtral français. Le premier ouvrage s'intéresse à la politisation des individus, et plus précisément à leur repositionnement face aux transformations idéologiques à l'œuvre depuis « les années 1989 ». Hormis les discours des artistes et les œuvres, Bérénice Hamidi-Kim s'intéresse également aux instances d'évaluation et de légitimation auquel le champ universitaire prend une part certaine. Cette analyse complète offre une contextualisation riche et éclairante. Le deuxième livre se présente comme étant « de circonstance[1] » et s'intéresse donc à une période plus récente. Mais Olivier Neveux focalise ici l'attention sur « le rapport que le spectacle entend entretenir avec son spectateur[2] ». La production d'effets politiques, le renversement des attendus, la radicalité, la transgression, etc. sont au cœur de cette étude qui nourrit nécessairement notre travail de recherche. *In fine*, ces différentes approches convergent pour désigner, entre autres, une tendance postmoderne hégémonique à l'œuvre.

> *Absentement politique au temps du "consensus". Désormais, triomphe un monde d'où le conflit (mais pas les guerres) est absent, effacé, les paradoxes et les ambigüités substitués aux contradictions.*[3]

Les années 1980 marquent à n'en pas douter un tournant à multiples échelles, l'entrée dans « l'ère postmoderne[4] » entraînant une remise en cause de « l'histoire, de l'homme et du politique[5] » – mais pas du système capitaliste et impérialiste. Nous avons déjà expliqué les

[1] Olivier Neveux, *Politiques du spectateur…*, *op. cit.*, p. 5.
[2] *Ibid.*, quatrième de couverture.
[3] *Ibid.*, p. 46.
[4] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 70.
[5] *Ibid.*, p. 72.

transformations générales dans la façon d'écrire et concevoir l'Histoire selon Enzo Traverso, et la façon dont nous pouvons le percevoir dans la dernière création d'El Hakawati. Si l'année 1989 est retenue par Bérénice Hamidi-Kim spécifiquement en France, c'est également pour la force symbolique de deux événements : la chute du mur de Berlin marque l'effondrement du système communiste, qui « a pu être compris comme la preuve de la "fin de l'histoire" et de la politique entendue comme idéal révolutionnaire[1] » ; et « les célébrations du bicentenaire de la Révolution française marquent le triomphe intellectuel et médiatique des thèses antirévolutionnaires[2] ». Selon l'auteure, ces deux événements sont primordiaux pour comprendre les (re)positionnements des agents du champ théâtral français et l'émergence de deux « cités du théâtre politique[3] » particulièrement reconnues et légitimes dans l'institution théâtrale : « la cité du théâtre post-politique » et « la cité du théâtre politique œcuménique ». Dans ces deux ensembles, la rupture entre le théâtre et la politique est consommée mais s'explique pour différentes raisons.

La Cité du théâtre post-politique, qui devient hégémonique dans l'institution théâtrale, est rétive à tout projet d'émancipation :

> *Dorénavant, pour toute une frange du monde intellectuel et artistique, ne se pose plus tant la question de savoir quel nouvel idéal évoquer, que celle de l'opportunité qu'il y aurait à convoquer un quelconque idéal. Toute volonté de transformation ou d'interprétation globalisante du monde est systématiquement soupçonnée de porter en elle les germes du totalitarisme.*[4]

Toutefois, cette bascule n'apparaît pas soudainement en 1989, car « la rupture progressive d'une partie du monde intellectuel et artistique avec le projet moderne […] s'est opérée entre les années soixante et les années quatre-vingt[5] ». Plusieurs éléments concourent à ces bouleversements, dont l'interprétation du génocide du peuple juif progressivement déshistoricisé avec le procès d'Adolf Eichmann en 1961 à Jérusalem. La vision de l'homme

---

[1] *Ibid.*, p. 34.
[2] *Ibid.*, p. 71.
[3] L'auteure se réfère aux travaux de Luc Boltansky et Eve Chiapello pour définir ce qu'est « une cité du théâtre politique » : « un ensemble autonome de justification, fondé sur une multiplicité de critères qui s'articulent entre eux de façon cohérente autour d'un méta-critère, nœud structurant du système, mais elle se définit aussi contre les autres systèmes de justification – les autres cités ». Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 59.
L'auteure se base sur le discours des artistes et des œuvres, leur intention à l'égard du spectateur et les critères mobilisés par les instances d'évaluation pour cerner les divers positionnements politiques des artistes de théâtre à partir des années 1989. C'est-à-dire la façon dont s'articulent théâtre *et* politique à un moment historique donné. Ces modèles sont ici utilisés pour alimenter une réflexion et non les plaquer –de force – sur les pièces de théâtre étudiées.
[4] *Id*
[5] *Id*.

> *s'est trouvée modifiée par ce procès, qui a fourni la matière à la réflexion d'*[Hannah] *Arendt sur la banalité du mal. Pour la philosophe politique, le comportement d'Eichmann n'était ni soluble dans la maladie mentale ni dans le racisme. Ce responsable logistique de la solution finale était, selon elle, un individu banal ayant commis l'horreur parce qu'il avait effectué consciencieusement ce qu'il considérait être son travail. Cependant, parce qu'Arendt ancrait son propos dans une analyse socio-historique de l'événement, interrogeant les conditions de possibilité de la barbarie collective nazie, elle ne concluait pas à la banalité du mal en tout temps, en tout lieu et en tout homme, et ne concluait nullement à un pessimisme anthropologique et politique.*[1]

La thèse d'Hannah Arendt « confirmait au contraire la nécessité de concevoir un système politique bordé de garde-fous antitotalitaires[2] », mais elle a été faiblement diffusée et mésinterprétée. Le procès d'un individu a particularisé l'événement et remis en cause les principes humanistes et d'universalité. La Shoah marque une « rupture de civilisation[3] » et une « singularité historique[4] » érigée « *a posteriori* en une barrière axiologique[5] » sur laquelle est fondé le pessimisme anthropologique radical qui caractérise le postmodernisme. Selon Bérénice Hamidi-Kim, nous pouvons

> *dater de la fin des années soixante-dix l'ouverture de l'ère postmoderne, que l'on peut considérer comme une idéologie caractérisée par la défiance à l'égard de toute institution ou toute organisation politique ou sociale, et par la remise en question de la possibilité même d'un projet critique et d'une transformation radicale de la société.*[6]

Ces considérations amènent à comprendre sous un nouveau jour les transformations à l'œuvre dans la programmation du Festival Mondial de théâtre de Nancy, où se retrouvait une partie du monde intellectuel et artistique. Mais c'est plus clairement à partir de 1989, et des événements qui l'ont marqué, que ces bouleversements deviennent plus visibles, compréhensibles, assumés. Olivier Neveux relève également les contours de ce théâtre postmoderne qu'il nomme « théâtre unidimensionnel[7] ». Dans cette forme de théâtre « l'artiste est crédité d'un savoir[8] » supérieur, « il sait la douloureuse vérité du monde[9] » et se pose en tant que messager, et observateur, d'un monde bien souvent indicible, incompréhensible. Se développe alors une « esthétique du risque[10] » qui focalise son attention sur les corps, les subjectivités (qui ramassent à elles seules

---

[1] *Ibid.*, p. 73.
[2] *Id*.
[3] Enzo Traverso, *La violence nazie, une généalogie européenne*, Paris, La Fabrique, 2002.
[4] *Id*.
[5] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 70.
[6] *Ibid.*, p. 76.
[7] Pour le saisir, Olivier Neveux s'appuie sur les réflexions théoriques d'Herbert Marcuse qui « fait référence à la progressive neutralisation de toutes les contradictions, au déminage des perspectives critiques, au retournement en son contraire de toute manifestation du négatif ». Olivier Neveux, *Politiques du spectateur…*, *op. cit.*, p. 19.
[8] *Ibid.*, p. 47.
[9] *Id*.
[10] *Id*.

un ensemble de contradictions qui ne peuvent être discutées), les victimes – et non plus les opprimés. Si l'opprimé peut éventuellement lutter contre les formes de domination, la victime ne fait que subir, et sa présence massive sur les scènes contemporaines incarne le pessimisme anthropologique radical évoqué précédemment, mais correspond également au dessein d'interpeller le public sur un mode moral ou éthique.

Ce pessimisme anthropologique radical n'est pas caractéristique de la « Cité du théâtre politique œcuménique ». Bérénice Hamidi-Kim fait ici précisément référence à deux artistes, Ariane Mnouchkine et Olivier Py, reconnus et légitimes dans les champs théâtral et universitaire. Cette cité se réfère à « une histoire théâtrale mythifiée[1] » qui considère le théâtre comme ontologiquement politique et lié à l'exercice de la démocratie. Ce théâtre défend l'idéal d'un « théâtre d'art-service public[2] » et célèbre les valeurs républicaines et démocratiques « contenues dans la Déclaration des droits de l'homme et critique les éventuels manquements à ces valeurs[3] ». Les Droits de l'Homme participent d'une « définition minimale et consensuelle de la politique, qui permet de "légitimer" le modèle démocratique occidental […][4] ». C'est donc sur le registre de la morale que les artistes « citoyens[5] » interpellent le public « sur le mode d'une implication plus émotionnelle qu'intellectuelle[6] », en veillant à dissocier leur engagement artistique de leur engagement politique. Ce mode d'interpellation est nommé « la politique de la pitié » à la suite des travaux de Luc Boltansky :

> *La lutte pour les sans-papiers peut être ainsi dite politique au sens d'une politique de la pitié, que Boltansky fonde* […] *non sur le principe de justice mais sur celui du droit au bonheur – et* […] *sur le socle moral que constituent les droits de l'homme – ainsi que sur le sentiment d'un impératif et d'une "urgence" à agir, suscité par le spectacle de la souffrance d'un malheureux, chez un spectateur "heureux", spécifiquement défini par le fait qu'il ne souffre pas lui-même de la situation. Ce spectacle suscite deux topiques possibles, l'une et l'autre fondées sur un fort engagement émotionnel du spectateur de la souffrance devenu acteur de la mobilisation : une "topique de la dénonciation" focalisée sur la figure du mal/du méchant, cause de la souffrance du malheureux, et une topique du sentiment fondée sur la compassion et la communion avec la souffrance du malheureux. Autrement dit, le spectateur est en position désintéressée, il ne lutte pas pour sa propre cause* […][7]

Olivier Neveux relève également cette « politique de la pitié » mobilisée par le Théâtre du Soleil et Ariane Mnouchkine. Ce théâtre du « réalisme constatif[8] » est justement caractérisé par son

[1] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 62.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.*, p. 63.
[4] *Ibid.*, p. 216.
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] *Ibid.*, p. 229.
[8] Olivier Neveux, *Politiques du spectateur*…, *op. cit.*, p. 85.

intérêt pour les questions sociales, les figures d'exclus qui « occupent par instants, par vignettes, le grand plateau de la Cartoucherie[1] ». Il s'agit là de montrer un « monde de misère[2] » et non de rendre intelligible un système. Cette « politique de la pitié » entraîne, chez Ariane Mnouchkine par exemple, un refus de « montée en généralité et […] l'expression d'opinion politiques[3] », et chez Olivier Py et les relecteurs de Brecht, « une esthétique de la communion, qui rejette ce qui divise[4] ».

La Cité du théâtre post-politique (ou théâtre unidimensionnel) et celle du théâtre œcuménique (ou théâtre du réalisme constatif) véhiculent un discours critique sur le monde, sans toutefois l'articuler à un projet d'émancipation. Les artistes de la Cité du Théâtre post-politique portent ce discours critique de manière paradoxale puisqu'ils récusent en même temps toute possibilité de transformer le monde. Les « artistes-citoyens » de la Cité du Théâtre œcuménique s'engagent individuellement – mais distinctement de leur pratique artistique – pour des causes humanistes (voire humanitaires), en espérant peser politiquement en tant qu'intellectuels engagés. C'est bien sur le mode de la morale que s'appuient ces deux tendances hégémoniques.

Ces considérations amènent à penser que la condition palestinienne peut devenir moins polémique dans les années 1990 pour deux raisons : a) le glissement de l'idéologie vers la morale[5], qui caractérise donc les années 1980-1990, permet désormais d'aborder la question palestinienne sous l'angle – beaucoup plus consensuel – des « Droits de l'homme » ; b) les accords d'Oslo redoublent cette politique du consensus au sens où la paix devient nécessaire, obligatoire, en dehors de toute considération idéologique : il faut défendre le camp de la paix. La première intifada, débutée le 8 décembre 1987, se termine officiellement à la signature des Accords d'Oslo, le 13 septembre 1993. Au cours de cette période l'appréhension des rapports de force entre israéliens et palestiniens change. Ces derniers, surexposés dans les médias, ne sont plus seulement des combattants ou des terroristes, mais aussi des victimes civiles exilées. Progressivement, une lecture morale du conflit s'impose. Il ne s'agit plus de l'inscrire dans un système capitaliste/impérialiste à combattre, mais de dénoncer les violences qui découlent de cet affrontement, de porter attention à celles et ceux qui souffrent. Si le sujet devient « théâtralisable », il est d'abord tragique, envisagé sous l'angle de la fatalité. Cette lecture du conflit oppose les défenseurs de la paix (« les bons ») aux terroristes de tous bords (« les

[1] *Ibid.*, p. 93.
[2] *Ibid.*, p. 94.
[3] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 261.
[4] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 268.
[5] Olivier Neveux, « Dix notes sur ce que "Théâtre politique" pourrait signifier », (Note II), article cité.

mauvais »). De la même façon que la rupture avec la modernité a débuté dans les années 1960 pour s'affirmer dans le courant des années 1980, on peut voir dans ce traitement « moral », consensuel et anti-politique du conflit les prémisses du « choc des civilisations[1]» qui oppose les démocraties occidentales – « l'axe du bien » – aux divers barbares d'Orient – « l'axe du mal » – à combattre. Dès 1991, avec la guerre du Golfe, cette idéologie qui essentialise les rapports sociaux présentés comme « culturels » – voire religieux – et donc indépassables, est déjà fortement ancrée (et remplace l'affrontement Est/Ouest par un affrontement Occident/Orient). Sous les oripeaux de l'approche scientifique, le choc des civilisations réactualise et justifie le néo-colonialisme sur un mode moral qui a pu se déployer en raison de l'abandon du politique.

Les pièces de théâtre étudiées dans ce chapitre mettent en exergue les bouleversements idéologiques évoqués et leurs répercussions dans un champ théâtral pourtant souvent dépeint comme autonome. *Croisades* est une pièce de théâtre écrite en 1988 par Michel Azama[2] (1947, Villelongue-de-la-Salanque) en résidence au Centre National des Écritures du Spectacle (CNES) – La Chartreuse à Villeneuve lez Avignon. Elle est notée aujourd'hui dans le répertoire des auteurs de théâtre, mais aucune référence au conflit israélo-palestinien n'est indiquée. La pièce évoque « les guerres contemporaines[3] » en général[4]. La quatrième de couverture le confirme. *Quatre heures à Chatila* est un texte écrit par Jean Genet en 1982 et publié dans la Revue d'Études Palestiniennes en 1983. Il n'est pas destiné à la scène. L'auteur y témoigne de sa découverte d'une partie du camp de Chatila après les massacres perpétrés du 17 au 18 septembre 1982. Il était alors, vraisemblablement, le premier européen à y entrer.

Ces deux textes sont donc très différents dans leur façon d'aborder le conflit : l'un indiquant traiter des « guerres contemporaines », et l'autre se présentant au contraire comme le témoignage d'un événement historique précis. Toutefois, la première mise en scène de *Quatre heures à Chatila* en 1991 par Alain Milianti semble s'inscrire dans la tendance d'une esthétique théâtrale postmoderne traitant du « chaos du réel[5] », ce que la pièce de Michel Azama,

[1] Au sujet du choc des civilisations et de son théoricien Samuel Huntington, voir dans l'introduction la section « Occident et Orient ? », et Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 78-79.
[2] Michel Azama (1947, Villelongue-de-la-Salanque) est un auteur, dramaturge, comédien, metteur en scène et traducteur, professeur de lettres et de théâtre et inspecteur d'académie. Après des études de Lettres à Montpellier, il a étudié le théâtre aux cours Simon et à l'École Internationale Jacques Lecoq. Agrégé de Lettres, il exerce plusieurs années comme professeur avant de devenir inspecteur d'académie en 2006.
[3] Notice du spectacle sur le site du CNES, url : http://repertoire.chartreuse.org/piece4301.html, consulté le 01/04/19.
[4] À noter toutefois que dans le catalogue sur le site de l'éditeur, malgré un résumé tout aussi généraliste, les mots-clés « Israël /Palestine » apparaissent dans les Thème(s) de la pièce, avec « Guerre » et « Histoire », url : https://www.editionstheatrales.fr/livres/croisades-6.html, consulté le 07/04/19.
[5] *Id.*

*Croisades*, assume plus nettement. Nous souhaitons donc interroger leur parenté avec le postmodernisme. Le point commun de ces deux premières créations est de mettre en avant le texte d'un auteur contemporain, de prendre le pari d'une écriture théâtrale neuve qui s'extirpe d'un répertoire considéré comme inadapté pour parler de l'actualité. Il s'agit de comparer les premières démarches de créations, la longévité des œuvres et de s'interroger sur la façon dont différents artistes se les réapproprient par la suite : existe-t-il une certaine constance de leurs positionnements politiques – ou moraux ?

### 4.2. *Croisades* (1989) : un rapport paradoxal et désorienté à l'Histoire.

Écrite en résidence au CNES et mise en espace « en Avignon, le 15 juillet 1988, dans la Cave du Pape de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, par les comédiens sortant du Conservatoire […][1] », *Croisades* a été traduite en sept langues[2]. La pièce s'ébauche au cœur de l'institution théâtrale française et bénéficie d'une large reconnaissance. Elle est régulièrement mise en scène dans divers réseaux, à la fois dans des institutions théâtrales, en milieu scolaire, et par des troupes de théâtre amateur[3]. Son succès persiste jusqu'à ce jour. *Croisades* est sélectionnée en 2014 pour la Rencontre nationale du théâtre amateur (Rénathéa) organisée par la Fédération des clubs de la Défense[4] qui s'adresse aux troupes de théâtre affiliées dont les membres ne vivent pas de cette activité « ainsi qu'aux élèves des écoles militaires, même s'ils ne constituent pas une troupe de théâtre[5] ». La pièce de Michel Azama est le seul drame contemporain dans la sélection de cet événement, majoritairement dominé par des comédies grand public[6]. Enfin, il fait partie de la « liste 136[7] » en 2016, constituée par Stanislas Nordey

[1] Présentation liminaire, *Croisades*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 1988, p. 12.
[2] Le Répertoire du CNES indique 6 traductions (espagnol, anglais, allemand, catalan, néerlandais, français [québécois]) à laquelle vient s'ajouter le travail de traduction en hébreu et arabe du Théâtre Majâz abordé plus loin. Un autre document indique quinze traductions.
[3] Par exemple « Les allumés du théâtre » à Lyon en 2003, « Festival Théâtra » de Saint-Louis (Haut-Rhin) en 2008. Voir à ce sujet les articles de presse référencés dans les sources.
[4] Il s'agit d'une fédération de clubs sportifs et artistiques de la défense nationale et des forces armées. Son but est « d'encourager, parmi les personnels civils et militaires ainsi que de leurs familles, le goût de la pratique des activités culturelles et sportives, de concourir au maintien en condition physique et morale, de développer les activités sportives et culturelles et de renforcer le lien armées-nation. » Source : https://www.lafederationdefense.fr/notre-histoire/, consulté le 6/04/19.
[5] Denise Roz, « Le théâtre amateur monte sur les planches », *SudOuest.fr*, mardi 27 mai 2014.
[6] Selon l'article cité ci-dessus, la sélection est la suivante : *Les veufs* de Louis Calaferte (comédie) / *Don Juan* de Molière (tragédie [sic]) / *Une taupe au labo* de Jérôme Vuittenez (comédie) / *La visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt (tragicomédie) / *Blanche Maupas, l'amour fusillé* de Jean-Paul Alègre (drame) / *Les Bonobos* de Laurent Baffie (comédie) / *Clinique Vétérinaire* et *Vincent prépare une teuf* de Michel Parrenin (comédie) / *Le prénom* de Matthieu Delaporte et Alexandre de La Patellière (comédie) / *La symphonie des faux-culs* d'Olivier Lejeune (comédie) / *On dinera au lit* de Marc Camoletti (comédie) / *Croisades* de Michel Azama (drame contemporain).
[7] Au Théâtre National de Strasbourg, les élèves doivent lire un texte contemporain par semaine durant leurs trois années d'étude. Le chiffre 136 correspond au nombre de semaines passées au sein de l'école.

et Frédéric Vossier, à destination des élèves de l'École du TNS. Il s'agit du texte le plus porté à la scène dans l'ensemble des pièces que nous avons recensées, toute proportion gardée car sa longévité s'explique du fait que c'est l'un des textes les plus anciens de notre recensement.

| Titre de la pièce et nom de l'auteur | Nbre de créations | Année de publication |
|---|---|---|
| *Croisades* de Michel Azama | 39 | 1988 |
| *Que d'espoir !* de Hanokh Levin | 12 | 2005 |
| *Quatre heures à Chatila* de Jean Genet | 10 | 1983 |
| *Les Monologues de Gaza* du Théâtre Ashtar | 9 | 2010 |
| *Sous un ciel de chamaille* de Daniel Dannis | 8 | 2008 |
| *Shitz* de Hanokh Levin | 7 | 2007 |
| *Terre Sainte* de Mohamed Kacimi | 6 | 2005 |
| *À portée de crachat* de Taher Najib | 5 | 2007 |
| *Un captif amoureux* de Jean Genet | 5 | 1993 |

*Figure 27: Tableau. Textes (de théâtre) autour du conflit israélo-palestinien les plus portés à la scène (Mise en scène, mise en espace et mise en voix) Tableau réalisé sur l'ensemble du recensement qui débute en 1954 et se termine à la fin de l'année civile 2017.*

Ce succès largement partagé peut s'expliquer entre autres par la multipositionnalité[1] de Michel Azama, à la fois auteur de théâtre, dramaturge, metteur en scène, comédien, mais aussi professeur de littérature puis inspecteur d'académie. Cette seconde vocation lui a permis de mener des ateliers de pratique théâtrale en milieu scolaire[2]. Mais *Croisades* semble aussi correspondre aux formes de théâtre dominantes qui se déploient depuis les années 1980 : des formes consensuelles où c'est moins un système de domination qui est condamné que les guerres qui en découlent.

Ainsi, parmi les créations successives, le conflit israélo-palestinien est parfois cité, mais reste souvent un motif secondaire. Cette absence est permise par un méta-texte évasif qui indique que la pièce a pour thème principal « la guerre » et relève du genre de la tragédie. La citation de Goya[3] et sa traduction en page de garde confirment la volonté de Michel Azama de dépasser le cadre du conflit israélo-palestinien :

[1] La multipositionnalité des agents du monde théâtral est un « facteur d'art » selon Jean-Pierre Cometti, c'est-à-dire un facteur de légitimation.

[2] Sur les 39 mises en scène du texte, 12 sont des spectacles de professionnels, 19 sont des spectacles d'amateurs, et 8 sont des spectacles crées en milieu scolaire.

[3] Francisco de Goya (1746-1828) est un peintre et graveur espagnol qui réalise, entre 1810 et 1820 une série de gravures intitulées *Les Désastres de la guerre* relatant la guerre de libération menée en Espagne contre Bonaparte, et ses conséquences dramatiques dont la famine qui touche le pays de 1811 à 1812. Ces gravures rejettent les idéaux héroïques et s'attardent sur le sort de victimes anonymes. Sur la gravure intitulé *No se puede mirar*, « Goya ne montre aucun de ses personnages en train de regarder : yeux fermés, têtes baissées renversées ou voilées.

*No se puede mirar.*

*Yo lo vì.*

*Ça ne peut pas se regarder.*

*Je l'ai vu.*

*Goya*

C'est la guerre qui est ici condamnée. Michel Azama étire donc le temps dans cette pièce qui évoque aussi bien les guerres de religion passées que les conflits contemporains. Ce mille-feuille (an)historique est présenté dans la liste liminaire des personnages où sont citées plusieurs figures indéterminées (la petite fille, le petit garçon, le petit vieux, la petite vieille, etc.), à l'exception de quelques personnages évocateurs tel que « l'indien Peau-Rouge » (qui ne parle pas une fois durant la pièce), ou ces adolescents dont les prénoms renvoient plus nettement au Proche-Orient : Yonathan (prénom hébreu) et Ismaïl (prénom hébreu et arabe). Finalement, ce qui caractérise ces personnages les uns par rapport aux autres ce n'est pas un contexte historique précis mais leur destin fatal. C'est à la fois le temps long de l'Histoire – dont la chronologie est étirée et morcelée, et le temps court de la vie. Michel Azama les présente selon leur ordre d'apparition : les enfants, les adolescents, les vieux. Tous les personnages meurent à l'issue de la pièce (14 personnages en tout), s'ils ne sont pas déjà morts lors de leur première apparition.

Le texte comporte un prologue suivi de 15 séquences où s'entremêlent la vie et la mort, comme l'indique la didascalie à la fin de première séquence : « Le décor apparaît. C'est un lieu de commotion. Des ruines, passage obligé entre monde des vivants et monde des morts, qui sont autant les décombres de Sodome et Gomorrhe que ceux d'Hiroshima[1] ». Avant la mise en place de cette scénographie, le prologue présente un dialogue entre deux enfants, « dans un espace vide rempli d'obscurité[2] », qui arrachent les bras d'une poupée, s'amusant à reproduire sur la marionnette les méfaits de la guerre : « Attention ! Elle a pris un éclat d'obus.[3] ». Un paquet tombe du ciel et les enfants se battent pour son contenu : un camion téléguidé piégé[4] qui

Comment échapper au moment de sa mort, faute d'échapper à sa mort ? ». Jean-Philippe Chimot, « Les désastres de la guerre », *Amnis* [en ligne], 6, 2006/9, url : http://journals.openedition.org/amnis/900, consulté le 07/04/19.

[1] Michel Azama, *op. cit.*, p. 24.

[2] *Ibid.*, p. 13

[3] *Id*.

[4] L'origine et l'usage de jouets piégés pour terroriser les civils sont disputés. Une recherche sur la base europresse souligne une première occurrence dans le journal *Sud-Ouest* en 1980, lors de la Guerre d'Afghanistan opposant l'URSS aux moudjahidines. Les soviétiques auraient utilisé des jouets piégés ; puis en 1996-1997 dans les journaux *Sud-Ouest, La Croix, Libération, Le Monde*, au cours d'une saisie importante de jouets piégés dans un centre tenu par des moudjahidines en Bosnie-Herzégovine. La même recherche dans les journaux anglais traduit les mêmes résultats.

explose. La déflagration tue le petit garçon. Mort absurde qui plonge la petite fille dans le délire, hurlant sur sa poupée : « C'est de ta faute salope ! C'est parce qu'on était fâchés tous les deux à cause de toi. […] Voilà. T'es morte. Bien fait salope ![1] ». Le fait que le langage soit « cru » est relevé plusieurs fois dans la revue de presse que nous avons constituée, comme un gage de qualité, la preuve d'une certaine véracité de l'état du monde. C'est après cette mort absurde que « le petit garçon mort se relève et parle[2] » : « J'ai pas souffert et j'ai décédé […] instantanément[3] ». Les morts ont un secret, et beaucoup de boulot comme il l'affirme. La petite fille le jalouse pour ce secret, et le rejoint dans la mort, par hasard, lorsqu'une rafale de mitraillette venue de nulle part retentit. Les deux enfants sont accueillis dans l'au-delà par un couple de petits vieux « très chics[4]» et sont absorbés par la lumière. Ce prologue donne le ton de cette pièce dans laquelle les vivants sont aspirés vers la mort, malgré eux. La première séquence qui suit, toujours jouée dans l'obscurité, présente un personnage récurrent : Maman-poule, « une femme d'allure mythologique vêtue d'une robe longue sans forme ni époque […][5] ». C'est une figure qui domine l'ensemble de la pièce et donne souvent son avis sur les autres personnages. Elle s'adresse directement au public à plusieurs reprises (sa première apparition a lieu dans le public). On apprend qu'elle marche depuis 1212 vers Jérusalem, date à laquelle une croisade populaire d'enfants aurait spontanément entamé un pèlerinage vers la Terre Sainte[6]. Maman-poule interroge le public « En quelle année sommes-nous ?[7] ». Elle est désorientée, « la mémoire [lui] manque[8] ». Lors de sa première apparition, elle chante une rengaine médiévale partagée par les pèlerins sur la route de Saint-Jacques-de-Compostelle. Elle relate le départ de

En 1999, plusieurs journalistes répondent à une lettre ouverte de Régis Debray à Jacques Chirac, publiée dans *Le monde*. L'auteur accuse les médias de ne pas couvrir correctement le conflit en Yougoslavie. La réponse donnée par les journalistes consiste à replacer leur travail dans leur contexte, et insiste sur le fait que « l'existence jamais vérifiée de "jouets piégés" est un grand classique des rumeurs de guerre. Durant l'Occupation, on mettait en garde les enfants contre les "bonbons empoisonnés" des Allemands […] ». Marie-Laure Colson, Didier François, Fabrice Rousselot, Marc Semo, « Nos envoyés spéciaux passent en revue les affirmations et les "informations" publiées par Régis Debray dans sa "lettre d'un voyageur au président de la République" », *Libération*, 14 mai 1999.
La référence aux jouets piégés peut-être également repérée au sujet des camps palestiniens au Liban, et persiste dans les conflits armés, particulièrement au Moyen-Orient à ce jour.

[1] *Ibid.*, p. 16.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] *Ibid.*, p. 19.
[5] *Ibid.*, p. 20.
[6] La croisade des enfants est un mouvement paysan et l'une des plus importantes migrations urbaines de son époque. Mais cet événement historique est en partie mythifié en raison d'un manque de sources. Il est toutefois entré « dans l'imagination littéraire du public cultivé, […] européen ou américain. » Voir à ce sujet : Gary Dickson, « La genèse de la croisade des enfants (1212) », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 153, 1995/1, p. 53-102, url : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1995_num_153_1_450759, consulté le 07/04/19.
[7] *Id*.
[8] *Ibid.*, p. 21.

la croisade des enfants pour aller délivrer la ville sainte des « sarrasins[1] » : « C'est dans la bible. On le dit. Moi je ne sais pas. Je n'ai jamais appris à lire[2] ». Et dans ce lieu qui n'existe nulle part, entre la vie et la mort, entre un homme – Renaud le bûcheron – qui relate à la demande de maman-poule sa croisade jusqu'à Jérusalem et la prise de la ville.

> *Nous avons fait plaisir à Dieu en délivrant le Saint Sépulcre. / Nous avons beaucoup tué. Tué dans les ruelles les jardins les cours / nous avons brûlé la synagogue fait voler les têtes par-dessus les / murs toute la ville baignait dans le sang / nous marchions dans le sang jusqu'à la bride du cheval.*[3]

Maman-poule n'imaginait pas « le plaisir de Dieu comme ça[4] ». Elle commente les horreurs racontées par « le pauvre homme[5] ». Dans cette première scène, maman-poule se positionne clairement en moralisatrice. Par la suite, elle croise d'autres morts et commente la situation, toujours avec un certain détachement, presque cynique. Maman-poule finit par s'affliger de l'état de la ville lorsqu'elle parvient à Jérusalem dans la dernière scène. Dans son discours final elle affirme le désordre et la fatalité de la condition humaine.

> *Maman poule*
>
> *Il est mort. L'étrange veillée que j'ai passée quand j'ai trouvé mes enfants*
>
> *froids dans la mort.*
>
> *Que je les ai veillés sur le champ du massacre*
>
> *quand je me suis levée dans le matin glacé*
>
> *et les abandonnais là où ils étaient tombés pour regarder la route devant moi.*
>
> *Le chemin m'a servi de bandage et d'eau et d'éponge*
>
> *il a versé du calme sur mes plaies.*
>
> *Le voyage continue la fin je ne la connais pas.*
>
> *J'envie les hommes qui s'endorment dans leur maison d'enfance*
>
> *entourés de visages qu'ils connaissent.*
>
> *Marchons.*
>
> *Tout ce désordre de la broussaille humaine*
>
> *n'est que mensonge et apparence.*

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.*, p. 22.
[4] *Id*.
[5] *Ibid.*, p. 23.

*L'ordre est la loi de l'univers qui fait toutes les choses rondes.*

*Elle enlève sa blouse.*

*Sur toute la surface de sa robe sont cousus des centaines de petits sacs d'étoffe.*

*Les cendres de mon troupeau de gosses.*

*Je te les rends vieux capitaine.*

*Elle vide les sacs dans la terre et la retourne avec un bâton […]*

*Continuons.*

*Oh Oh ! Est-ce qu'il y a quelqu'un ici ?*

*Oh il y a quelqu'un ?*

*Oh quelqu'un ! Il doit bien rester quelqu'un ?*

*Elle se dirige vers le lointain à petits pas fatigués.*

*NOIR FINAL*

Ce monologue final traduit bien la confusion de la pièce, paradoxalement présentée comme une forme de « théâtre qui renoue (enfin !) avec le sens de l'Histoire[1] ». Langage « cru », mots « justes », texte « difficile » : la majorité des articles de la revue de presse française salue le travail de Michel Azama, repris par différentes compagnies après la première création, sauf un. Après avoir encensé la qualité artistique du spectacle, son auteur remarque :

> […] *Malheureusement les morts n'ont rien à dire et comme les vivants n'ont guère d'épaisseur et servent essentiellement d'enseigne à des poncifs, à des "messages" ou à des "analyses politiques" du genre que l'on émet entre la bière et le pastis, il ne se passe rien que la mort et l'horreur. La pièce est une succession de scènes bien construites et pensées dans l'espace, mais à aucun moment le spectateur n'attend un dénouement, une résolution à une crise. Seule la montée de l'horreur semble constituer le moteur de la pièce et sa finalité. Sur le moment, le public est resté plutôt froid et poli. Forcé d'admirer le travail accompli, il ne pouvait pourtant d'emblée s'enflammer aux destins des personnages. Il ne pouvait partager leurs passions car ils avaient des idées de passions, des concepts de souffrance mais rien de réel.* […] *Malheureusement Michel Azama est seulement né dans une époque où l'homme n'a plus de conflits à régler, où il ne sait même plus pourquoi il tue.* […][2]

Ce tableau noir et pessimiste relate ici une mise en scène jouée au bénéfice d'Amnesty International[3]. Une autre création est jouée pour la célébration du 60ème anniversaire de la

[1] Michel Azama, *op. cit.*, quatrième de couverture.
[2] Michel Mac Dougall, « Morts en croisade », *Le Progrès*, Lyon, 19 avril 2001.
[3] Il s'agit de la mise en scène de Ghislain Montiel avec les Baladins de la Séquanaise créée en mars 2001 à Polingy (Jura). La Séquanaise est une association sportive et culturelle d'éducation populaire. Sa troupe de théâtre est dirigée par Claudine Poncet en 2019.

Déclaration des droits de l'homme, au bénéfice de la même ONG internationale[1], et une troisième en faveur de l'Association France Palestine Solidarité[2]. Ces divers soutiens en faveur de causes humanitaires confirment le succès de la pièce, témoignent de sa plasticité et du consensus qu'elle engendre, décrivant la guerre de façon généraliste, condamnant ses méfaits. En conséquence, loin de renouer avec le sens de l'Histoire, la pièce semble plutôt la condamner – voire en annoncer « la fin », ou la mort. Au fil des mises en scènes, le sens de l'écriture devient de plus en plus confus, en témoigne un article de 2000 affirmant que l'auteur a écrit sa pièce « au début de la guerre du Kosovo[3] ».

Maman-poule a été joué par Michel Azama lors de la première mise en scène d'Alain Mergnat en 1989. La posture de l'auteur – « un peu prophétique[4] », qui observe depuis un point surélevé prend ici tout son sens : c'est Michel Azama/Maman-poule (et aussi le dramaturge d'Alain Mergnat) qui (dés)ordonne le texte et ses références. Il n'y a plus rien à expliquer, seulement à constater « le chaos du réel[5] » :

> […] *l'histoire se passe "ailleurs", "là-bas"… peut-être en Palestine, à Beyrouth ou Baalbec, quelque part en Syrie ou bien en Israël… / Peu importe le lieu il y a toujours deux camps où la vie est en jeu sans cesse.* […] *Mais Michel Azama envisage sa guerre avec la cruauté fébrile de certains jeux d'enfants : un théâtre naïf et loufoque, invraisemblable et réaliste tout à la fois.*[6]

C'est ainsi qu'Alain Mergnat signe la première mise en scène du texte, indiquant s'adresser aux « gens de maintenant, repus de catastrophes, communi[ant] dans l'horreur au moment des repas […][7] ». Face à la violence « de notre drôle de temps[8] », le metteur en scène explique que « cents milliards d'aïeux se fendent la poire en coulisses ; du fond des chromosomes ils en ont vu bien d'autres ! […][9] ». L'Histoire n'apprend plus rien aux jeunes « héros » de *Croisades* qui tuent sans réfléchir, qui se détruisent et se soumettent. Yonathan et Ismaïl sont amis depuis l'enfance, mais la religion les sépare et Yonathan est obligé de rejoindre « les autres[10] ». Puis, on ne sait pour quelle raison, on les retrouve plus tard s'affronter dans des ruines, hésiter, se souvenir de leur amitié, puis tirer sur l'ennemi parce qu'il semble qu'il n'y ait pas d'autre issue. À mesure

[1] Mise en scène de Colette Arcaix et les Z'artmateurs créée en juillet 2008, Saint-Gildas-de-Rhuys (Morbihan), joué en 2008 ou 2009 au bénéfice d'Amnesty International.
[2] Mise en scène de Pierre-Marie Quesseveur et la Compagnie Faltazia créée en décembre 2007, Carhaix (Finistère). Jouée le 15 décembre 2007 au profit de l'Association France Palestine Solidarité.
[3] M.CI.V. « L'école du Spectacle monte "Croisades" de Michel Azama », *Le Progrès – Lyon*, 1er juin 2000.
[4] Propos de Michel Azama, dans « "Croisades" avec l'auteur », *Sud-Ouest*, 15 février 1996.
[5] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 97.
[6] Alain Mergnat, Préface à *Croisades*, *op. cit.*, p. 7.
[7] *Ibid.*, p. 8
[8] *Id*.
[9] *Id*.
[10] *Ibid.*, p. 25.

que cette impasse s'affirme, les personnages décrivent avec un réalisme toujours plus « dérangeant[1] » les atrocités de la guerre comme le fait Yonathan se relevant après sa mort, et racontant qu'il a été forcé de choisir entre les armes ou la mort. Il a pris les armes :

> […] *TCHAF ! L'autre tombe tu l'enjambes tu ne vois plus rien*
>
> *tu avances un cadavre te tombe dessus explose en morceaux*
>
> *déchiqueté et t'éclabousse une douche de sang.*
>
> *À chaque pas des enfants en morceaux des bébés aux crânes ouvert*
>
> *des femmes éventrées qui tiennent leur enfant*
>
> *tu es comme une bête c'est eux ou toi*
>
> *tirer sur tout ce qui bouge un gosse un chat un copain.*
>
> *Tirer tirer tirer sauver ta peau tirer tirer tirer tirer.*[2]

Ces adolescents qui s'affrontent sont les figures les plus importantes de la pièce[3]. En contrepoint, Maman-poule se trouve incapable de les défendre ou de les sauver et poursuit sa quête vers la terre promise. Un autre soldat « roux », Zack, ne passe pas inaperçu quand il négocie une vente d'armes parmi les « zoulous[4] », les « macaques[5] », les « bougnoules[6] ». Un immeuble s'est effondré sur lui et le voici qui éructe un discours raciste, impérialiste, comme un rouleau compresseur que rien ne peut arrêter : « la guerre est l'activité humaine qui a le plus d'avenir mec ![7] ». Et enfin Bella, une soldate qui a fait Ismaïl prisonnier et lui raconte son histoire de famille (« Ma grand-mère elle a été gazée[8] ») et son arrivée dans la ville :

> […] *quand j'étais petite j'avais cinq ans cette foutue ville a été reprise et j'ai embrassé le mur j'étais toute petite mais je me souviens de cette foule qui montait vers le mur. Il y avait des buissons d'épines qui poussaient entre les pierres du mur. Je marchais à côté d'un parachutiste je lui ai dit : "qu'est-ce que tu ressens ?" il a dit : "ce que je sens ? Je sens que je rentre chez moi après 900 ans"* […][9]

Bella entraîne Yonathan, le teste, le force à abattre un adversaire. Celle qui donne la mort finit par tomber enceinte et est abattue par Ismaïl, son amant, juste avant d'accoucher. Témoins de

---

[1] « Le théâtre dans la rue », *Sud-Ouest*, 30 mai 2002.
[2] Michel Azama, *op. cit.*, p. 99.
[3] Bien que leur amitié fasse nettement écho au conflit israélo-palestinien, Michel Azama n'en fait jamais mention explicitement lorsqu'on l'interroge sur la pièce, alors qu'il est enclin à citer variablement la guerre du Golfe, le Kosovo, l'Afghanistan, etc.
[4] Michel Azama, *Croisades, op. cit.*, p. 55.
[5] *Id*.
[6] *Ibid.*, p. 56.
[7] *Id*.
[8] *Ibid.*, p. 48.
[9] *Ibid.*, p. 50.

cette succession de morts, le petit vieux et la petite vieille – présentés comme très chics – gardent les portes de l'au-delà, au centre de la scène. Leurs paroles évoquent des souvenirs vagues et éclatés, faisant à la fois référence à Venise, à New York, etc. Leur logorrhée verbale traduit une inquiétude, une démission du politique, un désintérêt certain pour ses formes révolutionnaires qui paraissent d'un autre âge (comme ces personnages) :

> *La petite vieille*
>
> *Écoute. Il y a de la révolution dans l'air et sans doute de la guerre de religion. Je ne sais plus qui a abdiqué il y a une junte un coup d'état bref on serait mûrs pour une révolution peut-être même prolétarienne enfin tout ça à l'air gravissime. Autant dire une guerre civile qui tourne à la guerre mondiale en plus compliqué mais je n'en sais pas plus et toi tu as mis ton pantalon en loques…*
>
> *Le petit vieux*
>
> *Quand ça va mal ils disent fatalité et quand ça va bien ils disent politique.*
>
> *En réalité tout est hasard sauf l'amour.*[1]

La politique est ici résumée soit à une impasse, soit à une vanité. En tous les cas à un incontrôlable hasard. Les enjeux politiques sont dilués, les références démultipliées, et font converger l'attention sur la souffrance de ces différentes figures/personnages présentée comme égale, inhumaine, mais fatale. *Croisades* répond bien aux caractéristiques de la « Cité du théâtre post-politique » par son pessimisme anthropologique radical, et cette « volonté d'exprimer tout ensemble le caractère incohérent, intenable et inchangeable du réel [qui] se reflète dans l'abandon de la fable ou du personnage[2] ». Pour Michel Azama, cette transformation du personnage en figure, et l'abandon de la « vieille narrativité dramatique[3] » est nécessaire à l'invention de nouvelles formes d'écriture.

> *Le dramatique a pris dans la production télévisuelle et le cinéma commercial, une tournure trop mystifiante. Si bien que cette multiplication des histoires permet une distanciation épique. En multipliant, superposant, fragmentant les histoires, on les met en miroir les uns par rapport aux autres, on respecte davantage la complexité du réel, on évite les simplifications stéréotypantes.*[4]

La référence à un procédé du théâtre épique est ici déconnectée du corpus idéologique qui lui est attaché. Énonçant une forme d'écriture qui lui est contemporaine, Michel Azama décrit également sa propre écriture dans *Croisades* : succession d'histoires entremêlées, et de

[1] *Ibid.*, p. 99-100.
[2] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 161.
[3] Michel Azama, « Les provinciales d'Avignon – I », dans *Les écritures scéniques, controverses avec les auteurs. Manifeste pour un temps présent III*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2001, p. 42.
[4] *Ibid.*, p. 40.

personnages moins caractérisés par une biographie ou une identité précise que par leur participation à une guerre. Leurs histoires s'empilent et convergent toutes vers un même destin fatal. *Croisades* s'inscrit également dans la défense paradoxale d'un « théâtre *apolitiquement* politique[1] », fondé exclusivement sur une essence supposée du théâtre comme l'explique Michel Azama :

> *Le mot Théâtre, en grec (teatron), ne désigne pas la scène (skênê), mais les gradins où s'assoit le public. La convocation d'un public est un acte politique. Le théâtre est intrinsèquement politique, non en raison de ce qui s'y montre ou s'y débat, mais par la nature du rassemblement qu'il établit.*[2]

La politique est ici entendue comme un rassemblement de personnes toutes tendues vers le même souci de regarder. Ce regard doit être tourné, selon l'auteur, vers des sujets contemporains, en écho au modèle grec désigné. *Croisades* se fait le reflet du désenchantement politique de son temps. C'est un gage de qualité repéré et répété dans la presse : un spectacle « pas intello[3] », laissant « place avant tout à l'émotion[4] », évitant de délivrer « une morale[5] ». Cette approche oblitère la pensée critique, c'est-à-dire la possibilité d'analyser les rapports de forces à l'œuvre en ramenant tout type de guerre à un conflit symétrique, inexplicable, et donc inévitable. Un tel texte pourrait aisément être disqualifié de notre corpus par sa capacité à éluder le sujet, à ne pas l'évoquer frontalement, mais c'est justement cet évitement que contredit le texte qui retient l'attention. C'est finalement par les diverses appropriations du texte que cette référence peut être assumée, sans toutefois changer le fond pessimiste de la pièce. Par exemple, la compagnie amateur de Carhaix, Faltazia, qui joue la pièce au bénéfice de l'Association France Palestine Solidarité en 2007, parle d'un « théâtre militant qui interpelle les gens[6] ». Ici, c'est bien une posture politique préexistante à la création de la pièce qui en oriente l'interprétation. Mais c'est une création étrangère, accueillie au Théâtre du Soleil en 2009, qui l'inscrit indubitablement dans le cadre du conflit israélo-palestinien.

En 2009, le Théâtre Majâz monte *Croisades* au Festival de Saint Jean d'Acre[7] en même temps que deux autres compagnies proposent des créations mixtes (Angleterre, Israël, Palestine).

---

[1] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 93.
[2] Michel Azama, « Les provinciales d'Avignon – II », dans *Les écritures scéniques, controverses avec les auteurs. Manifeste pour un temps présent III*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2001, p. 243.
[3] Jean-Yves Le Météyer, « Le talent, tout simplement ! », *Sud-Ouest*, 5 avril 1997.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] « Croisades : un théâtre engagé », *Le Télégramme*, Bretagne, 19 décembre 2007.
[7] Le Festival de Saint-Jean d'Acre, aussi nommé le Festival d'Acre ou d'Akko (nom hébreu), est fondé en 1980 par Odet Kottler et Dani Tracz pour permettre aux troupes non institutionnalisées de se produire sur scène. Il encourage le théâtre d'art et d'essai et est souvent appelé le Festival de théâtre alternatif. Il s'agit de la scène théâtrale principale où ont pu être mises en scène des pièces mixtes en arabe et en hébreu. Voir à ce sujet Lily

Selon Ido Shaked[1], le metteur en scène, le texte de Michel Azama « reste une pièce de jeunesse, pour des jeunes qui veulent faire un petit peu de théâtre, mais ça manque de concret[2] ». Ce concret, l'équipe artistique le saisit tout au long du processus de création. Pour la jeune compagnie, *Croisades* est l'occasion de jouer avec les langues et les identités dans un pays où les espaces de coexistence israélo-palestinienne se réduisent. Le spectacle tourne à Jaffa, Jérusalem, Beer Sheva. Cette première expérience leur permet de poser les bases d'une réflexion : « comment l'art et la politique peuvent se rejoindre quand on parle de la Palestine et d'Israël ?[3] ». L'équipe mobilisée autour de ce projet mêle les nationalités française, libanaise, israélienne, palestinienne, espagnole, marocaine et iranienne. La pièce est traduite en hébreu par Eli Bijaoui, et en arabe par Ula Tabari[4]. Elle est « jouée en arabe, en hébreu et en français, et intégralement sous-titrée en arabe et en hébreu[5] ». La question de la langue est centrale. D'abord sur place où la pièce est l'occasion d'ateliers avec des publics scolaires, ensuite, jusqu'à la résidence au Théâtre du Soleil où le comédien Guy Elhanan[6] rejoint la production en remplaçant « le rôle d'un israélien qui parle arabe[7] ». Le comédien explique qu'ayant appris à parler l'arabe à Saint-Denis – où il étudiait à Paris VIII, il maîtrise un arabe très différent de celui qui est enseigné à l'armée. Cela lui aurait permis d'instaurer de meilleures relations avec les comédiens palestiniens. Si la distribution change en France, les choix de traduction ne varient pas. Guy Elhanan explique qu'il a été gêné que le public ait en permanence les yeux braqués sur le surtitrage. Lui qui parle arabe, espagnol, français et hébreu, est déçu de ne pouvoir déclamer un monologue « vraiment déchirant[8] » en français, malgré son insistance auprès du metteur en scène, Ido Shaked. Selon Guy, la langue a constitué une barrière pour les spectateurs : « il n'ont pas entendu ou ils n'ont pas réagi théâtralement[9] ». En conséquence, le débat qui a suivi le spectacle a vite tourné autour de la politique d'après le comédien. Le texte

Perlemuter, « Le théâtre israélien » dans Ève Feuillebois-Pierunek (dir.), *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 455-467.

[1] Ido Shaked est un metteur en scène et comédien israélien formé à l'École des Arts de Tel-Aviv, puis à l'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq en 2006. Il vit à Paris mais produit des spectacles en Israël jusqu'en 2009, puis cofonde le Théâtre Majâz avec Lauren Houda Hussein, auteure et comédienne franco-libanaise également formée à l'École Jacques Lecoq. Voir à ce sujet, Chapitre 12, section 3.

[2] Entretien avec Ido Shaked, 30 juin 2016.

[3] *Id*.

[4] Présentation de la création sur le site internet de la compagnie, url : https://www.theatre-majaz.com/la-creation, consulté le 14 avril 2019.

[5] *Id*.

[6] Guy Elhanan est un comédien, metteur en scène, *refuznik* (objecteur de conscience) et militant politique israélien. Diplômé d'une Licence en Arts du Spectacle à Paris VIII, il s'est également formé à l'École Jacques Lecoq. Voir à ce sujet : Emmanuelle Thiébot, « L'engagement internationaliste d'un artiste israélien, Guy Elhanan », *Théâtre/Public*, 233, *Scènes politiques du Maghreb au Proche-Orient*, juillet 2019, p. 49-51.

[7] Entretien avec Guy Elhanan, 4 mars 2014.

[8] *Id*.

[9] *Id*.

de Michel Azama représente ici le conflit israélo-palestinien, en raison des origines diverses de l'équipe artistique, entraînant une forme d'assignation identitaire[1]. Si Guy Elhanan et Ido Shaked se sont rapidement séparés après cette expérience, pour des raisons politiques, tous les deux tombent d'accord sur la persistance d'une forme d'orientalisme dans l'institution théâtrale française. Guy, qui se déclare plutôt « anar[2] », ne voit pas ce que vient faire le drapeau de la France à l'entrée du Théâtre du Soleil. Il salue l'expérience « parfaite, excellente et magnifique[3] » qu'il a eue dans ce théâtre avec les autres membres de la troupe qu'il a pu rencontrer, ainsi qu'avec celle du Théâtre de la Liberté de Jénine qui est venue assister aux représentations[4]. Toutefois, il affirme aussi s'être senti enfermé et avoir vécu une expérience « caricaturale et orientaliste[5] », la troupe du Soleil étant absente et Ariane Mnouchkine n'ayant d'après lui jamais assisté au spectacle. Il se sent utilisé :

> […] *Pour le dire assez brutalement, je pense que le Théâtre du Soleil utilise les différentes ethnies, les différents conflits pour mettre dans son Curriculum Vitae et [que] ça aide dans, je ne sais pas quoi, des budgets* […][6]

Ido Shaked pose un constat similaire quelques années plus tard après avoir participé à créer avec les membres de la même troupe un spectacle sur leur propre histoire[7]. En 2016, alors qu'il vit depuis dix ans en France, il s'étonne que le théâtre français offre si peu de place aux metteurs en scène de Palestine et d'Israël :

> *C'est drôle parce qu'il y a des structures comme la maison des Métallos qui cherchent soi-disant et qui finalement programment une troupe de Belgique*[8] *qui va parler de la Palestine. Et en plus je le trouve atroce comme spectacle.* […] *C'est encore l'Occident, qui essaie de parler, de parler de l'autre, qui se sent très noble quand il consacre un petit moment de travail sur l'Orient et le problème. Mais* […] *on n'arrive pas à donner assez de place aux gens eux-mêmes pour parler de ce qui se passe, en tout cas pas, on estime que le théâtre ce n'est pas pour eux. Donc il faut s'occidentaliser* […][9]

Cette parole portée par deux artistes israéliens aux parcours différents mérite qu'on s'y attarde. À la fois pour revenir sur le texte de Michel Azama, mais également pour aborder les questions

[1] Cette assignation identitaire est alors revendiquée par la troupe, et le moteur de création du Théâtre Majâz. Elle devient par la suite problématique pour les projets de l'équipe toujours attendue sur le terrain du Proche-Orient. Voir à ce sujet Chapitre 12, section 3.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] Cette rencontre est primordiale dans son parcours d'artiste.
[5] Entretien avec Guy Elhanan, 4 mars 2014.
[6] *Id*.
[7] *Les Optimistes*, écrit par Lauren Houda Hussein, mis en scène par Ido Shaked. Création le 8 novembre 2012 au Théâtre du Soleil.
[8] Ido Shaked fait ici référence au spectacle du Groupov, *l'Impossible neutralité*, dont la réception critique est très faible.
[9] Entretien avec Ido Shaked, 30 juin 2016.

d'appropriation culturelle[1]. Ce concept désigne un emprunt qui a lieu dans un contexte de domination. Cela peut, par exemple, consister à s'approprier l'histoire ou la souffrance des « autres ». Le problème posé par l'appropriation culturelle est moins l'emprunt en lui-même – les cultures sont métissées – que le contexte de domination : « ce qui définit l'appropriation culturelle, […] ce n'est pas seulement la circulation. Après tout, l'emprunt est la règle de l'art, qui ne connaît pas de frontières. Il s'agit de récupération quand la circulation s'inscrit dans un contexte de domination auquel on s'aveugle[2] ». Représenter l'autre à sa place c'est en donner une interprétation politique – même inconsciente. Admettre et verbaliser ce contexte de domination, c'est se positionner politiquement. C'est cette absence de positionnement politique qui est à l'origine de la controverse récemment ouverte dans le champ théâtral français. La polémique s'est construite autour d'un spectacle d'Ariane Mnouchkine sur « l'histoire du Canada à travers le prisme des rapports entre Blancs et autochtones[3] ». La présentation de la productrice du spectacle omet le contexte de domination qui aurait pu s'écrire ainsi : « entre colons et autochtones ». Or comme l'ont montré Bérénice Hamid-Kim et Olivier Neveux, tout un pan du théâtre contemporain, majoritaire et hégémonique dans l'institution théâtrale, s'envisage – de longue date – en dehors de ces rapports de domination.

*Croisades* est une pièce de théâtre à la longévité et au succès indéniable, et la plupart des troupes qui s'en emparent éludent des situations précises parce que le texte le permet. Elle s'inscrit bien

[1] Voir à ce sujet : Éric Fassin, « L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination », *Le Monde*, 24 août 2018. Ce concept ne fait pas l'unanimité. Le contexte de domination est étudié et analysé dans cet ouvrage du même auteur : Didier Fassin, Éric Fassin (dir.) *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2009.

[2] Éric Fassin, « L'appropriation culturelle… » article cité.

[3] Le 11 juillet 2018, le journal canadien *Le Devoir* annonce que la prochaine pièce d'Ariane Mnouchkine et de Robert Lepage traite « de l'histoire du Canada à travers le prisme des rapports entre Blancs et autochtones » [sic l'absence de majuscule]. Le 14 juillet 2018, un texte collectif d'artistes canadiens autochtones s'étonne qu'aucun d'entre eux ne soit sollicité pour participer à ce projet, et dénonce l'appropriation de leur récit alors que la Commission de vérité et réconciliation du Canada s'est tenue en 2015, pour « éviter l'une des pires poursuites judiciaires contre un gouvernement dans le monde ». Ils craignent également une représentation stéréotypée. Suite à cette publication, les producteurs canadiens se désengagent. Le 6 septembre 2018, le Théâtre du Soleil décide de maintenir la représentation et renomme le spectacle : Kanata – épisode 1 : la controverse. À l'issue de la première représentation, l'historien de l'art franco-canadien Jean-Philippe Uzel a fourni une analyse éclairante sur la vision misérabiliste des autochtones dans le spectacle. Sources : Catherine Lalonde, « "Kanata" : Les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine », *Le Devoir*, 11 juillet 2018, url [accès restreint] : https://www.ledevoir.com/culture/532131/les-ameridiens-du-canada-lus-par-lepage-et-mnouchkine, consulté le 03/09/19 ; Texte collectif, « Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones ? », *Le Devoir*, 14 juillet 2018, url [accès restreint] : https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones, consulté le 03/09/19 ; Catherine Lalonde, « Le problème avec Kanata… », *Le Devoir*, 24 décembre 2018, url [accès restreint] : https://www.ledevoir.com/culture/544265/le-probleme-avec-kanata, consulté le 03/09/18.

dans l'idéologie dominante comme le dit François Regnault à propos du théâtre d'Edward Bond :

> *Puisque le monde est mauvais, puisque le monde va mal, il faut que l'on raconte des pièces qui aillent mal et, d'une certaine façon, qui soient mauvaises. Elles témoigneront d'autant mieux de la douleur du monde si elles sont douloureuses. Elles exhiberont la souffrance et donc elles essaieront de s'exhausser à la hauteur de la souffrance...* […] *Je citerai la devise que j'ai vu un jour chez Edward Bond, qui me semble absolument témoigner de cette situation et qui est : « Nous sommes le siècle d'Auschwitz et d'Hiroshima ». On est ainsi tranquille parce que femmes, juifs et Japonais sont mis dans le même sac : cela permet d'avoir une idée générale, abstraite, universelle des malheurs du monde dont on pense que le théâtre doit rendre compte. Mais, bien sûr, on n'écrit pas ensuite quoi que ce soit de précis sur Hiroshima* […] *ni non plus sur Auschwitz* […]. *La plupart du temps, on prend un camp en général, dans un pays en général qui raconte en général les malheurs en général d'une population en général soumise en général à un oppresseur en général qui seront toujours innommés*[1].

Or, le fait qu'une troupe mixte joue la pièce en arabe et en hébreu *nomme* soudainement un lieu, un conflit, une oppression, et assigne le public à cette lecture de la pièce. Les témoignages des comédiens laissent à penser que la liberté de création que s'accordent les artistes français ne leur est pas autorisée : un israélien mettant en scène la guerre ne peut pas être l'égal d'un français mettant en scène la guerre (quand bien même la France vend des armes à l'étranger et prend part à des guerres lointaines). Les artistes étrangers sont renvoyés à leur identité unique – ce qu'ils récusent puisque leur parcours prouve bien qu'ils sont multiples. Ils sont à la fois légitimes à mettre en scène « leur » guerre, mais exhortés à tenir un discours politique sur cette guerre, là où les artistes français peuvent revendiquer la distance, la nécessité, et affirmer détenir un regard universel. Cette distance, un écrivain français ne la tient pas. Il s'agit de Jean Genet dont le texte *Quatre Heures à Chatila* est mis en scène en 1991.

### 4.3. *Quatre Heures à Chatila* (1982-1991) : Genet au milieu des ruines.

Lorsque Jean Genet (1910-1986) écrit *Quatre heures à Chatila* en 1982, il s'est éloigné de l'écriture depuis de nombreuses années. Écrivain prolifique et soutenu, il a été « au premier rang des dramaturges contemporains[2] » avec six pièces de théâtre publiées, jouées et reprises de nombreuses fois – et d'autres perdues[3]. Sa pensée a été considérée comme « inacceptable et scandaleuse[4] ». Sa dernière pièce de théâtre, *Les Nègres*, a été publiée en 1963, avant le suicide de son compagnon Abdallah Bentaga en 1964, à la suite duquel il fait lui-même une tentative en 1967 après avoir définitivement renoncé à la littérature. S'ensuit une période faite

[1] François Regnault, « Passe, Impair et Manque », *Registres, revue d'études théâtrales*, 6, novembre 2001, p. 155.
[2] Albert Dichy, « chronologie », dans Jean Genet, *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 4.
[3] Voir à ce sujet : Olivier Neveux, *Jean Genet*, Lausanne, Ides et Calendes, 2016
[4] *Ibid.*, p. 11.

d'engagements politiques aux États-Unis, dans les manifestations contre la guerre du Vietnam et auprès du Black Panthers Party. Enfin, « sur la proposition du représentant de l'Organisation de Libération de la Palestine à Paris, il se rend en Jordanie pour visiter des camps palestiniens. Il prévoit d'y passer huit jours : il va y demeurer six mois[1] ». Contraint de quitter la Jordanie en 1972, il entame « la rédaction d'un ouvrage relatant ses séjours dans des camps palestiniens et auprès des Black Panthers – ouvrage qu'il abandonnera et reprendra plusieurs fois et qui aboutira quinze ans plus tard, à la publication d'*Un Captif amoureux*[2] », dont Olivier Neveux souligne l'accueil « glacial[3] ».

En septembre 1982, Jean Genet est à Beyrouth chez Leïla Shahid[4] alors que tout le monde pense qu'il est « en train de crever d'un cancer à Paris[5] » depuis 1979. C'est pourtant lui le premier européen à entrer dans le camp de Chatila, accessible « très peu d'heures[6] » après le massacre. Il y passe quatre heures en plein soleil et revint « le visage couvert de cloques[7] ». Le massacre de Chatila est l'événement qui a remis Jean Genet à l'écriture, et ses derniers écrits s'éloignent de ses romans et pièces de théâtre pour raconter ses engagements politiques, indissociables de son œuvre. Cette nécessité de mettre en lumière cette dimension de sa vie s'explique peut-être par la mise en garde qui ouvre *Quatre Heures à Chatila* : « Personne, ni rien, aucune technique de récit, ne dira ce que furent les six mois passés par les feddayin dans les montagnes de Jerash et d'Ajloun en Jordanie […][8] ». Dans la courte introduction du texte, Jean Genet commence à mettre en doute sa propre capacité à transmettre une expérience de vie, et rappelle ainsi la subjectivité de la littérature :

> *Pour moi, qu'il soit placé dans le titre, dans le corps d'un article, sur un tract, le mot "Palestiniens" évoque immédiatement des fedayyins dans un lieu précis – la Jordanie – et à une époque que l'on peut dater facilement : octobre, novembre, décembre 70, janvier, février, mars, avril 1971. C'est à ce moment-là et c'est là que je connus la Révolution palestinienne.*[9]

[1] Albert Dichy, « chronologie », dans Jean Genet, *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991, p. 4-5.
[2] *Ibid.*, p. 5.
[3] Olivier Neveux, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 13.
[4] Leïla Shahid (1949, Beyrouth) est une femme politique et diplomate libano-palestinienne. Diplômée de l'Université Américaine de Beyrouth en anthropologie et sociologie, elle a également réalisé une maîtrise, puis un doctorat sur la structure sociale des camps de réfugiés palestiniens à l'École Pratique des Hautes Études à Paris. Elle dirige alors l'Union générale des étudiants palestiniens (GUPS) entre 1974 et 1977. Elle est nommée ambassadrice de la Palestine en Irlande, en Hollande, au Danemark, à l'UNESCO puis en France en 1993. Puis en 2005, elle devient représentante de la Palestine auprès de l'Union européenne.
[5] Jérôme Hankins, « Entretien avec Leïla Shahid », dans *Genet à Chatila*, Arles, Actes Sud, 1994, coll. « Babel », p. 48.
[6] *Id*.
[7] *Ibid.*, p. 43.
[8] Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », dans *Revue d'études palestiniennes*, n°6, Beyrouth, Hiver 1983, p. 3.
[9] *Ibid.*, p. 4.

En dehors d'une telle rencontre « aucune technique de récit » n'est donc à la hauteur de l'expérience. La littérature n'est pas à la hauteur de la réalité, elle ne fait que l'accompagner, comme il l'écrit également en introduction au *Captif amoureux* :

> *La page qui fut d'abord blanche, est maintenant parcourue de haut en bas de minuscules signes noirs, les lettres, les mots, les virgules, les points d'exclamation, et c'est grâce à eux qu'on dit que cette page est lisible. Cependant à une sorte d'inquiétude dans l'esprit, à ce haut-le-cœur très proche de la nausée, au flottement qui me fait hésiter d'écrire… la réalité est-elle cette totalité de signes noirs ?*[1]

Souligner ces mises en garde permet de mieux comprendre la façon dont Alain Milianti, en 1991, décide de faire passer le texte *Quatre heures à Chatila* à la scène. Jean Genet insiste alors qu'il s'apprête à (d)écrire ce qu'il a vu à Chatila : « une photographie a deux dimensions, l'écran du téléviseur aussi, ni l'un ni l'autre ne peuvent être parcourus[2] ». Ces deux mediums ne permettent pas de sentir les odeurs, ni de percevoir l'espace : « La photographie ne saisit pas les mouches ni l'odeur blanche et épaisse de la mort. Elle ne dit pas non plus les sauts qu'il faut faire quand on va d'un cadavre à l'autre[3] ». Cet impossible récit, Jean Genet l'écrit tout comme il décrit ses inévitables lacunes. Le texte est publié pour la première fois à l'hiver 1983 – un an après les événements – dans le numéro 6 de *la Revue d'Études palestiniennes* qui consacre un dossier aux massacres.

| **Les massacres de Sabra et Chatila (16-18 septembre 1982)** |
|---|
| Les camps de réfugiés palestiniens de Sabra et Chatila sont situés dans Beyrouth Ouest. La guerre civile a éclaté au Liban en 1975 en raison de difficultés politiques internes, de relations tendues avec la Syrie – consécutives au découpage géographique imposé par la France en 1920, et également de la présence grandissante de réfugiés palestiniens. Ceux-ci sont de plus en plus nombreux après la guerre des six jours (1967) et les événements de Septembre noir (1970), au cours desquels le roi Hussein de Jordanie a écrasé la résistance palestinienne dans les camps de réfugiés jordaniens. Les combattants palestiniens et le commandement de l'OLP fuient et s'installent dans les camps de réfugiés palestiniens au Liban d'où ils poursuivent leur lutte. Leur affrontement avec Israël depuis le Sud Liban menace la souveraineté du pays. Dans ce contexte les Phalanges libanaises, ou Kataëb, mouvement politique nationaliste opposé dès sa création à la présence de pays occidentaux au Liban ainsi qu'au panarabisme, souhaite retrouver l'indépendance politique mise à mal par les activités des combattants |

[1] Jean Genet, *Un captif amoureux*, *op. cit.*, p. 11.
[2] Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », *op. cit.*, p. 4.
[3] *Id*.

palestiniens. Des heurts entre ces deux camps éclatent en 1975 et aboutissent au partage de la capitale en deux entités : Beyrouth Est – aux mains des Phalangistes, majoritairement Chrétiens, et Beyrouth Ouest – aux mains des Palestiniens, majoritairement Musulmans.

En 1982, une intervention israélienne se prépare avec pour objectif d'éliminer la résistance palestinienne des camps, mais également de favoriser l'accession au pouvoir des Forces libanaises – issues des Phalangistes – dirigées par Bachir Gemayel. Israël bombarde Beyrouth Ouest où sont repliés les combattants palestiniens. Entre le 6 juin et le 15 août 1982, 6775 personnes sont tuées et près de 30 000 blessées selon « une revue médicale proche des Nations Unies à Beyrouth[1] ». Sur l'ensemble de ces personnes tuées ou blessées, 5210 étaient des combattants (« les victimes se déclarant tels ou reconnues comme tels par une milice[2] »). L'OLP interpelle l'ONU où elle est officiellement membre observateur depuis 1974. Pour faire cesser le feu, une médiation américaine met en place une Force multinationale composée de soldats américains, français et italiens pour permettre l'évacuation de l'OLP des camps palestiniens, du 21 août au 1er septembre 1982. Les combattants sont conduits à Chypre, désarmés et embarqués pour Amman, Bagdad ou Tunis. D'autres sont évacués ensuite au Soudan, en Syrie ou en Grèce ou est conduit le commandement de l'OLP. Bachir Gemayel est élu président du Liban le 23 août. Dès le 3 septembre, l'armée israélienne reprend sa progression et annonce le 6 septembre qu'il reste 2 000 combattants dans les camps de réfugiés qui doivent évacuer leurs positions. Le 13 septembre, la Force multinationale s'est entièrement retirée de Beyrouth Ouest alors que l'armée israélienne n'a pas respecté ses engagements et poursuit sa progression. Le 14 septembre, Bachir Gemayel est tué dans un attentat au siège central des Kataëb. Du 16 au 18 septembre, les phalanges libanaises assassinent entre 500 et 5 000 personnes[3] dans les camps de réfugiés palestiniens de Sabra et Chatila. La responsabilité de l'armée israélienne est mise en cause lors de la découverte des camps qu'elle encerclait et contrôlait. La revue de presse internationale constituée un an après les faits et présentée par la Revue d'Études Palestiniennes atteste de la « condamnation quasi unanime de l'ensemble[4] » des médias. Dans cette même revue, Ilan Halévy fait état des

[1] Jean-François Legrain, « Chronologie de la guerre israélo-palestinienne (2) », *Revue d'Etudes Palestiniennes*, 6, Hiver 1983, p. 158.
[2] *Ibid.*, p. 159.
[3] Les estimations concordent rarement dans les documents et sources lues (ouvrages d'historiens et presse), c'est pourquoi nous avons retenu la fourchette la plus large. Le comptage est rendu difficile en raison des méthodes employées – un nombre indéterminé de cadavres ayant été évacués par camions par les Phalangistes, et l'accès aux camps ayant été restreint. Dans les témoignages recueillis par Leïla Shahid dans les jours qui suivirent, des survivantes évoquent également des fosses communes. Voir à ce sujet : Layla Shahid Barrada [Leïla Shahid], « Les massacres de Sabra et Chatila », *Revue d'Etudes Palestiniennes*, 6, hiver 1983, p. 89-112.
[4] « Revue de la presse internationale », *Revue d'Études Palestiniennes*, 6, hiver 1983, p. 251-272.

opinions tranchées qui ont été exprimées dans la presse israélienne les premiers jours après la découverte des camps, notamment des comparaisons avec les méthodes nazies[1]. Yasser Arafat, alors soutenu par François Mitterrand, s'adresse en ces termes à la presse française : « Ce n'est pas un, mais dix Oradour[2] qui se sont produits à Beyrouth ![3] ». Ces massacres font partie des événements qui engendrent des inflexions dans les discours médiatiques sur la Palestine. Jérôme Bourdon note que « […] la guerre de 1982, elle-même précédée de nombreux reportages sur ce qu'on appelle désormais les Territoires occupés, est un moment clé dans la constitution des images médiatiques du Palestinien. Dès l'été, avant même que les images des massacres de Sabra et Chatila ne soient publiées, la figure dominante est celle de la victime[4] ». Le traitement médiatique des massacres contribue à construire un regard raciste qui occulte la politique, en les présentant comme un affrontement culturel, inévitable, entre musulmans et chrétiens. En témoigne leur annonce sur le Journal d'Antenne 2 le 18 septembre 1982, par Patrick Poivre d'Arvor : « paroxysme de la furie des hommes : le Proche-Orient, les haines et les passions qu'il suscite[5] ». Ou plus radicalement, Pierre-Pascal Rossi, journaliste pour la Télévision Suisse visiblement bouleversé affirme : « il n'y a aucune explication politique, il n'y a aucune explication humaine possible, ce n'est que le fruit de la haine, et on ne peut pas parler là-dessus mais pourtant il faut le dire, il faut le montrer, et on a filmé malgré tout[6] ». Bien que les Israéliens soient mis en accusation par la suite dans les médias, la sauvagerie ou la barbarie qui serait propre au Proche-Orient s'installe dans l'imagerie médiatique.

[1] Ilan Halévy, « Revue de la presse israélienne », *Revue d'Études Palestiniennes*, 6, Hiver 1983, p. 247-250.

[2] La comparaison avec le massacre d'Oradour-sur-Glane, perpétré par l'armée allemande en France le 10 juin 1944, trouve un écho dans les analyses de certaines figures israéliennes rapportées par Ilan Halévy dans la revue de presse israélienne précédemment citée : « […] "Les phalangistes sont nos mercenaires, exactement comme les ukrainiens, les croates ou les slovaques étaient les mercenaires d'Hitler, qui les avait organisés comme des soldats pour qu'ils fassent le travail pour lui." […]. "Les fascistes locaux attaquèrent les quartiers juifs, égorgèrent les hommes et les femmes, les vieillards et les enfants. Le commandant allemand déclara qu'il n'était pas responsable de ces actions et qu'aucun soldat allemand n'y avait pris part. Il déclara également qu'à la fin il avait décidé d'intervenir, évitant ainsi les pires atrocités. Lorsque le commandant allemand fut traduit devant la Cour Internationale de Nuremberg sur les crimes de guerres, après la guerre, aucun de ses arguments ne furent acceptés. Dans la plupart des cas, de tels commandants ont été exécutés. (…) Aucune autre règle morale ou légale ne peut s'appliquer à ce qui s'est passé à Beyrouth" ». Ilan Halévy, article cité, p. 249.

[3] Eric Rouleau, « Un entretien avec M. Arafat. Le Président de l'OLP accuse les militaires israéliens d'avoir participé à la tuerie », *Le Monde*, 21 septembre 1982.

[4] Jérôme Bourdon, « Du sionisme au compassionisme. La télévision française et le conflit israélo-palestinien », dans Esther Benbassa (dir.), *Israël Palestine. Les enjeux d'un conflit*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 45-60, p. 54.

[5] Patrick Poivre d'Arvor, *Le journal de 20h*, diffusé le 18 septembre 1982, Antenne 2, url : https://www.ina.fr/video/CAB8201653201, consulté le 03/09/19.

[6] « L'envoyé spécial de la TSR bouleversé à Sabra et Chatila », Les archives de la RTS [Radio Télévision Suisse], 20 septembre 1982. Reportage inséré dans l'article de Thomas Vescovi, « Ce que le massacre de Sabra et Chatila a changé en Israël », *Middle East Eye*, 17 septembre 2018, url : https://www.middleeasteye.net/fr/opinion-fr/ce-que-le-massacre-de-sabra-et-chatila-change-en-israel, consulté le 05/05/19.

*Figure 28: Première de couverture de la Revue d'Études Palestiniennes, Hiver 1983.*

Le texte de Jean Genet fait la une de la *Revue d'Études Palestiniennes*. Il est publié sans commentaire, si ce n'est, en exergue, une courte citation de Menahem Begin[1] à la Knesset : « À Chatila, à Sabra, des non-juifs ont massacré des non-juifs, en quoi cela nous concerne-t-il ? ». L'ampleur de l'événement sidère l'auteur dont le regard s'attarde sur les cadavres gonflés au soleil : « j'avais l'impression d'être au centre d'une rose des vents, dont les rayons contiendraient des centaines de morts[2] ». Face à cet amas de victimes, Genet parle d'une « "vision invisible"[3] » pour exprimer sa sidération : « le tortionnaire comment était-il ? Qui était-il ? Je le vois et je ne le vois pas. Il me crève les yeux et il n'aura jamais d'autre forme que celle que dessinent les poses, postures, gestes grotesques des morts travaillés au soleil par des

[1] Menahem Begin (1913-1992) est le Premier ministre israélien de 1977 à 1983, année au cours de laquelle il démissionne de ses fonctions et se retire de la vie politique, marqué par les échecs de la campagne au Liban. Il partage le Prix Nobel de la Paix avec Anouar el-Sadate en 1978 pour avoir signé le premier traité de paix israélo-arabe. Il a par ailleurs été membre de l'Irgoun – organisation militaire nationaliste – et organisé, en 1946, l'attentat contre l'hôtel King David qui abritait le secrétariat britannique en Palestine mandataire. Il a toute sa vie été engagé dans des organisations politique et/ou armées se situant à droite de l'échiquier politique.
[2] Jean Genet, « Quatre heures à Chatila », *op. cit.*, p. 6.
[3] *Id.*

nuées de mouches[1] ». Le texte alterne entre des descriptions de cadavres enjambés au cours de ses déambulations, des réflexions sur le contexte des massacres, des citations de journalistes ou d'hommes politiques, l'évocation de souvenirs dans les camps palestiniens, des dialogues sans interlocuteurs clairement nommés, des réflexions sur la finalité de la révolution… La pensée de l'auteur se déroule progressivement, tendue vers le souvenir des camps jordaniens que Genet décrit comme « une féérie[2] ». Le massacre est son revers.

> *Sans doute j'étais seul, je veux dire le seul Européen (avec quelques vieilles femmes palestiniennes s'accrochant encore à un chiffon blanc déchiré ; avec quelques jeunes fedayyin sans armes) mais si ces cinq ou six êtres humains n'avaient pas été là et que j'aie découvert cette ville abattue, les Palestiniens horizontaux, noirs et gonflés, je serais devenu fou.*[3]

La position des corps a une importance tout au long de ce texte. Genet ne cesse de décrire leurs postures, tout comme il décrit minutieusement la topographie des camps, des « ruelles très étroites[4] ». Que s'est-il passé, et comment cela a-t-il pu se passer ?

> *À Beyrouth, à peine connu le massacre, l'armée libanaise officiellement prenait en charge les camps et les effaçait aussitôt, les ruines des maisons comme celles de corps. Qui ordonna cette précipitation ? Après pourtant cette affirmation qui courut le monde : chrétiens et musulmans se sont entretués* […][5]

Contre-récit scandaleux et inacceptable qui rappelle que les événements ne sont pas de l'ordre de la fatalité, que l'évènement peut se comprendre et se penser : « […] il y a *politique* là où la naturalisation, raciste, des événements véhiculée par les médias […], le nivellement de toutes les informations tendent à l'occulter […][6] ». Le texte de Jean Genet se pose face aux récits médiatiques – sans toutefois se présenter comme un contre-récit. Il assume sa valeur de témoignage, et la difficulté – voire l'impossibilité – de sa transmission. « Car si le théâtre peut témoigner des violences du monde, ce témoignage reste, sur scène, illusion et simulacre. Il ne peut avoir la valeur ou la matérialité d'une preuve[7] ». Jean Genet n'a pourtant pas écrit une

---

[1] *Id*.
[2] *Ibid.*, p. 19.
[3] *Ibid.*, p. 18-19.
[4] *Ibid.*, p. 15.
[5] *Ibid.*, p. 15.
[6] Olivier Neveux, *Politiques du spectateur…*, *op. cit.*, p. 109. Ici, Olivier Neveux parle du génocide qui a eu lieu au Rwanda en 1994, au cœur d'un spectacle du Groupov. On peut repérer le même mécanisme de dénégation du sens politique de l'événement dans le traitement des massacres de Sabra et Chatila.
[7] Sylvie Chalaye, « Qu'as-tu fait de ton frère ? Traumatisme et témoignage : le dispositif testamentaire des dramaturgies contemporaines des diasporas », dans Jean-Pierre Sarrazac et al. (dir.), *Le geste de témoigner. Un dispositif pour le théâtre*, *op. cit.*, p. 129. Ici, Sylvie Chalaye étudie particulièrement les dramaturgies des diasporas, au début du XXI$^{e}$ siècle. À bien des égards, le parcours de Jean Genet peut s'apparenter à un exil continu : exil, haine de l'Occident et de son Histoire. Ce refus des origines fait de Genet un étranger en son propre pays. Voir à ce sujet Jérôme Hankins (dir.), *Genet à Chatila*, Arles, Actes Sud, 1994, coll. « Babel ».

pièce de théâtre. Mais ce texte tente de s'émanciper de « la tutelle de la réalité[1] » à l'instar de son théâtre : les dialogues s'établissent avec de mystérieux interlocuteurs, les cadavres sont aussi obscènes que les corps vivants sont dignes. « L'esthétique prend la relève d'une morale rendue inopérante[2] ». Morale convenue qui n'a pas permis d'éviter les massacres de Sabra et Chatila.

Quelques années après la mort de l'auteur (1986), Alain Milianti[3] parvient à obtenir de Leïla Shahid, l'exécutrice testamentaire de Jean Genet, les droits pour adapter *Quatre heures à Chatila* à la scène en affirmant « la primauté du Poème[4] » : « dire l'invisible[5] » serait, selon Alain Milianti et son dramaturge Jérôme Hankins[6], « l'objet du texte de Genet[7] ». La mise en scène répond donc en plusieurs points à cette difficulté du récit. Puisque Genet insiste sur la topographie des lieux qui ne peuvent être parcourus par le lectorat, la scénographie de Daniel Jeanneteau[8] permet au public d'entrer par l'espace scénique :

> *Le spectateur arrive dans la salle par la première coursive au-dessus du plateau. Il marche, contourne l'ensemble de l'espace scénique irrégulièrement carrelé, descend et gagne sa place, son point de vue, sur les gradins.*
>
> *L'espace sonore de la marche sur le métal de la passerelle et la vue plongeante sur le sol font que ce parcours permet une appréhension physique (et non seulement visuelle) de la scénographie.*[9]

[1] Olivier Neveux, *Jean Genet, op. cit.*, p. 90.
[2] *Ibid.*, p. 91.
[3] Alain Milianti est producteur, metteur en scène et directeur artistique du Volcan au Havre de 1990 à 2006. Il a auparavant travaillé au Centre Dramatique du Nord. En 1995, il créé un « Printemps du théâtre » au Volcan ouverts aux metteurs en scène qui exercent en Province, à l'écart des lieux institutionnels et dans des conditions précaires.
[4] Sylviane Gresh, « Quatre heures à Chatila », *Théâtre/Public*, n° 100, *Et maintenant Mr Brecht, quelle est votre occupation ?*, juillet-août 1991, p. 106.
[5] *Id.*
[6] Jérôme Hakins est metteur en scène, comédien et traducteur. Formé à la mise en scène à la Yale School of Drama (Etats-Unis), il a été président du Théâtre de l'École normale supérieure. Assistant stagiaire d'Antoine Vitez puis de Jacques Nichet, il a rejoint l'équipe du Volcan en 1990 et y est resté jusqu'en 1995. Il se passionne ensuite pour l'œuvre d'Edward Bond qu'il met en scène au Festival d'Avignon en 1994. En 2002, après avoir soutenu une thèse sur le dramaturge anglais, il est nommé Maître de conférences en théâtre et en dramaturgie contemporaine à la Faculté des Arts de l'Université de Picardie Jules Vernes. Il dirige également sa propre compagnie, L'Outil, et collabore avec Jean-Michel Déprats à une nouvelle édition des œuvres complètes de Shakespeare. Il est le spécialiste en France d'Edward Bond.
[7] Sylviane Gresh, article cité, p. 106.
[8] Daniel Jeanneteau (1963, Creutzwald – Moselle) est un metteur en scène et scénographe français. Formé à Strasbourg aux Arts Décoratifs et au TNS, il a été le scénographe de Claude Régy de 1989 à 2003 avant de se consacrer en parallèle à son premier métier. À partir de 2002, il est associé au Théâtre Gérard Phillipe de Saint-Denis, puis à l'Espace Malraux de Chambéry jusqu'en 2007, à la Maison de la Culture d'Amiens entre 2007 et 2017 et au Théâtre de la Colline de 2009 à 2011.
[9] Michel Jacquelin, « Notes sur les scénographies de Daniel Jeanneteau pour *Quatre heures à Chatila* », *Théâtre/Public*, n° 105, *Alain Ollivier*, mai-juin 1992, p. 69.

Permettre au spectateur d'appréhender l'espace, la profondeur : ce qui manque à la photographie et la télévision selon Jean Genet. Au Volcan[1] où a lieu la première le 12 mars 1991, le projet scénographique met à nu les lieux et offre un vaste espace circulaire sans cadre de scène, qui permet d'appréhender le volume total du lieu. En tournée au Petit Odéon, la scénographie est également travaillée pour que le spectateur, assis dans les gradins « subi[sse] la pression des murs, la force de leur présence physique[2] », dans un espace réduit, monolithique. Dans la rencontre théâtrale qui se joue ici, Daniel Jeanneteau insiste sur l'effet à « double détente[3] » de la scénographie qui permet d'abord au spectateur de percevoir l'espace brut du théâtre, sa réalité architecturale. Réel contredit par le surgissement de la comédienne, Clotilde Mollet[4], du sol d'apparence normale, carrelé, et pourtant truqué. Le fait que l'unique récitante soit une femme peut faire écho à la fascination et l'admiration de Genet pour les femmes palestiniennes[5]. Dans cet espace nu, la prestation de Clotilde Mollet fait le succès du spectacle qui donne à voir le théâtre dans son plus simple appareil. Ce sol qui se dérobe, et dans lequel la comédienne plante un olivier, montre sa fragilité, et le rapport fantasmé au territoire, au monde à (re)construire. Les critiques[6] saluent la poésie qui se dégage à la fois du lieu et de la comédienne. Ainsi, la mise en scène de *Quatre heures à Chatila* consiste moins à exprimer « le chaos du réel » qu'à mettre en question le regard porté sur lui et son appréhension. La démarche d'Alain Milianti vise à découvrir le rapport entre l'écriture de Jean Genet et ses engagements politiques. Pour cela il défend un travail résolument artistique, porté par le souci de l'expérience théâtrale. Cela ne veut pas dire que le parti pris n'existe pas, mais qu'il n'a pas besoin d'être rappelé à l'instar des positions de Jean Genet :

> *Voilà que se dessine un partage : celui de la clarté politique et de l'opacité artistique. L'une et l'autre lui permettent de se maintenir au seul endroit qui le mobilise : le négatif – fermeté des*

[1] Le Volcan situé au Havre est la première Maison de la Culture en France, ouverte en 1961. Elle a déménagé à deux reprises avant d'être installée dans le bâtiment construit par Oscar Niemeyer, architecte brésilien communiste exilé à Paris. Elle a été inaugurée par Jack Lang le 18 novembre 1982.
[2] Michel Jacquelin, « Notes sur les scénographies de Daniel Jeanneteau … » article cité, p. 71.
[3] *Ibid.*, p. 69.
[4] Clotilde Mollet est une comédienne et actrice française issue du Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris.
[5] « Quand tu entres dans un camp, les premières que tu trouves debout, la tête alerte et les épaules droites, ce sont les femmes, pas les hommes. Les hommes sont tous là avec les épaules courbées, le keffieh qui pend, ils ont l'air complètement figés, surtout les vieux. Les femmes sont très fortes, avec leurs fils à leurs côtés, les feddayin ; eux sont encore debout car ils ont un fusil, et d'une certaine manière, ce fusil leur rend une force que leur donnait la présence sur leur terre. Donc elles impressionnaient énormément Genet. Car elles ont une puissance, une dignité…Et personne n'a jamais parlé des femmes comme Genet – des femmes tout court, mais surtout des femmes du tiers monde, des femmes pauvres. » Jérôme Hankins, « Entretien avec Leila Shahid », *op. cit.*, p. 63.
[6] D'après la revue de presse constituée par l'équipe du Volcan, car nous n'avons pas trouvé de traces de critiques dans la base europresse. Voir annexes.

*choix d'adhésion ; ambiguïté de leur énonciation (artistique). C'est à la condition de cette dernière que l'œuvre de Genet échappe à la mainmise de quelque bonne conscience.*[1]

Échapper à la récupération est un enjeu vif auquel est également confronté Alain Milianti, alors que la guerre du Golfe éclate lors de l'été qui précède la création de la pièce. Il relate, dans le programme du Volcan de janvier 1991, une demande qu'il lui a été faite de donner son avis sur le conflit en cours au Moyen-Orient. Il refuse de répondre, ne se sentant pas plus légitime que son voisinage à en parler et affirmant que ce n'est pas ainsi qu'il conçoit sa responsabilité d'artiste. Dans le même temps, il est interrogé sur l'opportunité de maintenir la création :

*Curieux : on m'offre une plate-forme qui n'est pas la mienne et on me propose d'abandonner celle que je connais le mieux. On me demande de faire des discours (en récitant peut-être au passage un poème contre la guerre ?), et on ne trouverait pas illégitime que je néglige le plateau qui est mon art, mon métier, mon terrain.*[2]

Un poème contre la guerre ferait moins de mal qu'un texte du sulfureux Jean Genet. Les craintes de récupérations partisanes sont telles que la même année, Marcel Maréchal – qui dirige la Criée à Marseille – repousse à la saison suivante sa mise en scène des *Paravents*[3]. Alain Milianti ironise : « Alors, "La Paix" d'Aristophane sera présentée à la place : joli succédané stratégique[4] ». Il déplore cette mise à l'écart au profit d'un auteur antique à la « pensée profondément conservatrice[5] », aux « valeurs sûres[6] ». Autour de la représentation de *Quatre heures à Chatila*, Alain Milianti et son équipe proposent une série d'écrits qui éclairent la position politique de Jean Genet qu'ils semblent épouser[7]. L'auteur reste la boussole de la création comme le rappelle Alain Milianti plusieurs mois après les premières représentations :

*N.B : Notre choix de rapport au public, notre choix de discours, c'est bien Genet qui nous l'a soufflé. Témoigner du monde dans une œuvre d'art, c'est refuser le prêt-à-parler de l'image journalistique, le discours placide de ceux qui se donnent mission d'être des témoins impartiaux – placidité toujours trompeuse, car il est des brèches incolmatables par où s'engouffre la rhétorique du pathos. Voir c'est penser, et pas seulement décrire. Genet, lui, a voulu délibérément parler à côté, c'est-à-dire de lui-même dans son rapport à l'événement* […].[8]

---

[1] Olivier Neveux, *Jean Genet*, *op. cit.*, p. 56.
[2] Alain Milianti, programme du Théâtre du Volcan, février 1991. Reproduit en annexe.
[3] « À la Criée de Marseille Marcel Maréchal reporte "les Paravents" à la saison prochaine », *Le Monde*, 26 janvier 1991, p. 34.
[4] Alain Milianti, programme du Théâtre du Volcan, février 1991.
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] « Et si nous mettons en scène aujourd'hui *Quatre heures à Chatila*, ce n'est pas pour devenir nous-mêmes les chiens de garde irréfléchis de la cause palestinienne. Cela n'est pas notre ambition, cela n'est pas notre rôle – nous aimerions dire (mais ce n'est pas tout à fait vrai non plus) que cela ne nous intéresse pas, car faire de l'art un message univoque, mettre la création au service ou à la botte d'une meute ou d'une idée unique, ce n'est pas créer, ce n'est pas de l'art ». Jérôme Hankins, programme du Théâtre du Volcan, janvier 1991.
[8] Alain Milianti, « Pas question de conclure », dans *L'Odéon au Volcan Mesure pour Mesure / Le Volcan à l'Odéon Quatre heures à Chatila*, *Revue du Volcan*, n° 3-5, été 1991, non paginé.

À l'Odéon ou le spectacle est repris entre le 14 mai et le 16 juin 1991, le succès se poursuit. *Quatre heures à Chatila* met au jour l'engagement politique de l'écrivain, et l'événement contribue à le (re)découvrir[1]. Jérôme Hakins poursuit ce travail dans une publication du Théâtre du Volcan parue en 1992, *Genet à Chatila*, qui réunit des textes d'Alain Milianti, Leïla Shahid, Tahar Ben Jelloun[2], Albert Dichy[3], Georges Banu[4] et François Regnault[5]. La ligne éditoriale est claire : « Parce qu'ils se battent quotidiennement avec des mots à dire, les gens de théâtre sont des lecteurs exemplaires. Toute dramaturgie passe forcément par une "explication" de texte. C'est de ce travail que cette collection […] voudrait garder la trace[6] ». L'ensemble de la publication vise à éclaircir la pensée politique de Genet, tout comme l'événement que constitue la mise en scène de *Quatre heures à Chatila* contribue à réhabiliter la pensée politique de l'écrivain, loin de la simplifier. En 1991, en établissant l'édition de *l'Ennemi déclaré*[7], un recueil de textes et entretiens, Albert Dichy procède d'un même mouvement. « Les écrits posthumes de l'auteur de *Miracle de la rose* dévoilent l'aspect le plus contesté par ses admirateurs : le militant propalestinien[8] ». Le spectacle d'Alain Milianti tente de respecter les postures artistiques et politiques de Jean Genet, de réhabiliter avec cet auteur un rapport entre le théâtre et la politique en rappelant le « caractère non-fiable et oblique de son rapport au réel[9] ». Fort de ce premier succès, la pièce est reprise en 1995 au Festival d'Automne à Paris, accompagné d'une mise en scène d'un *Captif Amoureux* avec le comédien Maurice Garrel. Le même travail de collecte de textes et d'explication accompagne le dossier du spectacle. Alain Milianti s'est accompagné d'un nouveau dramaturge, Hadrien Laroche[10], dont la thèse de doctorat, dirigée par Jacques Derrida, s'intitule *Fiction et politique de Jean Genet*. Ainsi, Alain

[1] En témoigne le long article de Michel Cournot dans *Le Monde*, en avril 1991, qui retrace l'engagement de Genet auprès des Palestiniens. On note toutefois un intérêt moindre pour la figure de Genet dans un article de presse des *Échos* annonçant deux spectacles à l'Odéon, erroné puisque les massacres de Sabra et Chatila sont datés de 1979. Voir : Michel Cournot, « Création au Havre de "Quatre heures à Chatila testament politique de Jean Genet". Une mère et son fils », *Le Monde*, 4 avril 1991, p. 22 ; « Jean Genet », *Les Échos*, 30 mai 1991, p. 42.

[2] Biographie de l'auteur au chapitre 1.3.1.

[3] Albert Dichy (1952, Beyrouth) est archiviste, directeur littéraire de l'IMEC et spécialiste de l'œuvre de Jean Genet.

[4] Georges Banu (1943, Buzău – Roumanie) est un critique dramatique, écrivain et professeur d'université spécialiste de la scène européenne à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris III et au Centre d'études théâtrales de l'Université catholique de Louvain.

[5] François Regnault (1938, Paris) est un philosophe et maître de conférences au département de psychanalyse de l'Université de Paris VIII. Il est également écrivain et traducteur, ainsi que collaborateur artistique de Patrice Chéreau, puis de Brigitte Jaques-Wajeman avec qui il dirige, de 1991 à 1997, le Théâtre de la Commune à Aubervilliers.

[6] Jérôme Hankins (dir.), *Genet à Chatila*, *op. cit.*, p. 6.

[7] Jean Genet, *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991.

[8] René de Ceccatty, « Les flèches perdues de Jean Genet », *Le Monde*, 7 août 1992, p. 12.

[9] Alain Milianti, programme du Théâtre du Volcan, février 1991.

[10] Hadrien Laroche (1963, Paris) est un philosophe et écrivain. Il a soutenu un doctorat à l'EHESS en 1995 sur l'œuvre de Genet, sous la direction de Jacques Derrida.

Milianti a su s'entourer depuis sa première création de personnalités dont le capital culturel permet de renforcer et légitimer l'œuvre de Genet – opération indispensable qui ne permet pas d'éviter les relectures déshistoricisées de son œuvre et les accusations d'antisémitisme[1]. Avec un *Captif amoureux*, Milianti met en dialogue des figures décoloniales (Bobby Seale[2], Salman Rushdie[3], Edward Saïd[4], Afnan el Kasm[5]) et des auteurs européens (Gérard de Nerval[6], Henri Bergson[7]) pour construire une réflexion sur les récits historiques, les représentations, les fantasmes. À plusieurs titres donc, la création de *Quatre heures à Chatila* dépasse la thématique du conflit israélo-palestinien duquel le texte est extirpé. La mise en scène est un cérémonial, un rite funéraire pour les victimes anonymes – mais palestiniennes – du massacre, et pour l'art théâtral impuissant à transformer le monde, avec, en contrepoint, l'engagement effectif de Jean Genet auprès des palestiniens.

Jean Genet n'est plus forcément au cœur des nouvelles créations qui prennent des directions différentes. C'est l'histoire et ses trous, ses oublis, dont se saisissent certaines mises en scène[8] invoquant par là un « devoir de mémoire[9] ». Fabien Bassot[10] se confronte au texte de Genet en

[1] Voir à ce sujet René de Ceccatty, « Jean Genet antisémite ? Sur une tenace rumeur », *Critique*, 714, 2006/11, p. 895-911, url : https://www.cairn.info/revue-critique-2006-11-page-895.htm, consulté le 03/09/19.
[2] Bobby Seale (1936, Dallas – Texas) est un militant américain des droits civiques et co-fondateur du Black Panther Party en 1966.
[3] Salman Rushdie (1946, Bombay) est un écrivain britannique d'origine indienne connu pour son livre intitulé *Les versets sataniques*, publié en 1989 et qui lui a valu une fatwa. Il est cité dans le livret du *Captif amoureux* pour son ouvrage *Les patries imaginaires* (1993 pour l'édition française) dans lequel il s'entretient avec Edward Saïd.
[4] Edward Saïd (1935, Jérusalem – 2003, New-York) est un universitaire et critique littéraire palestino-américain. Professeur de littérature comparée à l'Université de Columbia de New York de 1963 jusqu'à sa mort, il a publié un ouvrage célèbre, *l'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, en 1978 (publié en français en 1980) et est considéré comme l'un des fondateurs des études postcoloniales.
[5] Afnan El Kasm [ou El Kacem, ou El Qasem] (1944…) est un écrivain palestinien peu connu en France. Ses œuvres complètes ont été traduites en français et publiées à partir de 2003 aux éditions l'Harmattan.
[6] Gérard de Nerval (1808-1855) est un écrivain, figure majeure du romantisme français. Ici cité pour son ouvrage *Voyage en Orient* (1851) dont l'extrait traite du personnage d'Hamza à travers les différentes religions (en écho au Hamza de Genet dans le *Captif Amoureux*).
[7] Henri Bergson (1859-1941) est un philosophe français, ici mentionné pour son ouvrage sur *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932). En 2011, le professeur de philosophie sénégalais, Souleymane Bachir Diagne, en poste à l'Université de Columbia à New York, publie un ouvrage intitulé *Bergson décolonial* dans lequel il démontre l'importance de la pensée bergsonienne dans le courant des études postcoloniales (CNRS Éditions, 2011).
[8] *Danser sur les morts*, mise en scène de Catherine Boskowitz et le Collectif Shams, septembre 2001, Friche A Malraux, Mantes-la-jolie ; *Quatre heures à Chatila*, mise en scène de Mahmoud Saïd et la compagnie Haraka, 21 janvier 2005, Festival Justice et Politique au Théâtre du Nord-Ouest, Paris. [Voir à ce sujet le compte rendu du festival de Chantal Meyer-Plantureux, « Justice et politique au TNO, janvier-juin 2005 », *Théâtre/Public*, n° 181, *Le théâtre dans le débat politique*, 2006/2, p. 94-96] ; *Quatre heures à Chatila*, mise en scène et jeu de Michel Véricel, 29 mars 2005, au Théâtre de l'Iris, Villeurbanne [Tryptique Camus/Yacine/Genet sur les violences du XX$^{ème}$ siècle] ; *Quatre heure à Chatila* de Fabien Bassot et la Compagnie Lazzi Zanni, 26 mars 2009, Le Palace, Périgueux.
[9] Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi…*, *op. cit.*
[10] Fabien Bassot est comédien, metteur en scène, musicien, compositeur, scénographe et directeur artistique de la compagnie Lazzi Zanni qu'il a créé en 2001. Il a reçu une formation de comédien à l'école supérieure nationale du CDN de Saint Etienne, et s'est formé aux techniques de fabrication de masque de commedia et balinais.

2007 et indique que « la difficulté […] était de [le] rendre théâtral[1] ». Il mène préalablement une enquête, et, dans un premier essai de mise en scène, il inclut des extraits vidéos de reportages d'Antenne 2 mais finit par abandonner : « c'était trop complexe [de mêler] la réalité des reportages. Ce n'était pas la peine d'en faire des caisses[2] ». En 2008 sort sur les écrans le film *Valse avec Bachir*[3] d'Ari Folman qui vient éclairer rétrospectivement les événements. Fabien Bassot reprend le projet. Au texte de Genet, il ajoute une histoire qu'il invente de toutes pièces : celle d'une famille au cœur du conflit et se demande « comment on fait pour continuer à vivre dans une telle situation ?[4] ». Après douze représentations Fabien Bassot abandonne le projet, confronté à plusieurs difficultés qu'il explique ainsi : l'absence d'autorisation de la part des « ayant-droits » qu'il attribue aux événements de l'hiver 2008-2009 à Gaza[5] ; la présence de la LICRA « […] pendant les représentations, pour s'assurer des propos[6] », qu'il a ressentie comme une forme de pression ; la scénographie imposante et contraignante. Défendre une cause a pesé à ce metteur en scène qui ne se considère pas comme un « militant pro-palestinien[7] ». Bien qu'il ait souhaité « faire un geste artistique[8] », il n'a pas trouvé comment exprimer sa propre indignation à travers le texte de Jean Genet : « Se mettre du côté du plus faible, c'est nécessaire, mais c'est difficile. Ça m'a usé la santé et les nerfs[9] ». Dans ces mises en scènes de

[1] Fabien Bassot, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 16 février 2017.
[2] *Id*.
[3] *Valse avec Bachir* (2008) est un film d'animation autobiographique, entre le documentaire et la fiction, d'Ari Folman dans lequel le protagoniste, un soldat israélien, mène une enquête à partir de cauchemars qui le hantent. Il tente de découvrir ce qui s'est passé à Beyrouth, pendant les nuits de siège où il se souvient seulement s'être baigné dans la mer. Sa mémoire a voulu oublier les images des massacres de Sabra et Chatila qui lui reviennent brutalement à la fin du film, comme aux spectateurs puisque les images d'animation cessent et l'on bascule soudain vers des images de reportages. Le film est un succès critique et public.
[4] Fabien Bassot, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 16 février 2017.
[5] L'opération « Plomb durci » consiste en la destruction des « rampes de lancement d'engins destinés à maintenir un climat permanent d'insécurité en territoire israélien ». Selon le rapport de l'ONG *Breaking the silence*, les stratégies de Tsahal concernant la bande de Gaza étaient de rayer de la carte ce poste avancé armé. En l'espace d'un mois – du 27 décembre 2008 au 21 janvier 2009 – Israël bombarde villages, maisons, camps de réfugiés surpeuplés, station de traitement des eaux et systèmes d'égouts, hôpitaux, écoles et universités, mosquées, installations des Nations unies, ambulances, et toute infrastructure susceptible d'apporter de l'aide. On dénombre 1500 morts du côté palestinien, et 13 morts dans l'armée israélienne. Le premier jour de l'attaque, 200 personnes furent tuées instantanément et 700 autres blessées. L'armée israélienne refusa l'acheminement de l'aide vers Gaza ensevelie sous les décombres, arguant que les frontières resteraient fermées pour Shabbat. La tactique israélienne visait à semer la terreur dans toute la population Gagaouzie afin qu'elle cesse de soutenir le Hamas. Lorsque Israël dit ne jamais prendre de civils pour cible, il faut comprendre que tous les palestinien·ne·s sont tenu·e·s pour responsables des actes de terrorisme du Hamas et doivent être considéré·e·s comme tels.
Serge Bernstein et Pierre Milza, « Proche-Orient : un pas en avant, deux pas en arrière » dans *Histoire du XX$^{ème}$ siècle, Tome 4 : 1990 à nos jours, vers le nouveau monde du XXI$^{ème}$ siècle*, Paris, Hatier, 2008, p. 61 ; Ilan Pappé, « Les champs de morts de Gaza 2004-2009 », dans Ilan Pappé, Noam Chomsky, *op. cit.*, p. 33-67.
[6] Fabien Bassot, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 16 février 2017.
[7] *Id*.
[8] *Id*
[9] *Id*

la mémoire, le « trop de réalisme[1] » complique en effet l'accès au texte. D'autres démarches[2] remettent au premier plan l'auteur et son engagement. Stéphane Olivié-Bisson[3] met en scène le texte en 1998 avec Évelyne Istria[4] en langue française, au Proche Orient (Amman, Jérusalem-est, Beyrouth). Il explique ne pas être satisfait, théâtralement, du résultat mais que le projet lui tient à cœur. C'est en effet le texte qui lui a permis de concilier deux images télévisuelles qu'il dit avoir vu enfant : le départ de Beyrouth des combattants palestiniens sous les jets de fleurs de leurs familles et, quelques jours plus tard, le cadavre d'une enfant dans les décombres de la ville[5]. Il le remet en scène à l'hiver 2013 à Beyrouth au Théâtre Monnot qui se situe en face du QG des phalangistes chrétiens[6]. Dans sa nouvelle mise en scène, Carole Abboud[7] tient à elle seule le texte qu'elle déclame en arabe. Stéphane Olivié-Bisson tenait « absolument[8] » à ce que ce soit une comédienne libanaise qui interprète le texte : « [elle] a traversé la guerre […] elle vit toujours dans le quartier Achrafieh, elle est moitié chrétienne et moitié palestinienne – et ses parents […] se sont mariés pendant la guerre […]. Aujourd'hui c'est encore un tabou, mais à l'époque c'était impensable[9] ». Selon le metteur en scène, elle a « une sorte d'autorité naturelle[10] » nécessaire au texte et il ne souhaitait pas se contenter de « distribuer une actrice[11] ». Il ne fallait pas non plus « un vieillard » qui aurait été Genet, et Stéphane Olivié-Bisson a souhaité rendre hommage aux femmes qui ont surmonté ces événements, dans une mise en scène épurée – qui rappelle celle d'Alain Milianti – pensée avant tout pour le Liban puisque c'est là-bas que la pièce a été créée. Selon Stéphane Olivié-Bisson, il est possible de donner une

[1] Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.
[2] *Quatre heures à Chatila*, mise en scène et jeu de Mohamed Brikat, 8 janvier 2010, Théâtre de l'Iris, Villerbanne ; *Quatre heures à Chatila*, mise en voix de Jean-Luc Bansard, 13 novembre 2010, Théâtre de Chaoué, Allonnes ; *Quatres heures à Chatila*, mise en scène de Stéphane Olivié-Bisson, 17 janvier 2014, Théâtre-cinéma Paul-Éluard, Choisy-le-roi.
[3] Stéphane Olivié-Bisson est metteur en scène et comédien, directeur de la Compagnie Lamberto Maggiorani fondée en 2009.
[4] Évelyne Istria est une comédienne et actrice française connue pour avoir interprété trois fois Électre dans trois mises en scène d'Antoine Vitez.
[5] Stéphane Olivié-Bisson, entretien avec Laurent Schteiner, [document audio] fichier téléchargé en ligne : http://www.théatres.com/articles/interview-exclusive-de-stephane-olivie-bisson/, consulté le 6/05/19.
[6] Le spectacle tourne pour deux dates en France, et en français, en janvier 2014. Au Théâtre-Cinéma de Choisy-le-Roi, scène conventionnée pour la diversité linguistique et salle Art et Essai, la représentation s'accompagne d'une Ciné-conférence autour du film *Incendies* de Denis Villeneuve adapté de la pièce de Wajdi Mouawad, et d'une rencontre avec le metteur en scène et la comédienne.
[7] Carole Abboud est une comédienne, actrice et productrice libanaise. Elle a étudié l'interprétation et la mise en scène à l'Université libanaise avant de rejoindre le petit écran et le cinéma. Après le succès à Cannes du film *Terra Incognita* de Ghassan Salhab, elle s'installe à Paris de 2002 à 2006 où elle obtient un Master en Arts du spectacle à l'Université de Paris VIII. Elle dirige le Théâtre Babel à Beyrouth de 2007 à 2011 avant de créer son entreprise de production.
[8] Stéphane Olivié-Bisson, entretien avec Laurent Schteiner, [document audio] fichier téléchargé en ligne : http://www.théatres.com/articles/interview-exclusive-de-stephane-olivie-bisson/, consulté le 6/05/19.
[9] *Id*.
[10] *Id*.
[11] *Id*.

dimension poétique à l'horreur « à partir du moment où la poésie dit la vérité de ce qu'est ce massacre, à partir du moment où elle ne le saisit pas […] comme un prétexte à la littérature[1] ». Plus encore, *Quatre heures à Chatila* est un texte qui « n'utilise pas visiblement les moyens de la littérature ou du poème, mais qui en atteint les buts[2] ». D'où, probablement, le choix « de distribution » qu'il a souhaité faire, avec une actrice qui l'implique « en tant que sujet[3] » par rapport à cet événement passé, redoublant la valeur de son propos parce qu'identifiée comme personne « réelle[4] ». Même souci de travailler avec les autres pour Jean-Luc Bansard[5] qui propose une lecture musicale de *Quatre heures à Chatila* en arabe, français et hébreu en 2010 avec Muhammad Hirzalla[6], Pascal Larue[7], Safwan Kenani[8] et Majid Mani[9]. Dans cette création internationale, il s'agit surtout de créer un instant convivial[10] de partage autour du texte de Genet, lu dans les petits théâtres de Laval et d'Allonnes. Le geste est de solidarité.

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] Frédéric Pouillaude, « Scène et représentations non-fictionnelles de l'Histoire », *Politika*, 14 novembre 2018, url : https://www.politika.io/fr/notice/scene-representations-nonfictionnelles-lhistoire, consulté le 04/09/19.
[4] *Id*.
[5] Jean-Luc Bansard est metteur en scène et comédien. Il est le fondateur du Théâtre du Tiroir et des affabulations à Laval (Mayenne). Voir chapitre 9.1.
[6] Mhuammad Hirzalla est un comédien, chanteur, traducteur et animateur culturel, et acteur palestinien d'Israël. Formé à l'université de Tel-Aviv, il a participé plusieurs années au Festival d'Acre. Il a également été stagiaire auprès de la troupe du Théâtre du Soleil. Il est aussi chanteur et propose des performances à travers l'Europe et en Israël en anglais, arabe, français, hébreu.
[7] Pascal Larue est metteur en scène, comédien et fondateur du Théâtre de l'Enfumeraie à Allonnes. Il prend part à des collaborations artistiques à l'international. Il est également auteur. L'une de ses pièces, *Les Injustes*, est publiée aux éditions de l'Harmattan.
[8] Safwan Kenani (1973, Nazareth) est compositeur et violoniste – depuis l'âge de 9 ans. Formé à la musique orientale à l'institut de musique de Nazareth puis à l'académie de Jérusalem, il entre à l'orchestre de musique arabe de la même ville en 1998. Il s'installe en France en 2002. Il a été le violoniste de Sara Alexander (Voir partie II).
[9] Majid Mani est comédien et traducteur, associé et membre du conseil artistique du Théâtre National de Palestine.
[10] Une rencontre autour du *Captif amoureux* a également été organisée avec Patrice Bougon, ancien maître de conférences à l'Université d'Iwate au Japon, docteur en littérature française de l'Université de Paris VIII, sa thèse avait pour sujet *Le récit chez Jean Genet. Politique, vision, rhétorique*.

*Figure 29: Photographie du spectacle Quatre heures à Chatila, lecture musicale du Théâtre du Tiroir, 2010. Crédit : Théâtre du Tiroir, Patrick Briot.*

## Conclusion de chapitre

Ainsi, au cours des années 1980, le surgissement de la question de Palestine sur les scènes françaises atteste d'une réelle préoccupation des artistes et auteurs pour les événements au Proche-Orient, et, plus largement pour les bouleversements politiques et conflits internationaux. Les deux démarches présentées sont pourtant bien différentes. Le succès et les nouvelles créations de *Croisades* (jusqu'en 2018) confirme bien les deux tendances hégémoniques qui s'installent dans le champ théâtral français : d'une part la dilution et la décontextualisation des enjeux, d'autre part la tentative d'interpeller le lectorat/public sur la souffrance des enfants en temps de guerre (politique de la pitié). L'Orient devient artistiquement le lieu imaginaire de la barbarie sans qu'aucune analyse politique ne puisse venir l'expliquer ou l'élucider. Ce développement du victimisme dans le champ théâtral français n'est alors qu'à ses débuts, comme en témoigne Olivier Neveux en 2005 au sujet de la polémique du Festival d'Avignon :

> *Dès lors, la souffrance ne témoigne de rien d'autre que de la souffrance – et de la possibilité qu'à chaque sujet de devenir victime, à chaque instant (ou bourreau ou, dans une confusion politiquement insupportable, victime puis bourreau et inversement).*[1]

[1] Olivier Neveux, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », article cité.

En contrepoint, l'engagement politique de Jean Genet reste indissociable de son écriture, mais l'éloignement progressif de l'événement peut aussi transformer *Quatre heures à Chatila* en objet mémoriel. Toutefois, dans les premières mises en scène de ces deux œuvres, les artistes sont portés par le même souci de trouver des textes de théâtre contemporains plutôt que d'utiliser ceux du répertoire. C'est avec le souci de parler du temps présent qu'El Hakawati poursuit ses créations originales au cours des années 1990.

## Chapitre 5 : Dispersion d'El Hakawati et repositionnement dans le champ théâtral français.

Au terme de la période de « reconnaissance » qui s'achève avec le spectacle *L'histoire de Kofor Shamma* (1989), El Hakawati est identifiée à l'international en tant que troupe palestinienne. Le fait de revendiquer son statut de troupe professionnelle malgré les conditions de l'occupation constitue une désassignation qui permet aussi de lutter contre l'imagerie colonialiste de l'orient « barbare ». L'assignation identitaire ne provient pas seulement du regard orientaliste porté sur la troupe à l'étranger, mais également des injonctions qui lui sont faites sur place. La récupération du lieu de résidence d'El Hakawati – dépossession matérielle particulièrement violente puisque, rappelons-le, le lieu avait été réhabilité par les membres de la troupe – a été faite au nom du mouvement théâtral palestinien, peu connu en dehors de frontières de la Cisjordanie et de Gaza[1]. Cet événement fragilise la troupe et ses membres se séparent à l'issue de la création *À la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades* (1991). François Abou Salem poursuit son travail entre la France et la Palestine, avec la volonté de créer une école de théâtre « à cheval entre la banlieue de Paris et Jérusalem[2]». Mais la faible réception de son spectacle *Jéricho année zéro* (1994), créé pour un Festival de Lille explicitement en faveur des espoirs de paix au Proche-Orient[3], termine de l'éloigner du terrain de Palestine. C'est désormais en tant qu'artiste « estampillé » palestinien que François Abou Salem exerce en Europe, produisant des spectacles (auto)biographiques, singularisant l'expérience palestinienne. Il raconte son parcours et son tiraillement entre sa terre de naissance et sa terre d'accueil dans *Motel* (1997), et poursuit sa quête de rencontres dans un opéra tiré de l'épopée de Gilgamesh en 2002.

La fragmentation d'El Hakawati, et ses nouvelles conditions matérielles d'existence, plus précaires, conduisent à proposer de nouvelles formes théâtrales qui semblent attester d'un mouvement de poétisation de la cause palestinienne concomitante à un éloignement des territoires palestiniens. Ce repositionnement met en exergue les questions identitaires et d'« interculturalisme[4] » qui traversent le champ théâtral français.

[1] Rappelons que le seul ouvrage qui fait état des productions culturelles palestiniennes a été publié par l'UNESCO en 1980. Maher Al-Charif (dir.), *Le patrimoine culturel palestinien*, Paris, Le Sycomore, 1980.
[2] François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation. En passant par le Revest », dans *Donjon Soleil*, Le Resvest-les-eaux, Les Cahiers de l'égaré, juin 1994, p. 60.
[3] Voir la section 2 dans ce chapitre.
[4] Josette Féral, « L'Orient revisité. L'interculturalisme au théâtre », dans *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*, Éditions Théâtrales Paris, 1998, p. 225-243.

## 5.1. Figures du creuset artistique de « l'Occident » et de « l'Orient » : *À la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades* (1991).

> *En 1990-91, fatigués (les membres de la compagnie) du poids de notre « palestinienneté », de nos « responsabilités » primordialement politiques, d'une Jérusalem de plus en plus divisée et éreintée (où un dialogue avec les Israéliens est extrêmement rare), de l'hypocrisie du monde « civilisé » dans la Crise du Golfe, de la méfiance de l'Occident à notre égard, de son regard folklorico-orientaliste, nous avons voulu exorciser cette fatigue en créant un spectacle avec des partenaires occidentaux sur le thème « nous Arabes, nous Européens ». Quand commence la rencontre ? Que s'est-il passé ? Où se situe le conflit ? D'où vient la méfiance ? La fascination ?*[1]

Récupérée au nom du mouvement théâtral palestinien, El Hakawati souhaite donc se débarrasser de son assignation identitaire en mettant en place une production internationale. Il s'agit d'une profonde remise en question de la stratégie et des pratiques de la compagnie depuis ses débuts, comme indiqué dans le programme culturel du Revest-les-eaux où le spectacle est accueilli en création mondiale le 1er août 1991 : « Nous nous sommes demandés pourquoi ce trac par rapport à l'Occident ? Pourquoi avoir tellement voulu être jugé et reconnu par lui ?[2] ». Pendant une année, de 1990 à 1991, la troupe mûrit son projet notamment au cours de deux résidences européennes au Kulturwerksatt Kaserne[3] de Bâle (Suisse), puis à Savignano Sul Rubicone[4] (Italie). Avec la guerre du Golfe, le spectacle « prend un caractère d'urgence[5] ». Le spectacle est joué à quatre reprises en plein air à la Tour du Revest[6] (Voir figure 30 et 31), à partir de 22h, avant une tournée internationale « en Italie, à Édimbourg, à Londres, aux USA, en Allemagne, à Paris, à Marseille, à Bruxelles, en Israël, au Maroc…[7] ».

---

[1] François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation. En passant par le Revest », dans *Donjon Soleil* ou *Dix ans de Théâtre et de Poésie au Revest-les-Eaux, 1984-1994*, Le Resvest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égarée, 1994, p. 59.

[2] Programme de la Tour du Revest, Eté 1991, archives personnelles de Jean-Claude Grosse.

[3] La Kulturwerksatt Kaserne de Bâle est une association fondée en 1980 dans les locaux d'une ancienne caserne militaire transformée en 1972 en centre socio-culturel. Elle reçoit des subventions du canton de Basel-Stadt en 1981, puis de Basel-Land qui augmentent en 2003 après un projet d'envergure internationale autour de Samuel Beckett dirigé par Peter Brook. L'association a développé de nombreux partenariats internationaux, notamment en France avec La Filature de Mulhouse, Le Manège de Reims, le Festival de Marseille, Le Maillon de Strasbourg, Le Théâtre de la Ville de Paris. À ce jour, la structure accueille 270 événements (théâtre, concerts, danse) et attire plus de 50 000 visiteurs par an.

[4] La ville de Savignano sul Rubicone a mis à disposition un lieu de répétition.

[5] Programme de la Tour du Revest, été 1991, archives personnelles de Jean-Claude Grosse.

[6] La Tour du Revest-les-eaux est un monument historique du XIIIe siècle qui se situe sur un piton rocheux à 220 mètres d'altitudes, surplombe la ville ainsi qu'un lac de retenue à l'est et la vallée supérieure du Las. C'est une tour massive, carré de 12 mètres de hauteur, d'une superficie de 8m², aux murs épais de 2 mètres. Des représentations théâtrales ont lieu devant la tour dès la mise en place du festival en 1983. Le panorama, ouvert sur la ville et la montagne, confère au lieu une dimension mystique qui peut rappeler le paysage naturel visible depuis les gradins du théâtre de Dionysos sur le versant sud-est de l'Acropole d'Athènes.

[7] François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation. En passant par le Revest », dans *op. cit.*, p. 66.

*Figure 30: Photographie de la Tour du Revest*[1]*. Droits réservés*

*Figure 31: Photographie du spectacle À la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades*[2]*. Droits : Élian Bachini.*

*Détails : sur la structure verticale à droite sur l'image, certaines inscriptions sont lisibles sur la photographie originale : « Ici et mainten[…] » ; « Kultur » ; « Freedom » ; « Et moi et toi pourquoi ? » ; « Sex pour tous ». Avant-plan (de gauche à droite) : une comédienne, deux comédiens. La tenue du comédien à droite laisse supposer qu'il peut s'agir d'Omar Khayyam ( ?). Arrière-plan : un(e) comédien(ne) ( ?) tient un filin noir tendu entre deux structures, un comédien éclairé, derrière lui une comédienne voilée (Iman Aoun ?), et une autre ( ?) ou un mannequin ( ?).*

[1] Détail de la quatrième de couverture de *Donjon Soleil op. cit.*,
[2] Donjon Soleil, *op. cit*. p. 58.

C'est en Italie que Jean-Claude Grosse[1], directeur artistique des « 4 saisons du Revest[2] », rencontre François Abou Salem et sa troupe mixte qui préparent un spectacle revenant sur la première croisade de 1098 :

> *Les soldats de la première croisade marchent vers Jérusalem. Ils font un carnage à Ma'arra, petite ville de Syrie, sans défense. Des survivants se retrouvent dans un souterrain…*
>
> *Comme c'est une pièce sur des rencontres entres des Croisées et des Arabes, la distribution et l'équipe sont mixtes. Ils sont palestino-libano-franco-helvético-italiens ! Le spectacle parlera plusieurs langues mais il restera compréhensible à tous.*[3]

De ce projet est issu un spectacle trilingue (français, hébreu, arabe) que Jean-Claude Grosse, renonce à publier parce qu'il est « dans l'oralité » et qu'une « mise en papier ne signifi[e] pas grand-chose »[4]. Comme pour les précédentes créations, la troupe rédige un résumé du spectacle qui introduit le propos et détaille, scène après scène, le déroulement de l'intrigue. *À la recherche*

[1] Jean-Claude Grosse (1940) est un enseignant, éditeur et écrivain, homme de théâtre, et militant politique. D'abord enfant de troupe à Tulle, il entre à Saint-Cyr de 1959 à 1961 où il vit le schisme créé par les partisans de l'OAS au sein des élèves-officiers. Il accompagne le retrait des occupants d'Algérie de 1962 à 1964. A son retour, il est nommé enseignant au lycée du Quesnoy dans le Nord, mais poursuit des études de 3ème cycle à Paris en sociologie, sous la direction d'Henri Lefebvre (1901-1991). Il ne termine pas son mémoire sur la sociologie des lieux communs, et regrette de n'avoir pas disposé de la technologie nécessaire à son entreprise à l'époque. Pendant les événements de 1968, il s'investit activement dans la grève de son lycée, puis entre d'abord à la CIR (Convention des Institutions Républicaines) dont il est exclu après avoir soutenu la grève et l'occupation de l'usine Lutti. Neuf mois plus tard, il entre à l'Organisation Communiste Internationaliste (OCI) en 1969 « après un GER (groupe d'études révolutionnaires) de quelques mois ». Il a la responsabilité de plusieurs amicales, milite syndicalement au SGEN, puis au SNES et enfin au SNLC-FO. Il reste à l'OCI qui devient OT puis PCI jusqu'à la fin des années 1980. En 1974, il quitte son poste d'enseignant dans le Nord et est nommé à Toulon, près du Revest-les-eaux où il devient conseiller municipal en 1983, sur sollicitation du maire, Charles Vidal. Il contribue à mettre en place un festival de théâtre, puis un théâtre, la Maison des Comoni, qu'il dirige « bénévolement pendant 21 ans ». Il fonde en parallèle la maison d'édition Les cahiers de l'égaré qui publie des textes en lien avec le festival de théâtre. Biographie tirée de Jean-Claude Grosse, « 30. La dernière génération d'octobre, Benjamin Stora », *Journal d'un égaré*, Toulon, Les promeneurs solitaires, 2018, p. 217-228 ; ainsi que d'un entretien mené par Emmanuelle Thiébot, le 19 octobre 2018.

[2] A partir de 1991, le festival d'été du Revest devient « les 4 saisons du Revest » avec la création de la Maison des Comoni. Lorsque Jean-Claude Grosse est élu conseiller municipal du Revest-les-eaux en 1983, il réalise que le territoire est peu doté en matière de théâtre. Il convainc la municipalité de commander l'écriture d'une pièce de théâtre qui ait lieu en plein air pour valoriser le patrimoine local, mais aussi en raison de l'absence de structure. Le succès de ce « théâtre-parcours » intitulé *Clepsydre* est immédiat et vaut à la petite ville de 2 800 habitants un article dans *Le Monde* [Jean Rambaud, « Surplombant Toulon, Le revest-les-eaux fait revivre son histoire par un "théâtre-parcours" », *Le Monde*, 22 juin 1983]. Cette réussite permet d'obtenir immédiatement le soutien de la DRAC, puis du département et de la région, et de pérenniser le festival d'été organisé par l'association « les 4 saisons du Revest », qui dure dix années. La municipalité demande dans la foulée des subventions pour faire construire un théâtre – et non une salle polyvalente sur insistance de Jean-Claude Grosse – et obtient 90% de son financement. En 1992, l'association « les 4 saisons du Revest » bénéficie d'une convention de développement culturel triennale avec la DRAC. Cette convention demande le développement de la politique théâtrale sur l'année, la poursuite de l'activité éditoriale des Cahiers de l'égaré et d'expositions d'artistes contemporains. L'organisation de résidences d'auteurs et compagnies, la commande de spectacles, l'implication des publics, la conquête d'un jeune public, l'ouverture aux compagnies étrangères, l'édition de textes de théâtre, de poésie et d'essais, l'organisation d'exposition et l'édition de catalogues, font partie des objectifs de cette convention.
Note d'après un entretien avec Jean-Claude Grosse, 19 octobre 2018 ; et *Donjon Soleil. 1984-1994. Dix ans de théâtre et de poésie au Revest-les-eaux*, Le Resvest-les-eaux, Les Cahiers de l'égaré, juin 1994.

[3] Programme de la Tour du Revest, Eté 1991, archives personnelles de Jean-Claude Grosse. Reproduit en annexe.

[4] Jean-Claude Grosse, courriel du 1er octobre 2018.

*d'Omar Khayyam en passant par les croisades* propose de confronter deux écritures : « [c]elle de l'*Histoire* de la ville de Ma'arra, et celle de 'Omar Khayyam, poète qui veut raconter une *histoire*[1] ». L'*Histoire* avec une majuscule désigne donc un événement historique, tandis que l'*histoire* avec une minuscule désigne la fiction. Dans le spectacle, Omar Khayyam est un personnage historique[2] « appelé[3] » par la troupe El Hakawati qui « lui demande d'écrire une pièce sur le rapport Occident Orient[4] ». Mais dès « son *arrivée*[5], la communication à l'intérieur du groupe de comédiens mixte, arabe et européen, s'avère très difficile. Encore plus difficile, le rapport entre Khayyam et la troupe[6] ». En effet, il ne parvient pas à communiquer avec la troupe qui l'a pourtant « appelé », dont les membres l'entendent sans le comprendre ni le voir. Le procédé semble faire écho aux précédentes créations de la troupe, faisant coexister un registre sérieux et léger, entre le drame et la farce. Khayyam fini par entrer en contact avec un comédien qui joue le rôle d'Ibn Quzman, le fils de l'émir assassiné de Ma'arra qui doit venger son père. Mais le comédien, « jeune homme sensible, rêveur et délicat[7] », refuse de « suivre le cours de l'*Histoire*[8] ». Omar Khayyam est le « poète narrateur[9] ». Il se trouve débordé par ce comédien récalcitrant. Ce dernier sort de son rôle et s'adresse à un personnage qui, dans la fiction (« l'*histoire* » ou le spectacle), est son ennemi :

> *Ibn Quzman : (à Louisa [une croisée]) Si seulement je comprenais ce que tu racontes ! Nous casserions ce monde en mille morceaux pour le recoller à notre façon.*
>
> *Omar Khayyam : (à Ibn Quzman) Suivons notre plan ! Répète après moi ! La guerre est dure pour l'homme. Elle vole son sommeil et rend ses nuits inutiles. Ni plaisir, ni chaleur, ni paix !*[10]

---

[1] Synopsis du spectacle, archives personnelles de Jean-Claude Grosse. Reproduit en annexe.
[2] Omar Khayyam (1048-1131, Iran) est un astronome, mathématicien, philosophe et poète persan. Le contenu de ses poèmes, très critique vis-à-vis de la religion, est sujet à débats et construit une figure ambiguë, mal connue, mais qui fascine l'Occident. Les sources sont trop rares pour éclaircir l'ensemble de sa vie. Ses poèmes circulent en Occident dès 1859 grâce aux traductions d'Edward Fitzgerald, mais un orientaliste français, Franz Toussaint, estime nécessaire d'effectuer une nouvelle traduction à partir du texte original en Persan plutôt qu'à partir des premières traductions de l'anglais. À la fin des années 1980, deux romans mettent cette figure à l'honneur : *Alamut*, de Vladimir Bartol écrit en 1938 mais traduit en français en 1988 seulement ; et *Samarcande* d'Amin Malouf, publié la même année. Le premier roman est focalisé sur un contemporain d'Omar Khayyam, Hassan ibn al-Sabbah (1050-1124), chef des Ismaéliens nizarites d'Alamut – qui devient une « secte d'assassins » dans le mythe occidental, que Jackie Lubeck cite lorsqu'elle évoque les premières phases du projet qu'elle estime trop ambitieux. C'est donc exclusivement la figure d'Omar Khayyam qui est retenue pour la création. Voir à ce sujet : Jackie Lubeck, « On François », article cité.
[3] Entre guillemets dans le synopsis.
[4] Synopsis du spectacle, archives personnelles de Jean-Claude Grosse.
[5] En italique dans le synopsis.
[6] Synopsis du spectacle, archives personnelles de Jean-Claude Grosse.
[7] *Id*.
[8] Synopsis du spectacle, archives personnelles de Jean-Claude Grosse. Tout ce qui apparaît en italique dans les citations l'est dans le texte original.
[9] *Id*.
[10] *Id*.

Le poète-narrateur est dépassé par « l'*Histoire* et les personnages de son *histoire*[1] ». Ces derniers prennent une décision qui précipite la guerre, en l'absence du comédien incarnant Ibn Quzman qui se révolte, et préfère mourir pour sortir de « l'*Histoire* et de l'*histoire*[2] » (le spectacle), condamnant à nouveau Omar Khayyam au silence et à l'oubli. Que pèsent les révoltes individuelles face à l'Histoire ? L'invocation du poète hédoniste Omar Khayyam, incompris, et la présence d'un comédien qui refuse de jouer sa partie jusqu'à en mourir, posent cette question. Cette mise en abyme constitue le fil rouge du spectacle qui met en scène une rencontre entre « l'Occident chrétien et l'Orient musulman, juif mais aussi chrétien[3] » décrite ainsi : « Un Occident fort en armes et en misères, et un Orient culturellement riche, mais politiquement fragile et divisé[4] ». Entre les exigences de l'Histoire, les attentes des uns et des autres, la troupe tente de démontrer qu'un grand nombre de préjugés est à l'origine de la méfiance entre ces deux entités. Le reste du synopsis est trop partiel pour en déduire davantage sur la fable et les procédés théâtraux utilisés. Toutefois, on peut formuler l'hypothèse que la pièce vise à interroger les rapports de force entre deux entités aux contours mal définis : « l'Orient » et « l'Occident ». Car le choix de la figure du savant oriental, musulman et sceptique, croyant et hédoniste, permet de remettre en question l'image d'un Orient homogène tout inféodé à l'islam. D'où peut-être l'incompréhension du poète-narrateur à qui El-Hakawati demande d'écrire une histoire sur le rapport « Occident Orient », comme si celui-ci n'avait pas varié depuis 1098. Le refus du comédien de jouer son rôle peut donc être compris comme un refus des représentations figées, alors que le spectacle propose une rencontre *réelle* sur scène entre des comédiens « d'Orient » et « d'Occident »[5]. Le but du spectacle est bien de vivre et partager cette rencontre comme le revendique François Abou Salem :

> *Le théâtre de conteurs assume qu'il a quelque chose à dire, de façon urgente à son public, qu'il en prendra tous les moyens : charme, séduction, provocation, colère. / Il se "mouille" et "mouille" son public. / Alors l'Histoire redevient vivante, partiale, délibérément partiale, parce que chacun est partial. Chaque personnage a ses raisons. Aucun n'est médiocre. Ce ne sont pas simplement des acteurs qui ont à être alternativement Croisés et Arabe, mais le public lui-même.*[6]

---

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] L'équipe est composée de François Abou Salem (mise en scène), Georges Hachem et Pierangelo Summa (assistants), avec Ya'coub Abou'Arafeh, Iman Aoun, Robert Bouvier, Jean-Louis Coulloch, Nathalie Cannet, Georges Hachem, Amer Khalil, Etienne Oumedjkane, Boushra Qaraman, Akram Tillawi (jeu), ainsi que Francine Gaspar (scénographie) et Thomas Tschopp (assistant), Phillipe Andrieux (éclairage) et Imad Mitwalli (assistant), Antoine Duhamel et Abed Azriyyeh (musique), Sergio Diotti (producteur) et Sylvia Wetz (administration).
[6] Programme de la Tour du Revest, Eté 1991, archives personnelles de Jean-Claude Grosse.

Pour que l'Histoire redevienne vivante, elle doit être mise en abyme, et non célébrée ou représentée sans préoccupations présentes ou futures. C'est bien la volonté de François Abou Salem qui indique : « il n'y a pas de mésententes profondes entre les hommes, seulement entre les politiciens[1] ». Bien que cette création mondiale soit concomitante à la Guerre du Golfe[2], la représentation est un succès. La création du spectacle est relayée dans un magazine d'Antenne 2, *Les Arts au Soleil*, avec enthousiasme si l'on en croit la transcription partielle de François Abou Salem : « À ne rater sous aucun prétexte ![3] ». La réception est positive malgré les anecdotes rapportées par Jean-Claude Grosse et le chef de troupe :

> *Ce fut une sacrée aventure ; un certain succès je crois. Je n'oublierais pas le mistral, ni les coups de feu dans la nuit tirés par certains Revestois perturbés dans leur sommeil par ces répétitions en langue arabe (!), ni les gazettes d'extrême-droite outrées de ce spectacle "raciste et antichrétien interprété par des comédiens… palestiniens !", ni la générale sous la pluie, les comédiens et le public – une cinquantaine de Revestois – restant, trempés, jusqu'au bout, ravis, etc…*[4]

Outre le caractère partial de ce spectacle, parfaitement assumé par François Abou Salem, Jean-Claude Grosse organise une série de « rencontre[s] autour du mot et de l'image » à la Maison des Comoni, avec Salah Stétié[5], Denis Guénoun[6], François Abou Salem[7], ainsi que la projection d'un film de Rachel Mizrahi[8] : *Les figuiers de barbarie ont-ils une âme ?* [9]. Enfin, une

---

[1] François Abou Salem. Propos transcrits dans la notice de l'Ina : *À la recherche d'Omar Khayyam*. 1991. Reportage télévisé. Vincent Gerhards, Éric Perrin (réal.). France. Antenne 2. Diffusé le 11 août 1991 dans le cadre de l'émission *Les Arts au Soleil*, sur Antenne 2. Le reportage est bien référencé à l'INAthèque mais le support original correspondant au programme est manquant, soit que l'Ina ne l'ait pas reçu, soit qu'il n'ait pas été conservé. Notice en annexe.

[2] Nous avons vu que cela a posé problème à certains directeurs de théâtre. Voir à ce sujet, le chapitre précédent, sur les interpellations politiques d'Alain Milianti et de Marcel Maréchal au début de l'année 1991 au sujet de leurs choix de programmation.

[3] Éric Perrin cité par François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation. En passant par le Revest », dans *op. cit.*, p. 59.

[4] François Abou Salem, *id.*

[5] Salah Stétié (1929, Beyrouth) est un poète et essayiste de renommée internationale né au Liban sous mandat français. Après des études en France, il retourne dans son pays de naissance car il est préoccupé par le dialogue entre les cultures. Il devient diplomate et s'investit à l'UNESCO où il devient délégué permanent du Liban. Ses très nombreuses publications lui ont valu de nombreuses distinctions et de nombreux prix.
Dans le cadre du festival, il donne une conférence sur « les images et l'islam » et organise plusieurs lectures dont celle du *prophète* de Khalil Gibran.

[6] Denis Guénoun (1946, Oran) est un comédien, dramaturge, écrivain, metteur en scène et universitaire français. D'abord enseignant dans le secondaire, il devient comédien et exerce une dizaine d'année dans la même troupe avant d'être nommé directeur du CDN de Reims. Par la suite titulaire d'un doctorat en philosophie, il devient maître de conférences en littérature française – théâtre à l'Université de Nantes.
Dans le cadre du festival il donne une conférence intitulée « l'exhibition des mots ».

[7] François Abou Salem donne une conférence sur « le théâtre des conteurs ».

[8] Rachel Mizrahi (1932, Varsovie – 2014, France) est une romancière, scénariste et traductrice polyglotte. Elle a vécu en Palestine, en Israël, aux Etats-Unis puis en France, mais ne revendique aucune racine. Elle est l'auteure, en 1987 d'un documentaire réalisé par Gilles Dinnematin, *Les figuiers de Barbarie ont-ils une âme ?* projeté dans le cadre du festival.

[9] L'émotion suscitée par ce film est racontée ainsi par Jean-Claude Grosse : « Rachel Mizrahi […] fait un film […] sur les survivants […]. Quand Israël a été créé, il y a eu destruction d'environ 100 à 150 villages palestiniens.

représentation théâtrale « improvisée[1] » s'ajoute à ce programme déjà très riche. Il s'agit de *Moi l'abominable* écrit et joué par Akram Tillawi, « acteur cananéo-palestino-israélien aux yeux mongols et de grand-mère arménienne du village de Taybeh dans le Triangle[2] », membre de la troupe El Hakawati. Il tire ce texte de *Deutches Requiem* de Jorge Luis Borges[3], un court testament fictionnel du nazi Otto Dietrich[4]. Jean-Claude Grosse en garde un souvenir « extraordinaire[5] » : « Akram Tillawi, acteur palestinien, a joué *Moi l'abominable* de Borges – qui est un écrivain d'extrême droite – en hébreu, et ça a été traduit en français par un italien[6] ». La mosaïque d'identités, délibérément entremêlées, constitue le fil rouge du festival qui atteste l'importante implication de son directeur, saluée dans un livre qui retrace « [d]ix ans de théâtre et de poésie au Revest-les-eaux[7] » publié en 1994 avec le concours de la région PACA et de la DRAC. À partir de 1983, Jean-Claude Grosse a bénéficié de la politique de Jack Lang en faveur de la culture et défendu – comme Michel Azama et Alain Milianti – des textes d'auteurs contemporains, passant commande chaque année auprès d'une nouvelle compagnie. Il est démis de ses fonctions en 2004 car il ne souhaite pas s'adapter au nouveau « marché de la culture[8] » et conclut en 2018 que « la meilleure manière de ne pas être libre, c'est d'être directeur de théâtre[9] ». El Hakawati a donc également bénéficié, au cours de cette période, d'une politique culturelle favorisant la création qui lui a permis d'élargir son réseau au-delà des

Quand on nous dit qu'ils se sont installés dans un désert, c'est du pipeau. Les palestiniens qui se sont enfuis de leurs villages ont tous planté un figuier de barbarie devant leur maison, donc c'est le titre du film : « les figuiers de barbarie ont-ils une âme ? ». Il y avait des palestiniens avec nous, des juifs algériens, pieds noirs, séfarades, et Guénoun a quitté la projection. Les palestiniens et les arabes chialaient, et Denis Guénoun – apparemment ouvert – c'est un ami. J'ai été choqué par son attitude. […] Il savait bien. Moi je pense qu'il est parti parce qu'il ne voulait pas ... Ce n'est pas pour signifier un désaccord, mais, si vous restez, vous êtes obligé de dire à la fin de la projection : ce qu'ont fait les israéliens c'est pas bien. C'est un film à charge et je crois qu'il n'avait pas trop envie de se confronter à une reconnaissance comme ça. Ce n'est pas facile de se prononcer parce que bon, le film, c'est vrai que c'est des témoignages mais ce qui émerge c'est la violence de ce qui s'est passé, le ressentiment des gens, une forme de haine aussi. La haine elle est réciproque de toute façon là-bas. […] » Entretien avec Jean-Claude Grosse, 19 octobre 2018.

[1] Entretien avec Jean-Claude Grosse, 19 octobre 2018.

[2] Synopsis du spectacle *Omar Khayyam*, dernière page, archives personnelles de Jean-Claude Grosse.

[3] Jorge Luis Borges (1899, Argentine – 1986, Suisse) est un écrivain argentin qui évolue au sein de l'élite nationaliste argentine. Il se définit d'abord comme conservateur avant d'opter pour un discours libéral critique envers les fascismes européens. Anti-péroniste, il soutient la junte militaire avant de se rétracter. L'ambigüité de ses opinions politiques permet des interprétations très contradictoires de ses écrits. Voir à ce sujet : Miceli Sergio, « Jorge Luis Borges, histoire sociale d'un « écrivain-né » », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, 2007/3, p. 82-101 ; Cámpora Magdalena, « Le discours oblique de Jorge Luis Borges », *Critique*, 739, 2008/12, p. 972-983, url : https://www.cairn.info/revue-critique-2008-12-page-972.htm, consulté le 12/05/19.

[4] Otto Dietrich (1897-1952, Allemagne) est un soldat, puis docteur en sciences politique il devient le chef du service presse du Reich et proche d'Hitler. Il n'est pas cité à comparaître à Nuremberg mais au procès des Ministères (ou second procès de Nuremberg) où il est condamné à sept ans de prison pour crimes contre l'humanité.

[5] Entretien avec Jean-Claude Grosse, 19 octobre 2018.

[6] Entretien avec Jean-Claude Grosse, 19 octobre 2018.

[7] *Donjon Soleil ou Dix ans de Théâtre et de Poésie au Revest-les-Eaux*, 1984-1994, Le Resvest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égarée, 1994.

[8] Entretien avec Jean-Claude Grosse, 19 octobre 2018.

[9] *Id*.

contacts d'André Gintzburger. Ce dernier regrette, à propos d'*Omar Khayyam,* que la troupe n'ait plus rien de palestinien – car elle s'éloigne de fait des préoccupations centrales qui caractérisent ses premières mises en scène. Pourtant, c'est bien en tant qu'artiste palestinien que François Abou Salem – indépendamment d'El Hakawati mais avec Akram Tillawi – signe en 1997 une mise en scène particulièrement remarquée[1] de *l'Enlèvement au Sérail*[2] au Festival de Salzbourg (Autriche). Le spectacle est « contre toute attente […] l'un des sommets de l'édition[3] ». François Abou Salem revisite l'imagerie orientaliste en ancrant la scène dans l'orient contemporain (les gardiens du sérail sont des militaires armés, les murs sont des barbelés, etc.), et en incluant des musiciens arabes en plus de l'orchestre occidental dirigé par Marc Minkowski[4]. François Abou Salem est bien désigné comme un « "Arabe"[5] palestinien[6] » héritier de « l'école Mnouchkine[7] » dont il incarne la rencontre entre « l'Orient » et « l'Occident » en raison de la double nationalité qu'il revendique. Ce métissage d'identité peut se comprendre dans le choix du personnage historique d'Omar Khayyam, mais fait également sens avec *L'Enlèvement au sérail,* puisque l'un des protagonistes, le pacha Selim, bouscule également les représentations monolithiques de l'Orient : c'est un aristocrate, lettré, exilé d'Espagne, qui porte en lui les cultures orientale et occidentale. C'est également celui qui fait preuve de clémence à l'issue du spectacle, rompant avec les images du « barbare » d'Orient[8].

[1] Outre une diffusion sur la chaîne franco-allemande Arte et un live sur France musique, le spectacle de François Abou Salem est cité par Yves Bourgade à égalité avec les mises en scène de l'Italien Giorgio Strehler de 1965 à 1975. En 2003, *L'Enlèvement au sérail* de Stefan Herheim au Festival de Salzbourg est hué et cet évènement est l'occasion de rappeler que la dernière mise en scène d'envergure est celle de François Abou Salem. Le festival autrichien drainant un public international, la mise en scène franco-palestinienne reste également dans les mémoires de la journaliste américaine Anne Midgette qui le rappelle dans une édition du New York Times en 2004.
Yves Bourgade, « Le Festival de Salzbourg et son toujours contestable "Enlèvement au sérail" », *AFP Info Mondiales,* 29 juillet 2004 ; Anne Midgette, « At Mostly Mozart, Looking for Connections Across Time and Geography », *The New York Times,* 30 juillet 2004.

[2] *L'Enlèvement au sérail* [Die Entführung aus dem Serail] est un *singspiel* de Mozart sur le livret de Stephanie Gottlieb créé à Vienne le 16 juillet 1782, sous la direction du compositeur. Le singspiel se rapproche du genre de l'opéra mais « se distingue des opéras italiens dans la mesure où le public prend intégralement part au jeu et à l'intrigue. Il est sollicité directement par les acteurs et invité à reprendre les airs les plus célèbres. Parfois, la musique est même un emprunt à la culture populaire ». La particularité de *L'Enlèvement au sérail* est la partition créée pour « jouer une musique à l'orientale avec des instruments occidentaux ». David Do Paço, « La « Phantasie » orientaliste dans les opéras allemands de Mozart. Un regard sur la « théorie du jeu et du fantasme » de Gregory Bateson », *Hypothèses,* 13, 2010/1, p. 267-275.

[3] Éric Dahan, « Arte, 21h40. "L'Enlèvement au sérail", opéra de Mozart enregistré au Festival de Salzbourg cet été. Mozart en version arabe », *Libération,* 24 septembre 1997.

[4] Marc Minkowski (1962, Paris) est un chef d'orchestre et bassoniste français.

[5] À noter la difficulté pour certaines personnes « trop blanches » d'être considérées comme des arabes. Ces guillemets ne sont pas anecdotiques pour François Abou Salem, dont l'identité est questionnée de part et d'autre de la Palestine et la France et constitue une préoccupation centrale jusqu'à son suicide.

[6] Éric Dahan, « Arte, 21h40… », article cité.

[7] *Id*.

[8] L'opéra se déroule dans le palais du pacha Selim en Turquie au XVIII[ème] siècle. Belmonte est un noble espagnol à la recherche de sa fiancée Konstanze tombée aux mains de pirates avec sa servante Blonde, et le valet de Belmonte, Pedrillo. Les deux jeunes femmes ont été vendues au pacha Selim, un aristocrate musulman lettré exilé

Sur le terrain de ces identités métissées, François Abou Salem est encensé et paraît particulièrement légitime. Son passage au Théâtre du Soleil est un gage de qualité et de sérieux bien qu'on ne trouve, curieusement, dans les écrits et entretiens qu'Ariane Mnouchkine a pu donner, aucune référence à cet homme de théâtre palestinien[1], alors que la dimension interculturelle de ses productions théâtrales est centrale[2]. Si l'on peut observer des similitudes sur leurs façons d'aborder le travail artistique et l'engagement politique, qui fait écho à la posture de « l'artiste citoyen[3] », force est de constater également une certaine défiance de François Abou Salem vis-à-vis du théâtre dans les pays occidentaux.

Nous pouvons relever une similitude dans leurs positionnements de principe à des moments de crise. Par exemple en 2003, Ariane Mnouchkine ne suit pas la grève en Avignon au motif que les artistes ne peuvent « s'engager qu'au nom de principes désintéressés […][4] ». Dans un contexte de crise très différent – la première intifada en 1987 – François Abou Salem est également amené à se positionner : avec sa troupe, ils décident de ne pas suivre la grève générale décrétée dans les territoires occupés : « Plutôt que de faire grève, nous avons préféré organiser une sorte de café-théâtre qui n'avait pas à voir directement avec le soulèvement, mais témoignait, à mon sens, de la créativité et de la tolérance du mouvement palestinien[5] ». Cette comparaison indique une parenté entre le travail et le positionnement de ces deux artistes qui ne se définissent pas comme des militants politiques. Il existe pourtant un point d'achoppement qui les oppose, comme le résume François Abou Salem au milieu des années 1990 :

---

d'Espagne. Ce dernier tombe éperdument amoureux de Konstanze qui devient la favorite de son harem. Osmin est le gardien du sérail qui refuse l'entrée à Belmonte. Ce dernier parvient toutefois à retrouver Pedrillo et élaborer un plan pour s'introduire dans le palais et enlever les deux femmes. Konstanze refuse toujours les avances de Selim et affirme qu'elle préfère mourir que lui céder. Lors de l'opération de sauvetage des deux femmes, Belmonte et Pedrillo sont repérés par Osmin et faits prisonniers. Konstanze implore la clémence du pacha Selim qui se trouve être le pire ennemi du père de Belmonte. Le pacha Selim choisit finalement de libérer les quatre prisonniers. L'opéra se termine sur une chanson de louanges de la bonté humaine et en l'honneur du pacha Selim.
Ainsi, si Selim fait preuve de clémence c'est peut-être en raison de ses origines sociales élevées : aristocrate, lettré, exilé d'Espagne, acculturé à l'Occident ; à l'inverse d'Osmin, gardien du sérail belliqueux. L'opposition de ces deux figures rend manifeste l'intersection des rapports de domination car l'image du barbare oriental existe bien dans cet opéra, mais elle est portée par un personnage de basse extraction.

[1] Cet oubli ou ce désintérêt peut faire écho aux propos de Guy Elhanan lorsque celui-ci dit s'être senti utilisé. Voir Chapitre 4.2.

[2] Leur collaboration artistique (1969-1971) se serait terminée sur une dispute. Nous n'avons pas pu rencontrer Ariane Mnouchkine pour retracer cette collaboration. D'après Astrid Chabrat-Kadjan, *L'épopée d'une création théâtrale : Des roses et du jasmin d'Ivry à Jérusalem*, Mémoire de Master II, Arts du spectacle, sous la direction d'Olivier Neveux, ENS Lyon, 21 juin 2017, p. 26.

[3] Voir à ce sujet Bérénice Hamidi-Kim, « Portrait de l'artiste citoyen en intellectuel engagé », dans *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 204-242.

[4] *Ibid*., p. 224.

[5] François Abou Salem cité par Odile Quirot, « "L'Histoire de Kofor-Shamma", par El Hakawati. Le sable de la mémoire », dans *Le Monde*, 20 mai 1988, p. 27.

> *Il me semble* […] *que « l'Occident » et « l'Orient », ou le « Nord » et le « Sud », ou la démocratie capitaliste à l'occidentale et le Tiers-Monde, à tous les niveaux, ces deux mondes ont absolument besoin l'un de l'autre. Sinon c'est la mort, DES DEUX !! J'en suis maintenant persuadé. / Ce n'est pas qu'il n'y ait pas d'échange du tout, mais il n'existe presque toujours que dans un sens. Et quand le contact existe, surtout avec les pays « à problèmes » (comme la Palestine et la plupart des pays du Tiers-Monde) l'Occident le fait avant tout sur la base de son adhésion « dans l'absolu » à une « bonne » cause, motivée par la défense de la « justice » et des « droits de l'homme », valeurs dont il croit profondément être le seul gardien et garant. Ainsi, même l'intelligentsia de gauche, qui a moralement d'autres considérations que bassement matérielles en s'intéressant à un pays du Tiers-Monde en difficulté, ne le fait souvent que pour redorer sa propre image de juste, sans pour autant s'intéresser à l'AUTRE dans ce qu'il a de plus intime, de plus secret… sa culture ! C'est comme cela que la guerre du Golfe a pu être justifiée et les auteurs de ses « bavures », excusés !*[1]

La « politique des droits de l'homme[2] » dénoncée par François Abou Salem est un mode d'engagement d'une partie des artistes de théâtre français qui se posent en « défenseurs de l'idéal démocratique et républicain [3]». Comme nous l'avons expliqué précédemment, elle se développe dans les années quatre-vingt avec le citoyennisme, et confond ce qui relève de la morale (les droits de l'homme) et la politique (idéologie)[4] ramenée à une dimension consensuelle. Ariane Mnouchkine fait partie des artistes qui développent une telle forme d'engagement. Et bien qu'il ait pu exister une parenté – artistique et politique – entre les deux artistes, François Abou Salem ne peut pas adhérer à cette vision consensuelle alors qu'il (a) fait l'expérience de la politique coloniale israélienne. Si sa double identité permet de légitimer ses productions artistiques « interculturelles[5] » sur le plan esthétique, il n'adhère pourtant pas à cette « politique des droits de l'homme »[6]. Il se confronte pourtant à cette tendance dans le champ théâtral français, et européen. Ce marché culturel international n'échappe pas à des modes de production et d'évaluation concurrentiels, et à une homogénéisation des pratiques comme l'artiste le constate lui-même :

> *Le peintre Tebaldeo, dit dans Lorenzaccio : « Je plains les peuples malheureux ; mais je crois, en effet, qu'ils font de grands artistes ; les champs de batailles font pousser les moissons, les terres corrompues engendrent le blé céleste… »*

---

[1] François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation en passant par le Revest », dans *Donjon Soleil*, Le Resvest-les-eaux, Les Cahiers de l'égaré, juin 1994, p. 60.
[2] Bérénice Hamidi-Kim, « Portrait de l'artiste citoyen en intellectuel engagé », dans *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 204-242.
[3] *Ibid.*, p. 217.
[4] Olivier Neveux, « Dix notes sur ce que "Théâtre politique" pourrait signifier », dans Christine Douxami (dir.), *Théâtres politiques (en) mouvement(s)*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 123-140.
[5] Josette Féral, « L'Orient revisité. L'interculturalisme au théâtre », *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998, p. 225-243.
[6] Par ailleurs, dans le chapitre de l'ouvrage de Josette Féral cité ci-dessus, consacré à l'interculturalisme au théâtre, l'absence totale de François Abou Salem est frappante dans cette note de bas de page : « Rares sont les artistes dont le parcours artistique soit aussi interculturel que celui de Mnouchkine, Peter Sellars peut-être, Robert Lepage sans doute, Peter Brook et sans aucun doute Eugenio Barba ». Josette Féral, *op. cit.*, p. 239.

*Est-ce pour cela que le théâtre est devenu si « soft » en Europe, un petit rot après le dîner…étalant sa pommade, ressassant ses vieux textes et « adoucissant les mœurs » ?*

*Pourtant il y a aussi pas mal de problèmes et de misère en Europe.*

*Les artistes ont-ils malheureusement subi comme tout le monde ces affreuses lobotomies qui dégénèrent et les hommes en uniformisant leurs besoins, leurs rêves, leurs désirs, leurs arts, leurs cultures, pour que tout soit tout rond, tout doux, sans angles, sans saleté ; chirurgical, comme la guerre aujourd'hui…*[1]

François Abou Salem se tient dans une posture dissensuelle, comme son père Lorand Gaspar avant lui. Ce dernier a quitté la Palestine après son divorce d'avec Francine Gaspar, vers 1970. François y revient alors pour pratiquer le théâtre avec sa mère qui construit la scénographie de ses pièces jusqu'au début des années 2000 (et conserve son nom marital). Par ailleurs, au cours des ses premières années d'exercice en Palestine, François Gaspar est toujours perçu comme « le fils du médecin français[2] ». Cela explique la méfiance des élites locales à l'encontre de cet artiste perçu comme occidental, dont la démarche a pu être entendue comme une forme d'imposition d'une volonté extérieure. D'où l'importance pour lui de choisir un autre nom d'usage, plus local, « Abou Salem ». Outre ce faisceau d'indices de l'ordre de l'intime, il existe des motifs politiques qui peuvent expliquer l'effacement de la figure paternelle[3] car d'après Jean-Claude Grosse[4], c'est à la suite de deux publications que Lorand Gaspar a été contraint de quitter la Palestine. En 1968, il publie aux éditions François Maspero une *Histoire de la Palestine*[5], dans laquelle il revient sur les affrontements précédant 1948 puis, sur la dépossession méthodique et la destruction organisée des villages palestiniens pour que leurs habitants ne puissent pas revenir. Il conclut son ouvrage en interrogeant le mythe du peuple hébreu chassé de ses terres, revenant sur la période de conversion dans le judaïsme « des Yéménites, des Grecs, des Romains, des Gaulois, des tribus germaniques[6]», et celle, « spectaculaire[7]» des « Kazars vers 740 »[8]. Puis en 1970, Lorand Gaspar publie *Palestine*

[1] François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation. En passant par le Revest », dans *op. cit.*, p. 65.
[2] Marie Elias, article cité, p. 174.
[3] Effacement radical jusqu'en 2003, lors d'une émission radiophonique au cours de laquelle François Abou Salem est invité à présenter son dernier travail entamé avec Hussein Bargouti sur l'épopée de Gilgamesh. Le metteur en scène modifie même son lieu de naissance – peut-être pour plus de crédibilité ou de légitimité à se dire palestinien – et se présente ainsi : « […] je suis né en Palestine de mère française et à Bethléem, comme le petit jésus ». François Abou Salem, « Gilgamesh », émission radiophonique, dans le cadre du programme Equinoxe, *France culture*, 3 mars 2003.
[4] Jean-Claude Grosse a également invité Lorand Gaspar pour une rencontre littéraire dans le cadre des 4 saisons du Revest en 1987.
[5] Lorand Gaspar, *Histoire de la Palestine*, Paris, François Maspero, 1968.
[6] *Ibid.*, p. 145.
[7] *Id*.
[8] Question traitée par Shlomo Sand dans un livre toujours polémique : *Comment le peuple juif fut inventé ?*, Paris, Fayard, 2008.

*année 0*[1], sous-titré « un dialogue israélo-arabe », dont la première partie est introduite par une citation de Lénine tiré du texte *Du droit des nations à disposer d'elles-mêmes* : « Lutte contre les privilèges et les violences de la nation qui opprime ; aucune tolérance pour la recherche de privilèges de la part de la nation opprimée[2] ». Dans l'introduction du livre qui relate la guerre de 1967, il affirme :

> *Il s'agit de savoir si deux peuples qui réclament les mêmes terres pour leur patrie, qui ont la conviction d'avoir les mêmes droits, qui sont persuadés chacun de la justice de leur cause, peuvent oui ou non coexister sur cette même terre, sans s'entredétruire, et sans que l'un domine l'autre. Il s'agit de savoir si, d'un côté comme de l'autre, on trouvera suffisamment d'éléments progressistes prêts à examiner lucidement les deux côtés de la médaille appelés justice ou droit. Des gommes qui ne diront plus que la « paix est entre les mains des Etats arabes et d'eux seuls » ni qu'il faut jeter les juifs à la mer. Autrement dit des hommes qui ne parleront plus de droits divins ou de droits historiques, mais qui croiront au dépassement possible du nationalisme chauvinisme et seront prêts à donner leur vie pour y parvenir*. […] [L]*e chauvinisme, instrument psychologique facile et efficace, est un adversaire redoutable.*[3]

Nous avons vu que le nationalisme est une préoccupation de François Abou Salem qui tente de le désamorcer dans ses créations, traçant une filiation politique certaine avec Lorand Gaspar. Ni l'un ni l'autre ne se définissent pourtant comme des militants politiques. Ces considérations amènent à réfléchir à la stratégie de François Abou Salem, étant donné que son identité et les événements politiques influencent la réception de ses pièces de théâtre. Ainsi, le mythe de sa naissance en Palestine « clarifie » ou affirme son identité – mythe resté intact jusqu'à nos jours parmi les gens de théâtre en Palestine et les universitaires à l'international. La plasticité de son identité n'est cependant pas qu'une construction médiatique, elle est effective : « […] je passe ma vie entre l'Europe et la Palestine. Je ne sais plus trop où j'habite, j'aime les deux, j'ai besoin des deux, je ne veux pas choisir. Je crois que je mourrais si je choisissais […][4] ». (Ni) français, (ni) palestinien, François Abou Salem tente de concilier « des idéaux locaux, nationaux et universels, en les rendant compatibles plutôt que concurrentiels (ou mutuellement exclusifs)[5] ». Il ne s'inscrit pas dans le « nationalisme post-colonial[6] », comme nous l'avons vu, et pas plus dans le « cosmopolitisme insurgé[7] » qui consiste à développer « des mouvements littéraires, artistiques et scientifiques situés à la périphérie du système mondial […][8] ». Sa démarche relève

[1] Lorand Gaspar, *Palestine année zéro*, Paris, François Maspero, 1970.
[2] Cité par Lorand Gaspar, *ibid*., p. 19.
[3] Lorand Gaspar, *Palestine année zéro*, *op. cit.*, p. 50-51.
[4] François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation. En passant par le Revest », *op. cit.*, p. 59.
[5] Daniele Conversi citée par Gilbert Achcar, « Marxisme et cosmopolitisme », *Marxisme, orientalisme, cosmopolitisme*, Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », p. 208.
[6] Gilbert Achcar, *op. cit.*, p. 205.
[7] Boaventura de Sousa Santos cité par Gilbert Achcar, *op. cit.*, p. 207.
[8] *Ibid.*, p. 208.

du « cosmopolitisme internationaliste […] qui constitue la véritable antithèse du cosmopolitisme néolibéral[1] » :

> […] *le seul objectif rationnel qui soit réalisable est la coexistence humaine (plutôt que des processus destructeurs comme la domination, l'hégémonie, l'oblitération ou l'assimilation), le cosmopolitisme ne peut alors être envisagé que comme incompatible avec l'homogénéisation et, en fait, avec la mondialisation contemporaine.*[2]

Cette posture peut être repérée dans le travail mené pour son spectacle suivant, *Jéricho année zéro*, dans lequel il cherche bien à concilier des idéaux locaux, nationaux et universels, dont la réception est contrastée.

### 5.2. La réception marginale d'un spectacle qui contrarie les espoirs de paix : *Jéricho année zéro* (1994)

> [L]*es gens sont conscients qu'il va falloir se battre différemment et rivaliser avec la qualité de l'Occident, que ce soit sur la possibilité de produire, de vendre, de faire pousser quelque chose ou bien de faire des pièces de théâtre et c'est là notre but. Nous sommes invités au Festival de Lille en tant que Palestiniens, alors que l'an passé c'était plutôt un boulet d'être Palestinien, aujourd'hui c'est un attribut.*[3]
>
> François Abou Salem, 1994.

François Abou Salem écrit ce texte depuis Jérusalem, pendant l'été 1994, alors qu'il décide de fonder une école expérimentale de théâtre « à cheval entre la banlieue de Paris et Jérusalem[4] ». Il est alors nécessaire de trouver des partenariats internationaux, l'intifada ayant engendré des difficultés économiques majeures. De retour en territoires palestiniens dès 1993, François Abou Salem mène donc ses premiers ateliers de théâtre sans moyens. Au fil des rencontres, il écrit en l'espace de deux mois, *Jéricho année zéro*. Il s'agit d'une co-écriture avec Francine Gaspar qui poursuit son travail de scénographe pour ce projet. Nous ne disposons d'aucun document qui nous permette de résumer la pièce (ni synopsis, ni résumé, ni photographie, ni critique, ni article de presse). En revanche, quelques éléments contextuels[5] permettent de déduire, d'une façon générale, la thématique de la pièce et son ancrage dans les événements politiques concomitants.

[1] Gilbert Achcar, *op. cit.*, p. 205.
[2] Daniele Conversi citée par Gilbert Achcar, *op. cit.*, p. 206.
[3] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, 19-20, Jean-Marie Delmaire (dir.), *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994-1995, p. 93.
[4] *Ibid.*, p. 60.
[5] Le principal élément est le numéro 19-20 de la revue *Tsafon* consacré au théâtre judéo-arabe, publié après le Festival de Lille dans lequel un compte-rendu est proposé. Outre un entretien avec François Abou Salem mené par Rachel Garbarz, la revue propose également un retour partiel et partial sur l'événement.

*Figure 32: Photographie de la poignée de main entre Yitzhak Rabbin et Yasser Arafat en présence du président américain Bill Clinton, 13 septembre 1993. Domaine public.*

*Jéricho année zéro* fait écho au livre de Lorand Gaspar, *Palestine année 0*, précédemment évoqué, qui insistait sur la nécessité de trouver, de part et d'autre, des personnes assez progressistes pour permettre aux deux peuples qui revendiquent la même terre de vivre ensemble. Lorsque la pièce est écrite, ces espoirs de paix sont permis depuis la poignée de main historique de Yasser Arafat et Yitzhak Rabin, le 13 septembre 1993. Ainsi, lorsque la venue de la pièce au Festival de Lille est annoncée dans le journal régional, *La Voix du Nord*, c'est sur un ton positif qui entoure également la 23ème édition sur le thème du « Nouveau Moyen-Orient » :

> *« Jéricho année zéro ». C'est le titre d'une pièce que le dramaturge franco-palestinien François Abou Salem va créer ici* [à Jéricho], *en septembre, avant de la reprendre au Festival de Lille. Un titre qui se veut, lui aussi, optimiste : après l'an zéro, il y a toujours l'an un.*[1]

François Abou Salem rapporte l'enthousiasme des Palestiniens à Jérusalem, le 13 septembre 1993 au soir, alors qu'il était récemment revenu en Palestine après avoir vécu quatre années en Europe :

[1] L'ensemble de l'article (90%) traite des événements politiques sur place. La pièce est annoncée en quatre ligne en conclusion. Michel Van Parys, « Jéricho année zéro », *La Voix du Nord*, 15550, 21 juin 1994, p. 26. Reproduit en annexe.

*Dehors c'est l'explosion de la joie et des larmes… La fête mais aussi le moment pour les gens de « faire leur deuil ». (Depuis si longtemps, plus de temps et de place pour les épanchements…) Tout le monde est dans la rue. Tous les âges, toutes les expressions, toutes les effusions. On chante, crie, danse, klaxonne, des milliers de drapeaux vert-noir-rouge-blancs virevoltent comme une invasion d'oiseaux (hier, on se faisait arrêter pour être en possession du drapeau). Beaucoup de femmes, beaucoup de youyous entremêlés des tambours battants des scouts, des chansons diffusées par des haut-parleurs de fortune.*[1]

François Abou Salem décrit les conséquences de ces événements qui « touchent absolument tout le monde[2] ». La thématique de l'atelier de théâtre qu'il a prévu pour le lendemain lui paraît trop dérisoire : un travail sur *La conférence des oiseaux*[3]. Les Accords d'Oslo créent selon lui une autre priorité. L'événement suspend le temps, offre une sorte de « pause » aux palestiniens mobilisés depuis le début de l'intifada (1987). Après cette lutte intense et fédératrice, qui met de côté les individus au profit du collectif, François Abou Salem organise un atelier au cours duquel il « demande à chacun de raconter, dans le noir total, une blessure "personnelle", quelque chose d'important et de secret dont on "n'ose" pas parler depuis le début de l'intifada parce que c'est *personnel* ![4] ». Thafer raconte qu'il a perdu trois années de scolarité en raison des grèves pendant l'intifada – à laquelle il participait – et doit reprendre ses études pour obtenir son BAC s'il veut entrer au conservatoire de musique pour y poursuivre son apprentissage du violon. Quelques ateliers et quelques jours plus tard, passée l'euphorie du 13 septembre, « les déçus[5] » expriment leur point de vue : « tant de sacrifices ont été faits par tant de gens pour avoir Gaza et Jéricho !![6] ». Il s'agit des deux seules régions concédées dans les premiers termes des Accords d'Oslo pour y mettre en place une Autorité palestinienne. Entre cause nationale et aspirations personnelles, François Abou Salem estime que son travail d'artiste est de « crever les abcès[7] » et « donner la parole aux Job[8] de notre temps[9] ». C'est à partir de ces ateliers qu'il prend

[1] François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation… », article cité, p. 61.
[2] *Id*.
[3] « Nous devions travailler sur "La conférence des oiseaux" de Farid al-Din Attar, poème soufi du XII^e^ siècle qui raconte un voyage d'oiseaux humanisés à la recherche du divin qu'ils finissent par trouver au fond d'eux-mêmes, en se connaissant eux-mêmes. Je m'étais dit qu'il était important, par ces temps d'intégrisme montant (réaction normale au sein d'un peuple dont le sort est figé, gelé, pas à l'ordre du jour international, depuis 45 ans), de faire connaître un texte (une pensée) musulman d'une extrême finesse et tolérance, témoignant d'un profond respect du Monde, de l'Humain et des "différences" entre les hommes. / Mais soudain, face aux événements politiques de ces derniers jours, je trouve l'histoire de cette conférence d'oiseaux, remplie d'allégories et de fioritures, trop ésotérique, sans grand urgence surtout ». *Ibid.*, p. 63.
[4] *Id*.
[5] *Ibid.*, p. 64.
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] Job est un personnage biblique dont la foi est mise à l'épreuve par Satan, persuadé qu'à force de lui faire subir des malheurs de plus en plus grands (maladie, perte de sa famille, pauvreté…), il perdra Foi en Dieu. Les amis de Job affirment qu'il est responsable de ce qu'il lui arrive et l'incitent à confesser ses péchés à l'origine de la colère divine car, selon eux, Dieu ne peut pas autoriser la souffrance de ses fidèles. *Le livre de Job* est donc, plus largement, une réflexion sur la coexistence du mal et du bien.
[9] François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation… », article cité, p. 64.

également conscience d'une ligne de fracture entre les participants « les plus âgés[1] » qui se confient difficilement, tandis que les plus jeunes « après quelques petits rires de gêne et une ou deux remarques de dédain pour un tel sujet [la blessure personnelle], se lancent avec une sincérité et une urgence fulgurante[2] ». Il tisse le canevas de sa création suivante à partir de ces ateliers, prenant pour point de départ la nouvelle situation dans les territoires occupés, exsangues après la première intifada, mais suspendus dans l'attente de l'application des accords de paix :

> *Maintenant aussi il y a beaucoup à dire mais dans un sens c'est moins urgent car on est au plus bas, au point zéro, on ne peut pas descendre plus bas. Surtout les gens ont compris que le conflit n'était pas que culturel.*[3]

Le fait que le conflit ne soit pas « que culturel » est bien mis en avant dans *Jéricho année zéro* qui est, d'après le public palestinien, « la meilleure pièce[4] » d'El Hakawati. D'une structure plus classique, le texte y occupe une place centrale au lieu de la dimension gestuelle qui se trouvait au cœur des premières créations de la troupe. Le personnage principal est un jeune palestinien nommé Islam – joué par Akram Tiwalli – qui représente la génération de l'intifada portée par la lutte, mais déçue par le résultat des accords de paix. Au cours de la pièce, il subit une défaite politique, et une déception amoureuse avec « l'Occident ». Islam rencontre une touriste européenne, Betty, interprétée par Sylvia Wetz[5]. Se développe une romance entre ces deux personnages qui ont pour point commun un profond désir de liberté et un refus de la place qui leur est assignée : Betty la touriste (française ou anglaise en fonction du lieu de représentation) subit « l'aliénation matérielle de la société moderne Occidentale[6] », et refuse de jouer son rôle de « "touriste blanche"[7] » ; Islam le réfugié subit « le harcèlement de l'armée israélienne d'occupation[8] » et refuse de se montrer « obéissant, comme un animal en cage face aux autorités[9] ». Leur histoire est, selon Reuven Snir, l'assise de la pièce :

> *This meeting launches a voyage of culturel discovery. Betty discovers the closeness and love in Palestinian family life, comes to realize the Israeli military occupation, and finds an inner strength of which she was previously unaware. For his part, Islam discovers that Betty is much*

[1] *Ibid.*, p. 61.
[2] *Id*.
[3] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », article cité, p. 93.
[4] *Ibid.*, p. 95.
[5] Sylvia Wetz est comédienne, metteure en scène, administratrice et productrice pour la compagnie El Hakawati à partir de 1991 et jusqu'au début des années 2000. En parallèle, elle entreprend une formation de Technique Alexandre (méthode psycho corporelle) puis intervient dans de nombreuses formations artistiques en France où elle exerce toujours actuellement. Elle est également la deuxième épouse de François Abou Salem.
[6] Reuven Snir, *op. cit.*, p. 161. Traduction Emmanuelle Thiébot.
[7] *Ibid.*, p. 162.
[8] *Ibid.*, p. 161.
[9] *Ibid.*, p. 162.

> *more richly textured than his initial narrow concept of her as one-dimensional "Western woman". But the most revealing part of their culturel exchange is the fantasies that they project onto each other. Betty becomes Islam's Sheherazade* […] *while Islam become Betty's childhood knight in shining armor. Ultimately, their fantasies fail to meet their expectations and in the end both characters feel cheated.*[1]

Ici, une des précédentes préoccupations des créations de la compagnie, le carcan familial, se révèle sous un jour positif : un lieu de proximité, de soutien et d'amour. Et si cette romance est bien au cœur de la pièce, force est de constater que son échec est particulièrement banal et commun : chacun a des attentes qui ne se rencontrent pas. Cet échec n'est pas à proprement parler « culturel ». Mais parce que symboliquement au cœur d'un conflit qui oppose « Orient » et « Occident », cette déception amoureuse redouble le sentiment de frustration du personnage principal. Elle semble aussi raconter la rencontre manquée entre les attentes des palestiniens, et les accords de paix. Une rencontre en demi-teinte. François Abou Salem enchâsse le politique et l'intime. Cette création émane donc d'un métissage d'expériences, de « blessures » secrètes partagées au cours d'ateliers théâtre, que le metteur en scène incarne par son histoire personnelle :

> […] *nous ressentions dans le ventre le besoin d'expliquer des questions sur la vie, la mort, le sacrifice. Certains donnent une explication à la vie. La mère d'Islam par exemple donne un sens à sa vie. Elle sait s'adapter, se débrouiller. Islam essaie de donner un sens à la mort, de choisir sa mort, de la rendre significative.*[2]

La rupture entre les générations, éprouvée au cours des ateliers, apparaît bien dans cette pièce. L'ancienne génération s'adapte comme elle le fait depuis 1948. Mais la génération de l'intifada est insatisfaite des accords de paix. Islam envisage d'abord sa mort sous la forme d'un attentat-suicide – son grand-père l'en dissuade. Il choisit finalement une fin pacifique, une mort symboliquement représentée sur scène par une danse Soufie[3] : il refuse de continuer à vivre

---

[1] Reuven Snir, « Al-Hakawati Theatre and its contribution to Palestinian Nation Building », dans Judith Rosenhouse (dir.), *Linguistic and cultural studies on arabic and hebrew*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2001, p. 309.
Traduction Emmanuelle Thiébot : « Cette rencontre ouvre un voyage de découvertes culturelles. Betty découvre la proximité et l'amour dans une famille palestinienne, prend conscience de l'occupation militaire israélienne, et découvre en elle une force qu'elle ne connaissait pas auparavant. De son coté, Islam découvre que Betty est beaucoup plus riche et consistante que ce qu'il avait imaginé d'après un concept étroit et unidimensionnel de "la femme occidentale". Mais la plus grande révélation de cet échange culturel est le fantasme que chacun projette sur l'autre. Betty devient la Sheherazade d'Islam, […] Islam devient le chevalier d'enfance de Betty, en armure brillante. Finalement, leurs attentes ne se rencontrent pas et chacun s'estime floué ».

[2] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », article cité, p. 94.

[3] La danse soufie est exécutée par des Derviches tourneurs. Il s'agit, selon la description de l'UNESCO, d'une danse giratoire. « Après un jeûne recommandé de plusieurs heures, les derviches tourneurs commencent à tourner sur eux-mêmes, prenant appui sur le pied gauche et utilisant le pied droit pour pivoter. Le corps du danseur doit être souple, les yeux doivent rester ouverts, sans rien fixer afin que les images deviennent floues et flottantes ». Source : « Le Sema, cérémonie Mevlevi », liste du patrimoine immatériel de l'UNESCO, url : https://ich.unesco.org/fr/RL/le-sema-ceremonie-mevlevi-00100, consulté le 22/05/19.

dans cette situation. Pour Akram Tillawi, l'interprète d'Islam, cette fin – bien que tragique – est optimiste dans la mesure où « la nouvelle réalité créée par les accords de paix israélo-palestiniens [1] » empêche le protagoniste de commettre un attentat-suicide. C'est ce point, cette « heure zéro vers laquelle tend la pièce[2] » : un moment où il est possible pour les gens de prendre du recul, de reconsidérer la situation et de « choisir librement[3] ». À l'inverse en France, le spectacle est perçu comme « non enthousiaste par rapport aux accords de paix[4] ». *Jéricho année zéro* contraste fortement avec la ligne du 23e Festival de Lille[5], « Le Nouveau Moyen-Orient », dont la programmation valorise des (co)productions artistiques israéliennes et palestiniennes. L'intitulé du festival souligne l'ouverture d'une séquence inédite au Moyen-Orient, et le caractère novateur des rencontres qui se jouent lors de cet événement. Parmi les manifestations artistiques accueillies, quatre sont des pièces de théâtre[6] : *Roméo et Juliette*, *Saison de la migration vers le nord*, *Monologues Bakri* et *Jéricho année zéro*.

*Roméo et Juliette* de William Shakespeare, a été traduite, adaptée et mise en scène en 1994 par Eran Baniel[7], directeur artistique du Théâtre Khan de Jérusalem-ouest (en Israël), et Fouad Awad, metteur en scène Palestinien d'Israël formé à l'Université de Tel-Aviv. Le projet est présenté comme la première coproduction à part égale entre une troupe israélienne (le Théâtre Khan) et une troupe palestinienne des territoires occupés : le Théâtre al-Kasaba[8] dirigé par George Ibrahim[9], fondateur d'un réseau d'artistes palestiniens d'Israël et des territoires. François Abou Salem conteste la promotion du spectacle *Roméo et Juliette* telle qu'elle a été faite par l'organisation du Festival de Lille et les médias :

> *La plupart des acteurs palestiniens présents à ce festival sont habitués à travailler avec des Israéliens et prétendre que c'est la première coproduction à part égale est faux […] Il reste que*

[1] Akram Tillawi cité par Reuven Snir, « Al-Hakawati Theatre and its contribution to Palestinian Nation Building », article cité, p. 309.
[2] *Id.*
[3] *Id.*
[4] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », dans Jean-Marie Delmaire (dir.), *op. cit.*, p. 92.
[5] Festival de musique fondé en 1971 par Maurice Fleuret, il s'est ouvert à d'autres disciplines artistiques, notamment aux arts de la scène, depuis que Brigitte Delannoy en a pris la direction artistique en 1989.
[6] Sont également accueillis : un opéra multimédia de Steve Reich et Beryl Korot intitulé *The Cave* – en référence au tombeau des patriarches d'Hébron/Al-Khalil – et construit autour de l'ancien testament et de textes communs aux trois grandes religions ; la Batsheva Dance Company, compagnie de danse moderne et contemporaine israélienne de Tel-Aviv ; plusieurs artistes interprètes et musiciens dont Esther Lamandier, Marcel Pérès, Philippe Lefebvre, et des formations musicales Sabreen, Amka, Bustan Abraham.
[7] Considéré comme le « héros du théâtre israélien depuis qu'il a monté, en 1994, *Roméo et Juliette* avec le Palestinien Fouad Awad » d'après Dominique Frétard, « A Tel-Aviv, Israël danse son histoire et ses contradictions », *Le Monde*, 24 décembre 1996.
[8] Ou *Masrah Al-Qasaba*. Troupe de théâtre fondée par George Ibrahim en 1986 à Jérusalem, puis installée définitivement à Ramallah en 2000.
[9] George Ibrahim (1953 ? - …) est un acteur de théâtre et de cinéma, metteur en scène et dramaturge palestinien, actuellement directeur de la cinémathèque al-Kasaba de Ramallah.

> *les quelques comédiens palestiniens, en Israël, qui se sont fait connaître du public du théâtre et en vivent un peu, sont là grâce au fait qu'ils ont fréquenté des écoles. En Cisjordanie, il n'y a toujours pas d'école* […].[1]

Fouad Awad et quelques interprètes[2] de *Roméo et Juliette* sont des palestiniens d'Israël qui ont fréquenté l'école, parlent hébreu, et pour certains suivi un cursus universitaire contrairement à la majorité des palestiniens de Cisjordanie. Une partie de la population, plus instruite, cultive donc les rencontres et partenariats. La couverture médiatique du festival se concentre sur ce spectacle dont la fin tragique contredit pourtant les espoirs de paix. L'équipe a en effet considérablement modifié le texte de Shakespeare en deux points primordiaux. Le premier est la suppression des jeux de mots et allusions sexuelles qui émaillent la pièce dont l'équilibre tient justement entre le tragique et le comique, entre le profane et le sacré. Dans cette optique, la querelle des valets qui ouvre la pièce est remplacée par une scène ritualisée de querelle entre les deux familles. La mise en scène de ce *Roméo et Juliette* tend davantage vers le tragique. Le deuxième point est l'issue de la pièce : Roméo et Juliette sont enterrés séparément, et cette division est soulignée sur l'espace scénique où chaque groupe enterre ses morts dans deux espaces distincts. Ces choix sont moins assumés par Eran Baniel, le metteur en scène israélien, pour qui « il était difficile de penser qu'il n'y ait pas de paix à la fin[3] » ; que par Fouad Awad qui regrette notamment les « […] propos tenus par le Khan et les organisateurs du festival de Lille [qui] voulaient […] "convertir" ou enrôler le spectacle au service du processus de paix[4] ». De fait, la médiatisation du Festival de Lille s'est principalement concentrée sur ce *Roméo et Juliette*. Pour Colette Godard[5], la pièce tient en un « équilibre miraculeux [et] témoigne d'une utopie, ce qui est le propre du théâtre[6] ». Selon Anne Pons, le spectacle est « une annonce faite à la paix[7] ». Enfin, pour Catherine Langeard, le Théâtre de la Métaphore, qui accueille la représentation, « n'a jamais mieux porté son nom[8] ». Les critiques oscillent entre enthousiasme et scepticisme, en raison notamment du désintérêt du gouvernement israélien pour l'événement,

[1] Rachel Garbarz, article cité, p. 92-93.
[2] Au moins trois comédiens sont des palestiniens d'Israël : Mohammad Bakri, Khalifa Natour et Ghassan Abbas.
[3] Ouriel Zohar, « Donner quelque chose de mon âme afin qu'il n'oublie pas. Entretien avec Eran Baniel », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, 19-20, Jean-Marie Delmaire (dir.), *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994-1995 p 80-81.
[4] Ouriel Zohar, « Stop.à la violence ! Entretien avec Fouad Awad », *ibid.*, p. 53.
[5] Colette Godard (1926 -…) est une journaliste et critique dramatique française. Elle est la critique emblématique du journal *Le Monde* où elle travaille toute sa carrière.
[6] Colette Godard, « Roméo et Juliette à Jérusalem. Les combattants de l'utopie », *Le Monde*, 22 juin 1994.
[7] Anne Pons, « Roméo de Palestine et Juliette d'Israël », *L'Express*, 7 juillet 1994.
[8] Catherine Langeard, « Géographie revisitée », *L'Humanité*, 8 octobre 1994, url : https://www.humanite.fr/node/89018, consulté le 10/09/19.

et des attentats[1]. La représentation semble pourtant incarner la preuve tangible d'une possibilité de paix. Ces pièces sont donc traitées moins pour leur efficacité esthétique que pour leur inclination à l'égard du processus de paix. Ce parti pris est expliqué par la rédaction de la revue universitaire *Tsafon* dont le fondateur, Jean-Marie Delmaire[2], a accompagné les événements. Dans le numéro 19-20 de l'hiver 1994-1995 consacré au théâtre judéo-arabe, l'éditorial indique que « [l]e festival de Lille qui a eu lieu en octobre 1994 a été un pari sur la paix lancé par les organisateurs, les participants et le public[3] ». Ce pari sur la paix entraîne une épicisation de l'événement qui prend de l'ampleur au cours de la Quinzaine judéo-arabe organisée après le Festival de Lille au Parc de la Villette à Paris. La manifestation s'accompagne notamment d'une exposition de dessins de Plantu qui, entre 1991 et 1992, a fait « apposer sur le même dessin les signatures de Yasser Arafat et Shimon Peres, un an avant les Accords d'Oslo[4] », redoublant la dimension symbolique de l'événement théâtral. D'autres rencontres sont organisées lors de la manifestation dont une table ronde animée par Jean-Claude Carrière[5] et Wolf Bierman[6]. Ce dernier a publié en France un manifeste contre la pièce avant même sa première représentation, après avoir assisté aux répétitions en Israël dont il est sorti si pessimiste que la critique israélienne n'a retenu que cette phrase : « Vous vous êtes entretués et maintenant vous assassinez Shakespeare[7] ». Après avoir assisté à une représentation à Paris, Wolf Bierman a changé d'avis et applaudi l'équipe. Ce revirement radical d'opinion ajoute à cette production un caractère mythique, inscrivant nettement sa réception dans le cadre des Accords d'Oslo. La

[1] L'année 1994 est marquée par plusieurs attentats : le 25 février un colon israélien, Baruch Goldstein, membre du parti national-religieux Kach tue 29 Palestiniens et en blesse 125 autres pendant la prière du vendredi, durant le ramadan. Le 6 avril le Hamas revendique son premier attentat sur le sol israélien dans la ville d'Afoula, au Nord d'Israël. Dans les années qui suivent se succèdent les attentats dans des autobus israéliens.

[2] Jean-Marie Delmaire (1943-1997) est un historien spécialiste de l'histoire juive, professeur d'hébreu à l'Université Charle de Gaulle – Lille III.

[3] Editorial, dans Jean- Marie Delmaire, *op. cit.*, p. 6.

[4] Voir à ce sujet le site internet de l'association *Cartooning for peace*, url : http://www.cartooningforpeace.org/dessinateurs/plantu/ , consulté le 05/10/18.

[5] Jean-Claude Carrière (1931 - …) est un écrivain, scénariste, dramaturge qui se qualifie de « conteur ». Au théâtre il a travaillé avec André Barsacq, Jean-Louis Barrault, Peter Brook, notamment à l'adaptation d'œuvres orientales (*Le Mahâbhârata*, 1985). En 2010 il a préfacé le roman d'Olivier Gérard, *Ne te retourne pas Handala !* (Kyklos éditions), consacré au conflit israélo-palestinien et à la figure de la résistance palestinienne dessinée par le caricaturiste Naji Al-Ali (1937-1987) assassiné à Londres. Il a publié en 2016 un essai philosophique sur la notion de paix. Historien de formation, il intervient à l'Institut du Monde Arabe à Paris en 2017. Il mène une réflexion sur l'acte de représenter, c'est-à-dire de rendre présent le passé.

[6] Wolf Bierman (1936 - …) est un auteur compositeur et interprète allemand issu d'un père communiste et juif assassiné à Auschwitz. Il étudie le théâtre au Berliner Ensemble. Ses activités artistiques sont entravées puis interdites par le régime, jusqu'en 1976 où il est déchu de sa nationalité est-allemande et ne peut revenir en RDA. Il vit entre l'Allemagne et la France. En 2006, il publie un article pour défendre Israël, dénoncer la persistance de l'antisémitisme et le manque d'empathie de ses concitoyens à l'égard de l'Etat juif. Voir ce sujet : Wolf Bierman, « Deutschland verrät Israel », *Zeit Online*, 26 octobre 2006, url : http://www.zeit.de/2006/44/Biermann/komplettansicht, consulté le 19/01/18.

[7] Cité par Fouad Awad dans Ouriel Zohar « Stop à la violence ! Entretien avec Fouad Awad », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, 19-20, Jean-Marie Delmaire (dir.), *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994-1995, p. 48.

pièce acquiert une dimension symbolique qui simplifie la réalité et le contexte de production de ce *Roméo et Juliette* devient un apologue de la paix espérée. Ainsi, on peut lire dans un article du *Monde* du 28 août 1998 qu'il s'agissait « […] [d']un *Roméo et Juliette* historique : pour la première fois des acteurs juifs et arabes jouaient ensemble[1] ». Pourtant, ce *Roméo et Juliette* n'était pas si optimiste que deux autres spectacles invités ayant pourtant peu retenu l'attention de la presse. *Saison de la migration vers le nord* de Tayeb Salih[2], a été montée en 1993 au Festival de Théâtre alternatif de Saint-Jean d'Acre avec pour interprète Mohammad Bakri[3], dans une mise en scène d'Ouriel Zohar[4], « pour soutenir la signature de l'accord de principe du 13 septembre 1993 qui s'est tenu à Washington entre les Israéliens et les Palestiniens[5] ». *Monologues Bakri* est un tryptique théâtral sur le thème de la coexistence judéo-arabe, basé sur des extraits de trois textes : *Saison de la migration vers le Nord* (1960) de Tayeb Salih, *L'Optissimiste : Les circonstances étranges de la disparition de Said Abu Nahs*[6] (1980) d'Emile Habibi[7] et *L'Ancre* (1975) de Hannah Mina[8]. *Monologues Bakri* est repris en décembre 1994, avec *Roméo et Juliette*, pendant la quinzaine judéo-arabe du Théâtre de la Villette à Paris, après le Festival de Lille[9] ; puis en mai 1997, au cours du Festival Fenêtre Sud au Théâtre des arts de Cergy-Pontoise[10].

Dans un contexte si enthousiaste, il est donc difficile pour François Abou Salem de faire entendre une contradiction politique. La position critique – ou au moins réservée – exprimée dans *Jéricho année zéro* vis-à-vis du processus de paix est reléguée au second plan – voire à néant. Il s'agit de la seule mise en scène d'une troupe exclusivement palestinienne. Évoquée

[1] Brigitte Salino, « Le théâtre palestinien en manque d'argent, de structures d'enseignement et de production », *Le Monde*, 28 août 1998.
[2] Tayeb Salih (1929-2009) est un écrivain soudanais. *Saison de migration vers le nord* a été déclaré « roman arabe le plus important du XX$^{ème}$ siècle » par l'Académie de littérature de Damas en 2001.
[3] Mohammad Bakri est un acteur, metteur en scène et réalisateur palestinien d'Israël, militant pour la paix et l'égalité des droits. Il interprète également le rôle de Mercutio dans la mise en scène de *Roméo et Juliette* d'Eran Baniel et Fouad Awad.
[4] Ouriel Zohar (1952 - …) est un dramaturge, metteur en scène et traducteur franco-israélien. Il est maître de conférences spécialiste du théâtre en Israël et mène à ce titre la plupart des entretiens avec les artistes dans la revue *Tsafon*.
[5] Ouriel Zohar, « Le rapport du théâtre universitaire à l'enseignement », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, 19-20, *op. cit*., p. 128.
[6] Première édition : Emile Habibi, L'optissmiste, les circonstances étranges de la disparition de Said Abou-An-Bahs, Paris, le Sycomore, 1980. Deuxième édition : Emile Habibi, Les aventures extraordinaires de Said le Peptimiste, Paris, Gallimard, 1987. Mohammad Bakri fait systématiquement référence à « l'Opsimist ».
[7] Emile Habibi (1922-1996) est un écrivain palestinien d'Israël. Il était membre du parti communiste israélien et élu à la Knesset. Il a reçu le prix Al-Quds de Yasser Arafat pour l'ensemble de son œuvre, et le Prix d'Israël en littérature d'Yitzhak Shamir en 1992.
[8] Hanna Mina (1924-…) est un écrivain syrien.
[9] Jean-Pierre Peroncel Hugoz, « Théâtre à la Grande Halle de La Villette. Un "Roméo et Juliette" palestino-israélien », dans *Le Monde*, jeudi 8 décembre 1994.
[10] « Palestiniens et Israéliens sur la même scène », *Le Monde*, 24 mai 1997.

par Colette Godard dans l'article du *Monde* du 22 juin 1994, et également annoncée dans *La Voix du Nord* par Michel Van Parys, la pièce fait peu parler d'elle. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette omission. Selon André Gintzburger

> […] *la pièce a le mérite de se situer à un moment où le Monde croit à une issue bénie oui - oui, Arafat - Rabin, et où elle montre qu'il n'en est rien. Cet ancrage dans l'actualité immédiate justifierait qu'elle soit montée d'urgence. Mais je ne suis pas sûr que son style, souvent trop phrasé pour du théâtre ou pas assez poétique, et sa forme, très conventionnelle, ne l'imposent aux médiateurs comme indispensable.*[1]

Outre ces considérations esthétiques, c'est son orientation politique qui a entraîné sa mise à l'écart. Rachel Garbaz, professeur d'hébreu et secrétaire de rédaction de la revue *Tsafon*, le confirme dans un entretien avec le metteur en scène, François Abou Salem. L'interrogeant sur la réception publique de *Jéricho année zéro*, elle décrit la pièce « comme hors contexte car non enthousiaste par rapport aux accords de paix[2] ». Le lectorat ne peut connaître l'ampleur de la réponse de François Abou Salem dont les propos sont censurés par la rédaction :

> […] *nous sommes perçus comme des rabat-joie, des gens qui cassent la fête. Mais en tant que Palestiniens aussi nous sommes perçus comme des "gens difficiles". En Europe il n'y a pas d'institutions culturelles ou politiques qui expriment une attitude envers la question israélo-palestinienne résolument ouverte au vrai dialogue.*[3]

Ici, le propos est coupé et renvoie à une note de la rédaction en bas de page qui indique : « suit un passage polémique contre le paternalisme que nous avons supprimé, faute de pouvoir vérifier le bien-fondé des reproches et aussi parce que ce n'est pas l'objet de la revue[4] ». Le développement d'une contradiction politique est interrompu. En revanche, dans cette même revue, la couverture du spectacle *Roméo et Juliette* inclut des entretiens mêlant à la fois des questions d'ordre politique et esthétique, et des entretiens et articles denses des autres artistes présents au festival (Ouriel Zohar, Mohammed Bakri, Fouad Awad, Eran Baniel).

*Jéricho année zéro* semble être la dernière tentative pour François Abou Salem de proposer un spectacle à l'international ancré très concrètement dans la réalité palestinienne. Ce parcours révèle une marginalisation complexe[5]. Marginalisation de la parole palestinienne – peu légitime en dehors des espoirs de paix. Marginalisation de François Abou Salem en Palestine, mais

[1] André Gintzburger, *L'indifférence et la curiosité*, Lausanne, L'âge d'homme, 2010, p. 885.
[2] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », dans Jean-Marie Delmaire (dir.), *op. cit.*, p. 92.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] Confirmée par Sylvia Wetz selon laquelle : « On a tout fait pour s'établir mais ça a été extrêmement laborieux, pénible, difficile. On ne venait pas de Paris, et puis quand on travaille avec la Palestine on est toujours dans les réseaux politiques. C'est très difficile de sortir des réseaux politiques […] En tant qu'artiste il aurait aimé aller ailleurs mais il ne pouvait pas… trahir la cause. » Entretien avec Sylvia Wetz, 19 juin 2019.

également dans le champ théâtral français. Le fait que la condition palestinienne soit au cœur de l'ensemble de ses créations a pu constituer un frein dans un milieu où il peut y avoir « une confusion entre la personne et la cause[1] ». Or, l'ensemble de ses créations prennent source dans son identité métissée, et la quête personnelle qui le conduit à réfléchir perpétuellement aux rapports entre « Orient » et « Occident ». C'est ainsi qu'il conçoit le théâtre, comme il l'explique dans un texte[2] écrit en 1994 pour revenir sur la création à Tour du Revest :

> *Chaque jour, je vérifie dans mon travail, dans ces rencontres d'artistes d'ici et de là-bas, à quel point le savoir-faire, la connaissance et la valorisation du soi des uns complètent bien la générosité, l'imagination et le sens du collectif des autres. Dans cette rencontre vibre justement le paradoxe essentiel du théâtre : se faire plaisir en tant qu'individu tout en touchant la collectivité.*[3]

Ses spectacles suivants manifestent ce désir – et besoin – de rencontre (*Motel*, 1997 – *Gilgamesh*, 2003).

### 5.3. Voix de la Cause : à la marge du théâtre, sur l'avant-scène de l'opéra. *Motel* (1997) ; *Gilgamesh il n'est pas mort…* (2003).

En 1997, François Abou Salem tourne en Europe avec le spectacle *Motel*, coécrit par Francine Gaspar et François Abou Salem et mis en scène par Akram Tillawi. Le spectacle est joué dans le cadre du Printemps palestinien en France[4] co-organisé par l'Institut du monde arabe (IMA) à Paris et l'Association française d'action artistique (AFAA)[5] attachée au ministère des affaires étrangères pour le rayonnement de la culture et de la langue française dans le monde. *Motel* est présenté à deux reprises à l'IMA, puis au Théâtre Toursky à Marseille, avant de partir en

[1] Régis Hébette, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 15 décembre 2017. Régis Hébette a été formé au Théâtre de Quartiers d'Ivry et a obtenu une licence d'études théâtrales. Il est le fondateur de la compagnie Public chéri créée en 1988. Elle s'installe dans des locaux à Bagnolet en 1996 et créé l'Échangeur. En 2001 Régis Hébette est contacté par François Abou Salem qui lui propose de monter une formation théâtrale en Palestine, avec les subventions du Conseil Général du 93 (d'orientation communiste). Régis Hébette travaille en immersion en Palestine pendant trois semaines avec le vidéaste Éric Angels. Ils y débarquent en novembre 2001 alors que la deuxième intifada vient de débuter. La situation est délicate d'autant que Régis Hébette découvre la Palestine, les checkpoints, et la situation sur place. Il y mène des ateliers de théâtre sur « des thématiques ouvertes comme l'eau », et pas directement sur les événements. Malgré cette « confusion entre sa personne et la cause » relevée par Régis Hébette, il indique que François Abou Salem a initié de nombreuses rencontres fructueuses entre la France et la Palestine.
[2] François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation… », article cité.
[3] *Ibid*., p. 60.
[4] Le programme prévoit également trois autres représentations théâtrales : *Les Nuits de la moisson*, par le Théâtre Belt Al Karma ; *La Jeune Fille et la Mort* et *l'Optimiste* par le Théâtre Al-Kassaba. D'après « Premiers rendez-vous », *Le Monde*, 28 mars 1997.
[5] Fondée en 1918 pour promouvoir la langue et la culture française à l'étranger, l'association a rapidement été reconnue d'utilité publique (1934). Elle favorise les rencontres d'artistes à l'étranger par le biais d'ambassades et d'institutions culturelles, mais également les rencontres entre les collectivités territoriales, les grandes institutions et le secteur privé. L'association met en place des projets de coopération, de formation et de résidence à l'international et soutient la promotion et la diffusion d'expression artistiques africaines contemporaines. Elle est remplacée en 2011 par l'Institut Français.

tournée, avec l'appui de l'ONDA[1], et de revenir au Revest-les-eaux le 1er décembre 1998. Le programme de la Maison des Comoni inclut une photo et un résumé du spectacle.

*Figure 33: Photographie du spectacle* Motel *tirée du programme de la Maison des Comoni, année 1998-1999, reproduit en annexe. Le comédien est François Abou Salem.*

> *Un lit défait, une télé, un homme fatigué, dans une chambre de motel exigüe, banale, anonyme, figurée par une espèce de radeau volant dans un ciel inondé d'étoiles et de galaxies : c'est le lieu où le hasard et la nécessité ont conduit Jean-Baptiste Abou Ghazaleh né Ferenczi, 45 ans, homme de théâtre. Il est prostré dans cette chambre depuis 57 jours, dans cet état de latence qui peut précéder une décision de vie, ou bien de mort. « Je suis là, je devrais être là-bas en Palestine » se dit-il. Il s'auto-analyse sous l'œil de Julia, 25 ans, femme de chambre ambigüe qui ouvre quotidiennement sa porte, parce qu'elle s'ennuie depuis trop longtemps. Elle le questionne sans répit, s'infiltre dans sa solitude… Julia, sous son apparence de jolie et tranquille jeune fille, est d'un cynisme et d'un amoralisme radical, prête à tout, une enfant du « consensus mou ». Est-ce un cœur fraternel, ou un observateur cruel ? qui est-elle ? … Et il part dans la nuit vers une destination inconnue.*[2]

La dimension (auto)biographique[3] du spectacle est évidente avec cet « homme de théâtre » du même âge[4] que François Abou Salem, dont le prénom est français (Jean-Baptiste), le nom de

[1] Office National de Diffusion Artistique.
[2] Présentation du spectacle Motel, programme de la Maison des Comoni – le Revest-les-eaux, 1998-1999, archives personnelles de Jean-Claude Grosse. Reproduit en annexe.
[3] Biographie et autobiographique dans la mesure où il s'agit d'une co-écriture entre la mère et son fils.
[4] François Gaspar est né le 16 novembre 1951, il a donc 45 ans en avril 1997.

famille (de naissance) italien[1] (Ferenczi), et le nom d'usage arabe (Abou Ghazaleh)[2]. François Abou Salem l'interprète[3]. Les préoccupations énoncées dans le texte « À la recherche d'une réconciliation en passant par le Revest[4] » sont présentes dans ce résumé de la pièce : son impossibilité à choisir entre ici et là-bas (« je crois que je mourrais si je choisissais[5] »), le besoin de « l'autre », la dépolitisation de la jeunesse européenne (« […] je sais qu'en France où je vis depuis deux ans[6], 60% de la jeunesse se détourne complètement de la vie politique et sociale […][7] »). Le lieu de la fiction est une chambre de motel – et non d'hôtel – dans laquelle un radeau flotte, ou dérive (?), entre des galaxies, et cette information explicite bien l'entre-deux dans lequel Jean-Baptiste/François se trouve suspendu. Un motel est un « hôtel situé au bord des routes à grande circulation, mais hors des agglomérations, et offrant toutes facilités d'hébergement aux automobilistes de passage[8] ». Un lieu de passage, donc, qui indique bien un point de départ et un point d'arrivée, ou plusieurs destinations possibles. Non un déracinement, mais un voyage entre plusieurs points. La forme du spectacle affirme une marginalisation certaine de l'artiste, et un enfermement que l'on peut comprendre rétrospectivement comme un

[1] À noter que le père de François Gaspar, Lorand Gaspar, est d'origine hongroise. Il peut s'agir d'un renvoi aux origines européennes des Gaspar.

[2] En l'absence d'archives sur l'écriture de la pièce – et l'absence d'entretien avec Francine Gaspar – il est difficile de repérer les sources d'inspiration possibles qui ont pu présider au choix de ce nom de personnage. Nous pouvons faire l'hypothèse que le prénom Jean-Baptiste renvoie au saint qui est à la fois un prédicateur juif et un personnage majeur du christianisme et de l'islam : une nouvelle figure qui transcende les clivages culturels. De façon beaucoup plus incertaine, le patronyme Ghazaleh peut renvoyer à l'auteure iranienne Ghazaleh Alizadeh (1949-1996) dont le roman le plus célèbre, *la Maison des Idris* (1991), est un huis-clos racontant l'histoire de la famille Idris et plus précisément la trajectoire des femmes soumises aux décisions des hommes, leurs espoirs brisés et leurs malheurs. Le roman n'a pas été publié ou traduit en français, mais il a pu circuler en version arabe et parmi les militants internationalistes. Outre la forme huis-clos que l'on retrouve dans la pièce, et le désespoir qui semble l'animer, Ghazaleh Alizadeh est une auteure iranienne engagée pour un islam tolérant, la démocratie, l'égalité femmes-hommes, la séparation de la religion et de l'état. Elle échappe aux exécutions politiques de la dictature religieuse dans les années 1980 mais reste persécutée par les Mollahs et ses livres parfois confisqués sur les marchés. Atteinte d'un cancer en 1994, elle se serait suicidée en 1996. Il pourrait s'agir une nouvelle fois d'une figure orientale dont Francine Gaspar et François Abou Salem auraient pu s'inspirer. Cette proposition reste à confirmer dans la mesure où trop.peu d'informations nous sont parvenues au sujet de l'auteure iranienne, et son roman nous demeure inconnu [Sources : Une biographie a été rédigée sur le site internet du Comité de Soutien aux Droits de l'Homme en Iran fondé en 2004 par des victimes de la répression du régime en Iran : https://www.csdhi.org, consulté le 22/05/19 : et savoir diffus sur internet dont wikipédia ; l'auteure est citée dans une anthologie américaine référencée sur le SUDOC ainsi que deux de ses romans en persan et deux études universitaires en persan également.].

[3] Le personnage de Julia est joué par Clarence Massiani lors de la création, et ensuite par Marie Dablanc, deux jeunes comédiennes françaises. Le remplacement du rôle de la jeune femme indique bien que le rôle de Jean-Baptiste Abou Ghazaleh/François Abou Salem est central.

[4] François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation… », article cité

[5] *Ibid.*, p. 59.

[6] Ce texte est écrit en 1994, François Abou Salem se serait installé en France en 1992. Cela paraît cohérent car il mène des projets artistiques en Belgique entre 1992 et 1993 : *Saint Genet en coulisses* et *La conférence des oiseaux* au Théâtre National Flamand de Bruxelles (KVS).

[7] François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation… », article cité, p. 63.

[8] Définition du CNRTL.

appel[1]. Dans ce spectacle se concrétise ce que François Abou Salem dit du paradoxe du théâtre : toucher la collectivité en se faisant plaisir soi-même, en explorant les méandres de son histoire personnelle. *Motel* ne laisse pas indifférent Jean Mambrino[2] qui relate à la fois le parcours du comédien et écrit une critique positive de la pièce[3]. Il apprécie l'interprétation de François Abou Salem qui « joue son personnage avec une retenue et une intériorité pleine de force, de silence. Il est admirable de naturel, en gardant son mystère…[4] ». Dans ce spectacle (auto)biographique, Jean-Baptiste Abou Ghazaleh rencontre Julia (« d'un cynisme et d'un amoralisme radical […] enfant du "consensus mou" ») qui semble incarner la société occidentale, « d'un charme irrésistible[5] ». Cette rencontre bouleverse l'une et l'autre et l'on retrouve, prolongée, cette recherche de rencontre entre « Orient » et « Occident », d'une rencontre véritable qui – paradoxalement – ne semble pouvoir exister que sur un plateau de théâtre. Il est délicat d'aller au-delà de cette présentation du spectacle, dont le texte de Jean Mambrino n'éclaircit pas l'issue. Le critique insiste toutefois sur la forme déployée « entre drame et farce[6] » et la rencontre de deux individus qui se transforme de l'animosité à la dépendance, comme l'affirme Julia rattrapant Jean-Baptiste en fuite : « Reste, je suis un pays qui cherche son libérateur.[7] » L'Occident cherchant un libérateur, c'est l'histoire qui transparaît en filigrane dans l'opéra, *Gilgamesh il n'est pas mort*, créé à la Maison de la Musique à Nanterre par la compagnie El Hakawati en 2003 :

> *Gilgamesh est un roi tyrannique mais extrêmement lucide, avancé technologiquement, artistiquement, c'est quelqu'un qui construit une ville magnifique qui s'appelle Uruk dans laquelle tout le monde est très heureux, sauf que ce roi ne laisse pas les gens dormir en paix,* [il] *veut toujours conquérir des nouveaux territoires, faire* […] *avancer* [le pays] *économiquement* [et] *au niveau du rendement* […] *Les gens se plaignent puisque les enfants meurent à la guerre, et puis il a un droit de cuissage sur les femmes,* […] *et finalement,* […] *les dieux font naître un homme qui va [être] le rival de Gilgamesh et essayer de l'assagir.*[8]

[1] Pour rappel François Abou Salem s'est suicidé par défenestration le 1er octobre 2011 à Ramallah, après un retour difficile en Palestine.
[2] Jean Mambrino (1923, Londres – 2012, Lille) est un écrivain, traducteur, et poète français jésuite, sans que son œuvre soit pour autant portée sur la religion. Il est également professeur de lettres et moniteur de théâtre pendant quinze ans, à Amiens puis Metz, et a pour élève Bernard-Marie Koltès. À partir de 1968 il devient critique littéraire et dramatique de la revue *Études*, mensuel catholique fondée par la Compagnie de Jésus en 1856.
[3] Jean Mambrino, « Carnet de théâtre », *Études*, 3866, juin 1997, p. 825-831. En dehors de cette critique dans une revue tirée à 15 000 exemplaires, ciblant un public catholique, et dont les carnets de théâtre n'en constituent qu'une dizaine de pages sur près de 1000, le spectacle *Motel* ne semble pas avoir bénéficié d'autres critiques.
[4] *Ibid*. note de bas de page, p. 827.
[5] Jean Mambrino citant François Abou Salem/Jean-Baptiste Abou Ghazaleh, dans article cité, p. 828.
[6] Jean Mambrino, article cité, p. 828.
[7] Texte du spectacle cité par Jean Mambrino, article cité, p. 828.
[8] François Abou Salem, Kudsi Ergüner. 2003. Entrevue radiophonique avec Thierry Beauvert. *Si j'ose dire*. Diffusée le 27 février 2003. France Musique.

Ce rival se nomme Enkidu. Les deux hommes se mesurent l'un à l'autre mais aucun n'a le dessus. « Ils se lient d'amitié puis partent accomplir, de conserve, une succession de hauts faits[1] ». L'épopée de Gilgamesh correspond à la morale classique mésopotamienne, à savoir la nécessaire finitude de l'être humain, les limites de sa condition. François Abou Salem se la réapproprie ici pour travailler sur l'opposition entre l'homme sauvage (Enkidu) et l'être civilisé (Gilgamesh). Il précise :

> *Dans la pièce il y a deux conteurs principaux : un conteur qui prend le parti de Gilgamesh, du héros civilisé* […] [et] *un conteur qui défend Enkidu, l'homme sauvage, l'homme au bon cœur, le bédouin peut-être on peut dire, de là-bas, de cette époque.*

Le conteur occidental est appelé l'orientaliste et connaît bien l'écrit, tandis que le conteur oriental travaille avec le fonds culturel qu'il a reçu en héritage, à l'oral. François Abou Salem rapporte dans les grandes lignes ce que l'orientaliste dit à la fin du spectacle :

> *Que c'est vieux, ces mythes d'autrefois ! D'un passé presque oublié, où l'on savait beaucoup moins de choses, sans doute, mais où l'on en avait une intelligence d'autant plus déliée et profonde que le monde, moins surpeuplé de connaissances et d'idées qu'aujourd'hui, se présentait à l'esprit plus dépouillé, et plus aisément explorable. Ces vieux sémites n'étaient-ils pas des grands sages de souligner aussi vigoureusement nos limites ? Et ne serait-il pas salutaire de les écouter encore un peu ? De tendre un peu l'oreille à plus de 3000 ans de distance* […] *à l'écho de leurs grandes voix, en un temps où notre prodigieux avancement technique nous monte à la tête et nous laisserait croire que nous touchons au terme de notre puissance, que nous allons enfin maîtriser l'univers, et nos propres vies.*[2]

Le spectacle est produit par la Maison de la Musique de Nanterre où il est enregistré puis diffusé par *France Musique* le 27 février 2003, alors qu'il est à l'affiche jusqu'au 29 mars. Interprété par la compagnie El Hakawati sur une musique de Kudsi Ergüner[3], cet « opéra mésopotamien » bénéficie d'une couverture médiatique qui dénote des dernières productions théâtrales de François Abou Salem et confirme sa reconnaissance dans le genre lyrique[4]. Un genre qu'il faut inventer car le terme « opéra mésopotamien » est défendu par le metteur en scène et le compositeur, Kudsi Ergüner :

> […] *dans le monde non européen, il y a aussi des expressions artistiques mais qui ne sont pas forcément celles de la culture européenne. Donc le théâtre, l'opéra ne sont pas* […] *des expressions artistiques nous appartenant* […] *On a jamais essayé de créer le nôtre, ni*

[1] Abaher el Sakka, « Le théâtre dans la société palestinienne », *Horizons Maghrébins*, 57, Mohamed Habib Samrakandi (dir.), *Créations palestiniennes*, 2007, p. 56, n. 7.
[2] François Abou Salem, Kudsi Ergüner. 2003. Entrevue radiophonique citée.
[3] Kudsi Ergüner (1952, Diyarbakir – Turquie) est un compositeur, musicien et musicologue turc. Installé en France en 1975, il étudie l'architecture et la musicologie. Célèbre joueur de ney – flûte droite traditionnelle mesurant, pour la version turque, entre 70 et 90 cm – il est aussi considéré comme un maître du Mevlevi (ordre ascétique soufi dont la cérémonie traditionnelle, appelée Sema, a été inscrite sur la liste du patrimoine mondiale immatériel de l'UNESCO. Il s'agit d'une danse giratoire exécutée par des derviches tourneurs).
[4] L'idée du projet émerge en parallèle de la création *l'Enlèvement au Sérail*, et son écriture débute dès 1996.

*musicalement, ni théâtralement,* […] *il faut essayer de trouver une identité propre à ces géographies mais dans un contexte d'art qui n'est pas le nôtre.*[1]

Le travail théâtral avec les traditions musicales « d'orient » est bien reçu. Il bénéficie d'un tremplin au Théâtre International de Langue Française[2] à Paris, dirigé par Gabriel Garran[3], lors du festival « Parloir du 19ème » en juin 2002. La vocation de cette structure est d'accueillir des spectacles étrangers en langue française. Mais la représentation est compromise car l'auteur du livret, Hussein Barghouti[4], décède le 2 mai 2002. En lieu et place, la compagnie indique dans le programme : « En raison de multiples difficultés, liées à la participation des artistes palestiniens, nous vous proposons le récit de l'aventure artistique et humaine autour de la création du spectacle en Palestine[5] ». Le livret du spectacle est repris par François Abou Salem, Catherine Lagarde[6] et Ghassan Zaqtan[7] et aboutit moins d'une année plus tard, en février 2003,

[1] François Abou Salem, Kudsi Ergüner. 2003. Entrevue radiophonique citée.

[2] Créé en 1985, à l'initiative de Gabriel Garran, le Théâtre International de Langue Française est un théâtre nomade qui se produit dans divers lieux (Centre Georges Pompidou, Théâtre National de Chaillot, MC 93, Théâtre de la Tempête, Bouffes du Nord) et dans le cadre de festivals nationaux et internationaux. En 1993 il est reconnu d'intérêt national et s'installe au Parc de la Villette. Le petit théâtre de 160 places est dédié à la création contemporaine francophone avec pour objectif de donner la parole aux cultures du monde d'expression française. En 2005, Valérie Baran succède à Gabriel Garran à la direction du TILF qui devient le TARMAC. En 2018, la ministre de la Culture Françoise Nyssen annonce sa fermeture et sa relocalisation sur le site du Théâtre Ouvert, dédié aux écritures contemporaines. Cette décision provoque une scission dans le monde théâtral, partagé entre un rejet de ce projet perçu comme colonial puisque dépossédant les agents du TARMAC de leurs moyens de production et de diffusion pour les confier à l'équipe du Théâtre Ouvert, et un accueil enthousiaste qui signe la fin de la ghettoïsation des artistes étrangers de langue française. Le TARMAC ferme ses portes le 31 mai 2019.
Voir à ce sujet : Fabienne Arvers, « Valérie Baran, directrice du Tarmac, menacé de fermeture : "J'en appelle au président de la République" », *Les Inrockuptibles*, 8 février 2018, url : https://www.lesinrocks.com/2018/02/08/scenes/scenes/valerie-baran-directrice-du-tarmac-menace-de-fermeture-jen-appelle-au-president-de-la-republique/, consulté le 04/09/19. ; Marie-Josée Sirach, « Politique Culturelle. Le ministère aime la francophonie et ferme le Tarmac », *L'Humanité*, 2 juillet 2018, url : https://www.humanite.fr/politique-culturelle-le-ministere-aime-la-francophonie-et-ferme-le-tarmac-657566, consulté le 04/09/19. ; Mohamed Kacimi, « Inventons un "Théâtre Monde" », *Libération*, 18 février 2018, url : https://www.liberation.fr/debats/2018/02/18/inventons-un-theatre-monde_1630604, consulté le 04/09/19. ; Jacques Allaire, « Ils avaient une terre, on leur propose une prairie », *Libération*, 18 février 2018, url : https://www.liberation.fr/debats/2018/02/18/ils-avaient-une-terre-on-leur-propose-une-prairie_1630601, consulté le 04/09/19.

[3] Gabriel Garran (1929, Paris) est un acteur, réalisateur, metteur en scène français. Il fonde le Théâtre de la Commune à Aubervilliers en 1965 avec l'aide de Jack Ralite, promut en 1971 Centre Dramatique National. Il fonde en 1985 le TILF dont il prend la direction jusqu'en 2005. En 2014 il publie un roman autobiographique, *Géographie française*, dans lequel il raconte son enfance sous l'occupation allemande et comment une partie de sa famille juive est parvenue à échapper à la déportation.

[4] Hussein Barghouti (1954, Kobar – 2002, Ramallah) est un poète, parolier, dramaturge, scénariste et essayiste palestinien. Il étudie d'abord les sciences politiques à Budapest, puis réalise un doctorat en littérature comparée à l'Université de Washington – Seattle. Il retourne en Palestine et enseigne à partir de 1992 à l'université de Bir Zeit, puis à l'université d'Abou Dis. Enfin, il devient professeur de critique littéraire et de théâtre en 1997 à l'Université de Jérusalem. Il meurt d'un cancer à l'hôpital de Ramallah.

[5] Programme du Parloir du 19ème arrondissement, url : https://www.theatreonline.com/Spectacle/Le-Parloir-du-19/5320, consulté le 23/05/19.

[6] Catherine Lagarde (?) est animatrice, réalisatrice et productrice dans le domaine culturel. Elle est spécialisée dans l'habillage de chaînes TV, de radios, d'émissions de radios et de bandes sons de spectacles. Elle réalise des livres audio pour les éditions Gallimard et des musiques originales dans le domaine du spectacle lyrique notamment.

[7] Ghassan Zaqtan (1954, Beit Jala – Palestine) est un poète et traducteur palestinien. Il a été enseignant dans différents camps de réfugiés qu'il a traversés pendant son exil, plusieurs décennies durant entre la Jordanie, la

à la création du spectacle produit par la Maison de la Musique de Nanterre. Cette reconnaissance dans le genre de la création lyrique témoigne d'un intérêt pour le croisement de différentes pratiques artistiques et différentes cultures. Que ce soit pour *l'Enlèvement au Sérail* ou *l'Épopée de Gilgamesh*, l'opéra, mésopotamien ou non, ouvre un espace scénique plus propice à l'imaginaire, en rupture avec des formes théâtrales plus réalistes. Les grands récits aux thèmes existentiels mettent à distance l'immédiate réalité palestinienne, quand bien même François Abou Salem rappelle que l'actualité de ce spectacle sur Gilgamesh est, pour lui, la mort de son ami Hussein Baghouti en Palestine :

> *Il y a une actualité en Palestine et en Israël qui nous concerne, qui me concerne aussi, et qui concerne une partie de la troupe puisqu'il y a trois comédiens chanteurs palestiniens,* […] *une tunisienne très proche aussi du monde palestinien moyen-oriental, et puis les français, parmi eux un iranien, etc. Des français qui se sont greffés au projet, puisqu'il s'agit quand même d'une rencontre entre* […] *l'Europe et le Monde moyen-oriental, ou dans le cas de la musique, musique européenne, classique et, musique modale.*[1]

Dans l'ensemble de ses interventions médiatiques, François Abou Salem présente à la fois ses spectacles sur le plan artistique, mais également leur contexte de production qu'il rappelle systématiquement. Parce que la rencontre qui opère sur scène, ou est appelée de ses vœux, n'est pas seulement une fiction scénique. Elle a lieu tout au long de la création. En revanche ce qui se joue sur la scène est toujours de l'ordre du fictif.

> *Le fictif dessine un mode de présence singulier, en quelque sorte impur, qui ne travaille pas nécessairement sur la confusion de la réalité et de ses représentations mais sur la création d'une dimension qui, dans l'ordre de la connaissance, se soustrait aux alternatives du vrai et du faux – et, par-là, dessine un destin autrement plus inouï pour le théâtre, que de contribuer au « fact-checking » de l'information dominante.*[2]

Ce mode de présence peut-il caractériser l'ensemble des créations d'El Hakawati au cours de cette période de fragmentation de la troupe ? D'un côté, elle travaille effectivement sur la confusion de la réalité et de ses représentations. Qu'est-ce que l'Orient ? Qu'est-ce que l'Occident ? Mais sur scène, loin de proposer des formes réalistes ou didactiques qui se donneraient pour objectif de distinguer le vrai du faux, la troupe construit des mondes alternatifs où l'on peut convoquer des figures du passé – non pour leur faire dire une vérité historique mais pour jouer avec (Omar Khayyam), où l'on peut se suicider par une danse soufie (*Jéricho année*

---

Syrie et le Liban. Il vit également en Tunisie. Il a été rédacteur en chef de la revue littéraire de l'OLP puis plusieurs revues jusqu'en 2003. En 1996 il fonde la Maison Palestinienne de la Poésie. Il retourne vivre en Palestine en 2004 à Ramallah. Il a été accueilli en résidence au Centre international de la Poésie de Marseille en 2006 puis participé à un échange de poésie contemporaine Ramallah/Marseille à l'Institut français de Ramallah entre 2008 et 2014.

[1] François Abou Salem, Kudsi Ergüner. 2003. Entrevue radiophonique avec Thierry Beauvert, citée.

[2] Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019, p. 249.

*zéro*), où l'on peut faire se rencontrer des inconnus et les faire s'aimer quand l'idéologie dominante prétend que la rencontre ne peut créer qu'un choc (de civilisations). Le « fact-checking » ne fait pas partie de ces spectacles qui ne s'embarrassent pas de la vérité historique et ne cherchent à rien prouver. De la même façon, François Abou Salem n'a jamais besoin d'expliciter ses opinions politiques ou de prendre une posture démonstrative, d'opter pour un discours didactique. Il partage son expérience, nécessairement subjective. Ainsi, c'est bien les origines de la troupe – palestinienne – qui conditionne la médiatisation de ses spectacles. La marginalisation de *Jéricho année zéro* montre bien qu'il y a un malaise à entendre les réserves des Palestiniens vis-à-vis des accords d'Oslo, alors même que le spectacle ne vise à aucun moment à démontrer leurs limites. Partant, il est logique que les créations lyriques – plus allégoriques – soient mieux reçues, et c'est par une poétisation de la cause que sont caractérisées les deux dernières productions théâtrales de cette période de « fragmentation » de la troupe. El Hakawati est invitée aux Bouffes du Nord par Peter Brook[1] en 2007 après un voyage qu'il a effectué en Palestine : Amir Nizar Zuabi[2] met en scène *Al Jidariyya* [*Murale*], un texte de Mahmoud Darwich[3] qui est à la fois « la voix de la Cause[4] », mais également celui qui « refuse le poème-slogan[5] » :

> *"Darwich nous restitue notre patrimoine culturel islamique et préislamique, les mythes, les couleurs les paysages. Il a reconstitué notre ADN, réunit les symboles de ce que nous sommes. Al Jidarriya, c'est l'homme face à la mort, un poème métaphysique, très shakespearien qui, d'un seul geste, étreint les Cananéens, Heidegger, René Char et le roi Salomon* […]"[6]

[1] Peter Brook (1925, Londres) est un metteur en scène, acteur, réalisateur et écrivain britannique de renommée internationale. Il écrit un ouvrage théorique, *The empty space*, en 1968, traduit en français en 1977 et largement diffusé dans le champ théâtral (*L'espace vide*, Seuil). Depuis 1970, sa compagnie est installée au Théâtre des Bouffes du Nord à Paris. Il transmet la direction du Théâtre à ses collaborateurs en 2010. En 2006, il joue *Sizwe Banzi est mort* d'Athol Fugard à Beyrouth, Ramallah et Jérusalem assiste à une représentation d'une mise en scène d'Ofira Henig [artiste israélienne] au Théâtre National de Palestine, *In spitting distance* [*à portée de crachat*] de Taher Najib. Il rencontre également Amir Nizar Zuabi et le Théâtre Ashtar et programme en 2007 deux spectacles de Palestine aux Bouffes du Nord. En 2009, il soutient publiquement la tournée de théâtre des enfants de Jénine (Voir partie III) en France.
Voir à ce sujet : Jean-Louis Perrier, « Palestiniens aux Bouffes. Peter Brook explique le sens de son invitation », *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, 42, janvier-mars 2007, p. 111.

[2] Amir Nizar Zuabi (1976, Jérusalem) est un auteur, metteur en scène et scénographe palestinien d'Israël. Il se forme d'abord au métier de comédien en Israël et s'oriente vers la mise en scène en collaboration avec le théâtre Al-Kassaba à Ramallah. En 2009 il fonde sa propre compagnie théâtrale, ShiberHur [Un empan de liberté]. Il est partenaire du Young Vic au Théâtre de Vidy-Lausanne, et collabore avec la Royal Shakespeare Company en 2009. Il écrit plusieurs pièces de théâtre et signe une dizaine de mises en scène dont plusieurs connaissent une réception internationale (New York, Tokyo, Londres, Carthage, Le Caire) – à l'exception de la France où sa seule pièce traduite est *Je suis Youcef et celui-ci est mon frère* (Théâtrales, 2011).

[3] Il est question de ce poète palestinien dans le chapitre suivant.

[4] Jean-Louis Perrier, « Renaître au théâtre », *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, 42, janvier-mars 2007, p. 110.

[5] *Id*.

[6] *Id*.

La question de l'identité est en effet centrale pour le théâtre palestinien à partir de cette création, comme le repère Najla Nakhlé-Cerruti dans le parcours d'Amir Nizar Zuabi. Cet auteur palestinien de la diaspora a en effet écrit de nombreuses pièces de théâtre en anglais avant d'opter définitivement pour l'arabe après la mise en scène d'*Al Jidarriya* en 2006 en Palestine[1], reprise en 2007 en France. S'ensuit un recentrement des artistes palestiniens sur le terrain de Palestine – ce qui explique la relative absence de nouvelles productions après celle-ci en dehors des partenariats institutionnels mis en place avec le Théâtre des quartiers d'Ivry. Le théâtre palestinien se construit en Palestine. En parallèle, la carrière de François Abou Salem s'arrête brutalement en 2011. En 2008, il met en scène avec Amer Khalil *Une mémoire pour l'oubli*, texte fleuve de Mahmoud Darwich sur le siège de Beyrouth. Amir Nizar Zuabi signe la scénographie. Le spectacle est joué au Festival Temps de paroles à Valences. En plus de ces productions théâtrales pour l'international, François Abou Salem retourne vivre en Palestine. Il joue dans une mise en scène de Paula Fünfeck[2], *Abou Ubu chez le boucher* en 2008[3]. En 2010 il écrit sa dernière pièce, *Dans l'ombre du martyr*, dans laquelle il explore « la neuropsychologie des martyrs[4] » dans un « monodrame polyphonique[5] » qui présente ce qui se passe dans le cerveau d'une personne avant la décision d'un suicide « guidé par la haine et le désespoir[6] ». Après son suicide par défenestration en 2011, le journaliste Benjamin Barthe rapporte dans *Le Monde* des propos de ses proches. Hoda Al-Imam affirme qu'avec le texte de Darwich, *Une Mémoire pour l'oubli* et « son côté passionnel […], il s'est abîmé dans ce texte […] Il s'est immergé profondément, sûrement trop, dans la tragédie de la Palestine[7] ». Une tragédie qu'il porte à la scène, à l'international, depuis 1979 – mais pas sous la forme tragique, justement. À Khalifa Natour[8], l'interprète d'*Al Jidarriya* dans la mise en scène d'Amir Nizar Zuabi, Mahmoud Darwich reproche sa lecture des dernières pages : « "Ton intonation pourrait

[1] Najla Nakhlé-Cerruti, *op. cit.*, p. 451-452.
[2] Paula Fünfeck (?) est une chanteuse d'opéra (*mezzosoprano*), auteure, metteure en scène, traductrice et librettiste allemande. Formée au chant à l'école supérieure de Musique de Hambourg, elle a travaillé au Théâtre d'Etat d'Oldenbourg de 1994 à 1997. A partir de 1999 elle écrit et traduit des pièces radiophoniques et des pièces de théâtres pour la jeunesse. Elle met en scène *Ubu Roi* d'Alfred Jarry [*Abou Ubu chez le boucher*] à Jérusalem, élue meilleure pièce de l'année au Festival d'Acre en 2009. Elle créé également un opéra à Ramallah en 2009 intitulé *La princesse arabe*. Elle est la troisième épouse de François Abou Salem.
[3] Les deux spectacles joués en 2008, *Une mémoire pour l'oubli* et *Abou Ubu chez le boucher*, sont visibles sur Youtube.
[4] Najla Nakhlé-Cerruti, *op. cit.*, p. 34.
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] Benjamin Barthe, « François Abou Salem », *Le Monde*, 11 octobre 2011.
[8] Khalifa Natour (1964-1965, Qalansawe – Israël) est un comédien et acteur (cinéma et télévision) palestinien d'Israël. Diplômé d'une école d'acteur prestigieuse en Israël, Beit Zvi, il a joué plusieurs fois pour la metteure en scène israélienne Ofira Henig et pour Peter Brook. Il a également joué dans le *Roméo et Juliette* israélo-palestinien au Festival de Lille en 1994.

faire croire que la personne, à la fin, est toujours malade, alors qu'elle revendique la vie, qu'elle affirme une vigueur retrouvée"[1] ». La remarque du poète mérite que l'on s'y attarde, tant son œuvre a été portée à la scène en France[2]. Dans le même entretien publié dans la revue *Mouvement*, le poète indique à son sujet :

> *Je tente toujours d'insister sur des éléments de vie, d'écrire sur ce qui a précédé la mort. Dans mes derniers poèmes, les martyrs disent aux vivants : après nous, souvenez-vous seulement de la vie*[3]*, célébrez la vie pour laquelle nous sommes morts, n'alourdissez pas notre peine par la répétition de paroles lourdes et banales car la mauvaise poésie nous tuerait une deuxième fois.*[4]

## Conclusion de chapitre

El Hakawati s'est imposée sur place et sur la scène internationale créant des opportunités de rencontres et de productions culturelles s'appuyant dans un premier temps sur le réseau de François Abou Salem. Celle-ci semble toutefois éprouver en France une marginalisation que le chef de troupe ne s'explique pas clairement[5]. Évoquant la réception internationale des pièces de la compagnie, François Abou Salem explique que la France fait figure d'exception – malgré le passé colonial qu'elle partage avec l'Angleterre et l'Allemagne, et l'histoire des Juifs européens[6]. Il comprend cette marginalisation du fait des traductions académiques des orientalistes et arabisants de l'hexagone. Outre cet académisme déjà soulevé dans l'historiographie du théâtre arabe que nous avons réalisée, l'institution théâtrale française est également chargée de règles qui la rendent difficile d'accès pour des troupes étrangères en dehors d'institutions dédiées telle que le TILF, devenu le TARMAC, dont la mission n'est plus considérée comme nécessaire par le gouvernement depuis 2018. Par ailleurs, la dimension « interculturelle[7] » du théâtre est problématique car elle se dégage des contextes de productions étrangers pour revendiquer une dimension universelle du théâtre au mépris des conditions matérielles d'existence dans le monde extra-européen. Cette démarche se situe à la limite du « colonialisme culturel[8] ». Cet écueil est justement exploré, pour tenter de le désamorcer, par Josette Féral au sujet du Théâtre du Soleil, mais sans parvenir à expliquer ce qui distingue la démarche de la compagnie d'une telle appropriation culturelle de pratiques théâtrales

[1] Catherine Bédarida, Jean-Louis Perrier, « Entretien avec Mahmoud Darwich. "Après nous, souvenez-vous seulement de la vie" », *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, 42, janvier-mars 2007, p. 21.
[2] Voir chapitre suivant.
[3] Extrait du poème « Ils ne se retournent pas ». Mahmoud Darwich, *Anthologie poétique (1992-2005)*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009, p. 235-236.
[4] Catherine Bédarida, Jean-Louis Perrier, « Entretien avec Mahmoud Darwich… », article cité, p. 23.
[5] D'après Sylvia Wetz, deux motifs empêchent la troupe de s'installer : elle n'est pas « de Paris », et elle est « de Palestine » ce qui rend difficile de s'extraire des réseaux politiques. Entretien avec Sylvia Wetz, 19 juin 2019.
[6] Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », article cité, p. 93.
[7] Josette Féral, « L'Orient revisité. L'interculturalisme au théâtre », article cité.
[8] *Ibid.*, p. 239.

étrangères. François Abou Salem ne pouvait pas se défaire de son identité et a pourtant tenté de produire des spectacles incluant des questionnements universels, sans s'effacer lui-même[1]. Son identité métissée en fait un « concurrent » sérieux dans un champ théâtral globalisé. C'est d'ailleurs parce qu'elle est rattrapée par ses conditions matérielles d'existence précaire et le décès de son chef de troupe historique, que la compagnie El Hakawati ne peut désormais exister qu'au travers de partenariats internationaux[2].

Dans ce chapitre, nous avons étudié la façon dont El Hakawati tente de rompre avec l'assignation identitaire qui, de part et d'autre en Palestine et en France, fige son identité. En s'éloignant progressivement du terrain palestinien, en s'attachant plus largement aux rapports entre « Occident et Orient », les nouvelles créations d'El Hakawati au cours de cette période de « fragmentation » de la troupe, témoignent d'un autre rapport au politique, s'éloignant des créations de la période de « reconnaissance » beaucoup plus nourries de l'expérience palestinienne. Les nouvelles productions se détournent radicalement des formes qui pourraient relever du « trop de réalisme[3] » et redoubler la situation d'oppression en Palestine sur scène, prenant le risque de s'enfermer dans une posture victimaire. Cette poétisation de la cause palestinienne est progressive au cours des années 1990 et s'affirme nettement au début des années 2000. Mais comme le remarque Mahmoud Darwich, le risque est grand de retomber dans le registre tragique et victimaire si la poétisation de la Cause n'est pas tournée vers la vie. C'est ce poète palestinien choisi par Mohamed Rouabhi pour sa première production théâtrale sur le conflit israélo-palestinien.

[1] Comme le souligne Florence Dupont la caractéristique de la pensée d'Aristote est bien de s'effacer comme sujet au profit d'une prétendue objectivité (Voir Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, « Aristote lecteur », p. 26-34).

[2] Partenariats qui prennent le risque de l'instrumentalisation. La démarche initiale de l'équipe du Théâtre des Quartiers d'Ivry, avec à sa tête Adel Hakim, relève d'une intention de prolonger la problématique coloniale qui « hante » le metteur en scène [Entretien avec Adel Hakim, 2 juillet 2016]. Toutefois, les réserves émises par des membres de la troupe palestinienne au sujet de la deuxième création *Des Roses et du Jasmin* révèlent des postures différenciées et des attentes divergentes. Le journal de création écrit par Mohamed Kacimi en fait état (*Jours tranquilles à Jérusalem*, Paris, Riveneuve, 2017), mais il a été suivi d'une mise en scène, début 2019, de laquelle sont absent·e·s l'ensemble des participant·e·s palestinien·ne·s à ce projet. Les membres de la troupe n'ont pas encore eu beaucoup la parole à ce sujet, pas plus dans le numéro spécial de *Frictions* consacré au TQI et aux créations palestiniennes : La réception en Palestine est relatée dans Samer Al-Saber, « Jerusalem's Roses and Jasmine : A Resistant Ventriloquism against a Racialized Orientalism », article cité.

[3] *Ibid*., partie II, « Du trop.de réalisme », p. 99-187.

## Chapitre 6 : De Mahmoud Darwich à *El Menfi* : Mohamed Rouabhi et la question coloniale de l'Algérie à la Palestine.

*Prendre la plume, c'était réagir à une vie tracée d'avance. Quand j'étais petit, mon père me demandait d'être transparent, de ne pas me faire remarquer dans une France qui était à l'époque raciste et qui l'est moins maintenant. Je devais donc éviter de prendre en charge mon existence, car aux yeux de mes parents celle-ci était de toute manière vaine puisque nous autres Algériens n'avions pas notre place dans la société. J'ai rapidement compris qu'il fallait que je révèle ma nature de sujet. Je me suis donc mis à écrire.*[1]

Mohamed Rouabhi est un auteur, comédien et metteur en scène français. Ses origines sociales ne le destinaient pas au théâtre et confèrent à son écriture une singularité car l'auteur sait d'où il parle. Ce point de vue affirmé lui a valu des critiques et interrogations sur sa légitimité à prendre la parole, justement là où il se situe. C'est pourquoi ce chapitre s'attache d'abord à retracer avec précision sa trajectoire sociale et les mises en questions de son identité, qu'elles émanent de lui-même ou de personnes extérieures. Dans un deuxième temps, il s'agit d'analyser sa première pièce de théâtre sur la Palestine *Les nouveaux bâtisseurs*, rédigée entre 1990 et 1995 et mise en scène en 1997 par Claire Lasne. Une analyse dramaturgique permet de repérer les spécificités de son écriture et ses sources d'inspiration brechtienne liées à sa trajectoire sociale assumée. Mohamed Rouabhi écrit d'abord sur le monde ouvrier, le racisme ordinaire, la Palestine et sur « l'individu étranger à son propre pays[2] ». L'altérité en exil (intérieur ou géographique) est une dimension de ses écrits et productions théâtrales. En dernier lieu, nous nous intéresserons à la façon dont cette thématique s'internationalise dans ses écrits. À partir de 1996 il travaille à deux mises en scènes de textes de Mahmoud Darwich : *Le discours de l'indien rouge* et *Une mémoire pour l'oubli*. Enfin Lorsqu'il mène des ateliers de théâtre en Palestine en 1998 et pendant deux années, son travail aboutit à l'écriture d'une pièce dont le titre renvoie au parcours du poète palestinien : *El Menfi* qui signifie « l'exilé ».

### 6.1. Trajectoire d'un ouvrier algéro-français devenu artiste de théâtre.

*Mon père me disait : "Avant d'être algérien, j'étais français…". Quant à moi, avant d'être français, j'étais algérien.*[3]

Parmi les artistes français à se saisir de la question de la Palestine, Mohamed Rouabhi assume un engagement qui peut s'expliquer par sa trajectoire sociale de transfuge de classe. Il naît en 1965 dans le 10ème arrondissement de Paris, d'un père algérien ancien combattant « dans

[1] Mohamed Rouabhi, préface aux *Nouveaux Bâtisseurs*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 10.
[2] *Ibid.*, p. 9.
[3] *Ibid.*, p. 10.

l'Armée Française pendant la Seconde Guerre Mondiale au sein des Bataillons Indigènes[1] », et d'une mère membre « du FLN pendant la Guerre d'Algérie[2] » : il se dit « marqué par leurs récits de captivité[3] ». Ce rapport à la mémoire de ses parents, expérience transmise et vivante, marque l'ensemble de ses productions artistiques qui interrogent notamment l'écriture de l'Histoire (coloniale). À sa majorité, il doit choisir entre la nationalité française ou algérienne :

> *On m'a demandé de choisir car il le fallait, bien qu'il n'y eût à l'époque aucune loi scélérate m'obligeant à le faire. Suis-je français pour autant ? Suis-je devenu français au moment où j'ai signé le fameux registre ? Autrement dit, où se trouve ma place lorsque je vis ma vie de Français et à quel endroit suis-je lorsque j'écris en français ? "Inscris sur tes papiers, Je suis arabe", dit un célèbre vers du poète palestinien Mahmoud Darwich. Alors, j'écris, en français, sur mes papiers, que je suis arabe.*[4]

Ses origines sociales ne le destinent pas au théâtre mais deviennent son moteur d'écriture. Il quitte l'école à l'âge de 15 ans et « cumule les boulots[5] », tout en lisant assidument des ouvrages de sociologie, de philosophie et des polars qu'il achète et revend aux puces. Il repère, dans une annonce pour le conservatoire municipal de Drancy, que l'on y donne des « cours de diction[6] ». Il y est accepté mais d'abord réticent à pratiquer l'art dramatique – celui de la déclamation : il préfère les « simples lectures à voix haute[7] ». C'est après son premier emploi au théâtre que l'équipe artistique l'oriente vers une école professionnelle. En 1985, à l'âge de 20 ans, il entre à l'École Nationale Supérieure d'Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT) – aussi appelée l'école de la Rue Blanche. Pour financer ses études il travaille « de nuit comme vigile, puis en tant que testeur de médicaments[8] ». Il est repéré à Paris, au Théâtre Ouvert[9] où il vient lire « un texte de Maurice Blanchot[10] », ce qui lui permet de s'« install[er] au théâtre »[11]. Mohamed

[1] Biographie actualisée le 4 octobre 2017 sur Théâtre contemporain.net : url : https://www.theatre-contemporain.net/biographies/Mohamed-Rouabhi/presentation, consulté le 27/05/19.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] Mohamed Rouabhi, préface aux *Nouveaux Bâtisseurs*, *op. cit.*, p. 10.
[5] Cathy Blisson, « Rouabhi, la mémoire vive », *Télérama*, 2983, 17 mars 2007, p. 4.
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] Mélanie Pinto, « Un banlieusard se pose au domaine d'Alloue », *Charente Libre*, 11 juillet 2013, p. 21.
[9] Théâtre Ouvert a pour objectif de « [p]romouvoir le renouvellement des dramaturgies contemporaines, susciter l'émergence de nouvelles écritures par la recherche et l'essai, accompagner le développement de ces écritures par la production, l'édition, la diffusion de textes et de formes théâtrales (lectures, mises en espace, spectacles, pièces radiophoniques…) […] ». Créé en 1971 à l'initiative de Jean Vilar, Théâtre Ouvert est dirigée par Micheline et Lucien Attoun jusqu'en 2014. Ils reçoivent plus de 100 manuscrits par an. Installé « à Paris en 1981, [il] devient en 1988, le premier Centre Dramatique National de Création qui se consacre exclusivement à la découverte, à la promotion et à la diffusion de textes contemporains d'auteurs vivants francophones avec, depuis quelques années, une action élargie aux dramaturgies étrangères […] ». Historique du Théâtre Ouvert sur le site internet du CDN, url : http://www.theatre-ouvert.com/projet, consulté le 27/05/19.
[10] Maurice Blanchot (1907-2003) est un écrivain, critique littéraire et philosophe français, acteur de la vie culturelle de l'après-guerre.
[11] Olivier Schmitt, « Une pluie de sable. Deux spectacles d'une heure, l'un est bon, l'autre pas », dans *Le Monde*, 13 mars 1991. Reproduit en annexe.

Rouabhi joue par la suite dans plusieurs productions et se constitue un réseau professionnel. Ses deux premières pièces de théâtre éditées[1] font sa réputation en tant qu'auteur, alors qu'il est dans le même temps encensé en tant que comédien[2].

En 1993 il cofonde avec la metteure en scène Claire Lasne[3] la compagnie Les Acharnés, du titre de sa première pièce éditée chez Actes Sud. Elle tisse deux histoires parallèles : la fin du monde ouvrier, et la fin de l'amour pour Jean et Louise, un couple d'ouvriers confrontés à la perte de leur enfant unique. Cette première mise en scène de Claire Lasne, jouée en 1993 au Théâtre des Fédérés[4] de Montluçon, remporte un franc succès. Le « réalisme » de cette pièce est souligné par les critiques de l'époque, que le spectacle soit reçu comme une tragédie ou au contraire comme un drame porteur d'espoir : « "Les Acharnés" dessinent la fin d'un monde à renaître, réaliste et poétique, dans lequel chaque spectateur puise ses propres résonances[5] ». Pour Josée Barnérias[6], « le théâtre contemporain révèle une vraie sensibilité, une parole directe et un réel sens de la tragédie[7] ». Les personnages sont « pétris de vérité[8] » dans cette pièce au « réalisme jamais pesant[9] ». Mathilde La Bardonnie[10] y voit une liaison évidente « du théâtre avec la réalité[11] », et Colette Godard la « version ouvriériste d'*Une si jolie petite plage*[12], oscillant entre théâtre vérité et réalisme poétique[13] ». Dans un autre article, ces histoires

[1] *Les fragments de Kaposi* suivi de : *Les Acharnés,* Arles, Actes Sud, 1994.
[2] Il a été comédien pour Jacques Robert, Arnaud des Pallières, Pierre Orma, François Abou Salem, Patricia Giros, Marcel Bozonnet, Catherine Boskowitz, Anne Torres, Jean-Paul Wenzel, Gilberte Tsaï, Claire Lasne, Patrick Pineau, Stéphane Braunschweig, Georges Lavaudant, François Berreur.
[3] Claire Lasne-Darcueil est comédienne et metteure en scène formée à l'ENSATT puis au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris en 1990. Elle réalise ses premières mises en scènes à partir des textes Mohamed Rouabhi. À partir de 1998, elle codirige le CDN Poitou-Charentes avec Laurent Darcueil (décédé en 2007), puis avec Vincent Gatel jusqu'en 2010. Au cours de cette période, elle travaille avec des personnes en situation de handicap. Elle codirige ensuite La Maison du comédien Maria-Casarès avec Vincent Gatel jusqu'en 2013, créé la Compagnie Dehors/Dedans en 2011. Enfin, depuis 2013, elle est directrice du Conservatoire national supérieur d'art dramatique situé à Paris.
[4] Le Théâtre des Fédérés est d'abord une compagnie théâtrale codirigée par Jean-Paul Wenzel, Jean-Louis Hourdin et Olivier Perrier de 1980 à 1984, date à laquelle elle obtient le statut de Centre national de création Région Auvergne. En 1992, le Théâtre des Fédérés devient le Centre Dramatique National d'Auvergne pour lequel deux structures sont mises à disposition (Le Théâtre des Îlets et l'Espace Boris Vian). Le CDN est toujours existant mais a changé de noms avec les mandats successifs des différents artistes et compagnies depuis 2003. Depuis 2016 le CDN est renommé le Théâtre des Îlets.
[5] M-C. Bernard, « Les Acharnés : réaliste et poétique », *La Nouvelle République*, 12 novembre 1993. Article reproduit dans la revue de presse de la compagnie téléchargeable en ligne : http://www.lesacharnes.com/.
[6] Josée Barnérias est journaliste au journal régional *La Montagne*.
[7] Josée Barnérias, « Aux Îlets : "Acharnés" et tragiques », *La Montagne*, 14 octobre 1993.
[8] *Id*.
[9] *Id*.
[10] Mathilde La Bardonnie est critique dramatique, elle a travaillé pour *Le Monde* et *Libération*.
[11] Mathilde La Bardonnie, « Un monde acharné », *Libération*, 16 novembre 1993.
[12] *Une si jolie petite plage* est un film français d'Yves Allégret sorti en 1949. La comparaison est ici peut-être faite en raison du caractère mélancolique, voire sombre du film.
[13] Colette Godard, « La cinquième édition de Théâtre en mai à Dijon. Les liens sensibles. », *Le Monde*, 31 mai 1994.

d'ouvriers et d'ouvrières, au centre desquelles celle de Louise et Jean déchirés depuis la mort de leur petite fille, « […] racontent la fin d'un monde, la fin d'un amour. Un monde disloqué en manque de repères. Pas de larmes inutiles ni de sentimentalisme à l'eau de rose, mais beaucoup d'espoir[1] ». Il conviendrait ici d'interroger ce « réalisme » invoqué par les critiques qui font la réputation de Mohamed Rouabhi. N'est-il pas plutôt question « d'authenticité » émanant des écrits de ce transfuge de classe, jeune comédien et auteur dramatique qui dénote dans le paysage théâtral ? Ne partage-t-il pas l'expérience d'une perte de repères consécutive à l'arrivée de la gauche mitterrandienne au pouvoir ? Sur le site internet de la compagnie, un court enregistrement introduit le spectacle :

> *Qu'est-ce que c'est qu'un ouvrier ? Est-ce que ça existe encore un ouvrier ? Moi je me le demande. Il y'en a plus d'ouvriers. On a très peu d'ouvriers. Ils n'ont pas encore compris que ça a été leur perte d'ailleurs. Qu'est-ce que c'est qu'un ouvrier ? Qu'est-ce que c'est qu'un bourgeois ? Qu'est-ce que c'est qu'un petit bourgeois ? Qu'est-ce que c'est le prolétariat ? Qu'est-ce que je suis devenu moi ? Je suis un ouvrier moi ? J'étais rentier à cinquante ans. […] Moi j'ai mon salaire qui tombe tous les mois et je ne travaille pas, qu'est-ce qui me reste d'ouvrier ? Je suis qu'un petit bourgeois.*[2]

Le caractère « réaliste » du texte peut aussi être compris comme un écho aux événements (inter)nationaux, de l'effondrement du bloc soviétique deux années plus tôt seulement, aux recompositions de la gauche depuis les années 1980. Le spectacle dit à la fois la fin du monde ouvrier et malgré cette mort, la vie s'acharne, l'espoir renaît. Le spectacle est monté au Théâtre des Fédérés. Raymonde Temkine[3] en fait une critique lors de sa reprise en 1995, saluant la création de la compagnie dans un contexte concurrentiel, avec l'appui d'artistes reconnus (Stuart Seide[4], Jean-Paul Wenzel[5]), qui permet aux Acharnés d'échapper « au long engrenage

---

[1] L. Mondon, « Des acharnés de la vie », *Centre Presse*, 12 novembre 1993.

[2] Enregistrement sur le site de la compagnie les Acharnés, catégorie spectacles, url : http://www.lesacharnes.com/, consulté le 29/05/19.

[3] Raymonde Temkine (1911-2010) est enseignante de littérature française, romancière et passionnée par la création théâtrale. Elle est également critique dramatique pour le quotidien français clandestin *Combat* créé sous l'occupation et publié jusqu'en 1974, ainsi que pour les revues spécialisées *Europe* et *Acteurs*, et enfin pour des revues liées au Parti Communiste telles que *La Pensée* et *Révolution* (1979-1995).

[4] Stuart Seide (1946, New York) est un acteur, metteur en scène, traducteur et professeur de théâtre américain. Il s'installe en France en 1970 après une formation et expérience internationale auprès de la Royal Shakespeare Company à Londres et du La MaMa Experimental Theatre Club à New York. Il fonde sa compagnie et créé une dizaine de mises en scène à succès (Shakespeare, Beckett, Feydeau, etc.) avant d'être nommé professeur d'interprétation en 1989 au Conservatoire national supérieur d'art dramatique à Paris. En 1992 il prend la direction du CDN du Poitou-Charentes, puis, en 1998, du Théâtre national de Lille. Depuis 2003 il dirige l'École Professionnelle Supérieure d'Art Dramatique (EPSAD) de l'ex-région Nord-Pas-de-Calais.
C'est en tant qu'enseignant à l'ENSATT qu'il a rencontré, formé puis soutenu Mohamed Rouabhi.

[5] Jean-Paul Wenzel (1947, Saint-Étienne) est un auteur, comédien et metteur en scène français. Formé au Théâtre National de Strasbourg de 1966 à 1969, il commence par une carrière d'acteur sous la direction de Peter Brook notamment. Il écrit sa première pièce, *Loin d'Hagondange*, en 1974 qu'il met en scène en 1976. En plus de ses propres pièces il met également en scène Brecht, Genet, Fassbinder, Gorki, etc. Il est également directeur pédagogique à l'école du Théâtre National de Bretagne (Rennes) de 1995 à 2000, et intervenant en tant que metteur

– engagements, assistanats – au bout duquel on arrive parfois à s'exprimer soi-même[1] ». Mohamed Rouabhi est rapidement reconnu comme artiste de théâtre – auteur et comédien. Il n'est pas pour autant enfermé – ou assigné – à un type d'écrit. La réalité dont il est question dans les nombreuses critiques de ses premiers spectacles est aussi celle de sa génération : sa deuxième pièce, *Les fragments de Kaposi* (1993) est consacrée à la trajectoire d'un malade du Sida dont le souvenir est évoqué par son entourage. Ses premiers textes sont donc aux prises avec la réalité, particulièrement ses premières pièces éditées[2], dont les thématiques restent relativement consensuelles et participent d'une forme de légitimation dans le champ théâtral français.

Il poursuit l'écriture dans cette veine pour lutter contre l'« amnésie collective[3] ». Il compile des petites histoires sur les personnes défavorisées – nouveau monde ouvrier en l'absence d'une classe en lutte qui s'énonce comme telle. La fin de l'industrie et de cette classe ouvrière est un thème récurrent, comme lorsqu'il écrit en 2013, sur une commande de Patrick Pineau[4], *Le Matin du Grand Soir*. Les invisibles, les oubliés, la jeunesse des quartiers populaires sont l'objet de *Ma petite vie de rien du tout* (1996) et plus récemment, *Jamais seul* (2017). Il écrit également trois pièces sur les luttes afro-américaines des années 1960 : *Malcolm X* (1997), *Moins qu'un chien* (2004), *All power to the people* (2014), et une autre qui dépeint l'Amérique profonde en contrepoint de son pouvoir impérialiste (*Providence Café*, 2003). La question palestinienne traverse encore ses écrits avec *Les Nouveaux bâtisseurs* qu'il ébauche en 1990 – juste après avoir joué dans *l'Histoire de Koffor Shamma* en remplacement d'un comédien rappelé par les autorités israéliennes[5]. La version finale du texte est mise en scène par Claire Lasne en 1997. Il met également en voix deux textes de Mahmoud Darwich (*Discours de l'indien rouge*, *Une mémoire pour l'oubli*) qui sont régulièrement repris depuis 1994 (jusqu'à 2017). Enfin il mène des ateliers d'écritures en Palestine qui aboutissent à la création d'*El Menfi* à Ramallah avec

en scène dans de nombreuses écoles réputées en Europe et à l'international. À partir de 2003 il codirige la compagnie Dorénavant avec Arlette Namiand.
En 1993, il soutient la création de la compagnie des Acharnés alors qu'il codirige le CDN de Montluçon.

[1] Raymonde Temkine, « Habités de la colère », *Révolution*, du 19 au 25 janvier 1995.

[2] En 1993, Claire Lasne a également dirigé deux lectures de textes de Mohamed Rouabhi indiquées dans son CV, dont nous n'avons pas le résumé mais dont le titre est évocateur si l'on jette un regard rétrospectif sur ses écritures : *L'ennemi de l'Intérieur*, *Deux disparitions*.

[3] Cathy Blisson, « Rouabhi, la mémoire vive », *Télérama*, n°2983, 17 mars 2007, p. 7.

[4] Patrick Pineau (1961) est un comédien, acteur et metteur en scène français formé au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. En 1996, il a joué dans la pièce *Être sans père* de Claire Lasne – adaptation de *Platonov* de Tchekohv – et dans la première mise en scène du *Discours de l'indien rouge* de Mahmoud Darwich, avec Mohamed Rouabhi. Il se retrouve à ses côtés dans *Histoire(s) de France* mis en scène par George Lavaudant en 1997.

[5] Mohamed Rouabhi, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 26 juin 2017.

une équipe franco-palestinienne en 2000, mais dont les représentations françaises sont reportées après le début de la deuxième intifada. Cette expérience signe la fin de ses productions théâtrales sur et avec la Palestine. Sa volonté de faire un théâtre contemporain qui interroge l'histoire au temps présent est défendue par Mohamed Rouabhi dans la préface aux *Nouveaux bâtisseurs* :

> *Le théâtre d'aujourd'hui doit être un théâtre qui parle d'aujourd'hui, un théâtre à la fois historique et contemporain, un théâtre qui parle de l'intérieur du monde en marche, et qui regarde les sillons que ce monde parfois atroce laisse derrière lui. Avec une vigilance accrue, il s'agit pour lui de ne pas se laisser distancier, d'aller au contraire de l'avant, dans un questionnement incessant de l'histoire actuelle, afin de faire résonner de nouvelles voix, dans une nouvelle langue, pour demeurer une écriture vivante, au service d'un art vivant.*[1]

« Faire raisonner de nouvelles voix » peut signifier vouloir élargir l'histoire aux mémoires oubliées, aux expériences marginales, et à celles et ceux qui, comme lui, les portent dans leur histoire familiale. À partir des années 2000 il interroge frontalement l'histoire coloniale et l'identité franco-algérienne dans plusieurs pièces : dans *Requiem opus 61*, écrit en 2001, il raconte les assassinats des Arabes jetés dans la Seine le 17 octobre 1961[2]. Mohamed Rouabhi s'est ainsi créé une identité clairement définie, affirmée par l'auteur lui-même qui « se nomme "l'activiste"[3] ». Dans *Vive la France I et II* (2006 à 2008) il interpelle le public à propos des clichés véhiculés sur les banlieues et les immigrés. Le spectacle s'ouvre sur la dénonciation d'un « monde de classes […] nécessairement […] violent[4] » avant de donner la parole à des interprètes « habitant en banlieue[5] » : adultes et adolescents, élèves et mères au foyer. Leur parole est confrontée à des « images d'actualité et d'archives[6] », revenant notamment sur les émeutes de 2005 pour « contextualiser[7] » la violence, « pour rappeler le sentiment d'injustice généralisé dans les banlieues, lié entre autre à l'impression d'un manque de reconnaissance de l'histoire des immigrés[8] ». Ce spectacle a donc été conçu en réponse à l'actualité :

---

[1] Mohamed Rouabhi, préface aux *Nouveaux Bâtisseurs*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 11-12.
[2] Le spectacle suit la publication, en 1999, d'un ouvrage de Jean-Paul Brunet, *Police contre LN, le drame d'octobre 1961*, écrit après l'ouverture partielle et exceptionnelle des archives de police par le Ministre de l'Intérieur de l'époque, Jean-Pierre Chevènement. Décision politique prise à l'ouverture du procès de Maurice Papon. Voir à ce sujet : Sylvie Thénault, « Brunet Jean-Paul, *Police contre FLN, le drame d'octobre 1961*», dans *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, 67, juillet-septembre 2000, p. 199, url : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_2000_num_67_1_4621_t1_0199_0000_2, consulté le 29/05/19.
[3] Fabienne Pascaud, « Comptoir des solitudes », *Télérama*, 2775, 22 mars 2003.
[4] Bérénice Hamidi-Kim, « Théâtre populaire, immigration, intégration et identité nationale…Ou comment le théâtre s'inscrit dans le débat public actuel sur la définition du peuple français », *Études théâtrales*, 40, 2007/3, p. 122-135, url : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-3-page-122.htm, consulté le 19/05/18, p. 132.
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] *Ibid.*, p. 132-133.

> *D'une part, est stigmatisé l'enseignement de l'histoire au temps des colonies, ce qui aurait pu être un outil d'émancipation devenant un outil supplémentaire d'aliénation des colonisés. Et d'autre part, c'est l'enseignement du fait colonial et l'instrumentalisation de l'histoire par les hommes politiques qui sont attaqués, le spectacle réagissant à l'actualité et revenant sur la loi du 23 février 2005, dont l'article 4 stipulait que "les programmes scolaires reconnaissent en particulier le rôle positif de la présence française outre-mer, notamment en Afrique du Nord" et "tendait* [ainsi] *à donner aux chercheurs et aux enseignants une consigne officielle sur la manière d'exercer leur métier".*[1]

C'est également au cours de cette période, alors que Nicolas Sarkozy est Ministre de l'Intérieur et pendant sa campagne présidentielle, qu'a été fondé en 2005 le Comité de Vigilance face aux Usages publics de l'Histoire[2]. L'un de ses membres, Gérard Noiriel, a émis une critique à charge du spectacle de Mohamed Rouabhi intitulé *Vive la France*, dans laquelle il confond le travail de l'historien et la démarche de l'artiste[3]. Précisément, l'historien reproche à Mohamed Rouabhi de produire un spectacle qui divise, aggravant « les clivages identitaires qui existent dans la France d'aujourd'hui[4] ». Mais c'est bien la démarche que Mohamed Rouabhi défend dans ses productions théâtrales en général, estimant que « l'art est fait pour diviser, pas pour rassembler[5] ». Et si l'artiste ne se préoccupe pas de distinguer histoire et mémoire – comme le note Gérard Noiriel – c'est bien parce que cela ne relève pas du tout de sa démarche. Contrairement au scientifique qui peut tâcher d'adopter un point de vue objectivé, Mohamed Rouabhi défend toujours un point de vue situé, comme il nous l'explique à propos de ses textes sur la Palestine :

> *Il faut avoir un point de vue. On va me reprocher* […] *d'être manichéen* […] *comme on a pu me le reprocher* [au sujet des Nouveaux bâtisseurs] *: il n'y a aucun point de vue d'un israélien, tous les Juifs* […] *sont négatifs, ils sont mauvais… Ça, j'en ai strictement rien à foutre, je ne suis pas un journaliste* […]. *Mon boulot ce n'est pas de répertorier les avis* […]. *Je veux dire, Brecht quand il écrit c'est d'un point de vue : il faut parler d'un endroit. Maintenant, si ça ne plait pas, si on trouve que c'est de la propagande bolchévique ou je ne sais pas quoi, il n'en a rien à foutre, ce n'est pas son problème : il essaie de parler de là où il est.*[6]

Si Mohamed Rouabhi évoque Bertolt Brecht c'est pour désigner un dramaturge qui assume un point de vue situé. Il s'inscrit d'emblée dans la lignée du théâtre épique. Gérard Noiriel, dans

---

[1] *Id*.
[2] Ou CVUH qui a notamment publié cet ouvrage collectif : Laurence de Cock et *al*., *Comment Nicolas Sarkozy écrit l'histoire de France, dictionnaire critique*, Marseille, Agone, 2008.
[3] Gérard Noiriel, *Histoire, Théâtre, Politique*, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2009. Voir plus précisément le « chapitre 4 : Le retour des théâtres identitaires », p. 129-154.
A noter que le spectacle a été joué en parallèle d'un colloque universitaire dans lequel l'historien intervenait. Il indique dans son ouvrage s'être senti obligé de cautionner ce spectacle qui allait à l'encontre de ses propres recherches.
[4] *Ibid.*, p. 151.
[5] Marie-Josée Sirach, « Mohamed Rouabhi l'insoumis » (entretien), *L'Humanité*, 19 mars 2007, p. 22. Reproduit en annexe.
[6] Mohamed Rouabhi, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 26 juin 2017.

le même ouvrage, défend Brecht parce qu'il défend un rapprochement entre l'art et la science. Et c'est précisément cet éloignement de la science que l'historien – qui a travaillé sur l'histoire de l'immigration en France – reproche à Mohamed Rouabhi. *Vive la France* a été coproduit par la Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration (CNHI), soutenu par la DRAC Ile-de-France, le Conseil Régional d'Île de France et de Seine Saint-Denis et *Télérama*. Le spectacle bénéficie donc d'une grande légitimité institutionnelle. Gérard Noiriel, qui est membre de la CNHI et du CVUH, estime que le propos du spectacle est « aux antipodes[1] » des études menées sur les rapports entre immigration et colonisation, et qu'il occulte trente années de recherches sur le sujet, se plaçant en « situation de concurrence avec les historiens et les sociologues[2] ». Gérard Noiriel s'interroge sur l'efficacité politique du spectacle *Vive la France* dans la mesure où « l'État et le capitalisme ont complètement "digéré" [le] genre de provocation[3] » qui consiste à « dénoncer la police ou les enseignants[4] », et estime ainsi qu'il n'est utile qu'à défendre « une bonne cause[5] ». Cette critique permet d'éclairer l'état des études postcoloniales en France et les clivages qui traversent l'intelligentsia de gauche jusqu'à nos jours. Ceci en s'intéressant d'une part à l'historiographie, et d'autre part aux enjeux relatifs aux moyens de production de l'imaginaire par le théâtre.

Nous pouvons faire l'hypothèse que Gérard Noiriel étant l'un des premiers à s'intéresser en France à l'histoire de l'immigration, en 1988, son ouvrage *Le Creuset Français,* bien que reçu positivement dans les milieux académiques[6], n'a pas connu d'usage public. Parce que « l'histoire et la mémoire ont leurs propres temporalités qui se croisent […] sans pour autant coïncider[7] », Enzo Traverso relève en effet que « pour écrire un livre d'histoire qui ne soit pas seulement un travail isolé d'érudition, il faut aussi une demande sociale, publique, ce qui renvoie à l'intersection de la recherche historique avec les parcours de la mémoire collective[8] ». Pour illustrer ce passage d'une mémoire « faible » à une mémoire « forte » il réalise une historiographie de la Shoah et prend pour exemple le livre de l'américain Raul Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe,* qui « n'eut qu'un très faible impact au moment de sa première

[1] Gérard Noiriel, *op. cit.*, p. 154.
[2] *Ibid.*, p. 152.
[3] *Ibid.*, p. 149.
[4] *Id*.
[5] *Ibid.*, p. 154.
[6] Nancy L Green, « Gérard Noiriel, *Le creuset français : histoire de l'immigration XIX^e^-XX^e^ siècles* », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 44, 1989/2, p. 456-458, url : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1989_num_44_2_283599_t1_0456_0000_002, consulté le 29/05/19.
[7] Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi…*, *op. cit.*, p. 42.
[8] *Ibid.*, p. 43.

édition en 1960 et devint en revanche un ouvrage de référence à partir des années 1980[1] ». C'est à peu près cette même temporalité[2] (une vingtaine d'année) qui semble séparer les études de Gérard Noiriel – dont le livre réédité en 2016 est présenté sur le site de l'éditeur comme « désormais un "classique" sur l'immigration » – d'un surgissement dans l'espace public de la notion d'identité nationale – avec la création en 2007 du Ministère de l'Immigration, de l'Intégration, de l'Identité nationale et du Développement solidaire. Malgré la publication du *Creuset français*, la mémoire des massacres du 17 octobre 1961 reste « faible » jusqu'en 1999 et si, en politique, la lutte contre le racisme prend effectivement de l'ampleur dans les années 1980, elle n'est pas parvenue à extraire les personnes discriminées du registre victimaire. Le soutien actif du parti socialiste à ce mouvement a en effet contribué à transformer cette lutte contre les discriminations en une dénonciation du racisme. La première modalité de lutte est politique : les personnes racisé·e·s[3] revendiquent l'égalité et dénoncent des discriminations. La deuxième modalité relève de la morale : le racisme est dénoncé comme un mauvais comportement individuel, et non comme un système de domination. Ce sont bien les mécanismes de la domination que vient questionner le spectacle *Vive la France*, dans lequel on peut considérer que « la mémoire des opprimés [vient] protester contre le temps linéaire de l'histoire[4] » et donc questionner son écriture : « Plus la mémoire est forte – en termes de reconnaissance publique et institutionnelle –, plus le passé dont elle est vecteur devient susceptible d'être exploré et mis en histoire[5] ». Et ces questionnements remettent inévitablement au-devant de la scène les « trous de mémoire » au sein de la gauche française

> *qui avait toujours ignoré le massacre d'octobre 1961, l'occultant par la commémoration de ses propres martyrs : les neufs victimes de la manifestation de Charonne du 8 février 1962. Elle a ainsi été renvoyée à ses trous de mémoire qui ne font que révéler sa soumission à un imaginaire colonial, avec ses hiérarchies donnant plus de valeur à la vie des anticolonialistes français qu'à celle des nationalistes algériens.*[6]

C'est précisément la notion d'« imaginaire colonial[7] » que conteste Gérard Noiriel dans un autre article dans lequel il cite par ailleurs Edward Saïd, qui l'a pourtant étudié dans les productions

[1] *Id*.
[2] Enzo Traverso relève toutefois que ce passage d'une mémoire « faible » à une mémoire « forte » n'est pas mécanique et « se définit au sein de contexte différents […] soumise à de multiples médiations […] ». Il affirme cependant que ces considérations peuvent très bien s'appliquer à la mémoire de la guerre d'Algérie (*ibid.*, p. 64).
[3] C'est-à-dire victimes d'une discrimination en raison d'une assignation raciale.
[4] Enzo Traverso, *Le passé, modes d'emploi…*, *op. cit.*, p. 42.
[5] *Ibid.*, p. 63.
[6] Enzo Traverso, *op. cit.*, p. 65.
[7] Gérard Noiriel, « "Color blindness" et construction des identités dans l'espace public français », dans Didier Fassin et Eric Fassin (dir.), *De la question sociale à la question raciale ?*, *op. cit.*, p. 178.

littéraires des XIX[e] et XX[e] siècles[1]. D'après Noiriel, c'est plutôt « l'industrie de l'information[2] » qui est responsable des « formes de rejets que subissent les Français "issus de l'immigration maghrébine"[3] ». Pourtant le théâtre – comme la littérature, le cinéma – contribue à construire ou déconstruire un imaginaire comme l'ont montré plusieurs études[4]. La littérature et le théâtre ont été le reflet d'idéologies coloniales et racistes. Bien qu'il soit moins évident d'en mesurer les conséquences au temps présent, nous pouvons supposer qu'en accédant à un moyen de production de l'imaginaire (le théâtre) Mohamed Rouabhi contrarie, à un moment donné, des modes de représentations devenus habituels – d'où cet intérêt pour le « réalisme poétique » de ses pièces. Dans un article plus récent, Bérénice Hamidi-Kim a démontré que, loin de relever d'une pratique théâtrale « identitaire », le théâtre de Mohamed Rouabhi prend source dans le théâtre documentaire « conceptualisé par Peter Weiss dans le contexte des mouvements de lutte anticapitalistes et anti-impérialistes du milieu des années 1960[5] » :

> *La construction dramaturgique de ce « théâtre du compte-rendu » combine le principe de la linéarité de la fable à ceux du collage et du montage, par l'incursion d'un « matériel documentaire authentique » (thèse 1). Les images d'archives, extraits de journaux, tableaux statistiques, et « toutes les autres formes de témoignage du présent » et du passé expliquant le présent viennent interrompre le cours de l'histoire en train de se faire, la mettre en perspective et font basculer le théâtre de l'action vers la narration. Se trouve ainsi introduit un jeu dans l'adhésion du spectateur à ce qui lui est raconté, un véritable espace critique – Weiss fait jouer à plein le célèbre effet de distanciation brechtien.*[6]

Le travail de Bérénice Hamidi-Kim s'intéresse aux productions théâtrales les plus récentes de Mohamed Rouabhi, or, ce type de construction dramaturgique peut déjà être repéré dans le travail du dramaturge autour de la Palestine. À ceci près que le « matériel documentaire authentique » est absent, et c'est cette absence qui intéresse précisément le dramaturge. Elle oblige Mohamed Rouabhi à travailler d'une autre façon « l'interruption » dans ses pièces en s'appuyant sur une multitude de récits-mémoires qui viennent perturber l'ordre linéaire de l'histoire. Le dramaturge rend visible les invisibles et les exclus de l'histoire officielle. Cet

[1] Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*
[2] Gérard Noiriel, « "Color blindness"… », article cité, p. 178.
[3] *Id*.
[4] Voir à ce sujet, pour n'en citer que deux : Chantal Meyer-Plantureux, *Les enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Bruxelles, Complexe, 2005 ; Amélie Grégorio, « L'Algérie mène la revue : la colonisation dans les spectacles de fin d'année au XIX[e] siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 266, *En revenant à la revue*, 2015/2, p. 229-240.
[5] Bérénice Hamidi-Kim, « Théâtre identitaire ou théâtre universaliste. Quelle critique de la « situation postcoloniale » dans le théâtre documentaire aujourd'hui ? », *Mouvements*, 65, 2011/1, p. 91-105.
[6] *Ibid*., p. 92.

intérêt pour les récits (des) oubliés émane de sa position sociale. En accédant aux moyens de production de l'imaginaire, le théâtre, il y propose ses propres représentations.

### 6.2. Un point de vue situé : Galmo « le candide » dans *Les Nouveaux Bâtisseurs* (1990-1997).

Mohamed Rouabhi commence l'écriture des *Nouveaux Bâtisseurs* au début des années 1990 et obtient, en 1992, le premier prix à l'issue d'une lecture au Théâtre Ouvert. Yann Colette[1] lit son texte à l'Odéon, et il est mis en onde par Jacques Taroni[2] sur France Culture en 1993. Il bénéficie donc d'une réception positive de son travail qu'il modifie jusqu'en 1995, avant la publication et la production de la pièce, mise en scène par Claire Lasne au Théâtre de Fédérés de Montluçon en 1997. Au vu de sa trajectoire sociale, Mohamed Rouabhi ne manque pas d'expliquer, dans une longue préface, les raisons qui l'ont amené à écrire sur la Palestine. Dans ce texte significativement intitulé « Enfants des colonies[3] », Mohamed Rouabhi revient à la fois sur son identité de « citoyen et français[4] » qui porte avec lui « l'*image de l'Arabe*[5] » et ses motivations pour écrire cette pièce :

> *En France, qu'il soit chômeur, commerçant, manœuvre ou intellectuel, l'Arabe ne connaîtra jamais le repos* […] *en réalité l'Arabe n'existe pas autrement que dans les fantasmes que projettent sur lui ceux qui l'entourent. Qu'il vienne un jour à violer la loi, un Arabe aura violé la loi : qu'il vienne un jour à écrire un livre, un Arabe aura écrit un livre : la singularité réside dans sa nature propre et non dans la nature de ce qu'il fait ou de ce qu'il produit, le sujet devient l'objet et peut ainsi aisément être manipulé, déplacé, effacé…* […] *Le thème de la pièce réside dans cette réflexion sur l'individu, étranger à son propre pays.* […] *Il y a une évidente analogie de destins historiques des peuples arabes qui ont vécu l'occupation et la colonisation, une quête commune de leur identité et c'est ce qui constitua pour moi un point de départ : une démarche plus ou moins consciente, pour un Arabe vivant en France, d'écrire une pièce de théâtre se déroulant en Palestine.*[6]

Ce refus de vivre en sujet-objet amène l'auteur à écrire contre le « travail d'anéantissement et d'effacement […] d'un peuple vivant, qu'on enterre vivant[7] ». Le théâtre devient le lieu de cette quête car on y parle « de choses que le spectateur ne voit pas[8] » sur une scène où une réalité en a recouvert une autre. La scénographie le matérialise par un praticable incliné dont les lattes ont été retirées à certains endroits et laissent apercevoir la terre et la végétation qui s'en s'échappe.

[1] Yann Colette (1956, Cannes) est un acteur français formé au Cours Simon et à l'ENSATT.
[2] Jacques Taroni (?) est une figure majeure de la fiction radiophonique à France Culture.
[3] Mohamed Rouabhi, « Enfants des colonies », préface aux *Nouveaux bâtisseurs*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 9-12
[4] *Ibid.*, p. 10.
[5] *Id.*
[6] *Id.*
[7] *Id.*
[8] *Id.*

C’est l’élément central du plateau dépourvu de décors sur les murs latéraux et en fond de scène et dont les éclairages sont visibles.

*Figure 34 à 37 : Photographies du spectacle* Les Nouveaux Bâtisseurs*, 1997, Théâtre des Fédérés Montluçon. Droits : Jean-Pierre Estournet. Source : https://www.photographes-nomades.net*

*Figure 34. Légende : Côté cour. Le plateau en pente laisse apparaître de la terre et de la végétation. Accessoires fixes : tables et chaises. Le comédien est Eric Elmosnino. Tableau indéterminé.*

*Figure 35. Légende : Côté jardin, lointain. Le plateau en pente paraît soulevé par la terre qui forme un monticule derrière lequel s’élève une épaisse végétation, donnant une impression d’instabilité. Tableau indéterminé.*

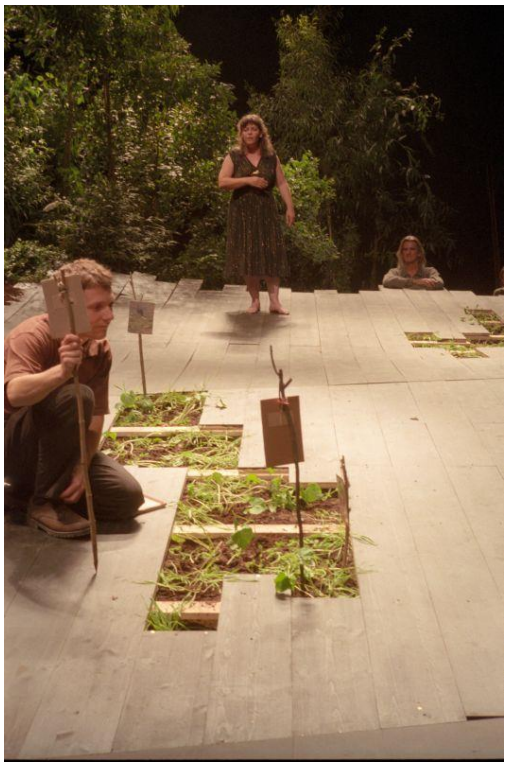


*Figure 36: Côté jardin, face. Tableau 7, « à ciel ouvert », chez la Mère (Monique Brun), l'observateur Galmo (Laurent Ziserman à gauche) regarde des photographies. Au fond, un comédien qui ne joue pas dans cette scène accoudé au praticable (Gérard Hardy).*

*Figure 37: Idem figure 36.*

Cette nouvelle réalité, l'auteur la nomme : « le nouvel ordre mondial[1] ». Et contre elle il se propose de ne pas tout remettre en ordre. Contre toute temporalité linéaire – celle de l'Histoire ou celle de la fiction théâtrale – l'auteur utilise les procédés du théâtre épique : interruption de l'action par la narration, autonomie des tableaux, discontinuité temporelle, déroulement sinueux, dévoilement progressif. L'alternance des registres comique et tragique, de la raison et des sentiments, de l'argumentation et la suggestion, ajoute à la pièce une dimension ludique et suscite une réflexion correspondant bien aux objectifs du théâtre épique. Toutefois, Mohamed Rouabhi ne s'en revendique pas. Il explicite son positionnement en contrepoint d'un état des lieux critique qu'il fait du théâtre contemporain :

> […] *le théâtre perd la notion du temps et de l'espace, confond la réalité avec le fantasme, cède sa place d'art de la parole, au profit de celle d'une supercherie de l'image et du spectacle. L'auteur de théâtre* […] *s'évertue à éloigner de son texte toute référence actuelle, toute réflexion, tout propos polémique : hautain, il ignore son monde. Et lorsque par hasard c'est le cas et qu'il se penche à la fenêtre pour tendre l'oreille, c'est pour mieux se confiner dans le commentaire, la dérision, le lieu commun.*[2]

[1] Expression employée pour désigner l'hégémonie américaine après la guerre froide.
[2] Mohamed Rouabhi, « Enfants des colonies », *op. cit.*, p. 11.

Mohamed Rouabhi propose un texte ancré dans le contexte du conflit israélo-palestinien, et inscrit dans le continuum colonial et impérialiste moderne. Il évoque dans sa préface, les « offensives dévastatrices des pouvoirs administratifs, financiers, policiers et militaires[1] » qui ont émaillé l'écriture de la pièce à l'échelle internationale. Le projet s'écrit pendant sept longues années au cours desquelles la guerre du Golfe, les campagnes d'épuration ethnique en ex-Yougoslavie, le génocide des Tutsis rwandais, puis l'échec des Accords d'Oslo contribuent à alimenter l'idée d'un « choc de civilisations ». Malgré l'abandon des perspectives antagoniques des Blocs de l'Est et de l'Ouest déjà évoqué, nous pouvons considérer avec Michel Feher[2] qu'en réalité chacune de ces tendances s'est orientée par la suite vers l'anti-impérialisme pour la première, et l'antitotalitarisme pour la deuxième. Au théâtre, une manifestation esthétique de l'antitotalitarisme devient hégémonique à partir des années 1990, en réaction à cette actualité internationale. Elle s'exprime par le biais d'une critique s'appuyant sur la morale, défendant avant tout le principe de liberté, mais dépourvue de projet d'émancipation, par le moyen notamment d'une « politique de la pitié » comme nous l'avons vu précédemment. Mohamed Rouabhi s'inscrit contre cette perspective, selon une logique anti-impérialiste. Dans les *Nouveaux Bâtisseurs*, l'écriture dramatique lui permet de faire se rencontrer et s'opposer ces deux logiques (anti-impérialisme et antitotalitarisme) sur scène grâce au personnage de Galmo, un observateur naïf et parfois moralisateur qui ne peut que constater et déplorer la situation.

*Les Nouveaux Bâtisseurs* est une pièce de théâtre en vingt et un tableaux qui comptabilise plus de trente personnages dont la très grande majorité ne se croise jamais sur scène – permettant une distribution beaucoup plus légère. Dans sa mise en scène, Claire Lasne réduit l'équipe à neuf comédiens et comédiennes qui endossent plusieurs rôles[3] et s'écartent de l'espace de jeu en se positionnant derrière le praticable lorsqu'ils ne jouent pas. Ils ne semblent pas passifs mais plutôt attentifs à ce qui se passe sur scène. Cette organisation, en plus de la scénographie épurée,

[1] *Ibid.*, p. 9.
[2] Michel Feher, « Le Proche Orient hors les murs. Usages français du conflit israélo-palestinien », dans Didier Fassin et Eric Fassin (dir.), *De la question sociale à la question raciale ?*, *op. cit.*, p. 99-113.
[3] Distribution :
« Un joueur de backgammon. Le Soldat. Madhi : Georges BIGOT
Le Che. Inspecteur Tov. Le boucher. Gatti : Patrice BORNAND
La mère : Monique BRUN
Radji, l'enfant, l'enfant aux pierres : Eric ELMOSNINO
Le responsable, un soldat, le patron de café : Alain ENJARY
Nessim, l'agent, un soldat, un joueur, homme 1 : Dominique GUIHARD
Salomon, un soldat, un joueur, homme 2 : Gérard HARDY
Lila, une jeune femme, une femme soldat : Anne KLIPPSTIEHL
Galmo : Laurent ZISERMAN »
Source : site internet de la compagnie les Acharnés, url : http://www.lesacharnes.com/, consulté le 01/06/19.

soutient le caractère non-illusionniste de la représentation théâtrale. Cette composition correspond aux procédés du théâtre documentaire, mais le texte est monté de façon beaucoup plus diffractée, comme élargi par une multitude de récits et de points de vue qui viennent pallier l'absence de documents[1]. Il y a trois intrigues principales : la première – qui ouvre la pièce – est celle du récit des palestiniens (nommés « Les Arabes ») ; celle qui vient ensuite est l'histoire de Galmo, l'observateur, qui découvre très naïvement les lieux ; la dernière est celle des israéliens (nommés « Les Juifs ») qui souhaitent s'approprier la terre selon une logique impérialiste rappelée tout au long des tableaux par l'insertion d'expressions, de dialogues ou de communications en anglais. Ces trois intrigues sont posées séparément dans les cinq premiers tableaux avant d'être progressivement tissées et croisées au fil de la pièce.

Le premier tableau s'intitule « un prologue huit ans après[2] » et renvoie explicitement à la rencontre entre Mohamed Rouabhi et la compagnie palestinienne El Hakawati en 1989, soit huit ans avant la mise en scène et la publication des *Nouveaux Bâtisseurs*. Cette indication temporelle n'a en effet aucune incidence sur la fable, et on peut considérer que cette première scène, qui réunit un groupe de jeunes gens créatifs, est un écho à cette rencontre. Un groupe de personnes est amassé devant l'objectif d'une caméra qu'un certain Imad tente de régler, râlant sur ses amis qui ne tiennent pas en place. Une jeune femme, Lila, sort du groupe et commente la scène, présentant un à un les participants sur un ton d'abord léger (Figure 38).

> *LILA. Lui c'est Imad.*
>
> *IMAD. Arrêtez de faire les idiots bon Dieu !*
>
> *LILA. Imad est un artiste.*
>
> *IMAD. Raji franchement c'est pas bien du tout ce que tu fais, c'est pas bien du tout.*
>
> *LILA. Comme tous les artistes il y a quelque chose qui le rend éminemment sympathique.*
>
> *IMAD. Vous faites chier.*[3]

[1] En reprenant les observations d'Enzo Traverso sur l'essor de l'histoire globale, on peut penser à une prise en compte du monde extra-européen et (ex)colonisé qui prend forme ici. Voir Partie I, chapitre 3.3.
[2] Mohamed Rouabhi, *op. cit.*, p. 15.
[3] *Id*.

*Figure 38: Photographie du spectacle* Les Nouveaux Bâtisseurs*, 1997, Théâtre des Fédérés Montluçon. Droits : Jean-Pierre Estournet.*

Sur l'ensemble des vingt et un tableaux, c'est la seule apparition d'Imad le cinéaste, Nessim l'écrivain, et de Mostéfa que tout le monde « appelait le Che[1] » avant qu'il ne se rase. Chacun de ces personnages raconte, à sa façon, une histoire de la Palestine. Imad réalise un film, Nessim a écrit un roman sur leur histoire dont il a fait « une version en hébreu pour l'export[2] », et Lila prend la place de la conteuse pour raconter au public ce qu'il ne peut pas voir : le potager qu'Imad filme, la petite Hassiba devant la caméra, puis le voyage vers la prison, les saisons qui passent, l'hiver qui recouvre les rues de blanc et enfin, le film qu'ils réalisent ce jour là alors que les habitants de la ville découvrent la neige. La conteuse ponctue la première scène de plusieurs récits avant d'être rappelée à l'ordre par Imad pour débuter le tournage du film. Si cette jeune femme ne réapparaît pas dans la pièce, c'est néanmoins le fil rouge puisque l'on rencontre sa Mère (Tableaux 4 et 7), puis son petit frère Jamil qui est arrêté par des soldats (Tableaux 7 et 11). C'est également à propos de Lila que l'Inspecteur Tov enquête lorsqu'il se rend dans l'atelier de Salomon (Tableau 8). Ce fil rouge se rompt toutefois à la moitié de la pièce lorsque Galmo se perd dans le désert (Tableau 13).

[1] *Id*.
[2] *Ibid.*, p. 16.

C'est au tableau trois (Figure 39) que l'observateur Galmo fait son entrée à la terrasse d'un café où il est occupé à regarder les dessins d'un enfant très bavard dont la réplique commence sur une mise en garde : « Non, tu ne trouveras pas dans ce dessin quelque chose qui ressemble de près ou de loin à de la haine et même si tu savais lire les couleurs tu n'y verrais rien non plus […][1] ». Galmo ne dit que quelques mots dans cette scène où l'enfant ne cesse de commenter ses dessins – c'est-à-dire tout ce que le spectateur ne voit pas en l'absence de preuves, d'archives, de documents qui pourraient constituer autant de matériaux scéniques. Les dessins sont des pièces créées pour le théâtre, mais dans la fiction ce sont des objets qui témoignent du quotidien du jeune garçon. La colonisation est d'emblée évoquée, par le biais de ces dessins enfantins qui racontent que « demain des gens vont venir construire une maison, on les voit là, ils arrivent dans l'avion[2] ». L'enfant commente autant ses œuvres que son talent, et son ton amusé tranche avec la gravité de ses propos. Dans la scène suivante, Galmo rencontre La mère qui lui demande de l'aide : elle a renversé et brisé sa brouette de petit bois (Figure 40). La première réaction de Galmo est d'expliquer à la femme qu'elle l'a « excessivement chargée[3] » et d'ajouter qu'« étant donné la vétusté de l'engin, [...] il eût été souhaitable de ménager l'outil, quitte à faire plusieurs voyages[4] ». Le ton moralisateur de Galmo amuse la femme qui a de toute façon besoin de son aide pour ramener le bois chez elle pour cuire le pain, n'ayant plus de gaz. Et Galmo de demander « vous êtes dans la boulangerie ?[5] ». Galmo apparaît d'emblée comme n'étant « pas d'ici[6] ». Mohamed Rouabhi le considère comme « le candide » de l'histoire, qui ne connaît rien et pose parfois des questions très naïves. Il est par ailleurs incapable d'expliquer ce qu'est le métier d'observateur lorsque la mère lui demande ce qu'il est « venu faire dans ce trou perdu[7] ». Elle finit par se moquer de lui : « Tiens, moi je vais te donner quelque chose à observer. Observe bien le café que je vais te faire tu pourras écrire un livre dessus quand tu rentreras chez toi[8] ». Galmo est donc un personnage qui peut renvoyer au public, ou à un auteur qui souhaite écrire sur une guerre lointaine, et plus simplement, à un observateur missionné par l'ONU. Il est donc interpellé à plusieurs titres dans la pièce. Nous y reviendrons.

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.*, p. 19
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] *Ibid.*, p. 20.
[7] *Ibid.*, p. 27.
[8] *Id*.

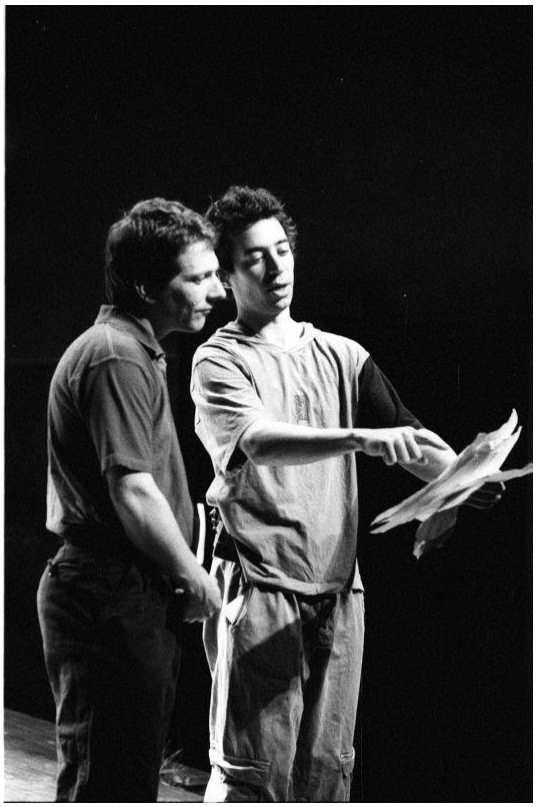


*Figure 39: Photographie du spectacle* Les Nouveaux Bâtisseurs, *1997. Droits : Jean-Pierre Estournet.*

*Légende : Tableau 3 : « le secret ». L'enfant (Eric Elmosnino) montre ses dessins à Galmo (Laurent Ziserman).*

*Figure 40: Photographie du spectacle Les Nouveaux Bâtisseurs, 1997. Droits : Jean-Pierre Estournet.*

*Légende : Tableau 4, « la brouette ». Galmo (Laurent Ziserman à droite) explique à la Mère (Monique Brun à gauche) qu'il aurait fallu ne pas trop charger la brouette. En fond de scène derrière le praticable, le groupe de comédiens qui ne joue pas paraît particulièrement attentifs aux conseils de Galmo.*

Enfin, l'auteur pose un troisième niveau d'intrigue au tableau cinq (« plus durable que de l'airain ») qui prend place dans le bureau d'un fonctionnaire. Dans cette scène « le responsable » – un personnage cynique, paternaliste, homophobe, fumeur de cigare, caricature du pouvoir capitaliste – reçoit un rapport des mains de « l'agent » qui revient de vacances. Ce dernier a attrapé froid en plein mois d'août, en allant « voir [s]es parents en France, en Bretagne[1] ». S'ensuit un échange bref entre les deux hommes qui contextualise plus précisément le lieu en évoquant, sans le nommer, l'Alya[2] :

> *LE RESPONSABLE. Il n'y a pas de raison d'habiter ce pays pourri alors ! Y a pas de place chez nous peut-être ? Faudrait les faire venir ici mon vieux y a du soleil c'est pas comme là-bas. Vous allez voir, ils vont finir par mourir.*
>
> *L'AGENT. Vous savez ils sont âgés maintenant.*
>
> *LE RESPONSABLE. C'est bien ce que je dis !*
>
> *L'AGENT. Et puis ils ont tous leurs amis avec eux vous comprenez. On ne refait pas sa vie si facilement de nos jours.*
>
> *LE RESPONSABLE. Et alors ? Nous aussi on a des amis ici non ?*
>
> *L'AGENT. Je vais y songer.*
>
> *LE RESPONSABLE. C'est ça c'est ça, pensez-y. Bon. Je vous écoute. Quelles sont vos conclusions ?*[3]

Le dialogue qui suit tourne autour de la stratégie à adopter pour construire le plus rapidement possible de nouveaux logements. L'agent propose de saisir ceux des résidents qui n'auraient pas renouvelé leur carte de séjour. Sa démonstration tourne court quand le responsable semble s'agacer de la longueur de l'argumentaire. Il entame une longue tirade dans laquelle il commence par remettre l'agent à sa place (« Je me fous de votre rapport[4] »), raconte ensuite un futur épique (« Je ferai cette route et nos immeubles toucheront la voûte du ciel avant qu'il ne tombe une goutte d'eau dans ce pays[5] »), ses rêves invraisemblables (« Si je pouvais mon Dieu je couperais les bras et les jambes de ces assassins et je ferais de leurs dépouilles un tapis sur lequel nous pourrions marcher[6] »), avant de terminer sur la « seule chose qui résiste aujourd'hui à toute cette merde[7] » : son désir, « comme n'importe qui ici [d']acheter un bout de terrain qui sera à [lui] jusqu'à la fin du monde […][8] ». La propriété privée donc, qu'il considère comme le

[1] *Ibid.*, p. 20
[2] L'Alya est l'acte d'immigrer en Israël, possibilité offerte à toute personne de confession juive.
[3] Mohamed Rouabhi, *op. cit.*, p. 20-21.
[4] *Ibid.*, p. 23.
[5] *Id.*
[6] *Id.*
[7] *Id.*
[8] *Ibid.*, p. 24.

seul moyen de vivre en être humain. Cette autre situation de départ contraste avec le rassemblement joyeux des jeunes gens dans le prologue et indique donc nettement un parti pris et une critique du capitalisme et de son expansion.

Dans la suite de la pièce ces trois intrigues se poursuivent en alternant des scènes de vie quotidienne sous l'occupation que Galmo découvre auprès de plusieurs personnages. Si l'observateur rencontre bien des soldats, il n'est cependant pas présent dans les tableaux qui ne mettent en scène que des israéliens. Ces tableaux sont peu nombreux (trois). Dans le tableau 8, l'inspecteur Tov rencontre Salomon « dans l'atelier » (Figure 41). C'est un fabricant de meubles, et accessoirement de cercueils, particulièrement calme et immédiatement intéressé à l'idée de vendre quelque chose au policier. Il lui fait la promotion d'un cercueil conçu selon ses goûts, décoré par la reproduction d'une peinture du XIX$^{e}$ siècle, équipé d'un diffuseur électrique de parfum, d'une petite radio, et dont le dessous est « entièrement blaksonné[1] ». En contrepoint de ce cercueil complètement loufoque (dans lequel l'inspecteur s'allonge puis s'amuse à se relever comme un zombie), Salomon porte bien le nom du sage roi d'Israël[2]. À la fin du tableau, l'inspecteur Tov lui présente une photo de Lila en lui demandant des renseignements à son sujet. Salomon s'enquiert des raisons pour lesquelles la jeune femme est recherchée et rechigne à lui donner des renseignements sans « savoir pourquoi[3] ». Enfin, lorsque l'inspecteur le met en garde, Salomon semble se moquer de ses craintes :

> *L'INSPECTEUR TOV.* […] *Si jamais vous apercevez cette jeune femme, appelez-moi de toute urgence à ce numéro. Elle est dangereuse faites attention, ne commettez pas d'imprudence en essayant je ne sais pas moi de l'interpeller vous-même, ce serait à vos risques et périls croyez-moi. Elle peut passer à l'acte à n'importe quel moment.*
>
> *SALOMON. Tous nos actes visent à écarter de nous la souffrance et la peur. Epicure.*
>
> *L'INSPECTEUR TOV. Bon… eh bien je vous laisse. Et un dernier conseil mon vieux : laissez tomber la politique*. […][4]

[1] *Ibid.*, p. 30. C'est-à-dire traité avec un revêtement bitumeux pour empêcher le pourrissement, cette technique étant utilisée sur les dessous de caisses des voitures.
[2] Le roi Salomon est un personnage biblique et cité dans le Coran, présenté en tant que prophète et roi d'Israël. C'est un personnage sage, célèbre pour « le jugement de Salomon » par lequel il règle un différend entre deux femmes qui se disputent un enfant. Salomon ordonne de le couper en deux afin que chacune en obtienne la moitié. L'une d'elle renonce à l'enfant, et Salomon estime qu'il s'agit de sa véritable mère, incapable de lui faire du mal. Il décide de lui rendre l'enfant. Cette histoire inspire à Bertolt Brecht le *Cercle de craie caucasien*.
[3] Mohamed Rouabhi, *op. cit.*, p. 32.
[4] *Id*.

*Figure 41: Photographie du spectacle Les Nouveaux Bâtisseurs, 1997. Droits : Jean-Pierre Estournet.*

*Légende : Tableau 8, « dans l'atelier », l'inspecteur Tov (Patrice Bornand) rencontre Salomon (Gérard Hardy, à gauche).*

Dans la suite de la pièce, les personnages renvoyant aux israéliens sont deux hommes anonymes dont les dialogues (Tableaux 15, « dans le ciel (et sur la terre) », et 21, « the highway ») rappellent le théâtre de Samuel Beckett. Au cours du tableau 15, deux hommes discutent sur ce qu'est le vent – « de l'air en mouvement[1] » – et l'un d'eux sort de son sac à dos un cerf-volant qu'il ne parvient pas à faire voler. La tâche est ardue, et ce n'est que lorsque L'homme 1 a l'idée de détacher les deux parties triangulaires du cerf-volant pour les superposer « de manière à représenter l'étoile de David[2] », que l'objet prend son envol avec succès. Pendant que les deux hommes s'extasient de la beauté du cerf-volant, son ombre au sol s'agrandit à mesure qu'il monte. Outre le dialogue un peu décousu de ces deux hommes, ils répondent aux caractéristiques des « personnages de Beckett […] souvent exclus d'un monde de conséquences, devenant par la même inconséquents[3] ». Par ailleurs le fait de jouer au cerf-volant est une activité présentée comme dérisoire dans le premier roman de Samuel Beckett[4].

[1] *Ibid.*, p. 44.
[2] *Ibid.*, p. 46.
[3] Stan E. Gontarski, « Becket restitué dans l'histoire », dans *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 17, 2006, p. 231-246, url : http://www.jstor.org/stable/25781761, consulté le 05/09/19.
[4] « Dans *Murphy* […] Beckett nous montre une suite d'individus – Wylie, Neary, Cooper, Miss Counihan, etc. – dont l'unité collective est intimement liée à leur poursuite en commun du héros éponyme. À la fin de ce roman Beckett met en scène la mort violente de Murphy d'une manière qui nous fait penser à un rite sacrificiel. Ainsi, le corps de Murphy, après avoir été partiellement immolé, devient le prétexte d'une cérémonie qui réunit la

Les deux tableaux de ces hommes insouciants contrastent avec les scènes de violence en territoires occupés. Contraste d'autant plus saisissant que le tableau 16 qui suit immédiatement, « les yeux ouverts », est un long monologue d'un personnage mort, Gatti, racontant avec précision son arrestation, les interrogatoires et tortures qu'il a subis jusqu'à son décès. Ce montage de différents registres théâtraux désordonne l'action dont le sens n'est pas donné comme une évidence. C'est d'ailleurs sur un autre dialogue entre ces deux hommes que se termine la pièce. Dans le tableau 21, « the highway », ces deux anonymes discutent de la construction d'une route. L'homme 2 cherche à savoir s'il est bien logique de construire une autoroute qui passe par tel point et non un autre, si cette entreprise est bien nécessaire, et ce qu'est une route droite ; tandis que l'homme 1 lui répond, exaspéré. Dans ce deuxième dialogue qui paraît tout aussi absurde que le premier, les échanges entre les hommes ont également plusieurs niveaux de sens :

> *L'HOMME 2. Ta route elle va passer par ce poteau-là ?*
>
> *L'HOMME 1. Pourquoi tu dis ma route ? C'est pas ma route pourquoi tu dis ma route tu me prends pour quelqu'un d'autre tu veux me rendre complètement schizophrène ou quoi, pourquoi tu dis ma route ?* [1]

Nous avons à la fois un dialogue qui interroge le langage, et la notion de propriété privée – qui fait écho au tableau 5 – et qui se termine sur un échange de cigarettes de marque Marlboro rappelant la puissance impérialiste. Les nouveaux bâtisseurs sont ceux qui tracent leurs routes sur cette terre dont l'auteur nous montre, tout au long de la pièce, les méthodes de dépossession et d'effacement de la population locale.

Cette histoire est narrée par les personnages palestiniens que Galmo rencontre successivement. Mais celui-ci n'est pas toujours présent dans les scènes de vie quotidienne et notamment dans celles qui mettent en scène l'enfant Jamil. Ce dernier apparaît au tableau 9, « du bois et du fer », dans la cuisine de sa mère où il raconte comment il s'est mis au dessin. Sa mère le houspille car il la gêne, assis au milieu de la pièce à dessiner. Sans se préoccuper d'elle, Jamil raconte que lorsqu'il était petit, le boucher lui donnait des feuilles pour dessiner. Ce personnage convoqué

---

communauté de ses poursuivants. Beckett fait allusion d'une façon parodique aux bienfaits présumés des rites sacrificiels en soulignant le renouvellement des capacités physiques expérimentées par quelques-uns de ses personnages après la mort de Murphy. Rappelons, par exemple, Cooper, qui retrouve l'aptitude de s'asseoir et d'ôter son chapeau, ou M. Willoughby Kellye qui se plaît de nouveau à jouer avec son cerf-volant. Ces images de la vie retrouvée contrastent fortement avec celle des cendres de Murphy qui "furent balayés avec la sciure, la bière, les mégots, la casse, les allumettes, les crachats, les vomissures" ». Thomas Cousineau, « "Cherchez la foule" : le bouc émissaire dans l'œuvre romanesque de Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, 10, Matthijs Engelberts, Sjef Houppermans (dir.), *L'affect dans l'œuvre becketienne*, 2000, p. 113-124, url : http://www.jstor.org/stable/25781333, consulté le 05/09/19.

[1] *Ibid.*, p. 61.

dans le récit de Jamil apparaît d'ailleurs dans la scène où se superposent le temps présent et le récit du passé. Au cours de leur échange, le boucher indique à Jamil qu'il sera un jour assez grand pour soulever une hache, mais l'enfant répond qu'il ne veut pas devenir boucher :

> […] *Je ne tuerai jamais. Je veux être peintre quand je serai grand. Je veux peindre les animaux que j'aime et les paysages et ma mère je veux peindre ma mère et ma maison et ma cuisine et le carrelage bleu de ma cuisine.*[1]

Jamil est encore un personnage insouciant, rattrapé par la violence dans le tableau suivant, « l'attentat ». Une jeune femme monologue, quelques secondes avant sa mort, sur ce qu'elle est et ce que son corps va devenir en l'espace d'un temps « infinitésimal[2] » avant qu'un obus ne vienne s'écraser sur elle et la faire disparaître. L'insertion de ce tableau n'a *a priori* pas de conséquences sur l'histoire de Jamil dans le texte. Pourtant, il précède une rupture dans son enfance. De plus la jeune femme est incarnée par l'interprète de Lila dans la mise en scène de Claire Lasne. Immédiatement après ce court tableau, Jamil est en train de jouer à la guerre « avec des petits soldats[3] » à côté d'un chien mort. Ses soldats sont nommés Steve, Jim et Mike ce qui renvoie plutôt à des prénoms américains. Il est surpris par une soldate qui est à la recherche de sa sœur Lila. La femme-soldat interroge l'enfant d'abord sur un ton amical puis de plus en plus agressif et l'accuse de mentir :

> […] *Pourquoi tu as tué ce chien ?*
>
> *JAMIL. C'est pas moi qui l'ai tué !*
>
> *LA FEMME-SOLDAT. Tu me l'as déjà dit. Tu te répètes. Trouve autre chose. Tu l'as confondu avec un Juif ? Hein ? (La femme-soldat rit. Jamil baisse la tête.) Ça ne te fait pas rire ?*
>
> *Jamil. …*
>
> *La femme-soldat. Ris.*
>
> *Jamil. …*
>
> *La femme-soldat. RIS !*
>
> *Jamil. …*
>
> *LA FEMME-SOLDAT. Connais-tu des plaisanteries sur les Juifs ? Hein ? Tu dois en connaître pas mal, hein ?* […]

À l'issue de leur échange, Jamil est embarqué par deux soldats dans une jeep et ne réapparaît pas dans le texte. Or, on peut considérer que le parcours de l'enfant aux dessins (tableau 3) et

[1] *Ibid.*, p. 33
[2] *Ibid.*, p. 34.
[3] *Ibid.*, p. 35.

de l'enfant soldat (tableau 17) éclaire celui de Jamil, hypothèse renforcée par le fait que ces rôles sont tous assurés par le même comédien, Eric Elmosnino, dans la mise en scène de Claire Lasne. Malgré l'anonymat de ces deux enfants, leurs histoires font écho à celle de Jamil : il est d'abord révulsé à l'idée de tuer, puis perd sa vocation artistique et pacifiste après les humiliations et arrestations subies, et devient un enfant soldat. Le montage de tableaux éclaire progressivement le sens de ces récits et des mécanismes sociaux à l'œuvre. La distribution dans la mise en scène de Claire Lasne contribue à cette élucidation progressive. Un autre procédé de mise à distance contribue à cette élucidation : il s'agit du personnage de Galmo. Le public peut s'y identifier du fait de son extériorité au conflit, d'autant que malgré sa naïveté il n'est jamais humilié pour ses questions ou ses maladresses qui prêtent parfois à rire. S'identifier à lui nécessite d'adhérer à une certaine légèreté malgré le thème de la pièce. Dans le théâtre épique, le spectateur est justement invité à observer ce qui se passe sur la scène plutôt qu'à se projeter dans l'action en s'identifiant aux personnages. La possibilité est ici offerte au public de l'observer et de s'y identifier. Ces allers-venues entre observation et identification participent d'une forme de ludisme que Brecht défend pour l'efficacité du théâtre. Le public devient l'observateur de l'observateur. S'il s'y identifie, il s'observe, observant, et est interpellé par le biais de Galmo. C'est dans le tableau 13, « au bord », que Galmo est le plus vivement interpellé sur son rôle. Il s'est perdu dans une région désertique alors qu'il est en possession d'une carte « d'état-major à l'échelle de 1/10 000[1] », achetée « il y a à peine quinze jours [et] pour ainsi dire neuve[2] ». Il s'est arrêté à un café arabe pour demander des renseignements. Deux hommes jouent au backgammon et le patron lui explique que sur cette carte qu'il a en main, une partie des routes, de bâtiments et villages palestiniens n'apparaissent pas. Galmo ne comprend pas, et son attitude candide lui vaut quelques moqueries des trois hommes avant que le patron, saisi par son ingénuité, lui explique longuement quelque chose qui n'a rien à voir avec cette carte, mais avec ses habitants invisibles :

> *LE PATRON. Ecoute mon ami. Les gens qui habitent ce village sont des oiseaux, des oiseaux sans ailes au bec émoussé. Même si tu les connaissais tous et qu'ils soient tous tes amis, même si leur cœur t'était confié afin que tu y décèles avec tout ton savoir et tout ton amour des hommes la moindre peine, la plus petite joie, cette attention ne suffirait pas. Parce qu'un jour, ou plutôt une nuit comme il y en a souvent ici, tu iras dormir le cœur en paix et le matin venu, le malheur s'élèvera à la mesure de ta quiétude. Tu sortiras dans la rue et tu ne verras plus personne. Tous auront disparu pendant ton sommeil et il restera sur terre nulle trace de leur passage. Comme un possédé, tu quitteras tes vêtements et tu iras par les collines hurler ta tristesse et déchirer le silence du jour avec tes cris, avec tes larmes, avec tes dents, et tu reviendras par le village que tu connais bien maintenant et tu croiras à une hallucination car devant tes yeux tu verras*

[1] Mohamed Rouabhi, *op. cit.*, p. 41.
[2] *Id.*

*dix mille personnes installées dans des tentes, dix mille personnes dont tu ne soupçonnais rien, et les visages, et les mains, inconnus, et tout sera à refaire et toi qui restes ici, tu devras tout recommencer.*

*Tu referas ta vie avec ces étrangers et de nouveau, au bout d'un long temps, ils te deviendront chers et chacune de leur plaie te sera une souffrance, et tu les aimeras. Et trois semaines après il n'y aura plus personne et tout sera à refaire. Et même toi tu te regarderas dans la glace et même toi tu ne te reconnaîtras plus : tu auras disparu.*

*Alors peut-être qu'à ton tour tu auras vieilli et tu décideras de faire tes valises, comme les autres, et à prendre l'avion pour quitter la terre et partir loin, passer au-dessus de la mer, et qui sait, peut-être encore plus loin. Tu tenteras d'oublier. Tu n'y parviendras pas. Tu essayeras de comprendre. Et te viendra l'envie au matin de revenir achever ta vie en ces lieux et tu reviendras, et tu ne trouveras rien. Pas même un oiseau sans ailes.*[1]

Cette tirade est à double tranchant car elle peut à la fois être perçue comme un discours fataliste, ou alors une critique de la posture passive de l'observateur qui ne peut pas oublier ce qu'il a vu. La tension tragique du discours est toutefois immédiatement interrompue par l'attitude naïve de Galmo – qui entraine toujours la pièce vers des échanges plus légers, et des gags comme ce fax que le patron reçoit après sa longue tirade, « de bonnes nouvelles : mon cousin qui a tenté de se noyer la semaine dernière dans la mer Morte est sain et sauf[2] ». A l'issue de ce tableau, les hommes ont un nouvel échange solennel alors qu'ils marchent au bord du Jourdain. Echange qui se clôt, une fois de plus, sur une phrase interrompant la solennité du discours : « Tu as vu ! Regarde Galmo. Là : ils marchent sur la tête. » Ainsi, à mesure que le contexte d'occupation devient plus tangible, l'auteur décolle de la réalité dans le tableau suivant (14) intitulé « le monde à l'envers ». C'est à partir de la moitié de la pièce que les deux hommes israéliens et anonymes précédemment présentés font leur entrée. C'est aussi à partir de là que la terre tremble à plusieurs moments, sans que ce phénomène ne soit expliqué – contrairement au prologue où la terre qui tremblait évoquait à un personnage des chars israéliens en approche. Galmo apparaît dans quatre scènes successives dont le préambule est répété à l'identique : « Le paysage est désert. Des pierres jonchent le sol. Aucune trace de vie, aucune ruine, tout est brûlé, tout est à vif. Dans ce chaos, Galmo est là, debout, avec un petit paquet cadeau qu'il met dans sa poche[3] ». Dans ce tableau 17, « l'invisible », Galmo est tenu en joue par un enfant qui a perdu son prénom mais passe la totalité de la scène à raconter à son passé. Il exhorte Galmo à voir l'invisible. Celui-ci au début rechigne, dit qu'il a des problèmes de circulation pour tenir ses bras en l'air,

[1] *Ibid.*, p. 42.
[2] *Ibid.*, p. 43.
[3] *Ibid.*, p. 49.

mais se montre beaucoup plus coopératif sous la menace du fusil, et les échanges burlesques interrompent encore la dimension tragique des souvenirs récités par l'enfant.

> […] *Ici tu vois c'est la maison de quelqu'un qui est mort.*
>
> *GALMO. Je ne vois rien.*
>
> *L'ENFANT. Regarde bien.*
>
> *GALMO. Non je t'assure je ne vois rien du tout.*
>
> *L'ENFANT. Fais un effort.*
>
> *GALMO. Ah non non c'est clair je ne vois rien.*
>
> *L'enfant lui applique le bout du pistolet-mitrailleur sur la tempe.*
>
> *L'ENFANT. Et comme ça c'est mieux ?*
>
> *GALMO. Ah ben oui voilà c'est beaucoup mieux comme ça oui oui c'est parfait là, oui, je vois bien là maintenant, je vois parfaitement.*[1]

C'est le tableau le plus long sur l'ensemble de la pièce. Galmo parle peu, et pose à nouveau des questions à l'enfant qui raconte ce qui n'existe plus. Lorsque son récit se termine, la « terre tremble[2] » et le tableau 18 répète la même situation de départ : « […] Il n'y a rien. Galmo attend avec son paquet cadeau à la main. Il le met dans sa poche. Un avion passe au-dessus de sa tête et s'en va. Peu après, des centaines de feuilles de papier tombent du ciel. Il en attrape une. Il la regarde. Noir[3] ». Nous arrivons au tableau 19, « les nouveaux bâtisseurs », qui débute exactement de la même façon que les précédents, mais à la place de l'enfant se trouve un soldat israélien qui interpelle Galmo se trouvant dans une « zone interdite aux journalistes[4] ». Galmo est perturbé et affirme qu'il a « vu des choses ici[5] », ce que nie le soldat : « il n'y a rien à voir[6] ». Enfin, le tableau 20 répète une quatrième fois la scène dans laquelle Galmo attend au milieu de rien, un cadeau dans la main. Cette fois-ci l'enfant soldat s'en empare et y découvre des feutres, la terre qui tremble clôt le tableau. Cet enchaînement qui fait suite à l'histoire de la carte incomplète, partielle – ou partiale, est à nouveau une réflexion sur le fait d'observer. Comment voir l'invisible ? Comment dépasser le donné – parfois écrit sur un tract de propagande ou énoncé sous la menace ? Si Galmo fait partie de ces observateurs officiellement envoyés comme garde-fou antitotalitaire, comment celui-ci doit élargir sa vision au-delà de l'histoire officielle ?

[1] *Ibid.*, p. 53.
[2] *Ibid*., p. 58.
[3] *Id*.
[4] *Ibid.*, p. 59
[5] *Id*.
[6] *Id*.

Pour parvenir à aider ce peuple vivant, Galmo fournit à l'enfant des feutres, moyen modeste pour se représenter soi-même et laisser une trace.

Dans les *Nouveaux bâtisseurs,* Mohamed Rouabhi compose à partir de thématiques que nous avons déjà repérées dans les dramaturgies du conflit israélo-palestinien précédemment présentées : l'enfance en guerre, l'invisible, les rapports occident-orient. L'usage de procédés épiques qui induisent *in fine* un jugement du spectateur, rend la pièce inconfortable puisque le parti pris de l'auteur est assez net. La réception du spectacle est d'ailleurs très mitigée. Dans la revue de presse collectée par la compagnie[1], un quart des critiques reproche au spectacle son caractère « partisan[2] », son point de vue « univoque[3] », son traitement « manichéen[4] » du sujet émaillé de « poncifs[5] ». L'article le plus virulent paru dans la *Tribune Juive* dénigre à l'auteur la légitimité de parler d'un tel sujet et le renvoie à la guerre d'Algérie, soutenant que Claire Lasne finit par « contredire[6] » le texte. Un autre quart des critiques négatives ou mitigées distingue nettement la mise en scène de Claire Lasne du texte de Mohamed Rouabhi. Pour les uns c'est le texte qui fait défaut, pour les autres c'est la mise en scène qui ne « décolle[7] » pas. La revue spécialisée *l'Avant-Scène* indique que le texte hésite « entre récit et théâtre[8] » tandis que « certaines séquences sont émouvantes, d'autres inabouties[9] ». Cet écart entre le rire et l'effroi, entre « gags foireux[10] » et « éclairs de pur tragique[11] » décontenance d'autres. Mais ces critiques occultent leur rapport au sujet et l'on peut se demander si c'est également le thème abordé qui contrarie ces spectateurs. Enfin, l'autre moitié des critiques est très positive, ainsi que les deux articles de journaux suisses, et certaines soulignent une lecture anticolonialiste du spectacle en traçant des parallèles avec l'Algérie. Sur l'ensemble de ces critiques, c'est presque exclusivement dans les articles négatifs (premier échantillon présenté) que les auteurs précisent l'identité de l'auteur : « d'origine algérienne ». Cette information n'est pas contenue dans les articles à connotation positive[12]. Cela veut dire que pour certains critiques, l'identité de l'auteur

[1] Reproduite en annexe. Tous les articles cités ci-dessous en sont tirés sauf mention contraire.
[2] D.C., « Les Nouveaux Bâtisseurs », *Dernière Nouvelles d'Alsace*, 11 octobre 1997.
[3] Jean-Louis Pinte, « Terrain Miné », *Figaroscope*, 8 octobre 1997.
[4] René Solis, « Les malheurs des Nouveaux Bâtisseurs », *Libération*, 21 octobre 1997.
[5] D.M., titre manquant, *La Croix*, 3 octobre 1997.
[6] « Bâtisseurs très destructeurs », *Tribune Juive*, 30 octobre 1997.
[7] Véronique Klein, titre manquant, *Les Inrockuptibles*, 22-28 octobre 1997.
[8] L'avant-scène théâtre, 15 novembre 1997, revue de presse de la compagnie.
[9] *Id*.
[10] Joshka Shidlow, titre manquant, *Télérama*, 11 octobre 1997.
[11] *Id*.
[12] Excepté deux très courts articles dans des revues à dimension publicitaire (Nova Magazine sur Paris, dirigé par Jean-François Bizot et Radio Nova) et Media Pub (?). Dans la première critique, Patrick Sourd indique que l'auteur est « un Arabe » ; dans la deuxième qu'il est « palestinien ».

interfère négativement avec la réception de la pièce. C'est un enjeu dont a bien conscience Violaine Brébion[1], la seule metteure en scène ayant à ce jour proposé une nouvelle production théâtrale des *Nouveaux bâtisseurs* en 2012. Dans la note d'intention, elle précise à la fois son point de vue et son identité :

> *[J]'entends bel et bien parler des colonies israéliennes en Palestine : en aucun cas il s'agit pour moi de traiter d'autre chose, d'une autre colonisation ou d'un autre conflit dans le monde. Le contexte est celui-ci et n'a pas vocation à être généralisé […] De famille juive, cette partie de mon identité, comme pour la plupart des descendants et victimes de la Shoah, m'a souvent hantée et constitue une part importante de ce que je suis. J'ai beaucoup lu, écouté, rencontré des survivants des camps et travaillé sur le sujet : par exemple avec mon mémoire de D.E.A. sur Brundibar, opéra pour enfants créé en 1943 dans un ghetto juif (et que je mettrai en scène en juin 2012), ou en relisant les épreuves du livre contenant les écrits de mon arrière-grand-père à Drancy et Compiègne avant son départ pour Auschwitz. Aujourd'hui, une partie de ma famille habite à Jérusalem et je m'insurge contre l'amalgame juif/israélien/anti-palestinien. On peut être juif et monter Les nouveaux bâtisseurs. […]* [2]

La pièce tourne peu (8 représentations) pour plusieurs raisons. La principale est qu'il s'agit de la première mise en scène de Violaine Brébion et son seul projet « purement théâtral[3] ». Les diffuseurs ont besoin de références pour lui faire confiance. Elle explique avoir bénéficié du soutien de Claire Lasne, alors directrice de la Maison du comédien Maria-Casarès[4] où le spectacle est créé, et de son réseau pour pouvoir tourner, notamment au Théâtre de l'Usine où le directeur est « positionné politiquement parlant[5] ». Parmi les premiers obstacles évoqués par Violaine Brébion, ce sont bien les problèmes matériels qui sont mis en avant, ce à quoi elle ajoute qu'il n'y avait aucun comédien connu dans la distribution et que, d'une façon générale « le texte fait peur[6] ». Malgré cela, la pièce intéresse Thibaut Houdinière[7], tourneur dans le

[1] Violaine Brébion (?) est une comédienne, artiste lyrique, violoniste, et metteure en scène française. Elle a étudié à l'école d'art dramatique Claude Matthieu de Paris et suivi des cours de chant. En parallèle elle poursuit des études théâtrales jusqu'en DEA et s'intéresse spécifiquement à un opéra pour enfants créé dans le camp de concentration de Theresienstadt (Terezin) : *Brundibar*.

[2] Violaine Brébion, note d'intention des *Nouveaux Bâtisseurs*, dossier de vente, page 4. Reproduit en Annexe.

[3] Violaine Brébion, entretien téléphonique avec Emmanuelle Thiébot, 20 février 2017.

[4] La maison du comédien Maria Casarès est créée dans le domaine légué par l'artiste à la commune d'Alloue, après sa mort en 1996. Une association est fondée en 1999 par Véronique Charrier, ancienne directrice adjointe du festival d'Avignon, pour y développer un lieu de création. Claire Lasne-Darceuil a dirigé le lieu de 2011 à 2013. « La Maison Maria Casarès est soutenue par le Ministère de la Culture et de la Communication via la DRAC Nouvelle-Aquitaine, par la région Nouvelle-Aquitaine, le département de la Charente, la Communauté de communes de Charente-Limousine ainsi que la Mairie d'Alloue ». Source : site internet de la MMC, url : http://mmcasares.fr/mmc, consulté le 05/06/19.

[5] Violaine Brébion, entretien téléphonique avec Emmanuelle Thiébot, 20 février 2017.

[6] *Id*.

[7] Thibaut Houdinière est producteur, diffuseur et codirecteur du Théâtre Actuel en Avignon. Son oncle, Jean-Claude Houdinière est le fondateur de l'Atelier Théâtre Actuel, une société de production et de diffusion spécialisée dans le secteur privé.

secteur privé qui renonce après deux représentations, estimant qu'il s'agit d'un texte « pour le théâtre public[1] ».

Ces considérations amènent à réfléchir à ce que l'identité de l'auteur ou de la metteure en scène fait à l'œuvre. Si ce sont bien des contraintes matérielles qui déterminent d'abord la faisabilité de ces projets – et sa circulation entre les secteurs publics et privés, l'identité peut devenir un levier de légitimation en ce qui concerne la réception d'une pièce. En outre, la trajectoire sociale de Mohamed Rouabhi l'amène à proposer une forme théâtrale singulière, peut-être encore non-identifiée, très personnelle et positionnée. C'est probablement pour cette raison que le texte n'a pas connu de nouvelle mise en scène à ce jour.

### 6.3. L'histoire comme moteur d'écriture, l'exil comme dramaturgie : *Darwich, deux textes* (1996), *El Menfi* (2001).

> *Et s'il faut nous tuer, ne tuez point les êtres qui avec nous se lièrent d'amitié et ne tuez pas notre passé.*[2]

De la même façon qu'il établit un parallèle entre le destin des palestiniens et celui des algériens – les « enfants des colonies », Mohamed Rouabhi s'empare d'un écrit du poète palestinien Mahmoud Darwich[3], *Discours de l'indien rouge*[4], qui procède du même mouvement : montrer qu'il existe une communauté de destins entre les amérindiens et les palestiniens, deux peuples dépossédés de leurs terres et effacés. Mohamed Rouabhi est le premier en France à créer deux spectacles à partir du poète palestinien[5], qui tournent depuis 1994 jusqu'à nos jours (2017). Il découvre le *Discours de l'indien rouge* à sa parution en 1993, dans le numéro 46 de la *Revue d'Etudes Palestiniennes* à laquelle il est abonné. Le texte écrit par Mahmoud Darwich prend sa source dans le discours du Chef amérindien Seattle (v. 1786-1866), qui aurait été prononcé en 1854 devant le gouverneur du territoire de Washington, Isaac Stevens (1818- 1862) mais dont

[1] Violaine Brébion, entretien téléphonique avec Emmanuelle Thiébot, 20 février 2017.
[2] Mahmoud Darwich, « Discours de l'indien rouge », *Revue d'études palestiniennes*, n° 46, Hiver 1993, p. 5.
[3] Voir biographie chapitre 1.3.1.
[4] Mahmoud Darwich, « Discours de l'indien rouge », *op. cit.*, p. 3-10.
[5] Les poèmes de Mahmoud Darwich circulent cependant dans les milieux militants en France dès les années 1970 et font l'objet d'une appropriation par la troupe de rue Al-Assifa, qui pratique un théâtre d'intervention et souhaite rester en dehors du champ de production culturelle. La question palestinienne divise à plusieurs reprises la troupe, notamment à partir d'un poème de Mahmoud Darwich : « "Je porte la Palestine sur vos boulevards, dans vos maisons…" – Qui porte ? Qui ? Lui le poète ?... – Et nous ? Nous de la défense des idées de justice, des droits fondamentaux de l'homme ? Portons-nous le cri d'exil, d'asservissement, d'assassinat de milliers d'hommes, femmes, enfants ? Portons-nous le cri d'une résistance à la vie à la mort pour la reconnaissance d'une identité ?" Nous sommes divisés et ne le cachons pas. "Intervenir sur la Palestine. Oui, bien sûr, mais d'où et comment ? – Intervenir pour qui ? En direction de qui ? ». Dans Geneviève Clancy, Philippe Tancelin, *Les Tiers idées*, Paris, Hachette, 1977, p. 87.

l'authenticité est contestée[1]. C'est Elias Sanbar[2] qui lui aurait présenté en l'incitant à écrire à partir de ce texte[3]. Il évoque la cession à venir des terres des indigènes aux colons tout en niant la possibilité de vendre ou posséder la terre. Il s'agit d'une ode à la nature, de l'affirmation d'une cosmogonie différente de celle de l'homme blanc et dans le même temps d'une critique de sa politique expansionniste. *Le Discours de l'indien rouge* de Mahmoud Darwich est fragmenté en sept courts textes. Les palestiniens n'y sont jamais nommés, mais ce sont bien les amérindiens qui sont évoqués dès l'ouverture du texte : « Ainsi, nous sommes qui nous sommes dans le Mississipi. Et les reliques d'hier nous échoient […][4] »[5]. L'ensemble du texte évoque la volonté expansionniste de « l'homme blanc » et l'indifférence avec laquelle il conquiert le monde en le détruisant. Le locuteur parle de lui-même et de son peuple au passé : « Nous vivions comme il sied de vivre, compagnons du peuple de la gazelle. Nous retenions notre histoire orale et nous vous portions la bonne parole de l'innocence et de la camomille[6] ». Mahmoud Darwich dépeint un peuple dont les traditions, l'environnement et l'Histoire ont été anéantis, à l'image des populations indigènes du Nouveau Monde qui « ont été la cible d'une

[1] Le Chef Seattle était le représentant de six tribus et négociateur avec les colons, la ville de Seattle lui doit son nom. L'authenticité du discours est impossible à établir selon les historiens. Une première retranscription du Dr Henry A. Smith, probablement présent à la rencontre, a été publiée dans un journal local de Seattle (la ville) en 1887 soit 33 ans après les faits. Le transcripteur maîtrisait la langue de la tribu Duwamish d'après les historiens locaux. Mais la date même de la rencontre entre le gouverneur, le chef Seattle et le Dr Henry A. Smith reste indéterminée. Le discours n'est d'ailleurs jamais apparu dans les documents diplomatiques officiels. Source : Jerry L.Clark, « Thus spoke Chief Seattle : The story of an undocumented speech », *Prologue Magazine*, 18, 1985/1, url : https://www.archives.gov/publications/prologue/1985/spring/chief-seattle.html, consulté le 05/06/19.
La transcription de 1887 a été citée et remaniée, puis appropriée par des mouvements environnementalistes dans les années 1970. Le problème d'authenticité a été soulevé par l'anthropologue allemand Rudolf Kaiser dont nous n'avons pas pu consulter les écrits, ainsi que par les historiens américains. David M. Buerge présente une nouvelle biographie du Chef Seattle en 2017, vingt ans après sa première publication à ce sujet, témoignant d'une prise en compte récente de cette histoire. Voir à ce sujet : Mary Ann Gwinn, « New biography of Chief Seattle is thorough, insightfuk and, at times, heartbreaking », *The Seattle Times*, 16 novembre 2017, url : https://www.seattletimes.com/entertainment/books/new-biography-of-chief-seattle-is-thorough-insightful-and-at-times-heartbreaking/, consulté le 05/06/19.
À noter qu'en France, une rapide lecture de la presse en ligne montre que les origines douteuses de ce discours permettent aujourd'hui de délégitimer tout usage du texte. Le contenu intéresse moins que ses origines. La virulence de certains articles témoigne encore de l'hégémonie culturelle de la tradition écrite.
La transcription et nouvelle traduction en français de l'article original paru dans le Seattle Sunday Star a été publié dans : Las Casas, Montaigne, Chef See-ahth, *Sur les traces du génocide amérindien*, Noisy-le-sec, Éditions de l'Épervier, 2011.
[2] Elias Sanbar (1947, Haïfa) est un journaliste, traducteur, écrivain, militant pour la paix et diplomate palestinien exilé quelques mois après sa naissance au Liban. Il a étudié en France et aux Etats-Unis. Il participe à la fondation de la *Revue d'Etudes Palestiniennes* en 1981 et en devient le rédacteur en chef. Membre du Conseil national palestinien depuis 1988, il participe aux négociations bilatérales (Accords d'Oslo) de 1993 à 1996. Il est ambassadeur de la Palestine auprès de l'UNESCO.
[3] Mohamed Rouabhi, « Une rencontre avec Elias Sanbar », octobre 1996, dossier de vente du spectacle *Darwich, deux textes*, p. 10. Reproduit en annexe.
[4] Mahmoud Darwich, « Discours de l'indien rouge », *op. cit.*, p. 3.
[5] Une étude comparative du texte de Darwich aux deux versions existantes du discours (l'originale et le faux) permettrait peut-être de déterminer à quel document a eu accès Mahmoud Darwich.
[6] Mahmoud Darwich, « Discours de l'indien rouge », article cité, p. 8.

campagne d'anéantissement qui les assimilait tantôt à une sous-humanité bestiale, tantôt aux infidèles et aux "impurs"[1] ». Le locuteur est à la fois un indien éloigné d'une centaine d'années dans le temps et le poète palestinien. L'avant-dernier fragment (six) superpose donc des éléments qui étoffent et élargissent le discours, étirant le temps jusqu'au présent :

> *Sous peu vous édifierez votre monde sur le nôtre. De nos tombes vous tracerez les chemins vers les satellites. Voici venu le temps des industries. Le temps des métaux. Du charbon jaillit le champagne des puissants. Et il y a morts et colonies, morts et bulldozers, morts et hôpitaux, morts et radars surveillant des morts qui plus d'une fois s'éteignent dans une vie, des morts qui survivent après trépas, des morts qui enseignent la mort au monstre des civilisations, et des morts qui trépassent pour transporter la terre au-dessus des restes des défunts. Ô maître des Blancs, où emportes-tu mon peuple et le tien ?*[2]

Mahmoud Darwich brosse une fresque de la transformation du monde par l'Europe de la découverte des Amériques jusqu'à nos jours. Dans le dernier fragment du texte, l'auteur évoque les morts de cette Histoire et affirme la nécessité d'un dialogue pour dépasser le passé : « Laissez donc, ô invités du lieu, quelques sièges libres pour les hôtes, qu'ils vous donnent lecture des conditions de la paix avec les défunts[3] ». La dimension épique de ce texte contraste avec sa brièveté : à peine huit pages. Pour Mohamed Rouabhi c'est une « violente[4] » et « rare[5] » rencontre littéraire qu'il décide immédiatement de jouer « un jour à haute voix devant un public[6] ». Il le met en scène en 1996 avec Patrick Pineau et Carlo Brandt[7] au Théâtre Paris-Villette avec un autre texte du poète, *Une mémoire pour l'oubli*[8], qui raconte sa longue attente dans un immeuble pendant le siège de Beyrouth en 1982, l'obsession de Darwich pour le café et ces petits moments de la vie quotidienne qui se poursuivent malgré le bruit des obus. L'assemblage de ces deux textes est intéressant car on peut considérer le premier comme une chronique de l'Histoire, et le second, comme une chronique de la vie quotidienne. De plus, c'est par la figure du conteur que les textes sont déclamés avec Mohamed Rouabhi pour le *Discours de l'indien rouge*, et Patrick Pineau pour le second texte, entrecoupés de la voix enregistrée de Claire Lasne. Cette première version est reprise en 2003 avec Carlot Brandt à la place de Patrick Pineau. Enfin, un après le décès de Mahmoud Darwich (2008), Mohamed Rouabhi met en scène et joue seul dans une nouvelle création à la Maison de la Poésie qui tourne régulièrement depuis

[1] Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de bataille*…, *op. cit.*, p. 172.
[2] Mahmoud Darwich, « Discours de l'indien rouge », article cité, p. 9-10.
[3] *Ibid.*, p. 10.
[4] Mohamed Rouabhi, « Qu'il crève le poète », Dossier de vente *Darwich deux textes*, p. 4.
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] Carlo Brandt (1954, Genève) est un comédien et acteur suisse, connu au théâtre pour ses interprétations dans les Pièces de Guerre de Bond mises en scène par Alain Françon dans les années 1990.
[8] Mahmoud Darwich, *Une mémoire pour l'oubli*, Arles, Actes Sud, 1994.

2009. Dans cette nouvelle production théâtrale, il a travaillé sur la langue des signes avec Béatrice Blondeau[1] et a conservé la voix enregistrée de Claire Lasne. C'est avec une économie de moyens que le spectacle est présenté. La jauge maximale est fixée à soixante spectateurs « pour des raisons acoustiques et dramaturgiques. Au-delà, l'éloignement du dernier rang ne permet pas de conserver la tenue du spectacle tel qu'il a été conçu et nuirait considérablement à sa qualité[2] ». Mohamed Rouabhi cherche à favoriser la proximité et l'intimité, l'écoute, et à jouer dans des lieux insolites comme dans les caves voutées de la Maison de la poésie où ont lieu les trente-quatre premières représentations. Ce caractère insolite de l'espace scénique confère une dimension mythique et spectaculaire à l'événement qui contraste avec l'adresse simple du contage. Ce diptyque intitulé « Darwich, deux textes » fait l'unanimité des critiques[3] dont la majorité y voit un « hommage[4] » au poète, « d'une épure magistrale[5] », « bouleversant[6] », « merveilleux[7] ». Il y est beaucoup moins question de la Palestine que de Mahmoud Darwich, à moins de penser que le seul nom du poète l'incarne. La « cause » est poétisée, dématérialisée, et le statut de poète exilé est placé au devant de la scène. En réalité, le spectacle fait coïncider à la fois des questions d'ordre politique et historique avec ce continuum colonial au cœur du *Discours de l'indien rouge*, et des questions d'ordre intime sur la « petite histoire » de ce poète exilé. Il n'est pas anodin de soulever qu'à ce jour, nous n'avons pas recensé d'autres mises en scène du *Discours de l'indien rouge* parmi la douzaine de productions scéniques[8] autour de Mahmoud Darwich. Une analyse plus précise des conditions de circulation

[1] Béatrice Blondeau est une interprète française – langue des signes spécialisée dans le spectacle vivant, la politique et l'audiovisuel.
[2] Dossier de vente *Darwich deux textes*, p. 16.
[3] Toutes les critiques citées sont dans la revue de presse téléchargeable en ligne : http://www.lesacharnes.com/
[4] Bruno Deslot, « Darwich, deux textes », *Teatrorama*, 11 octobre 2009 ; Jean-Pierre Han, « Exil intérieur », *Témoignage chrétien*, 22 octobre 2009 ; Thomas Flamerion, « Darwich, deux textes », *Evene.fr*, 23 octobre 2009 ; Barbara Petit, « Mahmoud Darwich par Mohamed Rouabhi : courez-y ! », *MicroCassandre*, 8 novembre 2009.
[5] Antoine Malo, « Le fracas de la guerre », *le Journal du Dimanche*, 23 octobre 2009.
[6] Bruno Deslot, article cité ; Marie-José Sirach, « Mahmoud Darwich, le poète en sa maison », *L'Humanité*, 19 octobre 2009 ; Sylviane Bernard-Gresh, « Discours de l'indien rouge/Une mémoire pour l'oubli », *Télérama*, 21 octobre 2009.
[7] Marina Da Silva, « Et la poésie se transmet comme langue… », *Le Monde Diplomatique*, 20 octobre 2009.
[8] En tout, une douzaine de créations, nouvelles créations et reprises ont tourné en France : *Discours de l'indien rouge*, créé en 1996 par Mohamed Rouabhi et Patrick Pineau, repris en 2003. *Darwich, deux textes*, par Mohamed Rouabhi créé le 7 octobre 2009 à la Maison de la Poésie de Paris, repris jusqu'en 2017 ; *Palestine, mon pays, l'affaire du poème*, mise en voix par Olivier Py le 18 juillet 2001 Festival d'Avignon ; *L'affaire du poème*, petite forme de Régis Hébette et la Compagnie Public Chéri créée le 11 juin 2002 à l'Echangeur de Bagnolet ; *Récital Mahmoud Darwich*, par Mahmoud Darwich et Didier Sandre, spectacle créée le 31 janvier 2006 au Théâtre du Volcan, Le Havre, repris le 7 octobre 2007 au Théâtre de l'Odéon, Paris ; *Murale*, spectacle créé par Wissam Arbache le 3 mai 2006 au Théâtre du Volcan, Le Havre ; *Al jidariyya*, spectacle créé le 1er février 2007 par Amir Nizar Zuabi et le Théâtre National de Palestine au Théâtre des Bouffes du Nord, Paris ; *Une mémoire pour l'oubli*, spectacle créé le 28 mai 2008 par François Abou Salem et El Hakawati/Théâtre National de Palestine au Festival Temps de Paroles, Valences ; *Une mémoire pour l'oubli*, mise en scène Pascale Spengler au Théâtre Actuel et Public de Strasbourg ; *J'écris ton nom, Palestine*, performance créée le 16 janvier 2010 par Ophélia Teillaud et le Lycée Georges Brassens de Courcouronnes, Centre culturel Robert Desnos, Ris-Orangis ; *Quand m'embrasseras-*

de ses textes confirme ce mouvement d'éloignement de la lutte palestinienne au profit d'un discours général sur la souffrance des exilés.

Les poèmes de Mahmoud Darwich sont traduits en français et publiés pour la première fois en 1970 par les éditions du Cerf, « premier éditeur religieux de France et de l'espace francophone[1] » sous le titre *Poèmes palestiniens, chroniques de la tristesse ordinaire*. Cette première édition est rapidement épuisée et ce n'est qu'en 1983 que les éditions de Minuit publient une nouvelle anthologie poétique traduite par Abdellatif Laâbi[2]. Enfin en 1988, au cours de la première intifada, cette même maison d'édition se fait l'écho d'une affaire médiatique en Israël. Plusieurs journalistes israéliens s'intéressent à la poésie de Mahmoud Darwich qui est devenu membre exécutif de l'OLP, et particulièrement à son dernier poème, « Passant parmi les paroles passagères[3] ». Il s'agit d'un poème « inspiré de la "révolution des pierres", dont il reprend la plupart des symboles et dont il exprime l'aspiration première : la fin de l'occupation israélienne, l'instauration de l'indépendance palestinienne[4] ». En l'espace de quelques semaines, la presse israélienne produit une dizaine de traductions différentes, à charge, et le poème devient une affaire « politico-médiatique[5] » :

> *Lorsque le poème devint l'objet de joutes oratoires à la Knesset et que les premières voix s'élevèrent en Europe et aux États-Unis pour traiter Darwich de « poète terroriste », de « raciste antijuif », de « porte-parole des assassins » et d'«incitateur à la haine raciale », il apparut clairement que l'hystérie soigneusement orchestrée et entretenue par la droite israélienne à propos de ces quelques strophes allait permettre de les utiliser comme une justification de l'occupation et de la répression.*[6]

Simone Bitton[7] s'interroge sur les raisons de cet emballement médiatique, et sur ce que le poème fait, ou dit de plus violent que les pierres de l'intifada. Le poème de Darwich est rédigé

---

*tu ?* spectacle créé le 12 octobre 2010 par Claude Brozzoni, Scène National de Bonlieu ; *Après nous, ne te souviens que de la vie*, spectacle créé le 25 mai 2014 par Annette Brodkom et la Cie du Simorgh, Festival Pèlerinage en décalage, Paris.

[1] La maison d'édition est fondée en 1929 sur la demande de Pie XI, « pape de l'antitotalitarisme, qui condamn[e] coup sur coup le nazisme et le communisme, […] soucieux de soustraire les catholiques à la double tentation politique et extrémiste que représentent l'Action française de Charles Maurras et le Sillon de Marc Sangnier ». Historique de la Maison d'édition en ligne : https://www.editionsducerf.fr/librairie/la-maison, consulté le 21/05/19.

[2] Voir biographie Chapitre 1.3.1.

[3] Mahmoud Darwich, *Palestine mon pays. L'affaire du poème*, Paris, Éditions de Minuit, 2012.

[4] Simone Bitton, « Le poème et la matraque », dans Mahmoud Darwich, *Palestine mon pays, l'affaire du poème*, Paris, Minuit, 2012 [1988], p. 15.

[5] *Id*.

[6] *Ibid.*, p. 15-16.

[7] Simone Bitton (1955, Rabat) est une cinéaste franco-israélienne diplômée de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographiques. Elle se définit « comme une juive arabe qui n'aime pas les murs et les frontières ». Elle réalise des films documentaires depuis 1981, sur le conflit israélo-palestinien entre autre, dont un documentaire sur Mahmoud Darwich en 1998. D'après la biographie en ligne sur le site de la réalisatrice : http://www.simonebitton.com/, consulté le 21/05/19.

à la première personne du pluriel et répète « plutôt dix fois qu'une : partez, allez-vous-en, fichez le camp. Et il précise, ce qu'aucune pierre n'est capable de faire : de notre terre, de notre mer, de nos blessures[1] ». D'après Simone Bitton, l'imprécision géographique du texte a laissé interpréter le pire, c'est-à-dire chasser les Juifs de toute la Palestine. Cette interprétation peut être comprise par le poids de la Shoah qui empêche de comprendre que le texte de Darwich concerne « la tragédie de son propre peuple[2] » lorsqu'il « parle de la mer, du départ, de la chair, des noms, des cadavres et de la mémoire[3] ». L'intifada fait surgir l'histoire palestinienne[4] et la publication aux éditions de Minuit d'un recueil de texte autour de « l'affaire du poème » participe à rendre visible et légitime la lutte palestinienne comme en témoigne la préface de Jérôme Lindon :

> *La réaction indignée qu'a provoqué, en Israël et dans une partie de la Diaspora, la publication du poème de Mahmoud Darwich, « Passants parmi les paroles passagères »* […] *est doublement contestable. Elle transgresse d'abord le droit fondamental qu'a tout écrivain d'être lu dans son authenticité et non dans les interprétations qu'en donnent des traductions orientées. Mais elle met surtout en cause la liberté pour les Palestiniens de revendiquer la Palestine pour patrie. De la part du peuple juif qui fut durant des siècles celui du Livre et, à ce titre, rejeté, persécuté et voué à l'extermination, l'agression dont est victime Mahmoud Darwich et, à travers lui, le peuple palestinien a quelque chose d'intolérable. D'aucuns en ont conclu que l'occupation avait fait perdre à Israël son âme. Mais il faut laisser à d'autres la*

[1] *Ibid.*, p. 35.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] À noter qu'elle débute le 8 décembre 1987 et se termine le 13 septembre 1993. Cette période est concomitante avec celle du tournant de 1989 déjà expliqué.

*possibilité de croire qu'un pays capable d'engendrer des Simone Bitton, des Ouri Avnéri*[1] *et des Mati Peled*[2] *est porteur encore d'un avenir de justice et de paix.*[3]

Cette publication-événement reste très ancrée dans la réalité palestinienne à l'heure de la première intifada. Elle ouvre la voie à de nombreuses autres éditions des textes de Mahmoud Darwich en France : dix-huit ouvrages[4] ont été publiés entre 1989 et 2013 dont six à titre

[1] Ouri Avnéri [ou Uri Avnery] (1923, Beckum – 2018, Tel-Aviv) est un écrivain et journaliste israélien. Il nait en Allemagne et sa famille fuit le pays en 1933, quelques mois après l'arrivée d'Hitler au pouvoir, pour rejoindre Jaffa (Tel-Aviv). Il entre à l'Igroun en 1938, à l'âge de 15 ans, et combat les forces britanniques en Palestine mandataire. L'Irgoun organise à cette époque des attentats et fait de nombreuses victimes civiles. Il se considère alors comme un combattant de la liberté (« Freedom Fighter ») opposé aux « terroristes britanniques ». Cette expérience lui fait comprendre par la suite que « le terrorisme » change aisément de camp en fonction de la perspective prise. Il s'oppose à la ligne anti-arabe qui émerge au sein de l'Irgoun car il défend dès son entrée en politique l'idée d'un état unique incluant « Arabes et Hébreux ». Il n'accepte pas le plan de partage de l'ONU en 1947 mais est obligé de combattre pour l'indépendance du pays. Cette guerre le convainc qu'il est indispensable de créer un état palestinien aux côtés de l'état hébreu pour espérer un jour la Paix. Mais ses idées restent marginales à l'époque. Il prend la direction de la rédaction du quotidien de gauche *Haaretz* qu'il quitte dès 1949, en désaccord avec la ligne politique. Il rachète l'hebdomadaire *Haolam Hazé* [Ce monde] dans lequel il s'oppose à la militarisation de la société israélienne, la présence coercitive de la religion, l'absence d'institutions démocratiques, la discrimination à l'encontre d'ethnies minoritaires, et plus largement la politique anti-arabe de David Ben Gourion. Il créé en 1965 un mouvement au nom de son journal qui promeut la paix et est élu la Knesset de 1969 à 1981. Figure de l'extrême gauche israélienne, il est considéré comme le pionnier du dialogue israélo-arabe et a été la cible d'attaque pour ses engagements. Il a cofondé le Comité israélien pour la paix israélo-palestinienne avec Mati Peled (voir note suivante). À la fin de sa vie, il estime qu'il est parvenu à convaincre de la nécessité de créer un état palestinien, tout en échouant dans les faits.
Biographie d'après un article en ligne en anglais du quotidien *Haaretz* : Ofer Aderet, « Uri Avnery, Veteran Peac Activit and Among First Israelis to Meet Arafat, Dies at 94 », *Haaretz*, 20 août 2018 [accès restreint], url : https://www.haaretz.com/israel-news/.premium-uri-avenry-veteran-peace-activist-dies-at-94-1.6364250, consulté le 21/05/19.

[2] Mattityahu Peled (1923, Haïfa – 1995) est général dans l'armée israélienne après avoir fait partie du Palmach, puis de la Haganah jusqu'en 1948. Il est responsable militaire de la bande de Gaza dans les années 60, et membre de l'état-major pendant la guerre des Six-jours. Il critique l'occupation militaire maintenue dans les territoires conquis, et l'établissement de colonies. Il se définit comme sioniste mais quitte l'armée en 1969. Il se consacre à la littérature arabe qu'il enseigne à l'Université de Tel-Aviv. Il rejoint le parti travailliste au début des années 70, tout en étant en profond désaccord avec les déclarations et la ligne politique de Golda Meir vis-à-vis des Arabes, estimant qu'il n'y a aucun compromis à faire avec eux. En 1975 il cofonde le Comité israélien pour la paix israélo-palestinienne, puis la Liste progressiste pour la paix qu'il représente à la Knesset de 1984 à 1988. Il est l'un des premiers israéliens à rencontrer Yasser Arafat en 1983 à Tunis, alors qu'il est interdit de dialoguer avec l'OLP qui n'est reconnue par Israël qu'en 1993. Il est le leader politique du camp de la paix en Israël et sa carrière militaire lui donne une forte autorité et légitimité : il conseillera Yitzhak Rabbin pour les négociations avec les palestiniens qui aboutissent aux Accords d'Oslo. Il consacre la fin de son existence à défendre la Paix et à dénoncer la politique d'occupation israélienne. Il meurt d'un cancer en 1995.

[3] Mahmoud Darwich, *Palestine mon pays, l'affaire du poème*, Paris, Minuit, 1988 [rééd. 2012], p. 7.

[4] Mahmoud Darwich, *Plus rares sont les roses*, Paris, Minuit, 1989 ; Mahmoud Darwich, *Chroniques de la tristesse ordinaire*, Paris, Cerf, 1989 ; Mahmoud Darwich, *Une mémoire pour l'oubli*, Arles, Actes Sud, 1994 ; Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore*, Arles, Actes Sud, 1997 ; Mahmoud Darwich, *Au dernier soir sur cette terre*, Arles, Actes Sud, 1999 ; Mahmoud Darwich, *Le lit de l'étrangère*, Arles, Actes Sud, 2000 ; Mahmoud Darwich, *La terre nous est étroite et autres poèmes*, Paris, Gallimard, 2000 ; Mahmoud Darwich, *Murale*, Arles, Actes Sud, 2003 ; Mahmoud Darwich, *Etat de siège*, Arles, Actes Sud, 2004 ; Mahmoud Darwich, *Ne t'excuse pas*, Arles, Actes Sud, 2006 ; Mahmoud Darwich, *Entretiens sur la poésie*, Arles, Actes Sud, 2006 ; Mahmoud Darwich, *Comme des fleurs d'amandier ou plus loin*, Arles, Actes Sud, 2007 ; Mahmoud Darwich, *Anthologie poétique*, Arles, Actes Sud, 2009 ; Mahmoud Darwich, *La trace du papillon, Journal poétique (été 2006-été 2007)*, Arles, Actes Sud, 2009 ; Mahmoud Darwich et Rachid Koraïchi, *Une nation en exil*, Arles, Actes Sud et coédition Barzakh, 2010 ; Mahmoud Darwich, *Le lanceur de dés et autres poèmes*, Arles, Actes Sud, 2010 ; Mahmoud Darwich, *Nous choisirons Sophocle et autres poèmes*, Arles, Actes Sud, 2011 ; Mahmoud Darwich, *L'exil recommencé et autres poèmes*, Arles, Actes Sud, 2013.

posthume. Si Mohamed Rouabhi est le premier à mettre en scène ces textes, Mahmoud Darwich est l'auteur qui inspire le plus de productions scéniques depuis le début des années 2000. La figure de ce poète, encensé par les milieux intellectuels et artistiques, participe à une poétisation de la cause palestinienne dans les arts de la scène avec une douzaine de représentations directement inspirées ou appuyées sur ses écrits. « L'affaire du poème » participe aussi, à moyen terme, d'une neutralisation des discours autour de l'œuvre de Mahmoud Darwich dont les premières traductions étaient redevables du travail d'Abdellatif Lâabi et d'Olivier Carré[1]. Ce dernier a produit une analyse de textes palestiniens (textes politiques et littérature), dont les poèmes de Mahmoud Darwich, pour cerner « l'idéologie palestinienne de résistance » dans un ouvrage publié aux presses de Sciences Po :

> *Nous pensons que Darwish, à travers le récit dramatique du héros-chantre face à sa Palestine bien-aimée, exprime surtout le mythe fondamental de mort-et-résurrection, et veut faire passer par là le message politique de la résistance, c'est-à-dire du refus (mortel) des structures sociales et politiques actuelles en Israël, vers la renaissance à un système social et politique retourné. L'expérience de mort et de vie nouvelle est vécue dans les conditions effectives du poète et de son peuple. Ainsi le message narratif se résume (à travers de multiples symboles) dans le mythe de la vie nouvelle-dans-la-mort, et signifie, dans la seconde « isotopie » : Palestine nouvelle naissant du sein de la mort que donne l'Etat israélien.*[2]

Olivier Carré produit une analyse matérialiste des poèmes de Mahmoud Darwich éludée à partir des années 1990 au profit d'une poétique de l'exil beaucoup plus consensuelle qui achève l'assimilation du poète et de son œuvre. Mais pour Mohamed Rouabhi, il s'agit moins de travailler sur « l'exil » que sur la solitude et l'isolement qui en est une composante matérielle. Une fois de plus, Mohamed Rouabhi s'attache à politiser l'exil dans sa dernière création sur la Palestine et avec les palestiniens. *El Menfi*[3] est une pièce qui réutilise les procédés déjà à l'œuvre dans *Les Nouveaux Bâtisseurs* : interruption de l'action par la narration, tableaux séparés et autonomes, dispersés dans le temps et dans l'espace entre les Etats-Unis, la France, le Liban et la Palestine. Le personnage principal, John Walid Jaber, est inspiré de Mahmoud Darwich. Son histoire est imbriquée dans une fresque historique de la France du 17 octobre 1961 (massacre des algériens) au 23 août 1996 (évacuation de l'église Saint-Bernard). Elle retrace donc des histoires d'exilés et de sans-papiers dans l'hexagone, et interroge plus précisément la place des Arabes dans la société française, entre la réalité de la ségrégation sociale et les fantasmes du complot. La liste liminaire des nombreux personnages les regroupe par pays : seize et plus pour les Etats-Unis, quarante-cinq et plus pour la France, quinze et plus

[1] Voir Biographie Partie I, Chapitre 1.3.1.
[2] Olivier Carré, *L'idéologie palestinienne de résistance*..., *op. cit.*, p. 43.
[3] Pièce non éditée, le tapuscrit est reproduit en annexe. Remis à nous par l'auteur.

pour le Liban, sept et plus pour la Palestine. Certains rôles anonymes indiquent la possibilité d'une distribution beaucoup plus légère[1] tandis que des personnages précisément nommés traversent ces quatre pays. La pièce débute à nouveau avec une figure de conteuse : Anissa. Elle entre sur scène et se met à lire, derrière un pupitre, un livre autobiographique qui retrace l'histoire d'un « palestinien[2] » John Walid Jaber (JWJ). Tout au long de la pièce, le mode dialogique (ou dramatique) et le mode narratif (ou épique) sont enchâssés à l'intérieur des tableaux. En plus d'Anissa, JWJ utilise également le mode narratif. Cette chronique de vie commence au tableau deux qui met en scène un événement singulier de l'enfance de JWJ : son enlèvement par un indien Pawani.

> *Cela s'est passé à New York, à l'aéroport John Fitzgerald Kennedy. Il y avait un photographe qui venait voir les gens et qui leur demandaient s'ils voulaient poser à côté d'un vrai indien Pawani, s'ils voulaient ramener chez eux une photo souvenir de l'Amérique mythique.* […] *après l'indien Pawani m'a demandé si je voulais écouter une histoire Pawani, une histoire comme il n'en existait plus et je lui ai dit : oui.* […] *je ne me rappelle plus combien d'heures ni combien de jours nous avons roulé mais il faisait nuit lorsque Kawani me dit que nous étions enfin arrivés dans ce qui avait été jadis, le pays des indiens Pawani.*[3]

Au cours de cette rencontre, l'indien interroge l'enfant sur ce que la photographie représente vraiment : « Moi je crois que je ne suis pas sur ce papier. Moi, je te parle, et mon corps tout entier est habité par la vie[4] ». À travers un discours sur la vie et la mort qui rappelle celui de l'indien rouge, Kawani tente d'abolir la distance que l'image crée avec ce qu'elle représente. La scène, qui se passe dans une station-service au bord de l'autoroute où ils mangent des « donuts » et boivent du café, se termine par l'agression raciste des gérants à l'encontre de l'indien Pawani. Cette action violente est interrompue par la narration lorsque JWJ, adolescent, termine de raconter cette aventure à sa petite amie, allongé à côté d'elle dans un lit. Dans la construction de ce tableau, Mohamed Rouabhi procède par interruptions, tandis que les suivants sont plus courts et écrits selon un mode strictement dialogique ou narratif. La première partie permet de connaître le personnage de JWJ. Elle se termine par les funérailles de son père, et on apprend que son décès a été le déclencheur de l'écriture chez JWJ. Cette partie se clôt sur un poème en prose intitulé « La mauvaise nouvelle » qui fait le lien avec la deuxième partie. Elle s'ouvre sur « l'intérieur d'une maison en bois, dans le bidonville[5] » au cours d'un dîner d'une

[1] La distribution en Palestine s'élevait à quarante interprètes. Lors de la nouvelle création à la Maison de la Danse d'Epinay-sur-Seine implique treize artistes interprètes : Sylvain Dalby, Tamer El Aïdi, Jamil Kadi, Guillaume Levilly, Marie Louët, Anthony Pellé, François Petit, Sophie Poudroux, Sandrine Righeschi, Hadrien Trigance, Elena Varoutsikos, Laurent Viel, Marc Wyseur.
[2] Mohamed Rouabhi, *El Menfi*, tapuscrit, p. 6.
[3] Mohamed Rouabhi, *El Menfi*, tapuscrit, p. 6-7.
[4] *Ibid.*, p. 7.
[5] *Ibid.*, p. 16

« femme enceinte[1] » avec ses deux enfants plus grands. Nous sommes le 17 octobre 1961, il est 19h50 et la famille s'inquiète du retard du père parti à la manifestation. Le tableau ne conclut rien sur son destin fatal, annoncé rétrospectivement par ceux qui les ont précédés. Dans cette deuxième partie, des moments de vie de JWJ viennent interrompre la trame tissée en France : on découvre son passé au Liban où il a perdu la vue lors d'une manifestation, et sa relation avec Anissa qui écrit ses mémoires, en France également. D'autres personnages sont présentés et leurs histoires de vie sont diffractées mais se répondent par association d'idée ou par le biais de personnages « fil-rouge » comme la jeune journalise Nadia (dont on apprend plus tard qu'elle n'a jamais connu son père disparu avant sa naissance le 17 octobre 1961), et un jeune inquiétant : Muhammad. Dans cette galerie de personnages Malika et Serge se rencontrent lors d'une manifestation trente-neuf ans après les événements de 1961 – c'est-à-dire au temps présent puisque la pièce est écrite en 1999 et mise en scène en 2000. La rencontre amoureuse a lieu au milieu des tirs de lacrymogènes. On y croise également plusieurs personnages immigrés en France venant de Tunisie ou du Maroc, interviewés par Nadia : Falida est malade du SIDA et venue en France avec sa fille pour s'y faire soigner (ce thème fait écho à la deuxième pièce de Mohamed Rouabhi, *Fragments de Kaposi*). D'autres scènes de vie quotidienne ont lieu dans « la petite couronne[2] » où sont dépeints des événements ordinaires (des jeunes se retrouvent après l'école, un enfant doit aller acheter le pain) qui nous amènent à rencontrer Muhammad, un personnage inquiétant qui correspond au stéréotype du jeune Arabe de banlieue : chômeur, antisémite, machiste, violent et violeur. Au cours d'un long monologue, Muhammad explique son passé : il vient d'Algérie, il l'a quitté à l'adolescence pour faire la guerre à la « baïonnette[3] ». Sa première victime, qu'il a égorgée à l'âge de seize ans, s'appelait « Vassili Vassilievicth[4] ». Muhammad a fait la guerre d'Afghanistan[5] et en est revenu dépourvu de sentiments. Sa seule boussole reste la religion. Ce personnage qui recouvre le plus de clichés sur les Arabes de banlieues est aussi le moins accessible dans la fable, « parce qu'on ne sait pas trop d'où il vient[6] ». Son ombre plane sur la pièce. En parallèle de ses pérégrinations

[1] *Id*.
[2] Tableaux 12 – 13 – 14 et 22.
[3] Mohamed Rouabhi, *El Menfi*, tapuscrit, p. 27.
[4] *Id*.
[5] La première guerre d'Afghanistan (1979-1989) a opposé l'URSS aux moudjahidines soutenus par les Etats-Unis. Des jeunes musulmans d'Algérie ont rejoint les moudjahidines (« guerriers saints »).
[6] D'après les propos de l'auteur qui en fait son portrait : « Il fait partie des milliers d'algériens et d'égyptiens recrutés par la CIA au moment de la guerre entre l'Afghanistan et l'Union Soviétique où les Etats-Unis comme l'Europe ont soutenus les Afghans contre la Russie soviétique, contre le communisme. Les américains ont recruté au Moyen-Orient des gens qui étaient composés de jeunes arabes musulmans qui avaient envie de casser du russe. Ils ont recruté des milliers et des milliers de personnes comme ça. La guerre a duré très longtemps, ça a été un massacre total, et surtout les gens qui sont revenu ensuite étaient complètement traumatisés, à tel point que les

inquiétantes, Anissa répète le texte de JWJ dans un Théâtre Municipal sans qu'un lien puisse encore être fait entre ces histoires de vie quotidiennes et le spectacle qui se prépare. Cette deuxième partie se termine sur un reportage de Nadia dans une banlieue où plusieurs jeunes se plaignent de subir des discriminations à l'embauche. La troisième partie se déroule d'abord en Palestine dans une agence pour l'emploi ou Anissa est recrutée pour aller écrire les mémoires de JWJ en France. Elle laisse derrière elle son amoureux, Amar. S'ensuit un tableau dans lequel trois femmes anonymes se succèdent pour déclamer des poèmes d'amour. Cette troisième et dernière partie étoffe la relation d'Anissa à JWJ. L'ombre de Muhammad plane davantage en contrepoint, lorsque Sabrina, une jeune femme qu'il a emmenée en boite de nuit, s'aperçoit qu'elle a été violée (elle n'en n'a aucun souvenir l'action est rapportée en présence de son amie Saliha). L'enchainement final rapide synthétise l'ensemble de ces récits diffractés et en dévoile le sens. Dans le tableau trente et un, la didascalie indique le même décor que dans la première scène. On assiste au final de la lecture du texte de JWJ débutée par Anissa et à la « salve d'applaudissements [qui] retentit[1] ». Après le spectacle, la conteuse se rend au sous-sol du Théâtre où elle fait une mauvaise rencontre avec Muhammad : « […] On entend des pas qui résonnent puis les cris d'Anissa, des respirations, des cris étouffés, une courte lutte, puis de nouveaux cris étouffés qui s'amplifient, une rumeur sourde qui devient chahut jusqu'à des cris stridents de sirènes de police et d'explosions[2] ». Le tableau trente-trois intitulé « l'embrasement

derniers combats se faisaient à la baïonnette, à la hache, au sabre, etc. Ils étaient sur des chevaux. Et ces gens-là sont revenus des années après […] dans leur pays une fois que la guerre était terminée. Et ils n'ont eu aucune reconnaissance de la part de l'Etat. Ce n'étaient pas des anciens combattants puisque ce n'était pas une guerre qui était officiellement menée par les États-Unis contre les Russes. […] Ils étaient jeunes quand ils sont partis. Quand ils sont revenus, ils n'avaient plus rien à perdre. […] ils ont habité dans des ghettos au Sud d'Alger […]. Et surtout la seule chose qu'ils avaient appris à faire pendant dix ans, c'était de tuer, c'était découper des gens, de torturer, d'éviscérer des femmes. Donc qu'est-ce qu'ils ont fait lorsqu'ils n'avaient pas d'argent ? bah ils ont fait ce qu'ils savaient faire, à savoir tuer. Et c'est comme ça […] qu'ils ont alimenté le GIA [Groupe Islamique Armé], c'est comme ça qu'ils ont alimenté les groupuscules d'islamistes terroristes. C'était vraiment à la suite du retour des anciens combattants d'Afghanistan en Algérie. Et s'en est suivi dix ans de guerre civile en Algérie, qui a fait 200 000 morts et plongé le pays dans la noirceur la plus totale. La naissance de l'Etat islamique, ces gens-là […] se sont inspirés de cette guerre-là, entre l'Afghanistan et la Russie, et cette guerre-là c'est les années 1980. […] On l'oublie. Ce qu'on voit des jeunes terroristes qui se font sauter, au Bataclan etc. Mais l'inspiration elle remonte à ce moment-là […] La sauvagerie était de mise tous les jours, sauf qu'elle était alimenté par la CIA, les américains… le 11 septembre c'est quoi ? Ben Laden, même s'il n'est pas ici de cette même classe sociale, il est de cette même mouvance, il est un produit de ça. Donc [Muhammad] est purement un produit de ça. C'est un criminel, un meurtrier, mais avant tout quelqu'un qui était, qui a appris à avoir une vision du monde assez [inaudible], oui il a mal vécu l'adolescence, tiraillé entre le fait d'être un combattant et le fait de vivre des choses de son âge. Donc il y a des choses qu'il a ratées, les premiers émois amoureux, des choses qui lui échappent complètement dans son fonctionnement affectif, psychologique : il est traumatisé. Donc effectivement, il fait ce qu'il sait faire, à savoir tuer des gens. […] On ne sait pas trop d'où il vient parce qu'on ne sait pas trop d'où viennent ces gens […] Au départ c'est des voyous, c'est des crapules, c'est des racailles, c'est vraiment… ils n'ont pas de travail, voilà ils ne sont pas dans un cursus scolaire, ils sont amenés normalement à travailler en usine… mais voilà ils sont largués ». Mohamed Rouabhi, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 26 juin 2017.

[1] *Ibid.*, p. 49.

[2] *Ibid.*, p. 51.

final[1] » dépeint une scène d'émeute couverte par Nadia, la journaliste. « Les jeunes sont masqués avec des foulards palestiniens[2] » et les scènes sont « d'une violence inouïe[3] » :

> *La police a procédé nous dit-on à une arrestation après le crime particulièrement odieux dont a été victime dans la soirée, une jeune femme, dans le parking du Théâtre Municipal où se tenait une soirée en hommage à l'écrivain Palestinien John Walid Jaber. L'identité du suspect n'a pas été révélée mais il semblerait que nous allons droit vers l'hypothèse d'un crime à caractère raciste…*[4]

La fresque historique et le propos d'*El Menfi* sont donc amples : comment le poids du passé conditionne les relations des Arabes français avec la société française ? Le passé est bien une « notion déterminante […][5] » pour comprendre le moteur d'écriture de l'auteur selon lequel « [i]l [faut] de toute évidence se pencher sur le passé et tenter de savoir pourquoi les morts ne nous [laissent] pas vivre en paix […][6] ». La représentation du conflit israélo-palestinien est particulièrement éloignée de cette pièce car Mohamed Rouabhi souhaite plutôt traiter de « l'arabité et l'exil[7] ». En même temps que la pièce nie l'existence d'une identité Arabe uniforme de la Palestine à l'Algérie et aux quartiers de France, elle trace des liens entre leur condition d'exilés. La question de la Palestine ici revient à interroger la figure de l'Arabe, de l'altérité en exil. Mohamed Rouabhi écrit pour les absents de l'histoire, morts ou vivants : « pour dire que la Palestine existe, il faut se battre » et ne pas nécessairement en parler « en fonction d'Israël »[8]. C'est ainsi la revendication d'être (re)connu en tant que peuple vivant qui surgit à nouveau de cette pièce – dès le début avec cette photographie que l'indien Pawani met en doute pour rappeler qu'il est bel et bien vivant. L'image fige l'existant. La conclusion de la pièce fait singulièrement écho au final du *Discours de l'indien rouge* qui exhorte « l'homme blanc » à prendre connaissance des « conditions de la paix avec les défunts[9] ». JWJ retrouve l'indien Pawani avec lequel il prend une nouvelle photo souvenir, redevenant le petit garçon

[1] La source d'inspiration de cet embrasement final est l'évacuation de l'Eglise Saint-Bernard en 1996 d'après l'auteur, qui constitue un moment important dans la lutte des sans-papiers en France. Toutefois, le sujet du tableau n'est pas le même.
[2] Mohamed Rouabhi, *El Menfi*, tapuscrit, p. 51.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] Mohamed Rouabhi, « Écrire, avant Ramallah » dans *Vacarme*, n°8, Printemps 1999, p. 80-83, url : http://www.vacarme.org/article110.html, consulté le 02/06/17.
[6] *Id*.
[7] Jean-Louis Perrier, « Le lien du théâtre entre Ramallah et Epinay », *Le Monde*, 24 janvier 2001.
[8] Ondine Benetier, « Mohamed Rouabhi ou le destin palestinien », entretien avec Mohamed Rouabhi, *Les Inrockuptibles*, 23 janvier 2001, url : https://www.lesinrocks.com/2001/01/23/musique/concerts/mohamed-rouabhi-ou-le-destin-palestinien/, consulté le 07/06/19.
[9] Mahmoud Darwich, « Discours de l'indien rouge », article cité, p. 10.

qu'il a été. Kawani conclut : « Si le temps fait parfois des vagues et nous laisse un moment sans lumière, l'histoire reprend toujours là où elle s'est arrêtée[1] ».

La pièce est écrite pour répondre à une commande de Nadine Varoutsikos[2], directrice de la Maison du Théâtre et de la Danse d'Epinay-sur-Seine. Cette production théâtrale a bénéficié d'un soutien politique et local important de la ville d'Épinay-sur-Seine, dont le maire, Bruno Le Roux[3] a rencontré celui de Ramallah en 1998[4]. Une coopération internationale est mise en place entre les deux villes à laquelle Mohamed Rouabhi est associé. Nadine Varoutsikos envisage une production mixte franco-palestinienne mais ne connaît pas le terrain, c'est donc l'auteur qui part en repérage. L'idée est « de faire une année de workshop sur place […] de s'inspirer de ces ateliers pour écrire une pièce qui ensuite serait traduite[5] », puis Nadine Varoutsikos « irait là-bas avec son staff technique[6] » pour répéter et créer le spectacle avant de le jouer en France. Dès 1998, Mohamed Rouabhi effectue des déplacements réguliers en Cisjordanie, repère et identifie des groupes avec lesquels travailler, ce qui prend beaucoup de temps en raison des difficultés de circulation dans les territoires palestiniens. Au bout d'une année, il remet le manuscrit de la pièce *El Menfi* et reprend les ateliers de mai à juin 1999 principalement à Ramallah et Al Quds (Jérusalem)[7]. Les répétitions s'étalent sur une année, avec une vingtaine d'interprètes français et une vingtaine d'interprètes palestiniens. Le spectacle est créé à Ramallah en juillet 2000 où il est « joué dans le sous-sol de la mairie[8] » à trois reprises, « en présence de Yasser Arafat, du Ministère de la culture israélien, [et] de journalistes […] israéliens[9] ». *El Menfi* est programmé à Epinay-sur-Seine en octobre la même

[1] Mohamed Rouabhi, « Écrire, avant Ramallah » dans *Vacarme*, n°8, Printemps 1999, p 80-83, url : http://www.vacarme.org/article110.html, consulté le 02/06/17.
[2] Nadine Varoutsikos-Perez (?) est productrice de spectacles et directrice de salle, elle a également fait de la mise en scène et de la scénographie. Elle a d'abord été comédienne et travaillé pour des CE d'usines comme Renault, pratiquant alors un théâtre militant destiné aux ouvriers. Elle a également été enseignante pour des élèves en difficultés. Elle prend la tête de la Maison du Théâtre et de la Danse d'Epinay en 1995 et développe de façon croisée les pratiques professionnelles et amateurs. En 2002 elle prend la direction artistique d'une autre scène conventionnée : l'Arc du Creusot jusqu'à 2009 puis du Fanal de Saint-Nazaire jusqu'à sa retraite en 2018.
[3] Bruno Le Roux (1965, Gennevilliers) est un homme politique français député socialiste de la première circonscription de Seine-Saint-Denis de 1997 à 2017, et Ministre de l'Intérieur de 2016 à 2017. A Epinay-sur-Seine il est adjoint au maire de 1989 à 1995, maire de 1995 à 2001 puis conseiller municipale de 2001 à 2008.
[4] D'après Mohamed Rouabhi, les deux villes étaient jumelées mais le partenariat officiel n'est mis en place qu'en 2013 et nous n'avons pas trouvé de trace d'un jumelage entre les deux villes sur le site internet de l'AJPF. A ce jour, la ville de Ramallah n'apparaît pas été jumelée à Epinay sur le site internet de la ville, mais avoir signé un accord de coopération internationale.
[5] Mohamed Rouabhi, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 26 juin 2017.
[6] *Id*.
[7] Voir à ce sujet le compte rendu de 141 pages sur le site de la compagnie : Mohamed Rouabhi, *Ateliers d'écriture Ramallah /Al Quds*, mai/juin 1999, [disponible en ligne] http://www.lesacharnes.com/ateliers_%20palestin_1999.pdf, téléchargé le 18/05/17.
[8] Mohamed Rouabhi, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 26 juin 2017.
[9] *Id*.

année, mais à la fin du mois de septembre 2000, le début de la deuxième intifada compromet la venue des artistes palestiniens. Sur les vingt comédiens qui devaient venir, seulement « trois ou quatre […] ont pu passer[1] ». Il faut reprendre la création avec une équipe française, mais le résultat final est coupé et loin de la distribution initiale. Le spectacle est joué à la Maison du Théâtre et de la Danse du 23 au 28 janvier 2001. Le jour de la première, la structure devient une scène conventionnée et *El Menfi* l'événement théâtral qui ouvre cette nouvelle séquence pour la Maison du Théâtre et de la Danse. Pour la signature de la convention, Michel Duffour[2], Secrétaire d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle et membre du Parti Communiste français, donne une allocution :

> […] *Cette pièce est comme chacun sait, le fruit d'une aventure commune de création, entre jeunes palestiniens et jeunes français. Je crois que nous allons découvrir que la rencontre de l'autre est aussi le cœur de la pièce elle-même.* […] *Le spectacle s'est construit avec des jeunes d'Epinay et des jeunes de Ramallah de toutes origines et de toutes conditions sociales. L'intention n'a pas été de rendre compatible ce parti pris avec la qualité artistique de l'œuvre, mais d'en faire le socle, la source de cette qualité.*
>
> *Par ailleurs, chacun déplore la situation actuelle au Proche-Orient. Elle donne un relief particulier à la présence parmi nous, de Monsieur Ahmad Abdel Razek, ambassadeur de l'autorité palestinienne auprès de l'Unesco. Mais cette situation ne doit pas occulter ce que peu savent. Je veux vous dire en effet, Monsieur, à quel point votre peuple est beau, quand on sait le prix qu'il accorde à l'art, à la culture et à l'éducation. Le spectacle auquel nous allons assister en constitue un nouveau signe. Tout comme le sont dans les rues défoncées de Gaza, les enfants que l'on croise, propres et bien habillés, sur le chemin de l'école.*
>
> *En tant que membre du gouvernement, je souhaite aussi rappeler les positions de la France. La paix et la sécurité ne s'obtiendront dans cette région du monde qu'au prix d'un règlement politique où la justice et le droit prévalent sur toutes autres considérations. Celui du peuple palestinien est de pouvoir enfin disposer de lui-même. Celui des Israéliens est de tirer du respect de ce droit imprescriptible l'assurance de sa propre sécurité.*[3]

Cet extrait rappelle que, si *El Menfi* ne représente pas directement le conflit israélo-palestinien, elle provoque un discours à ce sujet. C'est donc à cause de la deuxième intifada que le projet *El Menfi* doit être arrêté.

> *On ne peut rien faire contre des armes. Nous, notre métier c'est la poésie. Il n'y a qu'une seule chose qui peut abattre ça. C'est lorsqu'un conflit éclate et que les frontières sont fermées,*

[1] « Maïssa elle avait un passeport libanais, y'en avait un qui avait un passeport jordanien, un autre je sais plus ce qu'il avait, il était étudiant donc il a pu passer. Donc voilà, je pense qu'il y en a eu trois ou quatre. » Mohamed Rouabhi, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 26 juin 2017.

[2] Michel Duffour (1940, Le Mans) est un homme politique français instituteur de métier, membre du Parti Communiste. Il est Conseiller général des Hauts-de-Seine de 1964 à 1973 puis de 1998 à 2004, Sénateur des Hauts-de-Seine de 1997 à 2000 et Secrétaire d'Etat au Patrimoine et à la Décentralisation culturelle sous le gouvernement de Lionel Jospin de 2000 à 2002.

[3] Déclaration de M. Michel Duffour, secrétaire d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle, sur la danse et le théâtre, la création artistique et l'éducation artistique, Epinay sur Seine le 23 janvier 2001, url : http://discours.vie-publique.fr/notices/013000974.html, consulté le 07/06/19.

*lorsque l'armée et dans la rue, lorsqu'il y a l'occupation. Lorsqu'on se met à se tirer sur les gens, à les tuer.*[1]

### Conclusion de Chapitre

Ce chapitre a permis de découvrir une troisième forme d'écriture théâtrale sur la Palestine qui se déploie également après la première intifada. Mohamed Rouabhi s'inscrit dans l'héritage du théâtre de Brecht qu'il cite dans plusieurs entretiens et accorde une attention importante au point de vue : « d'où je parle, à qui je m'adresse[2] ». Il développe une écriture dramatique qui s'inspire autant des procédés de Brecht que des théories de Peter Weiss sur le théâtre documentaire. Mais comment documenter les trous de l'histoire ? L'absence de document permet d'éviter un type de représentation didactique, voire professoral, là où Mohamed Rouabhi place le divertissement avant – mais avec, le savoir, et essaie d'écrire « pour tout le monde[3] » : « il ne faut pas que le spectateur ait fait telle étude pour comprendre telle ou telle chose[4] ». Le rapport au savoir, et à sa transmission peut en effet constituer un repoussoir pour une partie du public que la mise en récit, la théâtralisation, permettent de dépasser. Le théâtre peut dire l'absence par une multitude de témoignages. Cette diffraction des récits ne relève pas pour autant du relativisme tant chacun éclaire, complète, dévoile et juge l'autre. Dans ses pièces, l'Histoire est en procès – la forme-procès du théâtre documentaire est tournée vers la recherche de la vérité – mais ses personnages le sont aussi, peut-être plus encore dans *El Menfi* dont le final (la suspicion immédiate, et erronée, d'un crime raciste) met en exergue le fardeau du passé dans le temps présent.

## Conclusion de Partie

En nous appuyant sur des études antérieures qui mettent en exergue les différents rapports entre le théâtre et la politique, nous avons montré que la tendance hégémonique à l'œuvre se repère aussi dans la théâtralisation du conflit israélo-palestinien. Michel Azama l'écrit de façon générale sur le mode d'une critique de la guerre, mais aussi pessimiste puisqu'actant l'impossibilité d'en terminer avec ces violences. Les artistes mettant en scène le texte non dramatique de Jean Genet pour la première fois ont contribué à réhabiliter l'auteur. Mais à mesure que les massacres de 1982 s'éloignent dans le temps, le texte de Genet peut devenir un objet mémoriel qui s'attache à en témoigner. La forme du texte complique sa mise en scène et oblige à des actualisations. Il reste le troisième texte sur le conflit israélo-palestinien le plus

[1] Mohamed Rouabhi, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 26 juin 2017.
[2] Mohamed Rouabhi, « Écrire, avant Ramallah » dans *Vacarme*, n°8, Printemps 1999, p 80-83, [disponible en ligne] http://www.vacarme.org/article110.html, consulté le 02/06/17.
[3] Mohamed Rouabhi, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 26 juin 2017.
[4] *Id*.

porté à la scène dans l'ensemble de notre recensement. Pour accéder à la reconnaissance dans le champ théâtral en France, François Abou Salem a dû s'éloigner du terrain de Palestine. Sa démarche s'est avérée particulièrement efficace en ce qui concerne ses mises en scène d'opéra. Lorsque le conflit israélo-palestinien a été à nouveau traité de façon centrale dans la pièce *Jéricho année zéro*, le succès n'a pas été au rendez-vous. Mohamed Rouabhi assume un point de vue partisan qui lui vaut certaines critiques qui n'entravent pourtant pas sa reconnaissance dans le champ théâtral. Ce n'est donc pas seulement le degré d'engagement du texte qui semble déterminer sa légitimité, mais aussi la position de l'artiste, importante pour comprendre la diffusion et la réception critique de son œuvre. C'est bien souvent « l'identité » de l'artiste qui est mise en valeur, tandis que les données d'ordre matériel ou économique sont gommées. Toutefois, il faut prendre en compte la position ou multipositionnalité de l'artiste dans le champ théâtral : le temps de formation permet de constituer un réseau d'interconnaissances plus ou moins ancré dans l'institution, et d'acquérir une notoriété. Ce temps de formation est coûteux et n'est pas donné à tout le monde. Mohamed Rouabhi souligne lui-même qu'il a dû travailler de nuit pour pouvoir financer ses études à l'ENSATT. Grâce à cette institution, il se trouve être mieux inséré dans les réseaux du théâtre que François Abou Salem, qui n'est que brièvement passé par le Théâtre du Soleil et a majoritairement exercé en Palestine. En même temps, il est le fils d'un médecin et d'une sculptrice et a donc pu étudier en France et obtenir cette « carte » essentielle pour s'intégrer dans le champ théâtral. Cet atout fait défaut à de nombreuses autres compagnies exerçant en Palestine par d'autres moyens. C'est ce que nous allons voir dans la partie suivante.

# Partie III : Scènes de lutte politique internationaliste des années 1990 au début du XXIe siècle : (re)penser la « vocation politique[1] » du théâtre.

> *La créolisation, comme idée, est peut-être un avatar du cosmopolitisme (ou de la cosmopolicité) en lequel certains voyaient une menace (pour la nation, pour les identités) quand d'autres la considéraient comme une issue (aux nationalismes, aux identités fermées). Elle est en tout cas un des corrélats de l'internationalisation du monde.[2]*
>
> *Seloua Luste Boulbina.*

Alors qu'El Hakawati reste la seule troupe palestinienne reconnue dans le champ théâtral français institutionnalisé au début des années 1990, les troupes et les pratiques se développent dans les territoires palestiniens. Le soutien de principe de l'OLP – et donc la grande liberté[3] laissée aux artistes – ainsi que les conventions de l'UNESCO en faveur de l'action culturelle[4] ont été deux facteurs primordiaux pour la naissance et le fleurissement d'un mouvement théâtral en Palestine pendant et après la première intifada (1987-1993). En revanche, le Ministère de la Culture, créé en même temps que l'Autorité Palestinienne en 1994[5], ne peut pas soutenir financièrement les projets théâtraux. La majeure partie de son budget a été consacrée, les premières années, à l'inventaire de son patrimoine matériel, et à établir un musée de la mémoire palestinienne près de Ramallah, projet interrompu en 2002 par l'invasion israélienne des

[1] En 1965, Bernard Dort écrit un essai sur la « vocation politique » du théâtre qui synthétise, pense, critique, différentes « voies » du théâtre politique qui lui sont contemporaines, notamment les théories de Brecht et Piscator. Ce titre lui fait modestement écho puisque cette section envisage de réfléchir aux différentes « voies » politiques empruntées par les praticiens du théâtre et soutiens à la cause palestinienne à l'international. Bernard Dort, « La vocation politique », dans *Théâtres*, Paris, Seuil, 1980 [1965], p. 233-248.

[2] Seloua Luste Boulbina, *Les miroirs vagabonds, op cit*, p. 49.

[3] Si la compagnie EL Hakawati avait des difficultés pour jouer c'était, rappelons-le, en raison de l'absence de moyens ou de décision administrative claire. Il n'y a pas eu au cours de cette période d'interdiction ou de censure politique en Palestine, même si la compagnie fait état de contestations du public. Comme le rappelle François Abou Salem leurs difficultés se résument à avoir été « […] bombardés d'œufs pourris par les frères musulmans, ou interdit de jouer par la police israélienne parce que soi-disant on a changé le texte autorisé par la censure à dix-sept endroits, ou encore qu'il y a un jeune homme déchainé dans le public qui répond à chaque réplique par un mot d'esprit plus ou moins heureux, etc. ». François Abou Salem, « Carnet de route », dans *Ubu, Scènes d'Europe*, n°26, Novembre 2002, p. 16.

[4] Mauricio Bustamante, « Les politiques culturelles dans le monde. Comparaisons et circulations de modèles nationaux d'action culturelle dans les années 1980 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2015/1 (N° 206-207), p. 156-173.

[5] Nazmi Al-Ju'beh, « Palestinian Identity and Cultural Heritage », dans Heacock, Roger, *Temps et espaces en Palestine : Flux et résistances identitaires*, Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2008, p. 205-231, url : http://books.openedition.org/ifpo/491, consulté le 22/06/19.

territoires palestiniens durant la deuxième intifada. Ce projet avait été mis en œuvre en partenariat avec le Consulat français de Jérusalem. Depuis 2003, le Ministère de la Culture a intégré le Ministère du Tourisme et des Antiquités et son budget est très limité. Anwar Abu Eisheh estime qu'il représente 0,003% du budget total de l'Autorité palestinienne en 2013[1]. De plus, l'ancien Ministre de la Culture précise qu'en cas de crise politique, les fonds peuvent être réorientés pour de l'aide humanitaire comme ce fut le cas en 2007 après l'élection du Hamas et le gel des financements américains et européens. Dans ce contexte, la priorité est donnée au patrimoine matériel encore largement menacé et régulièrement détruit jusqu'à nos jours[2]. L'activité théâtrale n'a donc pu se développer qu'avec l'appui de partenariats internationaux. Le théâtre palestinien se constitue progressivement en un champ théâtral « transnational[3]» structuré autour de deux pôles : national[4] et international. Cette dialectique est essentielle pour un mouvement artistique qui ne dispose d'aucune structure étatique sur laquelle s'appuyer financièrement. La constitution d'un champ autonome transnational se renforce lorsqu'une « conjoncture de crise[5]» s'éternise : le théâtre devient un outil de réponse à la crise politique en Palestine, et vécue par la diaspora palestinienne. « Le transnational caractérise un espace fonctionnant par-delà les frontières nationales, sans être organisé par une instance internationale ou régionale[6] », ce qui est bien le cas du théâtre palestinien qui s'appuie sur un vaste réseau d'Organisations Non Gouvernementales (ONG), d'associations transnationales, internationalistes, et également des réseaux informels que nous allons présenter dans cette partie. La circulation de nouveaux modèles (théâtre-action, théâtre de l'opprimé) permet d'implanter localement des pratiques théâtrales, de « créer » un public, mettre en place des formations et faire naître des vocations. C'est moins le théâtre que l'action culturelle qui est l'enjeu principal de la décennie 1990[7]. Plusieurs associations et ONG voient le jour, soutenues

[1] Dr Mirjam Schneider, *Palestine Country Report, Preparatory Action "Culture in the EU's External Relations"*, 26 février 2014, url : http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/international-cooperation/documents/country-reports/palestine_en.pdf, consulté le 22/06/19.

[2] Voir à ce sujet Eléonore Merza Bornstein, Eitan Bornstein Aparicio, « Chapitre 6 : Des tours et des cartes pour défier la (re)construction spatiale sioniste », dans *Nakba. Pour la reconnaissance de la tragédie palestinienne en Israël*, Mouans-Sartroux, Omniscience, 2018.

[3] Gisèle Sapiro, Tristan Leperlier, Mohamed Amine Brahimi, « Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 224, 2018/4, p. 4-11.

[4] Le terme ici utilisé ne peut pas renvoyer à l'Etat-nation palestinien inexistant, mais à la région de Palestine et aux artistes de théâtre qui revendiquent leur appartenance à cet espace géographique. Il renvoie également aux contraintes ou possibilités dans ce même espace géographique.

[5] Gisèle Sapiro, Tristan Leperlier, Mohamed Amine Brahimi, article cité, p. 10

[6] *Ibid.*, p. 9.

[7] Le Théâtre Ashtar, fondé par Edward Muallem et Iman Aoun en 1991 n'est pas présenté ici en raison d'un travail de recherche conséquent déjà mené à ce sujet : Emmanuelle Thiébot, *Enjeux sociaux et politiques des dramaturgies du conflit israélo-palestinien sur les scènes françaises : construction et déconstruction des figures du palestinien dans Caillasses de Laurent Gaudé et Les monologues de Gaza du Théâtre Ashtar*, mémoire de master 2 en Arts du spectacle, co-direction Chantal Meyer-Plantureux et Stéphanie Loncle, Université de Caen Normandie, juin

par de multiples réseaux plus ou moins formels en France et en Europe. Un premier réseau se structure autour d'une troupe belge de théâtre-action avec la troupe Al-Janoub située à Gaza, dont les coproductions tournent en France à partir de 1998[1]. Un deuxième réseau est mis en place en France par d'anciens militants de la gauche radicale au début des années 2000, en soutien à l'action culturelle du Centre Al-Rowwad dans le camp d'Aïda, puis du Théâtre de la Liberté de Jénine[2]. L'ensemble de ces réseaux se structure en marge de l'institution théâtrale française dont les troupes palestiniennes restent éloignées malgré le développement d'une pratique professionnelle de qualité. Un lieu et une compagnie est au cœur de ce réseau : le Théâtre du Tiroir de Laval (Mayenne). Ce théâtre propose ses propres créations sur le conflit israélo-palestinien et met en lien des artistes internationaux. C'est également un lieu d'accueil régulier et incontournable, notamment pour Le Yes Theatre qui parvient ensuite en France par ce même réseau de militants[3].

2014, 149 p. ; Emmanuelle Thiébot, « *Les Monologues de Gaza* du Théâtre Ashtar : de l'art-thérapie à la scène internationaliste », article cité.

[1] Chapitre 7.

[2] Chapitre 8.

[3] Chaptire 9.

# Chapitre 7 : Le (Festival International de) théâtre-action : de l'Europe vers la Palestine et de la Palestine vers l'Europe (1996-2007).

Il n'existe pas à proprement parler de définition du « théâtre-action » qui désigne un mouvement théâtral constitué contre la culture légitime. En constante transformation, « les images que le théâtre-action offre de lui-même ne sont ni uniformes, ni dogmatiques, mais multiples, contrastées et parfois contradictoires[1] ». Concrètement, il s'agit de produire des « spectacles tout simples, forcément mobiles, conçus avec très peu de décors et sur des textes inventés […][2] ». La mobilité des spectacles est en effet essentielle pour faciliter leurs déplacements dans un réseau informel constitué de compagnies aux faibles moyens. Il n'est pas étonnant que les troupes de théâtre palestiniennes s'y inscrivent : leurs spectacles correspondent, sur le fond comme sur la forme, aux pratiques promues dans ce large réseau.

## 7.1. Le théâtre-action en mouvement : des réseaux difficilement identifiables et contradictoires.

### *7.1.1. Un mouvement issu du militantisme politique*

Le théâtre-action est un mouvement théâtral tributaire des luttes sociales, qui prend de l'ampleur en Belgique et en France « [a]près les événements de mai 1968[3] ». Le Théâtre de la Communauté, fondé en 1964 dans le bassin industriel de Seraing, est la compagnie pionnière en Belgique francophone. En France, c'est la compagnie du Théâtre-Action de Grenoble « créée en janvier 1972[4] » par Renata Scant[5] et Fernand Garnier[6] qui donne son nom au mouvement déjà constitué en réseau transnational. La compagnie intervient dans les quartiers de la ville et produit des spectacles avec et pour les habitants, d'abord totalement gratuits. Elle bénéficie pour cela du soutien politique de la municipalité forte de la recomposition de la gauche

[1] Paul Biot, « Quoi ? Pourquoi ? De quoi ? », Centre du Théâtre-Action, *Théâtre-Action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences*, Mons, Éditions du Cerisier, 1995, p. 17.
[2] Michel Vaïs, « Théâtre Action : de la Belgique au monde : rencontre avec Paul Biot », *Jeu*, 105, 2002, p. 132-138, url : https://id.erudit.org/iderudit/26282ac, consulté le 11/06/19.
[3] *Id*.
[4] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte…*, *op. cit.*, p. 101.
[5] Renata Scant (1940, Saulieu – Côte d'Or) est comédienne, dramaturge, metteure en scène. Elle est cofondatrice et directrice artistique du Théâtre Action de Grenoble de 1972 à 1994, puis créé sa propre compagnie « Renata Scant » en 1994. Elle créé en 1985 un Festival Européen basé à Grenoble dont la dernière édition a eu lieu en 2004 après un retrait progressif des tutelles régionales et le désengagement de l'État. En 2000, elle créé l'association Théâtre en Action à Moulidars en Charente et poursuit ses activités en milieu rural avec de nouveaux financeurs publics. Voir à ce sujet le site internet de cette association : https://www.theatre-en-action.org/, consulté le 11/06/19.
[6] Fernand [ou Fernan] Garnier (1941) est un homme de théâtre, poète et auteur de nouvelles. Il a été lecteur à l'Université de Leningrad, et à son retour après 1968, animateur au Service d'Intervention Culturel de Grenoble. Cofondateur du Théâtre-Action de Grenoble, il codirige le CREARC – Centre de création de recherche des cultures de Grenoble à partir de 1993. Le CREAC est une association culturelle et artistique française et internationale qui organise des rencontres et échanges de jeunes comédiens européens.

après les événements de 1968[1]. Ce sont ces changements dans la politique de la ville qui obligent la compagnie à transformer ses pratiques à partir de 1981 en s'ouvrant à des textes de répertoires, et en s'intéressant aux pratiques internationales pour « ne pas se laisser enfermer sur le terrain du local[2] ». Fernand Garnier et Jean Hurstel[3] sont les précurseurs du mouvement en France. Tous les deux sont des animateurs culturels et ont été militants communistes. Ils s'appuient sur les réseaux politiques de la gauche, tout en s'éloignant progressivement des formes de théâtre militant pour investir des modes de création collective. Ainsi, l'expression « théâtre-action » permet d'unir sous une même dénomination des troupes dont les pratiques sont voisines, qui travaillent au plus près des populations locales dans une démarche d'action culturelle. L'adjonction du terme « action » indique déjà une volonté de se démarquer de la culture dominante. De fait, le théâtre-action est « une démarche théâtrale axée sur l'animation de catégories de population exclues de la culture, et, plus généralement, sur les perspectives d'expression et de réflexion des fractions de classes dominées […][4] ». Les troupes interviennent variablement dans la rue, les usines, auprès des Comité d'Entreprise (CE) ou des syndicats, à proximité immédiate des populations les plus éloignées de la culture légitime – en zone urbaine ou en milieu rural – et selon des thématiques en lien avec leurs préoccupations immédiates. Les institutions belges et françaises encadrent variablement ces pratiques.

En Belgique, le terme « théâtre-action » s'impose rapidement et les troupes sont financées sur projet annuel dès les années 1970[5]. En 1981, un état des lieux du théâtre en Belgique

---

[1] Fernand Garnier, « Vie, mort et renaissance du Théâtre-action de Grenoble », dans Centre du Théâtre-Action, *Théâtre-Action de 1985 à 1995…*, *op. cit.*, p. 405-409.
[2] *Ibid*., p. 407.
[3] Jean Hurstel (1938, Forbach – Moselle) est animateur culturel à Strasbourg, Avignon, Belfort, Montbéliard et en Moselle. Militant communiste de 1953 à 1968, il devient militant du théâtre politique et du développement culturel des quartiers populaires. Fils de Jean Hurstel, professeur de dessin dans un lycée strasbourgeois, et de Lucie Walter, Jean Hurstel étudie la comédie, la régie et la mise en scène à l'École nationale supérieure d'Art dramatique de Strasbourg (1956-1960). Il est comédien au Centre Dramatique de l'Est de 1958 à 1960. Il fait deux années de service militaire dont une en Algérie jusqu'à la fin de la guerre. Il reprend des études de philosophie à la faculté de Lettres (1962-1967) et devient directeur du Centre d'études et de recherches théâtrales de l'Université de Strasbourg (1962-1968). Il cofonde le Théâtre Universitaire de Strasbourg (TUS) et choisit avec sept autres étudiants la création collective. Il rencontre Armand Gatti (voir note chaptire 7.1.2), se lance avec ses camarades dans l'agit-prop, puis rompt avec le PCF après les événements de mai 1968. Il devient ensuite conseiller technique et pédagogique Jeunesse et Sports pour l'académie de Strasbourg, puis responsable de l'action culturelle dans plusieurs grandes villes jusqu'en 2003. Il a été sollicité à plusieurs reprises comme expert pour le Conseil de l'Europe et l'UNESCO. Il est depuis 2006 président des Halles de Schaerbeek à Bruxelles, Belgique.
Biographie tirée de Léon Strauss, « Hurstel Jean », version mise en ligne le 8 mars 2010, dernière modification le 27 avril 2017, url : http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article76585, consulté le 05/09/19.
[4] Michel Jaumain, « Le théâtre dramatique francophone : cadre institutionnel et statut juridique depuis 1945 », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 911-912, 1981/6, p. 1-65, url : https://www.cairn.info/revue-courrier-hebdomadaire-du-crisp-1981-6-page-1.htm, consulté le 11/06/19.
[5] Rachel Brahy, « L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ? », *Lien social et Politiques*, 71, 2014, p. 31-49, url : https://id.erudit.org/iderudit/1024737ar, consulté le 12/06/19.

francophone dressé par Michel Jaumain[1] dans le *Courrier hebdomadaire du Centre de Recherche et d'Information Socio-Politique* (CRISP[2]), met en valeur ce mouvement théâtral. Trois années plus tard en 1984, « une circulaire ministérielle [voit] le jour[3] » et définit clairement le champ d'intervention du théâtre-action envers une partie de la population « socialement et culturellement défavoris[ée][4] ». Neufs troupes[5] se rassemblent autour du Centre de Théâtre Action (CTA) créé en 1985 et dirigé par Paul Biot. Le Festival International de Théâtre Action naît dans la foulée, et Peter Brook et Augusto Boal y sont invités. Mais ce n'est qu'à partir de 1998 qu'il se décentralise vers la France (et aussi au Luxembourg, en Italie et au Pays-Bas). C'est cette même année qu'une troupe québécoise, le Théâtre Parminou, rejoint le mouvement et confirme son caractère transnational. Depuis 2003, « tout le secteur théâtre action [fait] partie intégrante des Arts de la Scène[6] » en Belgique. Ce mouvement aux contours nettement définis est aussi valorisé par le biais de la publication de pièces de théâtre aux éditions du Cerisier (Mons, Belgique). Convaincus qu'ils ne trouveraient aucun éditeur pour leurs pièces de théâtre, les premiers praticiens belges du théâtre-action fondent cette maison d'édition en 1985[7]. La ligne éditoriale s'est depuis élargie mais le théâtre-action y constitue encore une catégorie à part[8].

En France d'une façon générale les troupes obtiennent un fort soutien étatique dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix avec la politique culturelle de Jack Lang qui vise à mieux articuler « création et action culturelle[9] ». Elles ne se structurent pas en réseau et ne disposent pas d'équivalent au CTA. Peu de troupes se réclament du théâtre-action, souvent considéré comme une forme de théâtre d'intervention. Cette dénomination large a été conceptualisée par

[1] Michel Jaumain, « Le théâtre dramatique francophone : cadre institutionnel et statut juridique depuis 1945 », article cité.
[2] Le CRISP est « un organisme indépendant qui a pour objet l'étude de la décision politique en Belgique et dans le cadre européen. Les travaux du CRISP s'attachent à montrer les enjeux de la décision politique, à expliquer les mécanismes par lesquels elle s'opère, et à analyser le rôle des acteurs qui y prennent part, que ces acteurs soient politiques, économiques, sociaux, associatifs… ». Présentation en ligne du CRISP, url : http://www.crisp.be/a-propos/, consulté le 12/06/19.
[3] Rachel Brahy, article cité, note de bas de page, p. 33
[4] *Id.*
[5] Parmi ces troupes, Paul Biot – principal porte-voix du mouvement du théâtre-action en Belgique – fait partie de la Compagnie du Campus, et Philippe Dumoulin – présenté dans ce chapitre – fait initialement partie du Théâtre du Brocoli.
[6] Historique du CTA sur le site internet : https://www.theatre-action.be/le-cta/histoire/, consulté le 11/06/19.
[7] Historique et ligne éditoriale sur le site internet des éditions du Cerisier : http://editions-du-cerisier.be/, consulté le 12/06/19.
[8] Trois pièces de théâtre évoquant de près ou de loin le conflit israélo-palestinien et recensé dans notre corpus sont éditées au Cerisier : Marianne Blume, *Checkpoint*, Cuesmes, Éditions du Cerisier, 2003 ; Jean-Jacques Greneau, « Agnus Dei. Chantier n°1 – 33' avec la Palestine. Chantier n°2 – 33' avec Israël », dans *Agnus Dei* suivi de *Les Chardons rouges*, Cuesmes, Éditions du Cerisier, 2005 ; Théâtre du public, *Qui veut de moi ?* Cuesmes, Éditions du Cerisier, 2013.
[9] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 298.

un universitaire. Philippe Ivernel explique que « le théâtre d'intervention [n'est pas] un genre relevant d'une appellation contrôlée[1] », mais plutôt un terme englobant permettant de « rendre compte d'expériences multiples[2] » qui, depuis 1968, s'inscrivent dans l'héritage idéologique de la gauche radicale. De fait, la notion de théâtre d'intervention ne fixe pas avec « précision ses formes et ses fonctions[3] » mais plutôt sa charge idéologique, en continuité avec le principe d'un art à vocation révolutionnaire. C'est dans cette démarche que s'inscrit Jean Hurstel lorsqu'il défend une rupture avec l'institution théâtrale, le public traditionnel, et le répertoire traditionnel[4]. Le théâtre-action s'inscrit dans cette filiation. C'est une démarche d'abord conceptualisée par la pratique, qui se pose « en critique et en résistance […] vis-à-vis d'une conception dominante de la culture, de l'expression spoliée d'une partie de la population[5] ». Ses praticiens s'adaptent donc aux contextes changeants et revendiquent une « solidarité active[6] » avec les exclu·e·s comme le résume Jean Hurstel : « Le théâtre-action demeure, comme confrontation, provocation, nécessaire en cette période de consensus néolibéral, et de chute du capitalisme d'État à l'Est[7] ». Le théâtre-action réinvente ses formes en situation et s'éloigne d'un théâtre d'art révolutionnaire puisque la classe ouvrière traditionnelle s'est dispersée, le projet socialiste s'est effondré. Le théâtre-action est en mouvement, en recherche.

### *7.1.2. D'un théâtre révolutionnaire à un théâtre critique.*

L'inscription en faux de la culture théâtrale dominante est ce qui caractérise le réseau du théâtre-action malgré ses contradictions, par ailleurs assumées[8]. En effet, il est en « tension productive entre démarche sociale et démarche militante, dans une dialectique entre expression et création[9] », et, comme le relève Olivier Neveux, « parfois le pôle "expressif" prend le dessus sur le caractère "politique" du travail[10] ». La diversité de ses formes est la conséquence de la diversité des publics et des expériences sur lesquels le mouvement se construit, comme en témoigne l'ouvrage de Paul Biot qui cite dans sa préface aussi bien Bertolt Brecht et Antonin

[1] Philippe Ivernel (dir.), *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, tome 1, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983, p. 26.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.*, p. 28.
[4] Jean Hurstel, « Des friches, des frontières, du théâtre », *Études théâtrales*, 17, *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, 2000, p. 75-81.
[5] Olivier Neveux, *Théâtre en lutte…*, *op. cit.*, p. 215.
[6] Jean Hurstel, « Le fusil et le bombardier », dans Centre du Théâtre Action, *op. cit.*, p. 286.
[7] *Id*.
[8] Centre du Théâtre-Action (collectif), *Théâtre-Action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences*, Mons, Éditions du Cerisier, 1995,
[9] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte…*, *op. cit.*, p. 214.
[10] *Ibid.*, p. 215.

Artaud, qu'Armand Gatti[1] et Augusto Boal[2]. Ces deux derniers hommes de théâtre revendiquent des pratiques *a priori* différentes, et leurs trajectoires éclairent celle du théâtre-action.

Armand Gatti a exercé en Belgique entre 1972 et 1973 après un passage dans l'institution théâtrale française. Il est considéré comme un précurseur du théâtre-action. Sa première pièce de théâtre, *Le Crapaud Buffle*, avait été mise en scène en 1959 par Jean Vilar au Théâtre Récamier mais connut une réception critique hostile. Armand Gatti est un dramaturge militant isolé[3] qui « se tient à distance de la dialectique et du réalisme brechtiens[4] » : sa politique et son esthétique ne sont jamais celles « du dévoilement[5] ». Gatti est d'abord affilié – malgré lui – au théâtre de Piscator qui « entend montrer le destin de l'humanité, ses métamorphoses, ses rapports de classe, l'articulation des contradictions, la Totalité[6] ». Il existe bien également chez Gatti « une volonté de rendre compte du macrocosme sur une scène de théâtre[7] », mais en se focalisant sur des destins individuels[8] en tachant de « rendre justice à ce qu'implique une

[1] Armand Gatti (1924, Monaco – 2017, Saint-Mandé) est un poète, écrivain, dramaturge, metteur en scène, cinéaste et journaliste français. Il fonde en 1986 La Parole Errante, centre international de création à Montreuil-sous-bois, puis La Maison de l'arbre en 1998. Fils d'un couple d'immigrés italiens, Auguste Rainier Gatti – éboueur-balayeur, et Letizia Luzona – femme de ménage, il grandit dans le bidonville du Tonkin dans le quartier Beausoleil à Monaco. Son père est un militant anarchiste, sa mère l'encourage à s'approprier le langage pour échapper à la reproduction sociale. Cela commence par l'apprentissage de la langue française pour dépasser son statut d'enfant d'immigré. Son père décède en 1942 dans un affrontement avec la police au cours d'un mouvement de grève. Il prend ensuite le maquis de la Berbeyrolle en Corrèze et consacre ses heures d'attente à des lectures : Henri Michaud, Antonio Gramsci. Il est arrêté en 1943 et condamné à mort. En raison de son jeune âge il est envoyé dans le camp de travail de l'entreprise Lindenman (il ne s'agit pas d'un camp de concentration ni du STO, mais bien de travail forcé). Il y découvre le théâtre par le biais de trois Juifs orientaux qui interprètent une pièce sans paroles, ponctuée de chants, autour de trois déclinaisons du verbe être : je suis, j'étais, je serai. Cette première rencontre marque durablement sa conception du théâtre considéré comme un dépassement de sa condition, une ouverture des possibles, une émancipation.
Biographie tirée de Gilda Bittoun, « Gatti Armand [Gatti Dante, Sauveur, dit] », version mise en ligne le 6 avril 2017, dernière modification le 17 avril 2019, url : http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article50451, consultée le 05/09/19.

[2] Augusto Boal (1931, Rio de Janeiro – 2009, *id*) : « Né en 1931 à Rio de Janeiro, Augusto Boal, après une formation d'ingénieur chimiste, opte pour le théâtre. Il travaille avec la troupe du Théâtre Arena jusqu'en 1971. En 1971, la troupe est invitée au Festival de Nancy. Boal ne peut s'y rendre : il est arrêté et torturé par l'escadron de la mort du Département de l'ordre politique et social (DOPS). Libéré, il assiste à la fin du festival. En 1972 Jack Lang l'invite à diriger un stage. À cette époque, Boal vit en Argentine et travaille sur tout le continent sud-américain mais, à partir de 1978, il vient habiter en France. Il y restera jusqu'en 1986. Son travail et ses écrits ont bénéficié de l'aide militante du critique (et directeur de collection, entre autres, chez Maspero) Émile Copfermann ». Olivier Neveux, *Théâtres en lutte…*, *op. cit.*, p. 166.

[3] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte, op. cit.*, p. 20-23.

[4] Olivier Neveux, « Pourquoi le théâtre ? L'impossible théâtre d'Armand Gatti », *Contretemps, revue de critique communiste*, 10 avril 2017, url : https://www.contretemps.eu/impossible-theatre-armand-gatti, consulté le 18/06/19.

[5] *Id*.

[6] *Id*.

[7] *Id*.

[8] « Dans *La Vie imaginaire de l'Eboueur Auguste Geai* (1962), il s'intéresse à la vie d'anarchiste, prolétaire, celle de son père ; dans *El Otro Cristobla* (1962) et *Notre Tranchée chaque jour* (1966) au peuple cubain "à l'assaut du ciel" ; dans *Un homme seul* (1966), à la marche d'un révolutionnaire, solitaire, abandonné après la défaite, convoqué devant un tribunal imaginaire "aux prises avec le verdict de l'histoire : juste intuition de cette solidarité solitaire ou de cette solitude solidaire qui est fréquemment le lot du révolutionnaire professionnel" ». Olivier

existence […][1] ». Toutefois, Armand Gatti « se soucie à vrai dire peu de convaincre, d'argumenter[2] » :

> *Position solitaire difficile à tenir dans la France des années soixante. Le théâtre est hégémoniquement un "théâtre de régime". S'y opposer implique nécessairement une pensée sur la fonction sociale, dans la conjoncture, du théâtre, une réflexion riche sur les apports piscatoriens et brechtiens, auxquels l'œuvre gattienne ne cède toutefois pas sa singularité.*[3]

Gatti aborde les luttes par le terrain, les postule d'emblée légitimes et ne se soucie guère de les aborder « sous l'angle pédagogique et informatif[4] ». Gatti travaille en rupture « avec les formes d'agit-prop[5] » et remet en question « les matériaux utilisés dans les dramaturgies militantes[6] ». Il parle depuis une lutte – celle des « injustices faites à l'homme dans une société de classe[7] », mais s'éloigne des dramaturgies militantes qui en représentent les oppressions. Il l'explique au sujet de son film *L'Enclos* (1960) qui prend place dans un camp de concentration mais traite moins des conditions de vie dans le camp que de la « solidarité entre détenus[8] » :

> *« Ce qui fait l'homme plus petit que l'homme ne m'intéresse pas. Je m'intéresse à ce qui fait l'homme plus grand que l'homme. Cinq minutes à montrer comment on est dégradé, c'est un coup de chapeau à la réalité, mais il ne faut pas en faire plus. Quant au reste à montrer,* […] *la résistance me paraît correspondre à une tout autre réalité. Beaucoup plus importante. »*[9]

L'interdiction de sa pièce *La passion du général Franco* en 1968, à la demande du gouvernement espagnol, marque une rupture avec l'institution théâtrale. En 1974, un autre spectacle acte une rupture cette-fois-ci avec les communistes, et plus largement son public de gauche : *Le Canard sauvage qui vole contre le vent*, à propos du dissident politique emprisonné en Union soviétique, Vladimir Boukovski[10]. À partir des années 1980, Gatti mène des ateliers et stages de théâtre « partiellement financés aux titres des politiques sociales et plus précisément de leur mission de réinsertion[11] ». Selon Bérénice Hamidi-Kim, cette progressive institutionnalisation a été permise par une « réorientation de son action théâtrale d'un théâtre

---

Neveux, « "La révolution nous brûle." Pour situer Les Katangais, scénario d'Armand Gatti », dans Christian Biet, Olivier Neveux (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, *op. cit.*, p. 371.

[1] Olivier Neveux, « Pourquoi le théâtre ? L'impossible théâtre d'Armand Gatti », article cité.

[2] Olivier Neveux, « "La révolution nous brûle." Pour situer Les Katangais, scénario d'Armand Gatti », article cité, p. 371.

[3] *Id*.

[4] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte…*, *op. cit.*, p. 174.

[5] *Ibid.*, p. 179

[6] *Id*.

[7] *Ibid*., p. 22.

[8] *Id*.

[9] Armand Gatti, cité par Olivier Neveux, *id.*

[10] Voir à ce sujet « Le théâtre anarchiste d'Armand Gatti », dans Olivier Neveux, *Théâtres en luttes…*, *op. cit.*, p. 174-185.

[11] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…, op. cit.*, p. 324.

anarchiste à un théâtre d'art social[1] », puisque ces ateliers sont menés auprès des « loulous », terme qui désigne « des groupes d'individus divers, mais tous envisagé en tant qu'exclus ou en marge du reste de la société, qu'ils soient "drogués, délinquants en pré-insertion, psychiatrisés, prisonniers"[2] ». Le théâtre ici n'est pas envisagé comme « propédeutique à une action politique révolutionnaire[3] », mais comme le moyen de (re)mettre dans les mains de ces exclus ou marginaux, les moyens de la parole et de l'écriture. Une écriture qui ne vise pas l'énonciation « d'un combat, qui suppose une parole critique, qui distingue et oppose des conceptions, des réalités, des pays, des groupes d'individus[4] », mais à « refonder l'humanité de l'homme […][5] ». Malgré une rupture avec ses précédents travaux, cette volonté d'Armand Gatti d'émanciper des individus marginalisés témoigne d'une continuité dans sa pratique libertaire du théâtre. Ce type d'intervention prend toutefois le risque d'une récupération utilitariste à des fins de pacification sociale, comme l'ensemble des formes du théâtre-action confrontées à l'effondrement du projet socialiste et son utopie dans les années quatre-vingt. C'est également le cas du théâtre de l'opprimé qui constitue une autre source d'inspiration, plus tardive[6].

Augusto Boal a pratiqué et théorisé le Théâtre de l'Opprimé en contexte révolutionnaire en Amérique du Sud, dans le courant des années 1970[7]. Il préconise de remettre dans les mains du peuple « les moyens de production du théâtre[8] ». Or, le moyen de production du théâtre, c'est le corps humain. Boal met en pratique plusieurs exercices et formes de théâtre qui permettent à chaque participant, par étape, de « connaître son corps[9] », « rendre son corps expressif[10] » pour enfin envisager le théâtre « comme un langage[11] ». Pour y parvenir, il développe une série de techniques telles que la dramaturgie simultanée, le théâtre-journal, le théâtre-jugement, le théâtre-invisible, le système du joker ou le théâtre-forum[12]. Toutes ces techniques s'éloignent du théâtre d'agit-prop qu'il a pratiqué, car il l'estime inefficace puisque l'acteur confisque au

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] *Ibid.*, p. 327.
[5] *Id*.
[6] Paul Biot précise que « ce n'est qu'à la fin des années 70 que quelques compagnies découvrirent ses méthodes et les adoptèrent soit de manière ponctuelle […] soit de manière systématique (Compagnie du Brocoli) ou régulièrement […] ». Paul Biot, « Quoi ? Pourquoi ? De quoi ? », article cité, p. 24, note 7.
Le fondateur de la compagnie du Brocoli, Philippe Dumoulin, est l'un de ceux qui implante la pratique du théâtre de l'opprimé en Palestine. Voir section suivante.
[7] Augusto Boal, *Le théâtre de l'opprimé*, *op. cit.*
[8] Augusto Boal, *op. cit.*, p. 18.
[9] Augusto Boal, « Une expérience de théâtre populaire au Pérou », *op. cit.*, p. 13-47.
[10] *Id*.
[11] *Id*.
[12] Certaines techniques sont expliquées dans ce chapitre et cette partie. Pour les autres, se reporter à l'ouvrage d'Augusto Boal.

peuple les moyens de sa propre représentation. Le but d'Augusto Boal est d'abolir la séparation entre l'acteur et le spectateur, et par là son attitude passive. Le « spect'acteur » doit intervenir pour modifier l'ordre de la représentation. La technique la plus sophistiquée est le théâtre-forum. Elle consiste en la mise en jeu d'une situation d'oppression jouée une première fois en intégralité devant un public, sous le regard d'un acteur joker dont la position est omnipotente : il connaît le scénario sur le bout des doigts, doit mener le jeu, organiser la distribution de la parole et les interventions du public. Il ne s'agit pas pour le joker de résoudre la situation – c'est le rôle des spect'acteurs – mais de veiller à ce que les propositions soient crédibles, cohérentes avec le contexte. La situation de départ est à nouveau jouée, et les spect'acteurs peuvent cette fois l'interrompre pour remplacer le comédien ou la comédienne jouant le rôle de la personne opprimée, et tenter de lutter contre l'oppression. Cette technique s'est beaucoup répandue en France, et plus largement celles du Théâtre de l'opprimé sont utilisées et réinventées en Palestine. L'enjeu de l'autoreprésentation existe également dans le mouvement du théâtre-action, jusqu'à nos jours, malgré « la disparition de ses partenaires historiques[1] » qu'ont été les syndicats et la classe ouvrière. Ces transformations ont entraîné des changements dans la pratique, et des scissions à l'instar de celles connues parmi les héritiers du Théâtre de l'opprimé en France. Augusto Boal a en effet adapté et développé d'autres pratiques en contexte démocratique, constituant un large

> *fonds commun de pratiques théâtrales à disposition de tous. Cependant, ce patrimoine collectif devient rapidement une "méthode" aisément mobilisable à la demande* […] *S'éloignant de la résistance et du combat pour l'émancipation, il devient un élément d'intégration et d'insertion, transformé en outil d'information préventif (contre les maladies sexuellement transmissibles, le racisme, le suicide, la malnutrition, le tabagisme actif ou passif,…) ou curatif (contre l'addiction sous toutes ses formes, la maltraitance, la violence conjugale, la précarité, le chômage, le déclassement, le divorce…) souvent incapable, de l'aveu même des compagnies, de soutenir sa finalité révolutionnaire.*[2]

Ces pratiques d'intervention ne consistent plus à donner au peuple les moyens de repérer, représenter leurs oppressions et s'en émanciper. Le théâtre-forum perd son caractère révolutionnaire au profit d'une entreprise de pacification de la société. La différence est de taille puisque, comme le souligne Julian Boal[3] en reprenant les mots d'un critique de la revue *Cassandre*, « [l]e théâtre forum […] vous [fait] prendre conscience que c'est votre attitude face

[1] Rachel Brahy, article cité, p. 33.
[2] Martial Poirson, « "Un taon au flanc de la société" : le théâtre-forum en France aujourd'hui », *Études théâtrales*, 40, 2007/3, p. 75-91, url : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-3-page-75.htm, consulté le 12/06/19.
[3] Julian Boal (1975, Argentine) est le fils d'Augusto Boal, membre fondateur du Groupe de Théâtre de l'Opprimé (GTO) qui s'occupe particulièrement des oppressions dans le cadre du travail. Animateur de TO à l'international, il est le représentant européen de l'Organisation Internationale du Théâtre de l'Opprimé.

au monde qui est le principal obstacle à votre insertion, et non l'attitude du monde face à vous[1] ». Le théâtre-forum devient un outil « pour apprendre à réguler les conflits[2] » qui présentent des « situations-problèmes[3] » et non plus des oppressions. Cet usage du théâtre-forum essentialise les êtres humains selon un ordre moral et non plus leur position sociale. La raison principale de cette transformation du théâtre de l'opprimé est la division sociale du travail. Les artistes se sont professionnalisés loin des luttes sociales, et se sont inévitablement éloignés d'une expérience de terrain et des oppressions qu'eux-mêmes ne peuvent plus nommer. La thérapie par le théâtre constitue en effet un nouveau segment de marché encouragé dans le champ de l'action sociale. Cette neutralisation du Théâtre de l'Opprimé n'est pourtant pas effective dans des contextes de lutte. En Inde le Jana Sanskriti s'appuie sur les luttes paysannes et regroupe « plus de 7 000 personnes, dont 1 000 acteurs et actrices, presque […] tous paysans[4] ». En Palestine, malgré une tendance à la professionnalisation, les pratiques restent inévitablement liées à la lutte contre l'occupation et la colonisation.

### *7.1.3. Du « politique » au « social » ?*

Le théâtre-action vise donc à fédérer de nouvelles fractions de la population dominées, et à perpétuer – voire (ré)inventer, une culture de lutte. En conséquence, il n'existe pas de réseau homogène de troupes mais plutôt une diversité de pratiques parfois contradictoires. L'organisation bisannuelle du Festival International de Théâtre Action en dehors des frontières belges à partir de 1998 le confirme. Cet événement a permis une mise en réseau informelle, et le Festival a été réitéré de façon plurielle, devenant difficilement identifiable en raison de son éclatement et du peu d'intérêt qui lui est porté. Olivier Neveux note en 2007 que le théâtre-action est « d'une vitalité inversement proportionnelle à l'attention institutionnelle, universitaire et journaliste qu'il suscite[5] ». Pour tenter de retracer l'historique des différents Festival Internationaux de Théâtre Action, nous nous sommes d'abord intéressée au parcours de troupes palestiniennes accueillies dans ce réseau européen et son éclatement progressif au début des années 2000.

---

[1] Julian Boal, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France », dans Christian Biet, Olivier Neveux (dir.), *op. cit.*, p. 225.

[2] Voir par exemple l'utilisation promue dans la revue *S!lence* [*Silence*], mensuel écologiste, alternatif, altermondialiste et non-violent : Guillaume Tixier, « Le théâtre forum, un outil pour apprendre à réguler les conflits », *Silence*, 401, mai 2010, p. 10-11. Reproduit en annexe.

[3] *Id*.

[4] Julian Boal, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France », article cité, p. 226. Voir à ce sujet Clément Poutot, *Le théâtre de l'opprimé : matrice symbolique de l'espace public*, thèse en sociologie et anthropologie, sous la direction de Philippe Chanial, Université de Caen Normandie, 2015.

[5] Olivier Neveux, *Théâtre en lutte…, op. cit.*, p. 214.

Le réseau européen du théâtre-action se structure en 1998 lorsque le Théâtre du Levant[1] organise, en partenariat avec le CTA, un « Festival de Théâtre en Résistances » à Paris où sont conviées des troupes françaises dont les pratiques sont considérées comme voisines. Le Théâtre du Levant s'inscrit de façon informelle dans le réseau du théâtre-action dès les années 1980 et travaille avec la troupe québécoise, le Théâtre Parminou, dès 1986[2]. Son partenaire privilégié en Île-de-France est le CE de la Caisse d'Épargne qui dispose à Paris d'un Centre Culturel, La Clef[3], composé d'un cinéma (34 rue Daubeton) et d'une salle polyvalente (21 rue de La Clef) où Le Levant accueille les deux premiers spectacles du Gaza Lab Theatre[4] : *Laïlat Alamor* (1998) et *Welcome to Hell* (2000)[5]. Depuis 2008, le Théâtre du Levant n'est plus en mesure d'organiser ce festival. D'une part en raison de la fermeture du Centre Culturel La Clef, et d'autre part faute de partenaires[6]. La tournée du spectacle *Laïlat Alamor* en 1998 a aussi bénéficié de l'appui du Théâtre du Tiroir[7] de Laval qui dispose d'une petite salle mise à disposition gracieusement par la ville en 1995 : le petit théâtre Jean Macé (70 places). Son fondateur et directeur, Jean-Luc Bansard[8], est en lien avec Philippe Dumoulin[9], metteur en scène belge et collaborateur du Gaza Lab Theatre. Le Théâtre du Tiroir est le premier espace permanent dédié exclusivement à la création théâtrale en Mayenne, département rural historiquement ancré à droite. De 1987 à 1995, la compagnie n'a pu jouer que dans des lieux squattés. Enfin, le Théâtre du Fil a également accueilli le spectacle à la Ferme de champagne à Savingy-sur-Oise. L'un de ses fondateurs, Jacques Miquel, a commencé à exercer le théâtre dans l'Institution Publique d'Éducation Surveillée (IPES), et la structure a travaillé de concert

[1] « Le Théâtre du Levant. À l'origine, dès avant Mai 68, une troupe de lycée à Chantilly (Oise) qui monte Sartre, Beckett, etc. En 1969, la création du « bateau à mille pattes », censuré par l'Académie d'Amiens pour pornographie, marque une rupture. De la vingtaine de participants il n'en reste bientôt plus que cinq qui décident de se "semi-professionnaliser". La rencontre avec "Culture et Liberté", organisme d'éducation populaire, ouvre au Levant les portes des entreprises. Les spectacles, très nombreux, souvent de formes courtes, sont le plus souvent issus de commandes. Ils sont joués par les acteurs de la troupe jusqu'en [1976] […] ». Olivier Neveux, *Théâtres en lutte…*, *op. cit.*, p .120.

[2] Arielle Pier-Chenot, Christian Nouaux, « Le Théâtre du Levant : au fil du mouvement social », dans Christian Biet, Olivier Neveux (dir.), *op. cit.*, p. 255-266.

[3] Le CE achète les murs en 1982 et les revend en 2018. Voir à ce sujet : Jean-Pierre Anselme, « Sauvons le cinéma La Clef ! », blog personnel sur *Mediapart*, 8 février 2018, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-anselme/blog/080218/sauvons-le-cinema-la-clef, consulté le 12/06/19.

[4] Présentée ci-dessous, la troupe s'est d'abord appelée Al-Janoub, puis Gaza Lab Theatre (ou Théâtre Laboratoire de Gaza) et enfin Theatre for everybody (Théâtre pour tous).

[5] Voir section suivante, Chapitre 7.2.

[6] Dans un article écrit en 2006, Le Levant annonce la 5ème édition du Festival de théâtre en résistance – avec la venue notamment du *Jana Sanskriti* – et s'inquiète déjà du peu de soutien de ses partenaires historiques et des institutions, voyant leurs moyens financiers baisser. Arielle Pier-Chenot, Christian Nouaux, « Le Théâtre du Levant : au fil du mouvement social », article cité.

[7] Le Théâtre du Tiroir est une compagnie devenue professionnelle en 1987 par le biais d'une convention avec la DRAC. La structure est présentée plus en détails dans le chapitre 9.

[8] Présenté dans le chapitre 9.

[9] Présenté dans la section suivante.

avec « l'Aide sociale à l'enfance (ASE), la Protection judiciaire de la jeunesse (PJJ), les missions locales, les Bureaux ou Points information jeunesse (BIJ, PIJ)[1] ». De 1981 à 1997, le Théâtre du Fil a bénéficié d'un fort soutien de la politique culturelle héritée de Jack Lang, jusqu'au désengagement progressif de la PJJ et au retour des Centres Éducatifs Fermés (CEF) et politiques d'état répressives. Le Théâtre du Fil s'inscrit mal dans les nouveaux dispositifs d'insertion : « l'insertion sociale a presque disparu des objectifs, car l'insertion professionnelle prime[2] ». La visée émancipatrice initialement développée par les fondateurs de la troupe n'est plus d'actualité dans le contexte répressif qui se remet en place dès le début des années 1990[3]. La participation de ces trois compagnies théâtrales à la première tournée de la troupe palestinienne met en exergue leurs points communs : ce sont des compagnies fortement ancrées localement, exerçant avec peu de moyens, dépendantes de partenariats fragiles. Si le Festival International de Théâtre en résistance du Levant s'interrompt à Paris en 2008, d'autres événements similaires voient le jour en France. Au Théâtre de l'Arcane de Marseille a lieu un Festival du même nom en 2000, où est accueilli le Théâtre Al Middan (Théâtre arabe de Haïfa) pour la représentation de *Sahmatah*[4]. L'association et la compagnie de l'Arcane qui avaient été créées en 1980 ont été définitivement dissoutes en 2011. Mais la plupart de ces événements passés sont dans l'ombre du Festival International de Théâtre Action (FITA) créé en 2002 par Laurent Poncelet[5] et la compagnie Ophélia Théâtre à Grenoble. Cet événement s'est rapidement autonomisé par rapport au CTA dont il ne programme pas forcément les spectacles. Une rupture a lieu progressivement en raison de désaccords politiques et esthétiques. Outre la disparition des partenaires historiques des troupes déjà évoquée, le glissement du théâtre d'intervention – conçu comme un instrument politique d'émancipation, vers un théâtre d'intervention sociale –

[1] Céline Fèvres, « Le Théâtre du Fil, un projet émancipateur de la jeunesse à l'épreuve des politiques publiques », *Vie sociale*, 5, 2014/1, p. 29-52.
[2] *Id*.
[3] « La politique de l'Éducation surveillée, devenue Protection judiciaire de la jeunesse, a en effet évolué dans les années 1990 et des projets tels que celui du Fil ne trouvent plus forcément leur place. D'après Laurent Muchielli (2005), le dispositif CER (gouvernement Jospin) /CEF (gouvernement Raffarin) remet en cause l'ordonnance de 1945, en réaffirmant l'aspect répressif, et les trente années qui ont été nécessaires pour permettre de se défaire de la culture carcérale, militaire, pour construire une culture professionnelle d'éducateurs. Selon Muchielli, alors que le nombre de mineurs placés en détention provisoire est très faible, une série d'émeutes a lieu dans les quartiers pauvres de la région parisienne et de l'agglomération lyonnaise en 1990-1991. Cela entraîne une offensive policière dans ces zones qualifiées de « non-droit » et le durcissement du traitement de la délinquance des mineurs à partir de 1993-1994 à travers la mise en œuvre du nouveau Code pénal (et de plusieurs circulaires). C'est alors qu'apparaît sur la scène médiatique française un débat réactivé régulièrement en fonction des calendriers électoraux. « Dans un tel contexte, c'est sans surprise que l'on constatera rapidement le retour progressif des centres fermés » (Muchielli, 2005) », Céline Fèvres, article cité.
[4] Voir section suivante. 7.2.
[5] Voir note chapitre 3.3.

conçu comme un outil au service de l'insertion et du lien social est assez net dans la programmation du FITA de Grenoble :

> *Pour que le théâtre soit aussi un espace de confrontation, de lien social et de dialogue entre les habitants pour tous et par tous. Un espace public, que chacun puisse s'approprier notamment dans les quartiers populaires urbains ou en milieu rural. En touchant tous les habitants, y compris les plus en difficulté, dans un enjeu essentiel de mixité sociale, culturelle et générationnelle. Pour un théâtre vivant, présent au cœur de la cité. L'enjeu est que les habitants se déplacent dans les théâtres avec la conscience qu'il s'y passe des choses qui les concernent, que le théâtre n'est pas un lieu inaccessible, étranger et lointain.*[1]

Le vocabulaire mobilisé pour présenter le FITA reflète une dépolitisation idéologique qui tend à « gommer la conflictualité des relations entre groupes sociaux, en privilégiant par exemple la figure des exclus, de préférence aux classes sociales (antagonistes), et en valorisant la notion d'intégration et de cohésion[2] ». Alors que le théâtre-action inclut les populations éloignées de la culture légitime dans un processus de création (parfois collective), Laurent Poncelet met l'accent sur la rencontre avec le public et « l'impact que les créations autonomes peuvent avoir sur les spectateurs[3] ». Il s'agit d'utiliser le théâtre pour les rendre « conscients » de quelque chose, et de faire en sorte que le public se sente légitime à se rendre au théâtre. Pourtant, il s'agit moins de rendre « le » théâtre accessible que de créer, à la marge de l'institution théâtrale et de la culture légitime, des pratiques théâtrales différentes pour un certain type de public – dans la continuité du théâtre d'intervention. Laurent Poncelet poursuit ainsi certains objectifs du théâtre-action, mais se pose en rupture avec le militantisme politique dont le mouvement s'est nourri : « Ce qui me fait un peu peur, et ce pourquoi j'ai pris mes distances peut-être avec le mouvement belge, c'est la ligne du Parti. C'est à un moment où on se dit : "C'est ça et pas autre chose". Et c'est tout sauf ça[4] ». Laurent Poncelet se définit lui-même comme un « petit jeune qui débarquait parmi un club d'anciens[5] » lorsqu'il rencontre le réseau du théâtre-action en

[1] Présentation de la démarche du FITA, site internet de l'événement : http://www.fita-rhonealpes.fr/demarche/, consulté le 13/06/19.
[2] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 313.
[3] Clarisse Giroud, *Le Théâtre-action et la mobilisation des habitants. Une contre-culture pour un contre-public ?*, Mémoire de Master 2 – Ingénierie des Métiers de la Culture, sous la direction de Serge Chaumier, Université de Bourgogne, Dijon, 2010.
Ce mémoire professionnel mobilise des entretiens avec Laurent Poncelet qui éclairent sa pratique. L'auteure survalorise le FITA de Grenoble et présente le mouvement du théâtre-action belge comme passéiste et inattentif à la qualité artistique.
[4] Laurent Poncelet, entretien avec Clarisse Giroud, *op. cit.*, Annexe 5, « Entretien avec Laurent Poncelet sur l'histoire de la compagnie Ophélia Théâtre et du FITA Rhône-Alpes, réalisé le 13 juillet 2010 », page XIV.
[5] *Ibid*. Annexe 5, page XI.

1998 au « petit FITA de Paris[1] ». Il se démarque rapidement et insiste sur la qualité artistique selon lui mise à mal en raison d'une approche trop réaliste du théâtre :

> *Quand on va voir les spectacles, on comprend pourquoi on n'est pas dans du divertissement gratuit, ça s'est sûr. En prenant des questions contemporaines aussi. Mais on peut prendre des distances par rapport à ça. On n'est pas dans du réalisme brut. On est avant tout dans du théâtre. Peut-être par rapport aux Belges, là aussi il y a une différence… L'enjeu artistique est pour moi essentiel, il faut que ça passe par la rampe.*[2]

Sa démarche a rencontré un grand succès puisque le FITA reçoit le soutien de plusieurs collectivités locales : le Département de l'Isère, de la Région Auvergne-Rhône-Alpes, de la Ville de Grenoble, de la Métro et de la Direction Départementale de la Cohésion Sociale. Ce soutien témoigne d'une inflexion des politiques publiques en faveur d'un « théâtre d'art social » que Bérénice Hamidi-Kim définit ainsi :

> *Dans ces projets théâtraux qui visent la réinsertion de groupes exclus de la communauté théâtrale, mais aussi sociale et politique, et, ce faisant, une refondation desdites communautés, les dimensions artistiques et sociales des œuvres sont pensées ensemble et l'action culturelle est intégrée au projet artistique.* […] *L'objectif est* […] *qu'à l'issue de l'expérience artistique l'ensemble des acteurs et co-créateurs du projet, participants mais aussi artistes voire pouvoirs publics, voient leurs représentations et leurs pratiques de l'art théâtral modifiées.*[3]

Toutefois, cette reconnaissance institutionnelle ne s'accompagne pas d'une immédiate légitimité dans le champ théâtral, car, « le discours de l'État culturel continue à jour d'une autorité prédominante et continue à dévaloriser les projets qui visent concrètement à articuler mission artistique et missions sociale et civique[4] ». Le FITA s'inscrit donc et entretient cette tension contradictoire qui peut être interrogée à l'aune des spectacles étrangers accueillis dans ce cadre. Les troupes palestiniennes historiquement ou nouvellement ancrées dans le réseau du théâtre-action, n'ont pas été accueillies dans ce nouveau festival, en dehors de coopérations internationales éloignant le spectacle de la seule question palestinienne.

## 7.2. Échange de pratiques, rencontres, et circulation des techniques du Théâtre de l'opprimé.

### *7.2.1. Du théâtre-forum au théâtre « en résistance » : Welcome to hell (1996), Laïlat Alamor (1997-1998).*

Au cours de la première intifada, un groupe de palestiniens amateur de théâtre met en place des ateliers et promeut l'art dramatique dans la bande Gaza. La population est coupée de la

[1] *Id*.
[2] *Ibid.*, Annexe 5, page XIV.
[3] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 321-322.
[4] *Ibid.*, p. 315.

Cisjordanie et de Jérusalem depuis trente ans, et donc de l'activité théâtrale qui s'y est développée depuis les années 1970. C'est en autodidactes que Hossam Al-Madhoun[1] et Jamal El-Rozzi[2] pratiquent le théâtre à cette époque, comme la plupart des artistes gazaouis « issus de milieux modestes[3] ». Le théâtre n'est pas leur activité principale et ils doivent travailler par ailleurs, comme Jamal El-Rozzi en tant qu'assistant social, ou, pour les autres membres de la troupe, « journaliste à la télé palestinienne, […] éboueur[4] ». Entre 1989 et 1993, ils produisent principalement des spectacles pour enfants et fondent le Théâtre Al-Janoub en 1991. Sensibles aux conditions de vie de la jeunesse palestinienne privée d'enfance, les comédiens voient dans le théâtre un moyen d'expression privilégié[5]. Ils se forment par la suite auprès d'anciens membres d'El Hakawati : ces derniers créent un réseau d'ONG et d'artistes exerçant dans les villes les plus isolées de Palestine (Hébron et Gaza notamment), et mettent au service des autres leurs connaissances du théâtre et du terrain pour former des animateurs. Iman Aoun et Edward Muallem créent en 1991 le théâtre Ashtar ; Jackie Lubeck et Jan Willems[6] fondent en 1995 une ONG qui promeut les pratiques théâtrales à destination de la jeunesse : le Theatre Day Production (TDP). Les comédiens d'Al Janoub bénéficient du contexte de création de ces ONG-écoles de théâtre pour se former et développer leurs activités auprès de praticiens internationaux[7]. Ils suivent des cours intensifs à l'école du Théâtre Ashtar à partir de 1993 et sont « formés à la méthode Stanislavski par le Suisse Peter Braschler[8] »[9]. S'ensuit une

[1] Hossam Al-Madhoun (1968, Gaza ville) est un comédien et formateur palestinien, membre fondateur d'Al-Janoub theatre et du Gaza Theatre Lab, puis du Theatre for everybody. Il travaille pour des associations de défense des droits de l'enfant.

[2] Jamel El-Rozzi (1964, camp de Nusairat, bande de Gaza) est un comédien et formateur palestinien, participant et initiant des expériences théâtrales à Gaza depuis 1982. Il est également membre fondateur d'Al-Janoub theatre et du Gaza Theatre Lab, puis du Theatre for everybody. Assistant social de métier, il a également coordonné des projets d'insertion de personnes en situation de handicap.

[3] Marion Slitine, « Pratiques de l'art contemporain à Gaza : entre blocus et mondialisation », article cité.

[4] Marc Pennec, « La détresse des comédiens palestiniens », *Ouest France*, 4 octobre 2000. Reproduit en annexe dans le dossier du spectacle remis à nous par Philippe Dumoulin.

[5] Marianne Blume, Jamal El-Rozzi, Houssam El-Madhoun, « Theatre for everybody : théâtre pour tous à Gaza », *Études théâtrales*, 17, *Le théâtre d'intervention, aujourd'hui*, 2000, p. 123-128.

[6] Jan Willems (?) est un metteur en scène, auteur, et formateur hollandais. Il est directeur artistique du Theatre Day Production depuis 1995. Il a obtenu un Master en Arts, Sociologie et Communication à l'Université de Nimègue en 1980, puis un Bachelor (équivalent Licence) en « Théâtre en milieu éducatif, processus dramatique et direction de théâtre » à l'école d'Art d'Utrecht. Après avoir découvert la pratique théâtrale à Gaza au début des années 1990, il n'a plus quitté la Palestine et s'intéresse à l'impact du théâtre dans la société palestinienne.

[7] Des associations organisent des formations en Palestine et à Gaza dans les années 1990, permises par la relative stabilité politique. En 1995, l'association américaine *World of Culture* organise une formation au jeu et à l'improvisation avec Mark Hal Amiten (Américain). En 1996, Shadia Azzoz (Tunisienne) mène une nouvelle formation au Théâtre de l'Opprimé à Gaza en 1996 via un programme italien : Jasmine Project. En 1998, un workshop autour du texte *Des hommes dans le soleil* de Ghassan Kanafani est mené par Rahim Asri (Marocain).

[8] *Ibid.*, p. 125.

[9] Peter Braschler (?) est un metteur en scène suisse, directeur du Théâtre Maralam de Zurich. Intéressé par les collaborations artistiques Nord/Sud, il a monté plusieurs pièces en partenariat avec des troupes tunisiennes et palestiniennes.

collaboration avec Jan Willems et le TDP qui aboutit à trois spectacles : « *Un pour la route* (Harold Pinter, 1994), *L'exception et la règle* (Bertolt Brecht, 1995) et *Hafiza et Motawe* (Jackie Lubeck et Houssam [Al]-Madhoum, 1996)[1] ». Le Théâtre Al-Janoub est rapidement repéré et reconnu, d'abord par l'UNICEF pour leurs pièces « destinées aux enfants[2] », puis par des européens arrivant à Gaza par le biais d'organisations internationales. C'est le cas de François-Xavier Laithier[3] en mission pour le Centre Culturel Français (CCF[4]) et de Marianne Blume[5], enseignante pour l'Association pour la Promotion de l'Education et de la Formation à l'Etranger (APEFE). Ils partent à la rencontre d'artistes palestiniens avec « le projet de monter une pièce[6] » :

> *Les deux spectacles que nous avons vus nous ont convaincus que leur pratique était bien en accord avec leurs principes. Le premier, "L'exception et le règle" (B. Brecht), présenté à un public adulte, est d'une fraîcheur et d'un dynamisme étonnants : les chansons ont été adaptées et la musique changée, les références internes sont toutes ancrées dans le vécu des spectateurs. Pour nous qui ne comprenions pas la substance du texte, ce fut un vrai régal. Le second "Hasifa et Oumtawe" est d'une autre veine. Entièrement conçu sur base d'improvisation, il traite du problème des ordures qui est, à Gaza, omniprésent.* […] *C'est de cette expérience qu'est née chez moi l'envie de présenter un projet qui permettrait suivant le vœu de la troupe d'approfondir sa connaissance du théâtre à l'étranger. En effet, l'occupation israélienne, l'Intifada et l'enfermement actuel de Gaza n'ont pas permis et ne permettent toujours pas les échanges avec l'étranger et donc la confrontation avec d'autres conceptions théâtrales. Or, cette situation est une vraie souffrance pour les artistes et compromet l'évolution de la création artistique en Palestine.*[7]

Le texte ci-dessus est tiré d'un compte-rendu écrit par Marianne Blume à l'attention des soutiens institutionnels qui ont permis de mettre en place un échange de pratiques entre la

[1] Marianne Blume, Jamal El-Rozzi, Houssam El-Madhoun, article cité, p. 125.
[2] Théâtre du public, Theatre for everybody, Blume Marianne, *Checkpoint*, Cuesmes, Éditions du Cerisier, 2003, préface p. 7.
[3] Enseignant missionné par le CCF.
[4] Le Centre Culturel Français de Gaza (ou Institut Français de Gaza) dépend actuellement du Ministère français de l'Europe et des Affaires étrangères. Ce n'est pas une représentation diplomatique mais une institution chargée de « promouvoir la coopération culturelle, intellectuelle et audiovisuelle, de valoriser la création contemporaine française et francophone, de présenter l'enseignement supérieur français auprès des étudiants et enseignants étranger ». Il a été fondé en 1982 et reste le seul Centre Culturel étranger en activité à Gaza depuis 2006. Malgré des tensions avec le Hamas et d'autres groupes extrémistes, le CCF bénéficie d'une image très positive puisque c'est le seul à être resté ouvert durant la première intifada tandis que les autres Centres Culturels internationaux ne sont restés en place que pendant la courte période de stabilité permise par les Accords d'Oslo.
Sources : Site internet officiel de l'Institut Français à Gaza, url : https://www.institutfrancais-jerusalem.org/gaza/qui-sommes-nous/, consulté le 13/06/19 ; Jean-Pierre Filiu, préface à *Histoire de Gaza*, *op. cit.*
[5] Marianne Blume (1951-) est belge, professeur à l'université El-Azhar de Gaza, metteure en scène de théâtre (universitaire). Elle est cofondatrice du Theatre for everybody. En 2008, elle publie *Gaza dans mes yeux*. Elle est la petite-fille d'Isabelle Blume (1892-1975), enseignante en littérature, femme politique belge membre du Parti communiste, militante féministe et antifasciste.
[6] Marianne Blume, rapport adressé Mr Demaeght et Mme Papy, [« Genèse du projet » – titre illisible], page 1/3. Document inséré dans le dossier du spectacle « Welcome to hell » daté de septembre 1996, remis à nous par Philippe Dumoulin. Reproduit en annexe.
[7] *Ibid.*, p. 1-2.

Palestine et la Belgique. Elle sollicite d'abord Jean-Michel Vincart, coordinateur administratif de la branche belge du Service Civil International[1] (SCI) avec qui elle établit et budgétise un projet qui prenne en compte trois souhaits émis par les membres d'Al-Janoub : apprendre de nouvelles techniques ; salarier un acteur pour s'occuper de l'intendance de la troupe ; établir des relations à l'étranger. Ils demandent la présence d'un formateur pendant deux semaines à Gaza, puis la prise en charge du déplacement de la troupe Al-Janoub en Belgique pour pouvoir « assister à des spectacles, rencontrer des gens de théâtre et prendre des contacts pour d'éventuels échanges[2] ». Le projet est présenté à Alain Demaeght, responsable Palestine au Commissariat Général aux Relations Internationales (CGRI) de la Fédération Wallonie-Bruxelles (équivalent du Ministères des Affaires étrangères en France). Puis Madame Papy du CGRI assure le bouclage financier du projet. Un camp d'été est mis en place au mois de septembre 1996, il réunit quatre belges, une écossaise et huit palestiniens : « L'échange fut réel et les acteurs palestiniens se sont sentis confortés : ils ne sont pas si ignorants et finalement, ils ont aussi des choses à apprendre aux étrangers[3] ». Pour l'équipe belge qui a sollicité des subventions publiques, leur intervention est justifiée par le fait de « former les membres du théâtre Al Janoub aux techniques du théâtre forum d'Augusto Boal afin de les utiliser pour la défense des droits de l'homme et dans des projets de développement en Palestine et particulièrement à Gaza[4] ». Ces techniques sont alors « peu ou pas employées au Proche-Orient[5] ». La formation a lieu le soir (18h-23h) car l'ensemble de la troupe travaille la journée. Philippe Dumoulin[6] offre un enseignement théorique et pratique sur le théâtre de l'opprimé avec pour objectif de réaliser dans la foulée une pièce en arabe « qu'ils présenteraient comme l'aboutissement du travail[7] ». S'il leur apporte des techniques spécifiques, Philippe Dumoulin les considère déjà comme des « semi-pro[8] ».

---

[1] Le Service Civil International est une association d'envoi de volontaires sur des projets internationaux. Sa fondation remonte au sortir de la Première Guerre Mondiale, en 1920, à l'initiative de Pierre Ceresole (1879-1945), ingénieur suisse pacifiste et objecteur de conscience. C'est un mouvement pacifiste ancré dans l'idéal chrétien de son fondateur. Aujourd'hui structuré en ONG qui dispose de nombreuses branches dans plusieurs pays, le mouvement se définit comme laïc et apolitique. Le SCI belge a été fondé en 1947. Voir à ce sujet les notices biographiques accompagnant les carnets de l'auteur : Pierre Ceresole, « Vivre sa vérité. Carnets de route », Neuchâtel, La Braconnière, 1950.
A propos de Pierre Ceresole, voir les archives – dont certaines disponibles en ligne – du Centre pour l'Action Non Violente, url : http://www.non-violence.ch/, consulté le 14/06/19.

[2] Marianne Blume, rapport adressé Mr Demaeght et Mme Papy, *op. cit.*, page 2/3

[3] *Id*.

[4] Philippe Dumoulin, rapport de l'atelier de création, page 1/2. Document inséré dans le dossier du spectacle « Welcome to hell » daté de septembre 1996, remis à nous par Philippe Dumoulin.

[5] *Id*.

[6] Voir infra.

[7] Marianne Blume, rapport adressé Mr Demaeght et Mme Papy, *op. cit.*, page 2/3

[8] Philippe Dumoulin, entretien téléphonique avec Emmanuelle Thiébot, 25/06/19.

**Philippe Dumoulin** est un comédien, metteur en scène, « joker[1] » et animateur de théâtre belge. D'abord enseignant en langues germaniques, il intègre en 1979 la compagnie du Téléphone puis cofonde en 1980 la Compagnie du Brocoli[2] qui devient membre du CTA. Entre 1980 et 1985 il se forme aux techniques du théâtre de l'opprimé auprès d'Augusto Boal à Paris. À son retour en Belgique francophone, il développe la pratique du théâtre-forum et mène plusieurs ateliers de formation. En 1994 il fonde le Théâtre du Public qui défend deux axes fondamentaux : la coopération culturelle avec des pays du Sud, et une recherche sur la technique du théâtre-forum avec des comédiens professionnels. Il a été formateur, comédien, metteur en scène et joker dans le cadre de nombreuses collaboration internationales au Burkina Faso, en Palestine, en Egypte, en Tunisie et au Québec. Retraité depuis 2016, il est expert membre du Conseil d'Art Dramatique de la Fédération Wallonie-Bruxelles, représentant l'Assemblée Générale du Mouvement du Théâtre Action. En 2019, il prépare avec Marianne Blume, Hossam Al-Madhoun et Jamel El-Rozzi une conférence gesticulée qui revient sur dix années de collaboration artistique en Palestine : « J'ai tant ri à Gaza ».

La mise en place d'un théâtre-forum n'est pas apparue comme évidente ou gagnée d'avance aux membres d'Al-Janoub habitués à un jeune public, c'est donc « une réussite inespérée[3] ». Le spectacle *Welcome to hell !* [4] (*Bienvenue en enfer !*) est créé dans les locaux du YMCA[5] de

[1] Voir définition du rôle du Joker dans la section précédente (7.1.2).

[2] La Compagnie du Brocoli s'implante en Belgique (Hainaut, Brabant Wallon, Tubize, Braine-le-Comte, La Louvière) et en région francophone entre 1980 et 1985. Cette période est liée aux mouvements sociaux et grèves qui agitent localement le monde ouvrier. Elle propose des créations collectives d'agit-prop très bien reçues dans ce contexte. Dès 1979, une première expérience de théâtre-forum fédère les membres de la troupe qui souhaitent se former collectivement aux techniques du Théâtre de l'Opprimé. Plusieurs membres suivent régulièrement des cours théoriques et pratiques auprès d'Augusto Boal à Paris. Au cours des années 1980 et jusqu'en 1996, la compagnie produit des spectacles traitant de l'actualité immédiate de la désindustrialisation (corruption d'élus, promoteurs immobiliers véreux, accidents du travail, relation parents/enfants, vie quotidienne dans les logements sociaux, etc.) et de l'idéologie sécuritaire, des racines coloniales du racisme, du pouvoir de séduction de l'extrême droite, de l'usage du préservatif, etc. Toutes ces thématiques sont ancrées dans le monde ouvrier, et les pièces contextualisées dans un monde de classes. La compagnie devient responsable du mouvement belge de l'Association Internationale du Théâtre de l'Opprimé qu'elle a rejoint en 1980. En 1996, après le départ de Philippe Dumoulin, la compagnie est renommée le Théâtre Brocoli et s'implante à Saint-Josse. La nouvelle troupe abandonne peu à peu le spectacle-forum au profit de créations professionnelles et amateurs inspirées par la coexistence de différentes communautés culturelles éloignées des lieux officiels de la culture.
Voir à ce sujet : Gilles Salvia, « La Compagnie du Brocoli », Centre du Théâtre Action, *op. cit.*, p. 45-48.

[3] Marianne Blume, rapport adressé Mr Demaeght et Mme Papy, *op. cit.*, page 2/3.

[4] C'est le titre qui apparaît dans tous les documents fournis par le Théâtre du Public, nous ne connaissons pas le titre en arabe qui n'y apparait pas.

[5] Young Men's Christian Association est un mouvement de jeunesse mondial créé en 1844 à Londres, désigné en France sous l'acronyme UCJG (Union Chrétienne de Jeunes Gens). Le mouvement est d'origine chrétienne

Gaza du 12 au 23 septembre 1996 et aboutit à une représentation devant 150 personnes. Il raconte et problématise le quotidien des travailleurs gazaouis en Israël qui doivent passer par le point de contrôle d'Erez au nord de la bande de Gaza. Cette thématique a été suggérée par Philippe Dumoulin qui a assisté à un événement marquant à son arrivé à Gaza : « J'ai vu un soldat regarder les papiers d'un travailleur palestinien [au checkpoint], le regarder dans les yeux, laisser tomber le document par terre et s'en aller[1] ». Lorsqu'il en parle à la troupe, il sent une gêne s'installer malgré l'enthousiasme des plus jeunes. Dans le rapport de l'atelier qu'il rédige, le formateur belge inclut des données factuelles et affirme que « la bande de Gaza est en fait une prison où les Palestiniens vivent en semi-liberté[2] ».

> *Tous les jours des milliers de travailleurs palestiniens empruntent le couloir de la honte du check point Erez (3 heures à l'aller et 3 heures au retour) et sont soumis à l'humiliation quotidienne et au libre arbitre des soldats israéliens. J'ai été le témoin de ce triste spectacle lors de mon arrivée dans la nuit du 12 au 13 septembre vers 4 heures du matin.*[3]

**La bande de Gaza, les points de passage et les travailleurs palestiniens en Israël.**

La bande de Gaza mesure 41 km de long, et entre 6 et 12 km de large. Sa superficie est d'environ 360 km². Des colonies israéliennes sont installées à partir de 1970 et, jusqu'à leur évacuation en 2005, 9 000 colons vivent sur un quart du territoire. En 1950, la population de Gaza est estimée à 288 000 habitants, en 2009 elle est estimée à 1 487 000 personnes[4]. Les vagues successives de réfugiés ont considérablement augmenté la densité de population jusqu'à l'isolement du territoire en 2007. La bande de Gaza est constituée de zone urbaines, de villages et de zones rurales, ainsi que de camps de réfugiés.

À partir de juillet 1971, la bande de Gaza est quadrillée militairement et entourée de « 320 kilomètres de voies patrouillables[5] » ainsi que d'une « clôture de sécurité de 85 kilomètres[6] ». À cette époque, il n'existe que trois points d'accès au territoire : « Erez au nord et Rafah au sud […] ainsi que Nahal Oz à l'est de la ville[7] ». Ces points de passages sont des moyens de

protestante et interconfessionnel et s'est développé variablement à travers le monde en tendant vers l'œcuménisme. Chaque association est indépendante. Le YMCA de Gaza a été « fondé en 1952 par un groupe de jeune gens travaillant dans le domaine du sport, des services sociaux et de l'éducation ». L'association accueille la jeunesse palestinienne « sans distinction ou discrimination religieuse, de croyance, de sexe ou de nationalité ». « En 1954, le Conseil des Eglises du Proche-Orient a aidé le YMCA à construire un petit lieu ». A partir de 1976, Moussa Saba, militant nationaliste, dirige le YMCA « et le mobilise activement contre l'occupation ».
Sources : Histoire du YMCA de Gaza, site internet de l'organisation [en anglais] url : https://ymcagaza.org/about-us/history/, consulté le 22/06/19 ; Jean-Pierre Filiu, *Histoire de Gaza*, *op. cit.*, p. 549.

[1] Philippe Dumoulin, entretien téléphonique avec Emmanuelle Thiébot, 25/06/19.
[2] Philippe Dumoulin, rapport de l'atelier, page 1/2, *op. cit.*
[3] *Id*.
[4] Jean-Pierre Filiu, *Histoire de Gaza*, *op. cit.*, p. 533.
[5] *Ibid.*, p. 209.
[6] *Ibid.*, p. 321.
[7] *Id*.

pression politique. Depuis la première intifada (1987), Erez reste le seul point de passage vers Israël pour les gazaouis (les marchandises et camions transitent sur d'autres points). En 1994, Yasser Arafat s'installe à Gaza pour tenter de réunir le peuple palestinien contre l'avis d'Israël qui « conserve le contrôle exclusif[1] » de l'accès au territoire. Le point de passage d'Erez est fermé jusqu'au départ d'Arafat, confirmant « combien Israël demeure, même après Oslo, la puissance occupante[2] ». Cette disposition s'accompagne de la création d'une nouvelle clôture de soixante kilomètres[3]. Le bouclage de la bande de Gaza s'achève en 2005 après la victoire électorale du Hamas, blocus imposé par Israël mais également l'Egypte qui contrôle Rafah au sud. Par ailleurs, Israël décide également de l'élargissement ou de la réduction de la zone de pêche, voire de sa fermeture. Ainsi, la bande de Gaza « n'est indépendante qu'en surface, car ses frontières, son espace aérien[4] et maritime, ses communications et son approvisionnement demeurent sous le contrôle intrusif d'Israël[5] »[6].
Dans les années 1970, ils sont environ dix mille palestiniens à travailler en Israël où ils sont deux fois mieux payés que dans les territoires. Les affrontements inter-palestiniens au cours de l'année 1970 font chuter ce chiffre à six mille car ces travailleurs sont intimidés et peuvent être soupçonnés de collaborer avec Israël[7]. Mais progressivement ce chiffre remonte et la majorité de la population salariée de la bande de Gaza l'est en Israël (53 000 palestiniens en 1977[8]). Gaza est un « marché captif[9] » pour Israël et un « réservoir de travail non qualifié[10] » profitable à son économie : « de 1968 à 1978, la proportion des importations de la bande de Gaza en provenance d'Israël passe de 72% à 91%[11] », seul un tiers des habitants de Gaza employés en Israël le sont légalement. La dépendance des gazaouis est redoublée par l'élévation du niveau de vie permise par ce marché de l'emploi.

Philippe Dumoulin explique que le choix de ce sujet s'est imposé du fait d'une expérience partagée par l'ensemble des sept comédiens[12] du théâtre Al Janoub. Tous ont travaillé en Israël,

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] Un aéroport international « Yasser Arafat » a été érigé au sud de la bande de Gaza en 1998. Il a été détruit en 2002, au cours de la deuxième intifada
[5] Jean-Pierre Filiu, *Histoire de Gaza*, *op. cit.*, p. 421.
[6] Dans sa pièce *70* ans de fragments*, Hannah Khalil écrit un dialogue entre une fonctionnaire israélienne et un employé d'ONG qui déterminent ensemble ce que celui-ci peut faire passer à Gaza.
[7] Jean-Pierre Filiu, *Histoire de Gaza*, *op. cit.*, p. 205.
[8] *Ibid.*, p. 235.
[9] *Ibid.*, p. 236.
[10] *Id*.
[11] *Id*.
[12] D'après Philippe Dumoulin, il s'agissait de Jamal Al-Rozzi, Houssam El-Madhoun, Mohamed Abukwaik, Mohamed Hamdan, Rasmi Naïm, Nacer Hamam, Ali, et Rasmi. Iman Aoun n'a pas été formée aux techniques du

et donc traversé le passage d'Erez, « couloir de la honte[1] », que le dispositif scénique matérialise par une scénographie bifrontale. Outre le rappel de la forme du couloir, le public se trouve en situation d'observer à la fois ce qui se passe sur la scène et l'autre partie du public se situant en face. Cette utilisation de l'espace scénique renvoie aux suspicions dont les travailleurs gazaouis en Israël ont pu faire, ou peuvent faire l'objet. Pour écrire une pièce de théâtre-forum qui évoque cette situation, certains ont d'abord dû surmonter « le côté émotionnel[2] » de leur histoire, quatre des membres de la troupe ayant été « emprisonnés pour [leur] participation à l'intifada[3] » : « Grâce au théâtre, nous avons pu dépasser le "je" de Jamal, Houssan, Naïm et Ali et raconter le "nous" et donc l'histoire de Marouf[4] ». La situation de départ est partagée par tout le monde : Marouf subit tous les jours l'humiliation du passage d'Erez pour pouvoir aller travailler en Israël. Excédé par l'attente et les affronts des soldats israéliens au checkpoint, il décide de renoncer à son emploi en Israël et annonce à sa famille qu'il va chercher un emploi à Gaza. Symboliquement, sur scène, le comédien déchire son permis de travail.

> *Toute sa famille est étonnée. Sa femme [Sarah[5]] lui demande comment ils vont vivre. Son père* [Haj] *ne veut plus retourner à la vie si difficile d'antan. Son fils a peur de ne plus pouvoir continuer ses études. Marouf rassure tout le monde, tout ira bien, tout le monde danse. Marouf interrompt la sarabande et réclame l'or de sa femme (sa dot). Marouf va essayer tous les métiers : taximan, vendeur de vêtements, de falafel… Toutes ses tentatives échouent. À chaque échec la famille doit se séparer de quelques biens qu'elle avait acquis et elle doit les mettre en gage à la caisse des dépôts et consignations locales.*[6]

Marouf se heurte aux administrations locales anti-chômage qui forcent les palestiniens à travailler en Israël et ne trouve pas de soutien dans sa famille élargie : son riche oncle lui reproche son absence lorsqu'il travaillait en Israël et lui suggère d'y retourner. Enfin, lorsque son fils lui annonce qu'il doit arrêter ses études et travailler, Marouf envisage de vendre son luth, « symbole de sa culture[7] ». Son fils l'en empêche, et Marouf retourne travailler en Israël. Toute cette histoire se déroule donc sur une scène bifrontale au bout de laquelle la porte de la salle de spectacle reste ouverte jusqu'à la décision finale de Marouf de retourner à Erez. Elle se referme sur le personnage comme pour signifier l'impasse dans laquelle il se trouve – confirmée par le titre du spectacle. Les accessoires sont utilisés pour suggérer différents lieux, et le

théâtre de l'opprimé par Philippe Dumoulin mais, d'après lui, par une brésilienne du théâtre de l'Opprimé de Rio de Janeiro, Barbara Santos, venue donner une formation à Ramallah. Echange de courriels, 14 juin 2019.

[1] Philippe Dumoulin, rapport de l'atelier de création, page 2/2, *op. cit.*

[2] *Id*.

[3] *Id*.

[4] *Ibid.,* page 1/2.

[5] Le rôle de Sarah est alors interprété par un comédien. Nous y reviendrons.

[6] Philippe Dumoulin, rapport de l'atelier de création, page 2/2, *op. cit.*

[7] *Id*.

dispositif scénique réduit vise à mettre en valeur les acteurs et leur possibilité de raconter une histoire par eux-mêmes. Concrètement, la scène est d'abord fournie d'accessoires et petits meubles symbolisant la maison familiale, dont le contenu est retiré à vue à mesure que le foyer s'appauvrit. Lors de la représentation à Gaza, Philippe Dumoulin assure le rôle du joker en anglais tandis qu'un membre de la troupe traduit en arabe. Le forum est un tel succès qu'il doit être arrêté après une heure d'échanges interminables et enthousiasmants[1]. C'est pour Philippe Dumoulin son « plus beau souvenir du théâtre forum[2] ». La porte en acier refermée, le public se met à hurler. Houssan traduit : on ne peut pas représenter comme ça le peuple palestinien, c'est honteux, il faut changer la fin. Philippe Dumoulin lui dit que c'est d'autant plus intéressant. S'engagent des discussions au cours desquelles les plus vieux affirment avec intransigeance qu'ils n'iront jamais travailler pour les israéliens, tandis que les plus jeunes leur disent qu'ils doivent le faire pour leur permettre de faire des études. Inévitablement, ce théâtre-forum devra être adapté pour la scène européenne. A l'issue de cette première expérience, le théâtre Al Janoub devient en 1997 le Théâtre Laboratoire de Gaza[3]. Si *Welcome to hell* est leur première production de théâtre-forum, c'est leur deuxième spectacle, *Lailat Alomor* qui est le premier à tourner en Europe et en France.

> **Claudine Aerts** est une conteuse, dramaturge, metteure en scène et comédienne belge. Elle se spécialise dans le travail de la voix et intervient auprès de l'équipe de la Compagnie du Brocoli en 1995 pour le spectacle *Paradis Perdu* coproduit avec le Théâtre du Public nouvellement fondé par Philippe Dumoulin. Elle est ensuite associée à cette compagnie avec laquelle elle signe un grand nombre de mises en scène jusqu'en 2013 (*No Limits !; Welcome to Hell* ; *Jobforlife.be ; Checkpoint* ; *Le Noir Quart d'heure* ; *L'Or bleu* ; *Terres promises* ; *Waouh !*). En 2001 elle cofonde avec le conteur Hamadi la Maison du Conte de Bruxelles dédiée aux littératures orales. Elle y anime des ateliers de contes. Elle est également professeur à l'Institut des Arts de Diffusion et au Conservatoire Royal de Mons pendant plusieurs années.

Forts de leur première expérience, les membres de la troupe Al Janoub fondent le Théâtre Laboratoire de Gaza (ou Gaza Lab Theatre / Gaza Theatre Lab) pour affirmer leur nouveau champ d'intervention : des pièces construites à partir des techniques du théâtre de l'opprimé et

[1] Marianne Blume, rapport adressé Mr Demaeght et Mme Papy, *op. cit.*, page 3/3.
[2] Philippe Dumoulin, entretien téléphonique avec Emmanuelle Thiébot, 25/06/19.
[3] Ou Gaza Theatre Lab / Gaza Lab Theatre.

destinées à un public adulte. Toujours avec l'appui du SCI et du CGRI de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Philippe Dumoulin participe à un nouvel atelier de création accompagné cette fois de Claudine Aerts.

*Lailat Alomor – Le plus beau jour de ma vie*[1] ou *Nuit de noces*[2] – est une nouvelle pièce de théâtre-forum sur la condition des femmes palestiniennes. Sont associés à ce travail des partenaires locaux : le Gaza mental health center (refuge pour femmes), le Palestinian Women's Affairs (centre de documentation et de prévention sur la violence faite aux femmes et le mariage précoce), le Palestinian youth union (centre d'accueil de jeunes filles), et le Women health center de Burej (association de défense des femmes en instance de divorce confrontés à la loi islamique – charia)[3]. Durant quinze jours, Claudine Aerts mène un travail sur la voix tandis que Philippe Dumoulin poursuit une formation au Théâtre de l'Opprimé centré sur la technique du théâtre-image. La technique impose aux comédiens de se servir uniquement de leurs corps pour exprimer une idée abstraite : il est « absolument interdit de parler[4] ». Dans ce cas, les participants doivent prendre position sur scène pour exprimer la violence faite aux femmes (dans le spectacle, la première scène s'ouvre sur une « image » où la comédienne est au centre de l'espace scénique, tiré par le bras d'un côté par son mari, et de l'autre par son père). Cette première phase est appelée par Boal « l'image réelle ». Un atelier de théâtre-image vise à faire participer les spect'acteurs invités à modeler les corps des participants pour que, de cette situation de départ, le groupe parvienne à une « image idéale ». Celle-ci une fois posée et « à peu près acceptée à l'unanimité[5] », il s'agit ensuite de réfléchir à une phase de transition : « comment passer d'une situation à l'autre. Autrement dit : comment changer, transformer, révolutionner la réalité[6] ». L'exercice est réalisé du début à la fin sans parler, exclusivement par l'expression corporelle. Philippe Dumoulin utilise cette technique pour préparer le spectacle et contourner l'inefficacité de la représentation directe de la violence. Il s'agit une fois de plus de partager avec l'équipe du Gaza Lab, des techniques pour approfondir leurs pratiques de jeu.

[1] C'est la traduction la plus courante du titre du spectacle.
[2] Titre utilisé dans l'article paru dans *Etudes théâtrales* (n°17) : Marianne Blume, Jamal El-Rozzi, Houssam El-Madhoun, article cité, p. 126.
[3] Rapport sur le Gaza Theatre Lab, page 5/5, document contenu dans le dossier du spectacle « Lailat Alomor, juin 1997 », remis à nous par Philippe Dumoulin. Reproduit en annexe.
[4] Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé, op. cit.*, p. 28.
[5] *Id*.
[6] *Id*.

Une comédienne, Jilan[1] Al-Shikh s'est associée à la démarche de la compagnie, mais malgré – ou à cause – de la thématique, il a été impossible de mobiliser d'autres comédiennes[2].

Les personnages sont au nombre de cinq : Selma, la femme ; Haj, son père ; Faraj, son frère ; Khamiis, le mari et son oncle qui est aussi le mokhtar du village (équivalent du maire). La scénographie s'appuie sur un rapport frontal entre la salle et la scène, toujours assez peu pourvue en accessoires. Les comédiens surgissent de derrière un rideau noir et se mettent en place sur un tapis de jeu central. Seul le personnage de Selma déambule entre le public et ce tapis lorsqu'elle conte l'histoire. Elle est le lien entre la scène et le public. Le spectacle s'ouvre sur une dispute dans la famille représentée par l'image précédemment décrite : Selma, au centre, manifeste sa volonté de divorcer. D'un côté, le mari et le mokthar exigent qu'elle retourne vivre au domicile conjugal, de l'autre, son père exige qu'elle abandonne ses enfants et sa dot si elle souhaite divorcer. Le frère de Selma est impuissant à infléchir la volonté du père. Face à cette injustice, Selma montre les marques sur son corps qui atteste des coups reçus, en vain. L'intégralité de la pièce est un flashback qui vise à montrer que la violence faite aux femmes se produit par étapes : avant son mariage, le père traite Selma avec indifférence même lorsqu'elle obtient un diplôme à l'université. Il a accepté pour elle une demande en mariage. Selma lui demande que soit inscrit dans le contrat la possibilité pour elle de continuer ses études. S'ensuit la scène de négociation du contrat de mariage en l'absence de Selma, présente sur l'espace scénique mais en dehors de l'espace de jeu : la conteuse assiste impuissante à la négociation de son prix de vente, fixé par son père. Le mokthar et oncle de Khamiis l'aide à acheter son épouse. Ce dernier s'engage à lui permettre de continuer ses études mais refuse d'inscrire la clause dans le contrat de mariage ainsi conclu sur une valeur marchande. Après cette scène édifiante, trois saynètes montrent l'emprise de Khamiis sur Selma une fois le mariage passé : elle doit se comporter en parfaite femme au foyer et abandonner ses études. Il utilise d'abord la menace, la violence, puis finit par la séquestrer. La violence n'est jamais montrée mais suggérée de façon à ne laisser place à « aucune équivoque sur le caractère insupportable de cette violence[3] ». Son père lui rend visite et Selma tente de lui expliquer combien elle est malheureuse et son désir de revenir vivre dans la maison paternelle avec ses enfants. Haj refuse. Une nouvelle succession de sept saynètes montrent l'enfermement social de Selma, et l'incapacité du mokthar à intercéder en sa faveur malgré les sermons qu'il fait à

[1] Ou Jamalath / Jelan / Jeelan, le nom complet est parfois écrit Alshaikh ou Alseekh.
[2] Selon Philippe Dumoulin, le fait de jouer pour les femmes palestiniennes pose le « même problème que pour nous à une époque : une comédienne est perçue comme une prostituée ».
[3] Rapport sur le Gaza Theatre Lab, page 4/5, *op. cit.*

Khamiis. Ce dernier interdit à Selma d'aller se plaindre une nouvelle fois auprès du mokthar. Elle finit par s'enfuir de chez elle et se réfugier chez son père. Son frère, Faraj, veut aller corriger Khamiis mais Selma a peur des conséquences. Il l'incite donc à demander le divorce et le spectacle nous ramène à la première scène, et cette image significative de Selma physiquement disputée entre deux autorités patriarcales. Dans un épilogue, Selma explique que son père n'a accepté qu'elle divorce qu'après une tentative de suicide. Dans la note d'intention de mise en scène, il est souligné que l'utilisation de l'humour permet « une respiration pour les spectateurs[1] » confrontés à une telle thématique. Le spectacle a été bien reçu. Les interventions au cours du forum ont révélé l'adhésion des femmes au traitement de cette thématique qui semble bien refléter leurs expériences, et le rejet des hommes confrontés à une image trop oppressive d'eux-mêmes – mais ayant tout de même accepté le récit du spectacle, lui reconnaissant donc une certaine justesse.

Tel quel, ce théâtre-forum ne revêt pas du tout les mêmes enjeux lors de sa tournée européenne. Ici, l'équipe impose d'emblée une réflexion sur la réception du spectacle à l'étranger pour éviter l'écueil orientaliste – ou raciste. Elle est clairement posée dans le rapport de l'atelier qui commence par rappeler les conditions matérielles d'existence (socio-économique) de la population Gagaouzie et met en garde :

> […] *Être une femme à Gaza, ou à Naplouse, ne signifie pas la même chose. Il faut* […] *être prudent lorsque l'on parle de la femme palestinienne et éviter les amalgames, et donc tenir compte de sa classe sociale, de l'endroit où elle vit (ville, village, camp de réfugiés), de son niveau d'études, de la taille de sa famille, de sa position au sein de sa famille, de son état civil et de son âge.*
>
> *La société palestinienne est à la fois une société d'avant-garde politique comparée à d'autres sociétés arabes et à la fois très traditionnelle. Et c'est cette même tradition qui régit la conduite et limite la liberté des femmes. Ce retour à la tradition s'est accentué ces derniers temps. S'opposer à Israël, c'est s'opposer à une société de type « occidental », s'opposer à l'image de la femme « moderne » occidentale et trouver refuge dans les valeurs de la tradition d'une société patriarcale et musulmane, qui justifie le mariage précoce, l'enfermement de la femme à la maison, l'opposition à un accès aux études, à une émancipation par un droit au travail… La violence envers les femmes au sein de la famille est une pratique largement répandue et elle n'est pas l'apanage des milieux […] défavorisés. Cette situation s'est d'ailleurs accrue aussi bien en Palestine qu'en Israël, au fur et à mesure du conflit israélo-palestinien.*[2]

Nous avions relevé le pari risqué et ambigu de la compagnie El Hakawati avec son premier spectacle *Au Nom du Père, de la Mère et du Fils*[3]. La discussion à l'issue du spectacle avait été

[1] *Id*.
[2] *Ibid.*, p. 1/5.
[3] Voir Chapitre 2.2.1.

imposée par l'équipe du Festival de Nancy à la troupe qui aurait préféré se débarrasser de l'étiquette militante. Pourtant, dans le cadre du spectacle *Lailat Alomor*, la dimension militante est clairement un atout pour déjouer les clichés et stéréotypes sur les Arabes, en contextualisant et prenant pour point de départ leurs conditions matérielles d'existence. Cette démarche a été partiellement gommée de la seule publication en français sur et par le Théâtre Laboratoire de Gaza dans la revue *Études théâtrales*[1]. Si l'article commence bien par une explication matérialiste des raisons de l'inexistence d'une « tradition[2] » théâtrale en Palestine, le spectacle *Lailat Alomor* est décrit comme traitant de la condition de « la » femme (il n'est plus question d'une diversité de femmes palestiniennes), dans une « société islamique patriarcale[3] ». Cette réduction du sujet est dommageable à l'expérience théâtrale déjà altérée par le transfert culturel vers l'Europe et la France. Si la dimension participative de ces deux théâtres-forum est maintenue lors de leurs tournées européennes, en 1998 pour *Lailat Alomor*, et en 2000 pour *Welcome to hell*, le partage d'expérience avec le public n'existe pas en amont. Plutôt qu'un théâtre-forum visant à permettre aux opprimé·e·s de réagir à une oppression subie, le spectacle devient l'exposition des difficultés rencontrées par les Gazaoui·e·s, et le forum un moment d'échanges et de découverte plus précise de leur situation. Cette distance se matérialise notamment par l'abandon du dispositif bifrontal dans *Welcome to hell*. Mais c'est d'abord le spectacle sur la condition des femmes qui est parvenu outre-méditerranée. Les luttes féministes constituent un point d'intersection positif pour mobiliser la solidarité internationale – ou au moins susciter un intérêt, alors qu'une exposition des conditions d'existence des palestiniens sous domination israélienne n'est pas consensuelle. L'autocritique passe avant la critique. *Lailat Alomor* permet donc d'inscrire résolument la troupe dans la modernité. Ce premier spectacle a suscité « un grand enthousiasme[4] » et permis de « dépasser la barrière de la langue[5] ». Le forum sur la condition des femmes a été une première étape pour dépasser « l'incompréhension culturelle entre l'Orient et l'Occident […][6] ». Ce type de spectacle assume la nécessité d'un débat, d'une rencontre avec le public et s'appuie également sur un programme explicatif de la pièce jouée en arabe, à l'instar des productions d'El Hakawati. Philippe Dumoulin, le joker, traduit certains passages des spectacles non surtitrés. Le forum qui a lieu

[1] Marianne Blume, Jamal Al-Rozzi, Houssam El-Madhoun, article cité.
[2] Une fois de plus, le mot tradition ne convient pas et l'article s'empresse d'ajouter une liste de traditions théâtrales existantes. C'est bien l'absence d'institutions pérennes dont il est question dans l'article.
[3] Marianne Blume, Jamal Al-Rozzi, Houssam El-Madhoun, article cité, p. 126.
[4] « Theatre for Everybody », préface à Théâtre du Public, Theatre for Everybody, Marianne Blume, *Checkpoint*, *op. cit.*, p. 10.
[5] *Id*.
[6] *Id*.

ensuite laisse l'opportunité au public de proposer des solutions à une situation qu'il ne connaît pas, ouvrant un espace de rencontre. Ces productions belgo-palestiniennes trouvent leur place dans le réseau du théâtre-action en France, principalement programmées au cours du festival international de théâtre en résistance.

### *7.2.2. Le théâtre pour sortir de l'enfermement : Welcome to hell (tournée 2000), Checkpoint (2003).*

Les premières expériences de théâtre-forum permettent le développement de la pratique théâtrale pour la troupe qui s'est constituée à Gaza. En 2000, le Théâtre Laboratoire de Gaza devient le Theatre for Everybody. Ce nouveau changement de nom efface l'origine géographique de la troupe, et l'usage de l'anglais affirme sa dimension internationale. *Welcome to hell* est le premier théâtre-forum qui marque l'identité de cette troupe. Toutefois, elle abandonne progressivement cette forme pour l'étranger – mais pas sur place. Entre l'atelier qui a lieu à Gaza en 1996 et la tournée européenne du spectacle en 2000, quatre années ont permis à la troupe d'adapter leur spectacle pour l'étranger. *Welcome to Hell* débute donc avant même le « lever de rideau », lorsque Houssam Al-Madhoun accueille les spectateurs dans la salle en tenue militaire, réalisant des fouilles pour plonger d'emblée le public dans la réalité de l'occupation, et leur parlant en hébreu sans autre forme d'explication. Il s'agit de théâtre-invisible, une autre technique développée par Augusto Boal qui consiste à jouer une scène hors d'un plateau de théâtre, dans un lieu public de grande affluence, à l'insu de celles et ceux qui y assistent. Le scénario doit avoir été répété et les réactions probables de la foule anticipées de façon à élaborer un canevas qui permette de jouer la scène jusqu'au bout. Mais lorsque Boal pratique le théâtre-invisible, il explique qu'il ne faut jamais – sauf cas de force majeure[1] – révéler au public que ce à quoi il vient d'assister est du théâtre. Ce n'est pas le cas pour *Welcome to Hell* puisqu'avant le début du spectacle, Philippe Dumoulin explique au public que ce qu'ils ont subi à l'entrée est la version « soft[2] » de ce que vivent quotidiennement les palestiniens qui vont travailler en Israël. Cet accueil avait effectivement interpellé quelques spectateurs et spectatrices.

[1] Augusto Boal rapporte plusieurs expériences en Amérique du Sud et en Europe dans ses ouvrages *Théâtre de l'opprimé, op. cit.,* et *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1998.
[2] Philippe Dumoulin, entretien téléphonique avec Emmanuelle Thiébot, 25/06/19.

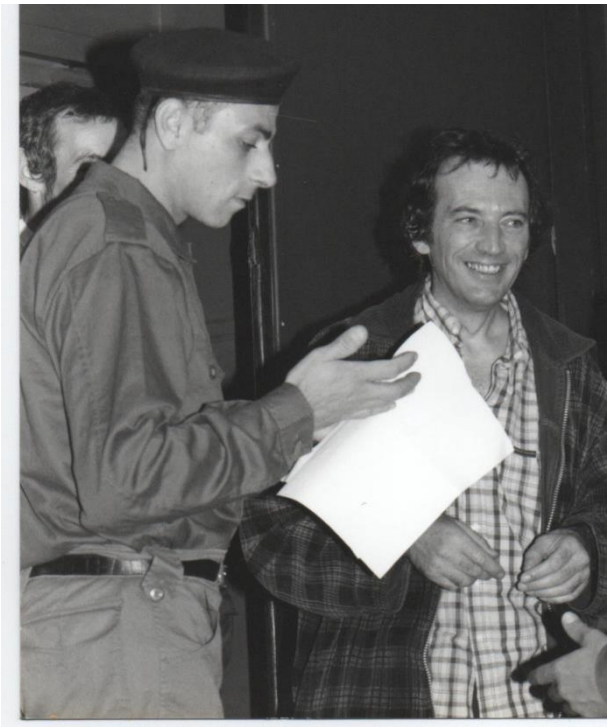


*Figure 42: Photographie. Date et lieu inconnus. Droits réservés, détail d'une photographie fournie et légendée par Philippe Dumoulin.*

*Légende : Houssam Al-Madhoun accueille les spectateurs un à un à leur entrée dans la salle avant la représentation de Welcome to Hell.*

*Figure 43: Photographie. Photographie fournie et légendée par Philippe Dumoulin.*

*Légende : Le forum après le spectacle. De gauche à droite : Modif Swidan, Houssam Al-Madhoun, Jilan Al-Shikh, Ahmed (le traducteur), une spectatrice, Jamal Al-Rozzi, Naïm Nasser Hamdan.*

Si un dispositif frontal est mis en place pour ce spectacle initialement joué en bifrontal à Gaza, le forum est maintenu (Figure 43). Plutôt que des surtitres, un traducteur – Ahmed – est présent sur la scène pour accompagner quelques moments « sans casser le jeu[1] ». La majorité des épisodes sont résumés dans un livret de spectacle. L'histoire de Marouf est « allégée » : le personnage du fils n'existe plus dans cette tournée européenne qui se concentre moins sur la fracture entre générations révélée par le théâtre-forum à Gaza, que sur les difficultés économiques et de circulations sur le territoire gazaoui. La tournée est organisée dans la cadre du FITA Belgique-France qui accueille la même année le théâtre Al-Middan[2] pour une représentation de *Sahmatah*[3]. Cette troupe de palestiniens d'Israël présente un spectacle co-écrit par Edward Mast[4] et Hanna Idi[5] en 1996 « qui met en scène un grand-père racontant à son neveu l'histoire de son village, [Sahmatah] en Galilée, qu'il a été obligé de quitter à cause de l'invasion de l'armée israélienne en 1948[6] ». En 2000, le théâtre Al-Middan met à nouveau en scène ce spectacle sous la direction de Fouad Awad[7]. Cette histoire fait écho à celle de *Kofor Shamma*. D'une façon générale, les Palestiniens d'Israël s'attachent à créer des pièces de théâtre autour de 1948, ou de « la notion de purification ethnique[8] », tandis que ceux des territoires composent

[1] Philippe Dumoulin, entretien téléphonique avec Emmanuelle Thiébot, 25/06/19.

[2] Le Théâtre Al-Middan (Littéralement le Théâtre du Rond-Point) est situé à Haïfa, c'est le premier théâtre arabe institutionnel fondé en 1994 grâce à la politique de gauche et la mise en place des accords d'Oslo. Il produit d'abord des pièces du répertoire européen arguant que la majorité des Arabes ne comprennent ni n'aiment le théâtre

[3] Au sujet de ce spectacle, un descriptif complet et rapport de la production a été publié en anglais dans la revue américaine *The Link* diffusée par l'association Americans for Middle East Understanding : Edward Mast, Hanna Idi, « Samatah », dans John F. Mahoney, *The Link*, vol. 32, Issue 1, February-March 1999, http://www.ameu.org/The-Link/Catalog-of-All-Link-Issues.aspx téléchargé en ligne le 21/11/17.

[4] Edward Mast (?) est un dramaturge et comédien américain originaire de Californie et basé à Seattle. Il écrit des pièces de théâtre pour tout type de public, y compris des enfants. Il a obtenu de nombreuses distinctions aux Etats-Unis. En 2010, il s'est positionné et a fait campagne contre les « crimes de guerres israéliens » dénoncés par l'ONU et Amnesty International, ainsi que contre le financement américain des attaques israéliennes : Edward Mast, « "Israel right or wrong" crowd advocates censorship in Seattle », *Seattle Times*, 31 décembre 2010, url : https://www.seattletimes.com/opinion/israel-right-or-wrong-crowd-advocates-censorship-in-seattle/, consulté le 25/06/19.

[5] Hanna Idi [ou Eady] (1957, Buqayah, Israël) est un Palestinien d'Israël instruit dans le système scolaire d'État, il apprend la culture et l'histoire des Juifs et des Hébreux mais très peu la culture et l'histoire des Arabes et pas celle des Palestiniens. En 1980 il rencontre pour la première fois des Arabes se définissant comme Palestiniens à l'Université du Wisconsin aux Etats-Unis où il suit des cours d'art dramatique. En 1982, lorsqu'éclate la guerre du Liban, une partie de ses amis palestiniens rejoignent les combattants à Beyrouth. Il reste aux Etats-Unis et sombre dans une dépression. Il décide de rentrer chez lui en Israël. Après ce conflit, une partie de sa famille qu'il n'a jamais connue vient du Liban lui rendre visite. Alors qu'il s'apprête à épouser une israélienne juive, il décide de s'investir dans le Mouvement pour la Paix. Ce n'est qu'après tous ces événements qu'il demande au père de son voisin d'enfance, Abu Soheil, pourquoi il se nomme « réfugié » alors qu'ils vivent dans le même village à Bugayah. Celui-ci lui raconte l'histoire de Sahmatah qui fournit la base d'écriture du spectacle d'abord créé à Seattle en 1996, puis joué sur les ruines du village de Sahmatah en 1998. Le texte intègre le répertoire du théâtre arabe en Israël via le Théâtre Al-Middan.

[6] Mas'ud Hamdan, « L'expérience théâtrale palestinienne en Israël de 1948 à 2005 : quelques repères », dans *Théâtre/Public*, n° 181, *Le théâtre dans le débat politique*, Actes du colloque de Cerisy, 2006-2, p. 111.

[7] Fouad Awad, metteur en scène palestinien d'Israël, a travaillé en 1996 sur le spectacle *Roméo et Juliette*. Voir à ce sujet le Chapitre 5, section 5.2.

[8] Mas'ud Hamdan, article cité, p. 111.

à partir de leur réalité quotidienne. Ceci en raison de l'ignorance dans laquelle sont enfermés les Palestiniens d'Israël suivant le programme de l'éducation nationale de l'Etat hébreu ne mentionnant pas la présence des palestiniens sur ses terres avant 1948[1], jusqu'à nos jours. La troupe Al-Middan, basée en Israël, et le Theatre for Everybody de Gaza ne peuvent pas se rencontrer localement. Elles vont pouvoir le faire à l'issue de leur tournée européenne du 22 septembre au 8 octobre 2000, dans le cadre du festival de théâtre-action en Belgique. Elles assistent à distance au déclenchement de la deuxième intifada[2] à la fin du mois de septembre, dont la violence traverse la médiatisation[3] du spectacle *Welcome to Hell*. Dans l'édition régionale ou locale[4] du quotidien *Ouest France*, Marc Pennec relate la dernière représentation de la troupe à la Tisanerie, une salle de spectacle située à Saint-Nazaire. Le journaliste présente les comédiens comme des « amateurs » pratiquant un théâtre « militant » et « interactif » dans un très court paragraphe. Les trois-quarts de l'article évoquent la gradation de la violence en Palestine et l'affaire Al-Dura (« ce gosse abattu dans les bras de son père »), le journaliste recueille les réactions des comédiens et leur donne la parole sur cette actualité. Le théâtre passe au second plan, mais c'est bien en tant que comédiens qu'ils sont interviewés et leurs propos directement rapportés, à l'instar de Daoud Kuttab prenant la parole pendant le conflit au Liban en 1982 en même temps qu'il joue dans *Les Mille et Une nuits d'un lanceur de pierres*[5]. S'il s'agit du dernier théâtre-forum pour l'étranger du Theatre for Everybody, la troupe reste néanmoins dans le réseau du théâtre-action grâce au partenariat avec la troupe belge qui se poursuit. Chacune des créations suivantes émanent de la réalité du terrain palestinien quand bien même leurs productions s'éloignent des formes militantes du forum.

[1] À ce sujet, voir les travaux récents d'Eléonore Merza Bornstein et Eitan Bornstein Aparicio, *Nakba. Pour la reconnaissance de la tragédie palestinienne en Israël*, Mouans-Sartroux, Omniscience, 2018. En particulier les chapitres suivant : 8 « Secrets de famille : ils ont fait la Nakba », p. 213-226 ; 9 « Une brève histoire de la Nakba en Israël », p. 227-250 ; 10 « Que savent vraiment les Israélien-ne-s de la Nakba et du droit au retour ? Enquête auprès du public juif israélien », p. 251-276. Ou encore, se référer aux travaux méconnus en France de Nurit Peled Elhanan sur les manuels scolaires israéliens, rapportés récemment : Elsa Ray, « Israël et sionisme : lumière sur une idéologie et sa propagande », *Mediapart*, 30 décembre 2016, url : https://blogs.mediapart.fr/ray-elsa/blog/301216/israel-et-sionisme-lumiere-sur-une-ideologie-et-sa-propagande, consulté le 25/06/19.

[2] Voir *infra*.

[3] Nous n'avons pas trouvé d'article via la base europresse et nous basons sur deux articles fournis par Philippe Dumoulin : Marc Pennec, « La détresse des comédiens palestiniens », *Ouest France*, 4 octobre 2000 ; « La Tisanerie accueille des comédiens palestiniens », article non sourcé, non signé, non daté mais qui renvoie à la soirée de représentation à Saint-Nazaire décrite dans l'article de presse de *Ouest France*. Reproduits en annexe.

[4] *Ouest France* est le quotidien national français au tirage le plus élevé (795 702 en 2014, chiffre en baisse constante). Nous n'avons pas pu déterminer si l'article est paru dans les pages régionales (Pays de la Loire), départementales (Loire-Atlantique) ou locales (Saint-Nazaire), ce qui change considérablement sa diffusion.

[5] Chapitre 3, 3.1.

**La deuxième intifada : vers une perception religieuse des raisons du conflit.**

La deuxième intifada débute après le 28 septembre 2000, date à laquelle le chef du Likoud[1], Ariel Sharon, visite l'esplanade des mosquées à Jérusalem. Une manifestation non violente est organisée le lendemain, pour dire le rejet de la politique d'occupation et de colonisation israélienne qui se poursuit après l'échec du processus de paix enterré au mois de juillet 2000. Les associations palestiniennes cherchent d'abord « à réactiver le répertoire d'action[2] » de la première intifada, soulèvement populaire non militarisé caractérisé par la figure de l'enfant aux pierres. Mais le mouvement est confronté « à une répression israélienne plus létale que lors de la première Intifada[3] », et l'Autorité palestinienne est impuissante.

> *Dans ce contexte, le mouvement islamiste connaît un renforcement* […]. *Contre Israël, il prône la poursuite de la lutte et l'inscrit dans un horizon – religieux – de victoire à très long terme. Il y a ici une entrée dans le mythe et un horizon non stratégique (ce qui ne signifie pas pour autant que les dirigeants du Hamas soient non stratégiques). À l'interne, il insiste sur son intégrité et la notion de justice sociale. Le mouvement islamiste souligne sa capacité à gérer efficacement (comme il en a fait la preuve avec son réseau caritatif) et à faire abstraction des lignages, qui sont effectivement contournés lors de élections en ce qui concerne les élus du Hamas. Cette dimension est essentielle au succès du Hamas lors des élections municipales et législatives, beaucoup plus qu'un agenda religieux ou de lutte nationale.*[4]

La consolidation des pouvoirs religieux s'est construite progressivement depuis les accords d'Oslo. En Israël, elle date de l'assassinat du premier ministre Yitzhak Rabin par un ultranationaliste israélien, Yigal Amir. Le camp de la paix en Israël, déjà durement affecté par cet événement, se détourne du plan de paix après l'échec des accords de Camp David (2000). La deuxième intifada est présentée par Israël comme « une attaque de terrorisme de masse orchestrée par Arafat[5] », alors assigné à résidence à Ramallah. En réalité, l'Autorité palestinienne n'a pas prise, comme pour la première intifada, sur l'organisation du mouvement et notamment les actions militaires des Brigades des martyrs d'Al-Aqsa créées en 2001. La deuxième intifada est aussi appelée l'Intifada Al-Aqsa. C'est à partir de l'automne 2000 qu'en France, « une véritable tendance anxiogène [traverse] la judaïcité française » et recompose le positionnement des institutions juives. Le CRIF devient hégémonique tandis que la peur de l'islam se renforce à l'international :

[1] Parti politique israélien de droite de tendance nationaliste dirigé en 2019 par Benjamin Netanyahou.
[2] Pénélope Larzillière, « Fermeture ou transformation des "possibles protestataires" ? L'évolution de l'engagement politique dans les Territoires palestiniens », dans Esther Benbassa (dir.), *op. cit.*, p. 195-207, p. 197.
[3] *Id*.
[4] *Ibid.*, p. 197-198.
[5] Ilan Pappé, « Les dix mythes d'Israël. Petite(s) mythologie(s) israélienne(s) », dans Noam Chomsky, Ilan Pappé, *Palestine l'Etat de Siège*, Paris, Galaade, p. 29.

> *Ainsi, l'ennemi arabe lointain et imaginaire est progressivement supplanté par l'ennemi intime, qui revêt désormais l'apparence très concrète du jeune Arabo-musulman de banlieue, supposé entretenir des connexions plus ou moins étroites avec la mouvance islamo-terroriste radicale incarnée par le Hezbollah libanais ou le Hamas palestinien, voir les cellules dormantes d'Al-Qaida* […]. [L]*a question existentielle de la « survie d'Israël »* […] *ne se pose plus en termes de géopolitique externe (guerre israélo-arabe), mais davantage de géopolitique interne (risque d'un conflit intercommunautaire sur le sol français)* […].[1]

Toutefois, cette lecture religieuse du conflit ne provient pas originellement des institutions juives en France, comme le souligne Vincent Geisser :

> *La présence musulmane visible dans les manifestations propalestiniennes est souvent interprétée sur un mode totalisant, comme la marque d'une « récupération islamiste » de la cause palestinienne* […]. *Et, contrairement à une idée reçue, cette accusation de l'« intrusion des islamistes » dans la mouvance propalestinienne n'est pas venue, au départ, des milieux hostiles à la cause mais fréquemment des milieux traditionnels* […] *qui avaient le sentiment de perdre le contrôle du mouvement.* […] *En définitive, la peur de l'islam imaginaire est autant présente chez les propalestiniens que chez les pro-israéliens, sans parler des acteurs neutres qui, bien qu'ils n'aient pas de position tranchée sur la question israélo-palestinienne, sont tout de même effrayés par l'émergence d'une « rue musulmane » dans les grandes villes françaises (Paris, Marseille, Lille ou Lyon) et tendent à interpréter les manifestations propalestiniennes comme des mobilisations exclusivement musulmanes.*[2]

Ainsi, la deuxième intifada acte le glissement d'une représentation de l'activisme arabo-musulman jadis incarné par la figure de Nasser, défenseur du panarabisme, vers celle du « terroriste » (pro)palestinien personnifié par Yasser Arafat. Les attentats du 11 septembre 2001 aux Etats-Unis et la gradation des violences en Palestine alimentent cette imagerie à l'international et celle du « choc des civilisations ». Elle se matérialise à la fin de l'année 2002, par la construction d'un mur de séparation de neuf mètres de haut séparant Israël des Territoires palestiniens morcelés, appelé « mur de sécurité » côté israélien.

En octobre 2002, le Theatre for Everybody tourne en Europe avec son troisième spectacle, *Checkpoint* ou *Le voyage immobile*, dans le cadre du FITA mais pas en France. Un membre de l'Association France Palestine Solidarité (AFPS), Jean-Luc Ordronneau, présent lors d'une représentation organise la tournée française l'année suivante. Elle s'appuie sur le réseau associatif des AFPS et tout un maillage affinitaire du militantisme « de gauche » comme par exemple, à Bourges, le « collectif des 18 contre la guerre » fondé en réaction à la guerre en Afghanistan et après les attentats du 11 septembre 2001, et l'association d'éducation populaire

[1] Vincent Geisser, « Les institutions juives face au spectre de l'"islamisation" de la cause palestinienne en France », dans Esther Benbassa, *op. cit.*, p. 223-243, p. 224-225.
[2] *Ibid.*, p. 229-230.

El Quantara qui promeut les pratiques artistiques du Maghreb et d'Orient[1]. Le spectacle est joué dix-neuf fois exclusivement dans des lieux municipaux (salles des fêtes, espaces culturels, MJC, centres d'animation, etc.). D'après l'équipe du Théâtre du Public, ce succès est dû à la l'élargissement du « réseau d'organisateurs potentiels […] constitué autour de la problématique des rapports Nord Sud[2] », mais également « l'énorme élan de soutien au peuple palestinien[3] » depuis le début de la deuxième intifada. La rencontre de l'AFPS et du théâtre-action belge permet également d'élargir le réseau d'accueil français encore très limité dans l'institution théâtrale, en dehors de compagnies locales proches des réseaux militants comme le Théâtre du Tiroir de Laval – théâtre municipal qui accueille toutes les troupes palestiniennes présentées dans cette partie.

Si *Checkpoint* rompt cette fois avec le théâtre-forum, la troupe propose une écriture théâtrale qui s'inscrit toujours dans la filiation du théâtre-action aux prises avec les préoccupations immédiates des Gazaoui·e·s. Au début des années 2000, il existe encore des checkpoints dans la bande de Gaza du fait de la présence de population israélienne[4]. Ce checkpoint peut être aléatoirement fermé pour quelques minutes ou quelques heures car il est interdit de laisser se croiser les véhicules des palestiniens et des israéliens. *Checkpoint* est une pièce en onze scènes qui raconte l'histoire d'une longue attente dans un taxi, inspirée par la mort d'un ami, Adelhamid[5], dont le fantôme qui ouvre la pièce :

> *Le Narrateur – Je me présente : Abdel Nasser, né le 16 mai 1951 au camp de Nuseirat dans la bande de Gaza, mort le 20 août 2002 sur la route qui mène de la ville de Gaza à Khan Younis. J'ai vécu longtemps en France et en Belgique. Et puis après de nombreuses années, j'ai voulu revenir sur la terre qui m'a vu naître.* […] *Mais je ne veux pas vous raconter l'histoire de ma vie, mais celle de ma mort.*[6]

Ce n'est pas sa mort qui va être représentée sur scène, mais une succession de situations typiques de la vie quotidienne qu'il commente. Le fil rouge est un groupe de cinq personnages réunis dans un taxi devant le checkpoint fermé : le jeune homme, le chauffeur, le prof, le vieux, et la femme. Les scènes impaires relatent leur attente sous un soleil de plomb, les esprits qui

[1] « La vie quotidienne à Gaza », *Le Berry Républicain*, 20 juin 2003 ; « Théâtre et rencontre avec des Palestiniens », *La Nouvelle République*, 25 juin 2003 ; « Voyage immobile à Gaza », *Le Berry Républicain*, 30 juin 2003 ; « Un "Check point" à la Chancellerie », *La Nouvelle République*, 1er juillet 2003. Revue de presse de la compagnie. Reproduite en annexe.
[2] Bilan de la tournée du FITA 2002 en Belgique, document inclus dans le dossier du spectacle *Checkpoint* remis à nous par Philippe Dumoulin. Reproduit en annexe.
[3] *Id*.
[4] Les colonies sont évacuées en 2005.
[5] Marianne Blume, « Un artiste », *Gaza dans mes yeux*, Loverval, Labor, 2006, p. 23-26.
[6] Marianne Blume, et *al*. *Checkpoint*, *op. cit.*, p. 17.

s'échauffent, les visites de vendeurs de thé « bouilli mille fois[1] » et cigarettes, les discussions politiques et chansons populaires entonnées avec la radio. Comme le narrateur le stipule à la fin de la première scène : « […] Mais puisqu'on est là, il faut bien tuer le temps alors on se parle, on se raconte des histoires, la vie quoi[2] ». Les scènes paires se focalisent donc sur l'histoire d'une famille palestinienne et les situations typiques qu'elles racontent dévoilent – selon les objectifs du théâtre épique – le mécanisme de la violence. A l'issue de chaque saynète, le narrateur commente et contextualise. La première raconte les destructions d'habitations : on assiste à une scène dans une famille composée du grand-père, du couple parental et de deux garçons, l'ainé et le cadet – ce dernier participant aux manifestations malgré les interdictions de son grand-frère. Le père est habité à l'idée de transmettre l'histoire de 1948 à son dernier qui ne l'écoute pas, la mère cantonnée à son rôle de cuisinière, et le grand-père prie incessamment, tout en gardant un œil bienveillant sur ses petits-enfants. Lorsque le cadet lui raconte qu'il a assisté à la destruction de la maison des voisins dans la nuit – utilisant ses jouets pour représenter les tanks israéliens, c'est leur propre maison qui s'effondre ensuite : ils rejoignent « la liste du comité[3] » pour espérer avoir un logement et ne pas se retrouver à la rue. La scène suivante montre une famille divisée : l'aîné tente d'étudier tandis que, dans la même pièce le cadet joue avec un revolver, le grand-père tente de dormir, la mère de faire régner l'ordre, en vain. Tous s'invectivent et ne supportent plus l'exigüité de leur nouvelle vie. Lorsque le père rentre du travail, face à ce désordre, il tente de frapper son plus jeune fils. La mère s'y oppose et menace – dans le vent – de quitter le foyer. La violence est présentée comme une conséquence de l'occupation par le narrateur : « Je me demande vraiment comment nous avons supporté et comment nous supportons encore tant d'humiliations et un tel arbitraire. Cela fait inévitablement monter une agressivité dont on ne sait pas quoi faire[4] ». Entre ces scènes dramatiques, celles qui se déroulent au checkpoint travaillent davantage les situations burlesques et l'autodérision. Les scènes paires critiquent les actions de Tsahal et le rôle des médias internationaux dans la couverture du conflit, assimilant les enfants morts à des martyrs dont les parents seraient fiers (scène 6) ; le blocage arbitraire de « cinq-cents ambulances[5] » à des checkpoints depuis le début de la deuxième intifada, dans une scène où une femme meurt en couches (scène 8) ; les conditions de vie instable des réfugiés palestiniens et les

[1] *Ibid.*, p. 23.
[2] *Ibid.*, p. 24.
[3] *Ibid.*, p. 28.
[4] *Ibid.*, p. 36.
[5] *Ibid.*, p. 55.

conséquences concrètes sur leur sommeil et l'absence d'avenir (scène 10). Dans la dernière scène, le groupe dans le taxi est toujours bloqué au checkpoint, et le narrateur raconte sa mort :

> […] *J'ai quitté la route, j'ai pris à travers les vergers ; j'étais à cent cinquante mètres de la maison de mon père… Vingt-neuf balles m'ont arrêté à jamais ! Vingt-neuf balles : je n'ai plus de temps ! Vingt-neuf balles : je n'ai plus d'espace. Sans raison. Sans sommation*. (Il s'assied et regarde la scène). *Vingt-neuf-balles !* […][1]

Comme dans l'ensemble de la pièce, et leurs mises en scène précédentes, la troupe ne représente pas la violence sur scène mais l'évoque physiquement ou la raconte par le biais de récit comme c'est le cas pour le narrateur. C'est Philippe Dumoulin qui l'incarne, déambulant sur le plateau. Sa position de narrateur/commentateur fait écho au système du joker développé par Augusto Boal au Brésil :

> *Dans le système du joker, les conflits sont toujours d'origine infrastructurelle, même si les personnages n'ont pas conscience de cette évolution souterraine : même s'ils croient qu'ils sont hégéliennement libres. On tente ainsi de rétablir la pleine liberté du personnage à l'intérieur des schémas rigides de l'analyse sociale. Organiser cette liberté permet d'éviter le chaos subjectiviste qui est la caractéristique des styles lyriques. Elle empêche aussi qu'on donne du monde l'image d'une énigme chargée d'un inexorable destin. Elle devrait aussi – c'est notre espoir – interdire l'interprétation mécaniste qui réduit l'expérience humaine à l'illustration d'un manuel.*[2]

Pour expliciter ce parallèle, nous pouvons revenir à la scène 4 : la famille se dispute violemment, la mère décide de quitter la maison, fait son baluchon, marche quelques mètres, est menacée par son mari d'être battue, fait demi-tour puis est défendue par son fils ainé avant d'être réconfortée par son père (le grand-père). La scène est ensuite brièvement commentée – mais pas analysée – par le narrateur qui déplore ces violences. Au fur et à mesure des scènes paires, le narrateur s'efface et n'apparaît pas dans la scène 10 où toute une famille doit se décider – sous la menace de tirs de l'armée – à quitter ou non, une nouvelle fois, son domicile. La mère et le père sont en désaccord, et ce dernier clôt la scène sur ces paroles : « Je veux rester ici et mourir ici. Toute notre vie, nous serons des exilés ?[3] ». La pièce veille ainsi à rendre saillante une mécanique sociale (la domination patriarcale, la gradation de la violence, etc.), tout en refusant de construire un « manuel », de donner des solutions. Le principe du Théâtre de l'Opprimé étant d'ouvrir des espaces de débat, cette tendance reste à l'œuvre dans les productions suivantes de ces troupes : le forum n'existe plus mais a été remplacé par un « bord de scène », c'est-à-dire un moment de rencontre entre le public et les artistes après un spectacle.

[1] *Ibid.*, p. 62.
[2] Augusto Boal, *Le théâtre de l'opprimé, op. cit.*, p. 67.
[3] Marianne Blume et al., *Checkpoint*, *op. cit.*, p. 60.

*Figure 44: Photographie du spectacle* Checkpoint ou le voyage immobile. *Droits réservés, document fourni par Philippe Dumoulin.*

*Légende : De gauche à droite : Abou Lamis, Sawsan Sham, Jamal El-Rozzi, Hossam Al-Madhoun, Modif Sweeden.*

Le théâtre-action, tel qu'il est pratiqué par ces deux troupes, consiste bien à mobiliser un cadre d'analyse qui mobilise un vocabulaire marxiste, et des procédés théâtraux s'inspirant du Théâtre de l'Opprimé. Ces techniques ne sont pas figées mais sont réinventées dans différents contextes, comme l'expliquent Augusto Boal, mais également Paul Biot au sujet du théâtre-action. C'est pourquoi, dans leurs partenariats suivants, le Théâtre du Public et le Theatre for Everybody se fixent pour objectif de lutter contre l'enfermement toujours plus réel à Gaza. Les deux troupes produisent deux autres spectacles qui tournent en France : *L'Or bleu ?* (2004) et *Les murs tombent, les mots restent* (2007). Le premier est « une coopération culturelle altermondialiste[1] » avec une troupe rwandaise et une troupe indienne qui n'a pu être financée que grâce à des associations. Le projet, relaté par l'équipe, implique « une prise de position politique[2] ». Le fait d'associer au projet des troupes étrangères, permet de dépasser le cadre de l'analyse politique surplombante – relevant bien souvent de la théorie. La critique du système capitaliste est alors ancrée dans l'expérience concrète de vie quotidienne des participants à ce projet :

[1] Subodh Patnaïk, Claudine Aerts, Mélanie et Philippe Dumoulin, « L'or Bleu ? Une coopération culturelle altermondialiste, temps forts d'une folle aventure », dans Paul Biot (dir.), *Théâtre-action de 1996 à 2006, Théâtre(s) en résistance(s)*, Mons, Éditions du Cerisier, 2006, p. 385-390.
[2] *Ibid.*, p. 387.

> *Les multinationales comme Suez et Vivendi s'approprient les ressources en eau partout sur la planète à des fins commerciales et lucratives. Un des enjeux majeurs du conflit israélo-palestiniens est la possession et le contrôle des ressources en eau. Ainsi, le Mur érigé en Cisjordanie suit comme par hasard le tracé des nappes aquifères. Des migrations de populations entières en Inde et au Rwanda sont motivées par la pollution de cours d'eau due à une exploitation minière intensive.*[1]

Cette coproduction entre quatre pays reste rare dans le paysage théâtral et n'a pas trouvé d'écho au-delà du FITA Rhônes-Alpes[2]. La dernière coproduction du Théâtre du Public avec le Theatre for Everybody n'y a pas tourné. *Les murs tombent les mots restent* est une expérience relativement inédite en Palestine puisqu'elle parvient à réunir quelques comédiens de Gaza et de Cisjordanie, tel que Kamel El Basha[3], comédien au Théâtre National de Palestine en 2019. La pièce tourne, une fois de plus, autour de la thématique de l'enfermement particulièrement matérialisé au cours des dernières années par la construction du mur de séparation. Le spectacle a peu d'écho en France et la tournée reste une fois de plus cantonnée aux réseaux militants. Est-ce parce que, comme le relate Philippe Dumoulin, les Palestiniens proposent souvent « des fables métaphoriques soutenues par un jeu plutôt réaliste[4] », proche des procédés brechtiens, que ces troupes sont marginalisées en France ? Malgré une rhétorique marxiste particulièrement diluée, les artistes prenant part au mouvement du théâtre-action défendent une conception du théâtre qui renvoie aux formes militantes passées, ou à « un objet théâtral non identifié[5] » que constitue le théâtre d'art-social.

## Conclusion de chapitre

À partir des années 1990 le théâtre palestinien se construit avec l'appui de partenaires internationaux. Le Festival de théâtre-action constitue l'un des réseaux par lequel il parvient en France. Les tournées sont davantage l'occasion de relater dans les médias la situation politique

[1] *Id*.
[2] À noter toutefois qu'il a fait l'objet d'un article dans la revue *Théâtre/Public*, qui témoigne à la fois de son caractère inédit, et de la suspicion dont il fait l'objet. L'auteure relate sa représentation en province et s'étonne de l'absence « des amateurs de théâtre », du « public de théâtre plutôt conséquent » localement, à ce spectacle qui a pourtant fait salle comble : « Comme si *L'or bleu ?* spectacle altermondialiste, était soupçonné a priori de volonté militante, donc de médiocrité ou d'ennui. Comme s'il y avait, dans l'actualité de son engagement, quelque chose qui abâtardissait le théâtre aux yeux des spectateurs patentés que les classiques rassurent… ». Geneviève Brun, « Chroniques provinciales », *Théâtre/Public*, 177, *Scénographie l'ouvrage et l'œuvre*, 2005/2, p. 100-105.
[3] Kamel El Basha (1962, Jérusalem) est un metteur en scène, comédien, dramaturge, animateur de théâtre, dramathérapeute et traducteur palestinien d'Israël. Il s'est formé à l'art dramatique à l'Université de Bagdad (Irak) au début des années 1980, puis à Jérusalem ouest et au Théâtre National de Palestine dans les années 1990. Il a mis en scène et écrit une quinzaine de pièces parmi lesquelles du théâtre pour enfants. Il est l'un des membres fondateurs de la Ligue du Théâtre Palestinien. Il a été consultant pour le ministère de la culture palestinien en 1996. Il est membre du Palestinian Writer Union. Il a participé aux deux productions théâtrales du TQI et du TNP (*Antigone*, 2011 ; *Des Roses et du Jasmin*, 2017), et a été révélé comme acteur de cinéma à l'international pour son interprétation dans le film *L'insulte*, de Ziad Doueiri en 2017.
[4] Subodh Patnaïk, Claudine Aerts, Mélanie et Philippe Dumoulin, article cité, p. 388.
[5] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique…*, *op. cit.*, p. 355.

dans les Territoires palestiniens que de parler de la pièce de théâtre elle-même. C'est parce que ce théâtre prend source dans le vécu des artistes :

> *Le théâtre-action qui privilégie la parole portée par les gens ordinaires ne dit pas : « voici ce qui est vrai ». Il dit « nous qui vivons ceci, voici comment nous voyons le monde » et, reliant l'ici et l'ailleurs il ajoute « et voici celui que nous trouvons juste, pour nous et pour les autres ».* […]
>
> *Les mécanismes d'aliénation ou les situations d'injustice qui y sont dévoilés, s'inspirent de ce que leurs créateurs connaissent ou perçoivent dans leurs propres vies.*
>
> *De cette communauté d'esprit et de résistance, entre sud et nord, naissent souvent des solidarités profondes, personnellement bouleversantes, et, au-delà, suffisamment ancrées et puissantes pour inciter aux actions collectives et politiques.*[1]

Paul Biot affirme, dans le deuxième ouvrage du CTA consacré au Théâtre-action de 1996 à 2006, que les coopérations culturelles entre le nord et le sud contribuent à fonder une communauté de résistances. Il s'agit de collaborer avec le Sud pour sensibiliser au Nord. Loin des critiques qui renvoient le théâtre-action à une forme d'intervention voire de pacification sociale, Paul Biot défend l'idée, dès les années 1980, que l'opposition entre « politique » et « social » est un faux débat :

> *Diversifiant – et multipliant – ses terrains d'action,* [le théâtre-action] *accroissait progressivement sa collaboration avec des gens et des milieux de moins en moins organisés et sous-représentés. Dans le même temps que la plupart des grands mouvements s'orientaient vers un militantisme plus sélectif et que les milieux politiques inventaient leurs propres anathèmes (par exemple, avec la connotation péjorative, « politique politicienne »), le regard porté sur le théâtre-action se faisait à la fois plus esthétisant et plus social. L'esthétisme et son apparente neutralité. Le social et son apolitisme de façade. Comme si le politique ne concernait que les congrès de militants, les débats télévisés des têtes de listes et tous les quatre ans, le bulletin de vote.* […][2]

La « condamnation du militantisme en art[3] » et la dépréciation de « la politique » ont participé d'un même mouvement de discréditation d'une culture de lutte qui cherche à fédérer des fractions de la population dominée. De même, l'action sociale a pu être méprisée parce que perçue comme étant moins radicale ou prétendument « apolitique ». Paul Biot insiste sur la nécessite de penser politiquement l'intervention sociale, et d'y voir une manifestation de la politique. C'est bien en tant que théâtre d'intervention sociale que se construit le mouvement théâtral palestinien dans les années 1990, dont toutes les nouvelles compagnies ont le statut

[1] Paul Biot, « L'engagement international du théâtre-action », dans Paul Biot (dir.), *Théâtre-Action de 1996 à 2006…*, *op. cit.*, p. 323.
[2] Paul Biot, « Théâtre-action : social ? politique ? Une question de regard », dans Centre du Théâtre Action, *op. cit.*, p. 158.
[3] Christian Biet, Olivier Neveux, « D'un art ignoble », préface à Christian Biet, Olivier Neveux (dir.), *Une histoire du spectacle militant, op. cit.*, p. 10.

d’ONG et, bien que produisant des spectacles pour l’étranger, travaillent avant tout avec les populations locales. Deux types de productions théâtrales s’y développent : des pièces de théâtre qui relèvent davantage d’une représentation mémorielle, cherchant à raconter et légitimer sa propre version de l’Histoire – tendance majoritaire dans le répertoire des Palestiniens d’Israël ; et d’autres qui s’inscrivent concrètement dans l’expérience de l’occupation, dans le quotidien.

## Chapitre 8 : La « belle résistance[1] » et « l'intifada culturelle[2] » : deux théâtres, deux démarches artistiques, et leurs réseaux de soutien.

Dans la constellation des ONG présentes en Palestine, les théâtres-écoles ont une place à part. La majorité des ONG qui s'y implantent pendant les années 1990, sous l'impulsion des accords d'Oslo, sont dirigées par des élites cultivées qui transforment en « question humanitaire un problème politique[3] ». Elles se retrouvent en compétition et fragmentent, dépolitisent, et démobilisent les palestiniens en créant une classe de professionnels des projets humanitaires[4]. Cela s'explique par l'exigence de nombreux donateurs qui conditionnent leur apport financier aux positions politiques des ONG : « […] le mouvement de solidarité ainsi créée à partir des années 1990 remplace l'aide inconditionnelle fournie au mouvement de libération national par une aide "apolitique" des gouvernements occidentaux et agences de développement[5] ». Cette exigence devient plus impérieuse « à l'heure de la "deuxième intifada"[6] » et déconnecte les ONG des besoins de la population. Elles sont dirigées par une fraction de classe aisée, éduquée, parlant anglais, utilisant ses réseaux pour lever des fonds, et qui séduit « les nombreuses délégations internationales qui se sont rendues dans les territoires palestiniens à partir de 2001[7] ».

> […] *les militants ne se rendent* [pas] *compte du décalage entre le discours très politique de ces élites et l'intervention dépolitisée de leurs ONG, ni du gouffre béant entre les préoccupations (et le mode de vie) de ces dirigeants et les réalités vécues par la majorité de la population palestinienne.*[8]

*A contrario*, tout un mouvement théâtral prend son essor et se constitue en réseau d'ONG, exerçant au plus près de la population locale et qui se confrontent au problème de l'occupation militaire. Ainsi, les ONG de théâtre en Palestine se donnent pour objectif de (re)construire une communauté autour de pratiques artistiques pour lutter contre « les stratégies de

[1] Abdelfattah Abusrour, « Histoire d'une belle résistance », dans Aline Alterman et al, *Ligne : Penser la paix, penser l'impossible ? Le conflit israélo-palestinien*, n°46, mars 2015, p. 95-103.
[2] Erin B. Mee, « The Culturel Intifada : Palestinian Theatre in the West Bank », *The Drama Review*, 56, 2012/3, p. 167-177, url : https://muse.jhu.edu/article/483811, consulté le 01/07/19.
[3] Voir à ce sujet : Julien Salingue, *La Palestine des ONG. Entre résistance et collaboration*, Paris, La Fabrique, 2015.
[4] Jen Curatola, « Theatre and civil society in NGO-ized Palestine », dans Ola Johansson, Johanna Wallin (dir.), *The Freedom Theatre, Performing Cultural Resistance in Palestine*, New Delhi, Leftword Books, 2017, p. 141-163.
[5] *Ibid.*, p. 146. Traduction de l'anglais par Emmanuelle Thiébot.
[6] Julien Salingue, « L'ONGisation de la Palestine à l'heure de la "deuxième intifada" », *La Palestine des ONG*, *op. cit.*, p. 151-195.
[7] *Ibid.*, p. 175.
[8] *Id*.

déculturation[1] », comme l'OLP dès sa fondation en 1964[2]. En raison de leur statut particulier et des conditions matérielles d'exercice du théâtre, c'est auprès de militants de la gauche radicale en France que ces ONG trouvent un appui au début des années 2000. Le Centre culturel Al Rowwad et le Freedom Theatre de Jénine (FT) sont les premières à bénéficier de soutien.

## 8.1. Historique des associations internationalistes et du réseau de soutien aux compagnies de théâtre-ONG palestiniennes.

Au début des années 2000, deux associations sont créées successivement : La Société des amis du Théâtre Al Rowwad (AAR[3]) – une association loi 1901 fondée le 29 novembre 2002, et l'Association des Amis du Théâtre de la Liberté de Jénine (ATLJ) fondée le 15 juin 2006. L'organisation de tournées théâtrales n'est qu'une partie de leurs activités qui se concentrent sur le terrain par le soutien financier à des structures d'animation culturelle, et par la création d'un réseau de solidarité en France en faveur de la jeunesse palestinienne. C'est à partir de la situation des enfants palestiniens que les compagnies palestiniennes sont parvenues à mobiliser et structurer ces réseaux.

### *8.1.1. La Société des Amis d'Al Rowwad*

La Société des amis du théâtre Al Rowwad est une association loi 1901 fondée le 29 novembre 2002 par Jean-Claude Ponsin[4], son président, après sa rencontre avec Abdelfattah Abusrour en

[1] Françoise Sironi, « Les stratégies de déculturations dans les conflits contemporains », *Revue de Psychiatrie Sud/Nord*, n°12, 1999, [disponible en ligne] http://www.ethnopsychiatrie.net/actu/sudnord.htm, consulté le 30/05/17.

[2] Voir à ce sujet, Partie I, Chapitre 1, section 1.3.1 L'Organisation de Libération de la Palestine et la résistance culturelle. Dans son ouvrage *La Palestine des ONG*, Julien Salingue explique bien que les ONG ont été au cœur du développement du nationalisme en Palestine de 1967 à la première intifada. C'est avec les accords d'Oslo et la deuxième intifada qu'il repère et analyse le mouvement de dépolitisation que nous venons d'expliquer.

[3] Sur le papier, l'association est nommée « La Société des Amis du Théâtre Al Rowwad », mais il est d'usage de la nommer les Amis d'Al Rowwad (AAR).

[4] Jean-Claude Ponsin (1929-2011) est un militant internationaliste aux multiples casquettes. Polytechnicien, de parents communistes, il a travaillé jusqu'à ses quarante ans à la construction de bâtiments publics – essentiellement routes, ponts et barrages – du Brésil au Mozambique, en passant par Israël – où il participe à la construction du canal du Jourdain – et Cuba qu'il rejoint pour se mettre au service de la révolution pendant cinq ans. Malgré son parcours atypique et ses opinions politiques, il finit par obtenir un poste à responsabilité dans une grande entreprise de BTP française. Un événement va déterminer sa reconversion : alors qu'il se rend en Espagne pour un chantier, il est invité à visiter, dans le cadre professionnel, une salle militaire dédiée à la *Division Azul*. Refusant de se compromettre en travaillant pour des nostalgiques de Franco, il démissionne et débute des études de médecine. Il a quarante ans. Au cours de sa première année, il mène de front ses études et des chantiers en Algérie. Il obtient rapidement en France un poste d'assistant en physiologie pour poursuivre sa formation de médecin généraliste. Diplômé à la fin des années 1970, il travaille à l'hôpital et se spécialise dans l'alcoologie. Voyant des patients guéris replonger quelques temps plus tard, il décide de prendre à bras le corps le problème de l'alcoolisme engendré par le chômage et l'isolement social en fondant une entreprise de réinsertion, *Pilier d'Angle*, qui offre des emplois à d'anciens alcooliques dans le bâtiment public (peinture, plomberie, etc.). En parallèle de cette activité déjà importante, sa reconversion le mène dans d'autres coins du monde. Dans les années 1980, il fonde l'association des Enfants D'El Salvador (EDES) avec un groupe de personnes qui est également à l'origine des AAR. L'association organise l'accès aux soins et à l'éducation pour les enfants dans des coins reculés du pays, pendant la guerre civile et jusqu'aux accords de paix, de 1979 à 1992. Elle permet la venue de professionnels de la santé

Palestine en mai 2002 – en pleine intifada, dans le cadre d'un voyage organisé par l'Association de Jumelage Palestine France (AJPF)[1].

**Abdelfattah Abusrour** (1964, camp d'Aïda) est biologiste de formation, animateur culturel, comédien, metteur en scène et directeur du Centre culturel Al Rowwad à Aïda. Il fait partie de l'union des artistes Palestiniens depuis 1983. À l'époque il est plus intéressé par la photographie et la biologie, son projet étant de faire « un livre sur les fleurs de la Palestine[2] ». Grâce à une bourse d'étude, il réalise un doctorat en biologie en France de 1985 à 1994 et devient enseignant à l'université de Bethléem. En 1998 il fonde le centre culturel Al Rowwad (Les pionniers) pour la culture et la formation théâtrale dans le camp d'Aïda[3]. Dans un local de deux pièces de 16m², il propose des pratiques artistiques aux enfants du camp en mettant l'accent sur le théâtre. Il y voit un moyen pour les enfants de s'exprimer librement, « de raconter leurs histoires et leur version de l'histoire, sans compromis et sans hypocrisie[4] ». C'est le *leitmotiv* de son travail qui cherche à transformer l'individu puisqu'il s'agit de « construire la paix en soi avant de parler de paix avec les autres[5]». Abdelfattah Abusrour est le vice-président des AAR. Il se présente systématiquement comme le pionnier de la « belle résistance » et est présenté comme tel dans un reportage de Sophie Massieux diffusé sur *Arte* le 12 avril 2012[6].

(dont une partie rejoint la guérilla). En 1982, Jean-Claude Ponsin intervient au Liban pendant le siège de Beyrouth. En France, l'activité de *Pilier d'Angle* prend de l'ampleur et ne lui permet plus d'exercer son métier de médecin. Il ferme son cabinet pour se consacrer à son entreprise avant de prendre sa retraite. Décrit par les bénévoles de l'association et ses proches comme un « retraité hyperactif », il développe la majeure partie des partenariats et du réseau de solidarité du Centre culturel Al Rowwad en France avant son décès accidentel en juillet 2011, pendant les tournées françaises d'Al Rowwad et du FT de Jénine.
Voir à ce sujet, Colette Mesnage, « Jean-Claude Ponsin » [entretien], dans *Sagesses pour aujourd'hui*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 173-183. Et les entretiens menés avec les AAR.

[1] Fondée en 1999 par Fernand Tuil (1950-2013). Ce militant communiste, franco-israélien et proche de Yasser Arafat, a permis en 1989 le jumelage entre la ville de Montataire et le camp de réfugiés palestiniens de Deisheh. Voir le site internet de l'association, url : http://www.ajpf.fr/, consulté le 15/10/18.

[2] Abdelfattah Abusrour, « Histoire d'une belle résistance », dans Aline Alterman et al, *Ligne : Penser la paix, penser l'impossible ? Le conflit israélo-palestinien*, n°46, mars 2015, p.97.

[3] Situé à l'entrée de Bethléem au sud de Jérusalem, le camp d'Aïda est un point névralgique en Cisjordanie depuis la construction du mur de séparation en 2004. 5 000 personnes y vivent, issues de 41 villages détruits en 1948, et 70% de la population est privée d'emploi. Le camp d'Aïda est jumelé depuis 2009 avec la ville de Nogent-sur-Oise dont le maire, Jean-François Dardenne était alors sous l'étiquette Divers Gauche.

[4] Abdelfattah Abusrour, *idem*, p.99.

[5] *Id*.

[6] *Dans tes yeux*, 2012, série documentaire présentée par Sophie Massieux, épisode 29, « Palestine », diffusée le 12 avril 2012, Arte.

La Société des AAR (Amis d'Al Rowwad) se donne pour objectif d' « appuyer par tous les moyens possibles la résistance par la culture du peuple palestinien à la colonisation et à l'occupation[1] ». Trois objectifs sont énoncés dans les statuts de l'association : « […] participer au financement du centre […] » ; « […] promouvoir les tournées des enfants du centre en Palestine et à l'étranger, tout particulièrement en France » ; « […] fournir une collaboration technique et artistique »[2]. Après une première tournée théâtrale[3] des enfants l'association reçoit 85 663 euros de cotisations et dons en 2004, et fournit au Centre Al Rowwad les 70 000 euros nécessaires à la construction d'un nouveau lieu d'accueil. L'association organise sur place une formation professionnelle en informatique pour permettre à Al Rowwad de produire ses CD et DVD que l'association diffuse en France. Si sa première mission est de contribuer au fonctionnement du centre Al Rowwad, l'association effectue aussi des achats d'artisanat en Palestine (savons, céramique, huile, broderie, cartes postales) et ouvre un espace de vente en 2009 à Paris[4]. Cela pérennise les activités de l'association. Les dotations allouées au centre ont été importantes les premières années : 68 118 euros en 2004 ; 41 800 euros en 2005 ; 50 448 en 2006[5]. En 2007, ces dotations chutent à 6 400 euros ; 10 000 euros en 2008 ; 8 235 euros en 2009 ; 10 000 euros en 2010 ; 29 270 euros en 2011[6]. D'une part, l'élan de générosité suscité par l'enthousiasme du projet les premières années s'essouffle. D'autre part, Jean-Claude Ponsin fonde en 2006 une deuxième association de ce type : l'association des Amis du Théâtre Libre de Jénine (ATLJ), dont le succès à l'international est plus probant que celui du Centre Al Rowwad. Nous y reviendrons. Entre le militant internationaliste qui préside l'association et Abdelfattah Abusrour, l'entente est parfaite, mais le décès brutal de Jean-Claude Ponsin le 30 juillet 2011 est un coup dur pour l'association[7].

Le rapport moral de l'association des AAR de 2012 acte l'impossibilité de poursuivre ses activités à un même rythme. Jean-Claude Ponsin avait réuni autour de lui des militants et sympathisants « de sensibilités différentes[8] ». Il s'était investi à temps plein dans l'association

[1] Compte Rendu de l'Assemblée Générale et rapport moral 2004, document disponible en ligne : http://www.amis-alrowwad.org/-Documents- , consulté le 19/09/17. Sauf mention contraire, tous les documents relatifs à l'association ont été téléchargés à partir de ce lien et sont accessibles en ligne.
[2] Statuts de l'association.
[3] Présentée dans ce chapitre : *Nous sommes les enfants du camp* (2003).
[4] Boutique associative et solidaire Les Amis d'Al Rowwad, 24 rue Custine, 75018 Paris. La boutique ouvre ses portes dans l'ancien local de l'association *Pilier d'Angle*, dont Jean-Claude Ponsin est propriétaire.
[5] Dossier de demande de subvention pour l'organisation de la tournée d'Al Rowwad de 2008.
[6] Rapports financiers disponibles en ligne.
[7] Le réseau militant international est endeuillé en 2011 par les assassinats de Vittorio Arrigioni, volontaire d'ISM basé à Gaza, et de Juliano Mer Khamis, directeur artistique du Théâtre de Jénine, le 4 avril 2011, voir sections suivantes.
[8] Rapport Moral de la société des AAR, 2012, non paginé.

qui voit « son devenir compromis après la disparition de son fondateur[1] ». Une AG extraordinaire entérine les nouveaux objectifs pour l'association qui élargit son soutien à d'autres activités culturelles en Palestine[2], actant ainsi la fin d'un partenariat privilégié avec le Centre Al Rowwad. En dix années l'association a organisé quatre tournées théâtrales en France et diffusé les captations de trois spectacles (*Nous sommes les enfants du camp* (2003) ; *C'est la Faute au loup* (2008) ; *Handala* (2011)), plusieurs reportages sur la vie du centre, et soutenu financièrement[3] la publication du *Livre d'Handala* aux éditions scribest, préfacé par Plantu pour la première édition de 2011 concomitante à la tournée du spectacle, rapidement épuisée. Le livre a été réédité en 2015, préfacé par Siné. Au cours de cette période, d'autres associations de type les Amis d'Al Rowwad se sont constituées à l'international (Etats-Unis, Norvège, Belgique, France). Mais parmi ses partenaires les plus importants, Abdelfattah Abusrour cite en premier lieu Jean-Claude Ponsin[4]. Depuis son décès, la situation du Centre Al Rowwad n'est pas stabilisée et la Société AAR relaie régulièrement des appels à dons via des plateformes de *crowdfunding* internationales[5].

### *8.1.2. Les Amis du Théâtre de la Liberté de Jénine*

En avril 2006, des membres de la Société des AAR et de l'Union Juive Française pour la Paix[6] (UJFP) assistent à la projection du film *Les enfants d'Arna*[7] au cinéma d'Art et d'Essai Les 3 Luxembourg à Paris. Le film est suivi d'une discussion en présence du réalisateur, Juliano Mer-Khamis, et d'un « public d'au moins 120 personnes[8] ». Dans ce documentaire « bouleversant[9] », Juliano présente la vie d'enfants du camp de Jénine pour lesquels sa mère, Arna Mer-Khamis, a fondé le Stone Theatre en hommage à l'intifada.

[1] *Id*.
[2] La suite des activités des AAR est abordée dans le chapitre 9.
[3] La Société des AAR a soutenu cette publication à hauteur de 6 486, 25 euros, voir bilan financier 2011.
[4] Entretien avec Abdelfattah Abusrour, 28/09/17.
[5] Le dernier date de l'année 2018 : http://amis-alrowwad.org/Appel-d-urgence-pour-Alrowwad, consulté le 01/07/19.
[6] L'UJFP est fondée à Paris en avril 1994, comme section de l'Union Juive Internationale pour la Paix,
[7] Juliano Mer-Khamis, Danniel Danniel (réalisateurs), *Les enfants d'Arna*, Trabesli productions, 2004, 84 min.
[8] Bilan de notre première année d'existence, 2007. Tous les documents de l'association peuvent être téléchargés en ligne, url : http://atljenine.net/spip.php?rubrique6. Sauf mention contraire, les documents cités sont tirés de ce site.
[9] *Id*.

**Arna Mer, épouse Khamis** (1929, Palestine mandataire – 1995), est une militante internationaliste, éducatrice et animatrice culturelle. Née dans une colonie juive accolée à un village palestinien au Nord de la Palestine mandataire, près du lac Tibériade, elle se défini comme une « juive palestinienne » originaire de « Rosh-Pina-Jaoni »[1]. Elle passe son adolescence entre l'école d'agriculture et les rangs de la Haganah[2] qu'elle rejoint à l'âge de douze ans, révoltée par l'occupation britannique. Elle participe à la guerre de 1948 et prend conscience que la création de l'Etat d'Israël engendre l'exil d'un autre peuple, ce qui remet brutalement en question le rêve sioniste. Issue d'une famille de communistes antifascistes, dont les membres de sa branche maternelle ont été exterminés dans l'Europe sous domination nazie, elle s'engage contre toutes les formes d'oppressions – coloniales et patriarcales – et l'injustice. Elle rejoint le Parti Communiste israélien en 1949, à l'âge de dix-neuf ans, alors que la question de l'unité entre le PC juif et le PC palestinien est posée. Elle y rencontre Saliba Khamis, intellectuel de Nazareth, palestinien d'Israël, et l'épouse. Ces choix politiques et intimes lui ont valu d'être reniée par sa famille. Trois enfants sont issus de ce mariage. En 1988, pendant la première intifada, elle fonde l'association « Care and Learning » pour défendre les droits des enfants palestiniens emprisonnés et l'accès à l'éducation. Elle créé le Stone Theatre dans le camp de Jénine en 1993 avec l'argent qu'elle a reçu du Prix Nobel alternatif. Elle meurt d'un cancer en 1995.[3]

[1] Rosh-Pina est le nom de la colonie sioniste établie en 1878, Jaoni celui du village arabe voisin. Arna associe le nom des deux villages. Christiane Passevant, « Arna Mer Khamis. De Haïfa à Jénine, une combattante et une bâtisseuse », dans Christiane Passevant, *Femmes dissidentes au Moyen-Orient*, Saint-Georges d'Oléron, Éditions Libertaires, 2014, p. 19.

[2] La Haganah est une organisation militaire sioniste clandestine créée en Palestine mandataire en 1920 puis intégrée à l'armée israélienne régulière après 1948.

[3] Pour une présentation détaillée du parcours d'Arna Mer Khamis, nous renvoyons à l'ouvrage de Christiane Passevant précédemment cité.

**Juliano Mer-Khamis** (1956, Nazareth – 2011, Jénine) est un militant politique, acteur, réalisateur, animateur culturel, metteur en scène et directeur de théâtre de nationalité israélienne. Fils d'Arna Mer et de Saliba Khamis, il incarne la coexistence israélo-palestinienne. Il effectue son service militaire pendant dix-huit mois puis est envoyé à Jénine. Il n'y reste que trois jours et est envoyé en prison après avoir « cassé la figure à [s]on supérieur […] parce qu'il avait frappé un vieil homme palestinien[1] ». En prison, il perfectionne son arabe. Il poursuit ensuite des études en Arts du spectacle près de Tel-Aviv et commence à tourner dans des films israéliens. À partir de 1985 il prend le patronyme de sa mère, abandonne celui de son père, et contourne ainsi les discriminations qu'il a pu rencontrer à l'école et dans la vie civile. Ce n'est qu'en 1993, lorsqu'il commence à animer des ateliers au *Stone Theatre* et à filmer le travail de sa mère au camp de Jénine qu'il décide de s'appeler Mer-Khamis. Bouleversé par la mort de sa mère en 1995, il quitte Jénine et se consacre à sa carrière d'acteur au théâtre national Habima de Tel-Aviv et dans plusieurs films, notamment auprès du réalisateur Amos Gitaï. Pendant la deuxième intifada, il retourne au camp de Jénine pour poursuivre le film consacré à sa mère, et découvre le destin des « Enfants d'Arna ». Avec ce film sorti en 2003, il voyage à travers le monde et organise des levées de fonds qui lui permettent, en 2006 de bâtir, sur les ruines du *Stone Theatre* détruit pendant l'invasion du camp en 2002, le Freedom Theatre (Théâtre de la Liberté). Il est assassiné devant son théâtre par un inconnu le 4 avril 2011.

Au début des années 1990, Juliano Mer-Khamis anime des ateliers de théâtre auprès des enfants du Stone Theatre. Il filme la vie du théâtre et l'engagement de sa mère. Le film documentaire s'ouvre sur une longue file de véhicules ralentie par un checkpoint devant lequel un groupe de personnes est réuni pour défendre la liberté de circuler. Parmi elles, Arna porte sur la tête le keffieh palestinien : celui qu'elle portait déjà en 1948 et qui lui sert à protéger du soleil son crâne nu en raison des effets de la chimiothérapie. Elle est présentée comme un *leader* charismatique et filmée quelques scènes plus loin sur les planches du Stone Theatre s'adressant au public d'enfants et adultes réuni :

> *L'intifada, pour nous et nos enfants, c'est la lutte pour la liberté. Notre action en faveur des enfants s'appelle « Savoir et Liberté ». Ce ne sont pas de vains mots. C'est la base de la lutte. Il*

[1] Juliano Mer-Khamis, dans « Arna Mer Khamis. De Haïfa à Jénine, une combattante et une bâtisseuse », dans Christiane Passevant, *op. cit.*, p. 34.

*n'y a pas de liberté sans savoir. Il n'y a pas de paix sans liberté. La liberté et la paix sont inséparables.*[1]

La première partie du film est consacrée à présenter son engagement et sa vie, et la chanson de l'intifada portée par les femmes et les enfants sur la scène (Figure 45). Par la suite, Juliano anime un atelier d'expression théâtrale. Dans cette scène la caméra suit les enfants en plan rapproché. Ils effectuent des mimes corporelles et la voix off du réalisateur raconte leurs destins : Nidal et Yosef rejoindront le Jihad islamique au début de la deuxième intifada et mourront dans un attentat suicide en Israël. Par un procédé que l'on pourrait dire brechtien, Juliano révèle le destin de ces enfants et propose de dévoiler, à travers ce film, la mécanique de la violence qui explique leur devenir. C'est sur le jeune Ala que Juliano se concentre. Il raconte l'avoir rencontré lorsqu'il avait neuf ans, après que l'armée israélienne a fait sauter sa maison. Ala est filmé assit sur les ruines de sa maison, le regard dans le vide, la bouche entrouverte, frottant machinalement ses mains abimées. On assiste ensuite à l'atelier mené par Arna au cours duquel elle demande à Ala ce qu'il va devenir sans sa maison, et s'il est en colère. L'enfant paraît apathique et ne sait pas quoi répondre. Arna encourage les enfants à exprimer leurs sentiments pour canaliser leur colère en criant, en déchirant du papier, du tissu, en faisant de la peinture, etc. Plusieurs plans serrés sur le visage d'Ala permettent de prendre la mesure du désespoir du jeune garçon. Puis la voix *off* de Juliano commente à nouveau : Ala, huit ans plus tard, dirige les brigades des martyrs d'Al-Aqsa. Par un montage *cut*, il insère ensuite une séquence au cours de laquelle Ala, adulte, est en train de préparer armes et munitions et d'en commenter la qualité. Après un nouveau *cut*, on retrouve Ala, enfant, qui peint dans une salle avec ses amis. Tout au long du film, ce type de montage parallèle, qui « alterne des séries d'images qui n'ont entre elles aucune relation de simultanéité[2] », est utilisé à des fins « discursives et non narratives[3] ». Il permet d'enchaîner des gros plans sur le visage des enfants, affairés à des activités de leur âge, et des plans rapprochés où on les retrouve adultes, en armes ou sous un linceul.

Ce type de procédé fait écho au théâtre-images d'Augusto Boal qui propose de mettre en forme une situation d'oppression sur une scène (situation A) puis son contraire (situation B), le but étant de parvenir à une émancipation en réfléchissant à la façon dont la situation A peut être transformée pour atteindre l'objectif B. Le film de Juliano utilise le même procédé mais

[1] Arna Mer Khamis, dans Juliano Mer-Khamis, Danniel Danniel (réalisateurs), *Les enfants d'Arna*, Trabesli productions, 2004, 84 min.
[2] Joël Magny, *Vocabulaires du cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 79.
[3] *Id*.

moins dans le but de réfléchir au processus d'émancipation qu'à celui de l'aliénation. Dans les deux cas, il s'agit de montrer une réalité qui se transforme. Le réalisateur construit un film qui s'adresse à un public extérieur ou étranger aux conditions matérielles d'existence des palestiniens. Il nomme son film *Les enfants d'Arna* puisqu'il s'agit bien ici de réfléchir à leur destin, au processus qui les fait passer de la situation A à la situation B. L'ensemble concourt à démontrer que rien ne relève de la fatalité, que la mécanique qui les a conduits à la violence peut être expliquée, qu'elle fait partie d'un système. Ce système et la violence quotidienne qui l'accompagne est démonté dans son ensemble. La façon dont les enfants intègrent et répètent cette violence est mise en évidence lorsque des journalistes israéliens viennent à la rencontre des comédiens en herbe dans le camp, leur demandant de jouer un soldat israélien procédant à l'arrestation d'un jeune palestinien. Leur imitation est extrêmement violente et surprenante pour des enfants de leur âge. Le film pose ainsi une analyse globale des faits qui dépasse les enjeux de la thérapie par l'art pour lutter contre un système dans son ensemble. Il ne met pas seulement à nu cette mécanique, mais également celle de sa propre élaboration notamment dans cette même scène avec les journalistes israéliens. En voix off, le journaliste demande à Juliano de faire dire à Ashraf qu'il veut devenir le « Roméo palestinien », mais Juliano répond que l'enfant ne sait pas qui c'est. Ashraf s'exécute docilement puis commente : « Je suppose que tu parles de *Roméo et Juliette* ? ». Par un nouveau montage parallèle, la voix *off* de Juliano nous apprend qu'Ashraf meurt en 2002 pendant l'opération Rempart[1] dans le camp de Jénine alors qu'apparaît à l'image un linceul blanc parmi des dizaines d'autres.

Ainsi, la première moitié du film permet à la fois de découvrir les enfants sur scène, lors d'ateliers, dans leur vie quotidienne et dans leur vie d'adulte. En parallèle, nous découvrons également leur euphorie dans les coulisses d'un spectacle qu'ils sont en train de préparer[2]. Si

[1] Jénine est la quatrième ville de Palestine dans laquelle est installé le camp de réfugié du même nom. La ville est rendue au contrôle de l'Autorité Palestinienne en 1996 avec l'application des Accords d'Oslo. Mais deux années après le début de la deuxième intifada et l'augmentation des attentats suicides en Israël, une opération militaire est déclenchée dans quatre villes palestiniennes dont Jénine. « Dans la nuit du 2 au 3 avril [2002], Tsahal entre dans le camp de réfugiés palestiniens de Jénine et y impose un blocus total, excluant de fait l'entrée des journalistes ». Les médias français qualifient l'opération militaire de « massacre », information contestée par un rapport a posteriori de l'ONU, qui confirme cependant que les cibles visées n'étaient pas seulement les organisations revendiquant les attentats, mais aussi les structures administratives et civiles palestiniennes. Mélanie Gérard, « La bataille de Jénine vue par *Le Républicain Lorrain* ou la construction collective de l'information », dans Esther Benbassa (dir.), *op. cit.*, p. 73-85, p. 73.

[2] Il s'agit d'un conte de Ghassan Kanafani non traduit en français qui n'est pas présenté dans le film et dont la représentation n'est pas tournée en intégralité. Nous avons assisté à un contage de cette histoire dans un spectacle de Jean-Luc Bansard, *Contes de Palestine*, le 30 octobre 2014 à la salle des Pommeraies dans un quartier populaire de Laval. Au cours du spectacle, le conteur-comédien a expliqué que le manuscrit de ce texte inédit lui a été fourni par la veuve de Ghassan Kanafani, en arabe et en anglais, et qu'il s'agit d'une traduction personnelle. Nous résumons le conte de mémoire. Comme tout conte il a une fonction allégorique et plusieurs niveaux de sens. Pour devenir reine à la suite de son père, une princesse doit parvenir à faire entrer le soleil au cœur du palais comme le

des jeunes filles participent bien à la vie du théâtre, c'est sur le destin des jeunes garçons, particulièrement violent, que le film se concentre. L'animateur-réalisateur les filme dans la rue et leur demande d'expliquer ce que la pratique artistique leur apporte. Les discussions tournent autour de la relation de confiance qui s'est établie entre Arna et les enfants, puis avec Juliano. Les adolescents expliquent qu'ils se sont d'abord méfiés de lui car il pensait qu'il venait espionner pour l'occupation. Le propos du film concourt donc aussi à neutraliser l'idée d'une haine indépassable entre les deux camps. Dès lors, comment expliquer l'attentat suicide de Nidal et Yosef en Israël ? Lorsque Juliano Mer Khamis retourne à Jénine après le siège de 2002, il organise, chez les parents d'Ashraf une rencontre avec Majdi et Mahmoud, deux enfants participants à ses ateliers de théâtre encore vivants. Tous deux évoquent la décision de Yosef de perpétrer un attentat suicide. Ils disent ne pas avoir vu venir cette décision même s'ils se souviennent clairement d'un événement qui a changé Yosef. Celui-ci est entré dans une école pour porter secours à une petite fille après l'explosion d'un obus. Ils racontent que la petite fille est morte dans ses bras et qu'il a été traumatisé. Par un montage *cut*, nous découvrons pour la deuxième fois la vidéo où Yosef et Nidal sont filmés en armes, faisant leurs adieux à leurs familles avant leur attentat suicide. Un insert focalise notre attention sur une affiche derrière eux, montrant une photo de la petite fille morte dans l'école. Puis la scène suivante montre les images de l'attentat suicide en Israël où quatre femmes ont été tuées et trente autres personnes blessées. Dans le dernier tiers du film, Juliano filme les brigades de martyrs Al-Aqsa qui « assurent la sécurité du camp », c'est-à-dire dissuadent l'armée israélienne d'y entrer en installant des explosifs et en tirant abondamment sur les chars. Mais c'est aussi l'ambiance tendue entre ces jeunes gens qui est montrée, et leurs échanges pour savoir ce qu'est l'honneur ou la lâcheté, ou la meilleure façon de combattre. Alors que leurs échanges se poursuivent en voix off, l'image d'Ala assis sur les ruines de sa maison, l'air égaré, est à nouveau montrée. Le dernier plan sur Ala, adulte, le montre souriant, alors qu'il est devenu l'homme le plus recherché du camp et qu'il refuse de se rendre. Il affirme : « La liberté ou la mort ! ». Le film se clôt sur la mort d'Ala, les affiches collées en son honneur sur les murs du camp, et la nouvelle chanson

stipule le défunt roi dans son testament. Si elle échoue, elle ne deviendra pas reine. Plusieurs personnages tentent de la manipuler où de capturer le soleil pour répondre à cette exigence. La princesse fait plusieurs tentatives. Elle fait notamment entrer dans le palais les centaines de porteurs de lanternes du pays, qui sont de pauvres nomades, pour espérer faire symboliquement entrer toute la lumière du pays dans les lieux. Ce n'est qu'en abattant les murs du palais qu'elle parvient à remplir sa mission et le conte se termine sur une moralité : ce n'est qu'en abattant les murs entre les Hommes que l'on fait entrer la lumière dans leurs cœurs.

de l'intifada des enfants dont les paroles détonnent de celle présentée au début du film par Arna[1] :

| Chanson de la première intifada (1987).<br>(Situation A – début du film) | Chanson de l'intifada Al-Aqsa (2000).<br>(Situation B – fin du film) |
|---|---|
| […]<br>Pourquoi tous les enfants du monde sont-ils libres, et nous, non ?<br>L'armée m'a arrêté et jeté en prison,<br>On m'a torturé et tué dans ma cellule,<br>Je résisterai jusqu'à ce que je retrouve ma patrie<br>Les vertes prairies de ma Palestine bien aimée.<br>Pourquoi tous les enfants du monde sont-ils libres, et moi, non ?<br>[...] | Réponds à l'appel de la mosquée d'Al-Aqsa<br>Appelle à la révolte contre ceux qui nous oppressent.<br>Pour toi, mon peuple résolu, tous ensemble nous nous battrons.<br>Élève la voix et crie bien haut :<br>Allah est grand ! Allah est grand !<br>Chaque larme de nos mères, chaque goutte de sang sera vengée,<br>Un martyr tombe, un autre prend la relève.<br>Pour toi, mon peuple résolu, tous ensemble nous nous battrons […] |

*Figure 45: Tableau comparatif des chansons de l'intifada présentées dans le film* Les enfants d'Arna. *Réalisation Emmanuelle Thiébot*

La première chanson est portée à la scène sur un ton enjoué et exempte de tout vocabulaire religieux, elle apparaît résolument politique, dénonçant la prison, réclamant à la liberté. La deuxième est déclamée dans les ruines de Jénine par un groupe d'enfants, sur un ton plus offensif. Elle mobilise nettement un vocabulaire religieux, et bien que désignant des oppresseurs, elle inscrit d'abord la lutte dans le cadre d'un combat pour l'Islam et non plus pour la Palestine.

Tout au long du film, l'effet de montage ne vise pas à convaincre le public par un vocabulaire ou un cadre d'analyse politique, mais à persuader, d'abord par les sentiments, que la situation est inacceptable, et qu'il faut reconstruire sur les ruines de Jénine des institutions sociales et politiques. Car c'est bien dans ce but que Juliano Mer Khamis effectue une tournée européenne

[1] Les transcriptions correspondent ici aux extraits traduits dans le film. Voici ce qu'Arna dit de la première chanson : « […] Pour les sionistes, les Arabes sont l'ennemi, tous les Palestiniens sont des ennemis. Pour les Palestinien−nes, c'est différent, l'ennemi n'est pas le Juif, mais le sionisme. Il faut écouter les paroles des chansons des enfants, les termes Juif et Israël ne sont pas utilisés, mais celui de sionisme, bien qu'ils ne sachent pas vraiment ce que cela signifie. Le sionisme, pour eux, ce sont les soldats de l'occupation militaire. "Qu'est-ce que le sionisme ?" se demandent-ils. Les sionistes sont les Israélien−nes. Les soldats sont juifs, israéliens et c'est l'ennemi. Mais dans les chansons on ne parle que de sionisme. Ici, c'est comme en Occident, on transfère les problèmes. Si on se prononce contre la politique israélienne, on est accusé d'antisémitisme. Alors, on parle de sionisme, de nazisme, d'impérialisme, alors qu'il s'agit simplement de Juifs israéliens. […] », Christiane Passevant, « Arna Mer Khamis. De Haïfa à Jénine, une combattante et une bâtisseuse », *op. cit.,* p. 25.

en 2006 : lever des fonds, et créer un réseau de solidarité pour promouvoir le Freedom Theatre ouvert au début de l'année et officiellement enregistré en tant que fondation de droit suédois, dont la diversité des membres du CA témoigne du large soutien déjà constitué[1]. C'est dans ce cadre qu'est créée l'Association des Amis du Théâtre de la Liberté de Jénine (ATLJ) qui se donne les objectifs suivants :

> *- aider les enfants du camp de réfugiés de Jénine en Palestine à s'engager dans des activités culturelles et contribuer, par tous les moyens légaux, à la promotion du "Théâtre de la Liberté" de Jénine.*
>
> *- participer au financement de la construction et de l'équipement de ce théâtre et soutenir le développement de ses activités, la formation et les représentations de sa troupe ;*
>
> *- promouvoir des tournées à Jénine d'équipes artistiques issues d'autres pays.* […][2]

L'association est fondée par Jean-Claude Ponsin et présidé par Jean-Guy Greilsamer, secrétaire administratif, militant à l'UJFP et proche des Verts, ainsi que trois autres membres actifs d'une cinquantaine d'années exerçant les métiers d'ingénieur, chirurgien-dentiste, conseillère principale d'éducation. À ce groupe se joint une enseignante américaine résidente à Aubervilliers qui a organisé la projection du film et la venue de Juliano Mer Khamis via la Plateforme des ONG pour la Palestine. Ces militants se définissent « de la gauche gauche », c'est-à-dire « pas la gauche PS… faut pas tout mélanger […] C'est difficile de dire extrême gauche parce que c'est une connotation qui date de notre génération […] c'est plutôt dans le style des intellectuels marxistes léninistes »[3]. L'association nouvellement créée réunit immédiatement un large réseau associatif de soutien à la Palestine[4] qui fédère au-delà des engagements politiques des fondateurs et fondatrices de l'association. Dans son premier bilan, l'ATLJ relève que « ce qui attire les gens c'est que nous effectuons un travail concret pour la Palestine […] ouvrant à des centres d'intérêts abordés sous un angle pas seulement politique[5] ». Depuis sa fondation, l'association a réalisé un livret de présentation du Freedom Theatre diffusé

[1] Les membres de CA de la fondation suédoise sont : « Nazmi Lebadi (président, directeur du camp de Jénine), Noam Chomsky (Professeur de linguistique, États-Unis), Mahmoud Darwich, Judith Butler (Professeure de philosophie, États-Unis), Louisa Morgantini (Membre du parlement de l'UE, Italie), Etienne Balibar (Professeur de Sciences politique, France), Howard Brenton (Auteur dramatique, Angleterre), Elias Khoury (Écrivain, Liban), Avraham Oz (Professeur de théâtre, Israël), Michel Khleifi (réalisateur), Mohamed Bakri (comédien, Palestinien d'Israël), Salim Daw (acteur et réalisateur), Salwa Nakkara (actrice), Henry Ascher (Pédiatre, Suède), Dror Feiler (Musicien et compositeur, Suède), Suzanne Osten (Professeur de cinéma, Suède), San'a Badawi (Directeur des relations publiques, gouvernorat de Jénine), Abeer Kopty et Khulood Badawi (Militants des Droits de l'Homme) ». Source : ATLJ, Tournée du Théâtre de Liberté de Jénine (Palestine), avril 2009, document disponible en ligne.

[2] ATLJ, Bilan de la 1ère année d'activité.

[3] Entretien avec Sabine Lagrange et Marie-Josée Elhaimer, 28 juin 2016, Paris.

[4] AFPS, Femmes en Noir, Mouvement pour la Paix, Union Générale des Etudiants Palestiniens, Campagne Civile Internationale pour la Protection du Peuple Palestinien, Comité Catholique contre la Faim et pour le Développement (CCFD), Génération Palestine, etc.

[5] Voir le rapport moral d'ATLJ de l'année 2009, et le rapport d'activité 2013-2014.

« en direction de milieux culturels et de personnalités attachées aux droits des peuples pour les interpeller et solliciter leur soutien[1] » et est parvenu à mobiliser de prestigieux parrains et marraines pour la première tournée du Freedom en France en 2009 :

> *Etel Adnan, écrivaine, auteure du récit « Jennine » − Etienne Balibar, professeur émérite à l'Université Parix X Nanterre, membre du CA de la fondation Freedom Theatre −Peter Brook, metteur en scène, directeur du théâtre « Les Bouffes du Nord » − Janine Euvrard, critique de cinéma, organisatrice du festival « Moyen-Orient : que peut le cinéma ? » − Mohamed Kacimi, écrivain, dramaturge − Yasmina Khadra, écrivain, directeur du Centre Culturel Algérien de Paris − François Marthouret, acteur, comédien − Edgar Morin, sociologue et philosophe − Elias Sanbar, historien et essayiste, observateur permanent de la Palestine à l'UNESCO − Didier Sandre, comédien, acteur − Abraham Segal, réalisateur.*[2]

L'association a également organisé des ventes aux enchères, participé à des vides greniers, diffusé de l'information aux journaux *L'Humanité* et *Politis*, et participé à une soirée Palestine organisée à la Défense par le comité d'entreprise des services centraux d'EDF/GDF en 2008. Elle obtient un don de 10 000 euros du pôle international de la Caisse Centrale d'Action Sociale (CCAS[3]) de l'entreprise pour participer aux travaux de rénovation du théâtre. Le partenariat se poursuit avec la CCAS des Industries Électriques et Gazières[4] jusqu'en 2014 pour améliorer la sécurité incendie, renouveler les équipements électroniques, la sono, l'éclairage et former l'équipe du FT au secourisme[5]. Les fonds collectés par l'association ont permis de participer à équiper le théâtre au même niveau qu'un théâtre municipal français[6]. Enfin, les tournées organisées par l'ATLJ s'appuient sur les soutiens politiques locaux et réseaux personnels de leurs membres et sympathisants, les circonscrivant dans des « théâtres municipaux[7] » (*La flute magique* − 2009, *Sho Kman* − 2011, *The island* – 2015, *Return to Palestine* − 2018). Les deux premiers spectacles ont été filmés et leurs captation diffusées sur format DVD, ainsi que des courts-métrages produits par le FT dont un documentaire sur le *Freedom Bus*[8] qui a sillonné la

[1] *Id*.
[2] ATLJ, Tournée du Théâtre de la Liberté de Jénine, avril 2009.
[3] La CCAS d'EDF/GDF, élargi à toutes les filiales énergies depuis la fin du monopole public, a été fondé par Marcel Paul (1900-1982), pupille de la nation, ouvrier électricien, syndicaliste, résistant, militant communiste déporté à Auschwitz puis ministre du général de Gaulle en 1945, qui organise la nationalisation des entreprises de l'électricité et du gaz. La CCAS est encore héritière de ses valeurs, et la CGT représente 50% de ses élu·e·s (Communiqué du président, résultat des élections de CMCAS, 23 novembre 2017, document disponible en ligne : http://institutionnel.ccas.fr/, téléchargé le 15/07/19).
[4] Désigne la branche professionnelle française qui réunit les entreprises de l'électricité et du gaz après la fin du monopole du service public EDF-GDF.
[5] ATLJ, Bilan de la 1ère année d'activité.
[6] Les membres d'ATLJ comparent l'équipement du FT à celui du Théâtre Berthelot de Montreuil où sont organisées plusieurs représentations.
[7] Entretien avec Sabine Lagrange et Marie-Josée Elhaimer, 28 juin 2016, Paris.
[8] Anna Riche, Al Mayuk (réalisation), *The Freedom bus. Ride for Justice !* DVD, 5 courts métrages, arabe sous-titré français, ATLJ, Novembre 2012.

Cisjordanie en 2012 et mis en pratique le « playback theatre », forme de théâtre de rue qui consiste à mettre en jeu les histoires de vie quotidienne dans les villages[1].

Le réseau ainsi créé, en France et au-delà, a contribué à protéger le théâtre du harcèlement de l'armée israélienne[2] après l'assassinat de Juliano Mer-Khamis en 2011. La pression internationale a permis de les faire libérer et de maintenir l'attention vive sur tous les membres du FT. Plusieurs membres de la troupe ont été arrêtés et placés en détention administrative dont Zakaria Zubeidi, « enfant d'Arna », ancien membre des Brigades Al-Aqsa à l'écran dans le film documentaire de Mer-Khamis. Il codirige le théâtre depuis 2008 sans avoir renoncé à l'activisme politique, car, comme l'explique Juliano Mer-Khamis, les membres du FT ne conçoivent pas leur rôle d'artiste déconnecté de la réalité de l'occupation :

> *Les Israéliens ont réussi à détruire notre identité, nos structures sociales, politiques, économiques. Notre devoir comme artistes est de reconstruire ce qui a été détruit. Savoir qui nous sommes et pourquoi, où nous allons, qui voulons-nous être.*[3]

Les pratiques artistiques du Centre culturel Al Rowwad et du FT de Jénine ne sont pas seulement circonscrites au théâtre. Les deux ONG ne proposent pas les mêmes types de spectacles et ne bénéficient pas de la même reconnaissance. Si toutes les pièces de ces troupes parvenues en France traitent de la condition palestinienne, leurs productions n'ont formellement rien à voir entre elles. Le Centre culturel Al Rowwad offre aux enfants du camp d'Aïda un moyen « de raconter leurs histoires et leur version de l'histoire, sans compromis et sans hypocrisie[4] » par le théâtre. La scène devient le lieu pour témoigner de l'histoire palestinienne et de la vie quotidienne. Qu'il passe par l'allégorie ou revendique une forme de réalisme, ce théâtre est profondément identitaire et vise à (faire) connaître la Palestine. Les pièces du Freedom Theatre (FT) sont plus diverses dans leurs formes et leurs contenus et visent généralement à sublimer l'expérience palestinienne en la théâtralisant moins qu'à en témoigner avec exactitude. C'est également par le biais d'une pièce de théâtre d'enfants que la troupe fait sa première tournée en France. Leurs tournées restent particulièrement ponctuelles au regard de

[1] Voir à ce sujet Ben Rivers, « Narrative power : playback theater as cultural resistance in occupied Palestine », dans Oda Johansson, Johanna Wallin (dir.), *op. cit.*, 2017, p. 266-295.
[2] Voir à ce sujet l'historique des arrestations arbitraires depuis le décès de Juliano Mer Khamis dans Johanna Wallin (dir.), *Rehearsing freedom, the story of a theatre in Palestine*, New Delhi, LeftWord Books, 2017.
[3] Juliano Mer Khamis, présentation du Freedom Theatre dans *Le Freedom Theatre : de 2002, année de sa fondation, à 2011 après l'assassinat de Juliano Mer Khamis*, [DVD de 5 courts films incluant deux captations de spectacles et un film documentaire] DVD distribué par l'Association des Amis du Théâtre Libre de Jénine, non daté.
[4] Abdelfattah Abusrour, « Histoire d'une belle résistance », article cité, p.99.

leurs productions théâtrales nombreuses et diverses à Jénine et en Cisjordanie[1]. Si ces deux compagnies sont parvenues à s'appuyer sur un même réseau militant en France, leurs trajectoires et le vocabulaire qu'elles mobilisent pour défendre leur action culturelle en Palestine révèle la concurrence des ONG, mais également l'affaiblissement des réseaux militants politiques en France et dans le monde alors qu'aux alentours de 2015, la majorité des compagnies de théâtre palestiniennes de type ONG est au bord de la faillite[2].

## 8.2. À Al Rowwad, une « belle résistance » fondée sur la célébration de l'identité et l'Histoire palestinienne.

### *8.2.1. Apparition d'une nouvelle « scène politique[3] » : Nous sommes les enfants du camp (2003).*

La première pièce du centre Al Rowwad écrite par Abdelfattah Abusrour s'intitule : *Nous sommes les enfants du camp*. Elle tourne en France en 2003 (25 représentations) et en 2006 (27 représentations) dans des salles municipales[4] et aux festivals d'Avignon et des Vieilles Charrues, en passant par le Théâtre de l'Epée de Bois où le spectacle est filmé le 25 juin 2006[5]. La pièce s'attire des critiques élogieuses et encourageantes dans les médias indépendants (*Le Grand Soir*, *Indymedia*, *Monde Solidaire*), locaux (*Le Parisien*, *La Dépêche du Midi*, *Le Télégramme*, *Sud-Ouest*), nationaux (*Libération*, *L'Humanité*, *La Vie*) et spécialisée (*Vacarme*)[6]. Toutefois des tensions éclatent en interne et attestent d'un dissensus parmi les donateurs des AAR dès la tournée de 2003. D'après un courriel évasif d'Abdelfattah Abusrour aux AAR, les « amis du consulat[7] » regrettent d'avoir donné 7000 euros pour le spectacle[8]. Abdelfattah Abusrour ne se souvient pas, ou n'a pas souhaité revenir sur cet événement. Le

[1] Voir à ce sujet l'ouvrage richement documenté en photographies et textes de Johanna Wallin (dir.), *Rehearsing freedom, the story of a theatre in Palestine*, New Delhi, LeftWord, 2017.
[2] Voir à ce sujet Hala Khamis Nassar, « Conflicting Agendas : post-Oslo theatre caught between national vision and western donors », dans Ola Johansson, Johanna Wallin (dir.), *The Freedom Theatre…*, *op. cit.*, p. 131-140.
[3] Olivier Neveux, « Apparition d'une scène politique : le théâtre révolutionnaire de l'immigration », dans Christian Biet, Olivier Neveux (dir.), *op. cit.*, p. 324-343.
[4] Lille, Roubaix, Avion, Grenoble, Voiron, La Buisse, Eybens, Figeac, Limoges, Tours, Angers, Rennes, Douarnenez, Laval, Quimper.
[5] Le DVD commercialisé par les AAR est épuisé. Le Master DVD [enregistrement principal] nous a été confiée par les AAR.
[6] Voir à ce sujet les références des articles dans les sources, et celles reproduites en annexe.
[7] Courriel d'Abdelfattah Abusrour à la mailing list alrowwad2003, échange imprimé, feuille volante trouvé dans les archives privées de Jean-Luc Bansard relatives au spectacle *Retour à Haïfa*, Carton 3 « Haïfa – Paris – Cartoucherie », recensement du fonds établi par Emmanuelle Thiébot, 6 décembre 2012. Reproduit en Annexe.
[8] Le coût de la tournée s'élève à 70 000 euros financé par la Société des AAR (transports), le Consulat de France et Centre Culturel français de Jérusalem, les mairies, conseils régionaux et généraux, le Secours populaire français, le Comité Catholique contre le Faim et pour le Développement (CCFD), la Cimade, les associations locales de soutien à la Palestine des lieux visités.

courriel suggère qu'il s'agit d'un désaccord politique. Il convient donc de se pencher sur les éléments qui ont pu créer des désaccords.

*Nous sommes les enfants du camp* propose de raconter l'histoire du peuple palestinien « sans compromis ni hypocrisie » pour reprendre le *leitmotiv* d'Abdelfattah Abusrour. Le prologue commence par une présentation des treize comédien·ne·s dans leur vie quotidienne : leurs gestes et déplacements évoquent une cour de récréation. La musique composée au clavier électronique atteste du caractère artisanal de cette première production. Nous découvrons ensuite une succession de tableaux qui, dans l'ordre chronologique, évoquent l'histoire de la Palestine à partir de la déclaration Balfour et l'exode du peuple palestinien. Sur le fond de scène, à cour, est projeté un montage d'images documentaires. La salle est systématiquement plongée dans le noir et en musique entre les tableaux. L'espace scénique est à nu, concentrant l'attention sur les enfants. L'efficacité du spectacle repose avant tout sur la puissance de l'incarnation des enfants qui jouent leur propre rôle sur scène, pour émouvoir le public. En témoignent les applaudissements inopinés du public interrompant une scène pour saluer une réplique. « Le goût de la fête et le sens du collectif sont mis à l'honneur[1] » lors de ce rassemblement militant autour d'une pièce de théâtre qui fédère les réseaux d'anciens militants de gauche et d'extrême gauche. Dans ce sillage *Nous sommes les enfants du camp* se donne pour objectif d' « amplifier le cri des sans voix[2] », par une représentation théâtrale qui cherche moins le réalisme que l'authenticité, et alterne récits personnels, chants de révoltes et saynètes de déploration. Pour Michel Agier, c'est bien la présence des enfants-témoins qui permet de susciter l'adhésion au spectacle, cette « vie mise à nue [qui] devient brusquement proche, visible et palpable, [et grâce à laquelle] le spectateur croit perdre la distance généralement assignée au public[3] ». La représentation de *Nous sommes les enfants du camp* est concomitante à celles de la pièce documentaire de Jacques Delcuvellerie, *Rwanda 94* – qui met également en jeu la question du témoignage et du témoin en scène : sa présence est saisissante. Ce geste théâtral est donc indissociable d'un geste militant qui veut faire émerger une parole silencieuse, des corps invisibles. Dans la lignée des « théâtres identitaires », la présence de ces enfants créée une nouvelle « scène politique » où se joue la recherche d'une représentation de la Palestine : ils personnifient la Palestine qu'ils « transpor[tent] sur leurs épaules[4] ». La pièce s'inscrit dans une

[1] Emmanuel Wallon, article cité, p. 69.
[2] *Id*. p. 71.
[3] Michel Agier, « La vérité vraie. Mises en scène de témoignages de guerre et d'exil », *Vacarme*, 25, hiver 2003, p. 79-82, url : http://www.vacarme.org/article1643.html, consulté le 20/05/17.
[4] Elias Sanbar, *Figures du Palestinien…*, *op. cit.*, p. 215.

démarche didactique puisque l'enjeu est de transmettre au public la mémoire de l'exil du peuple palestinien et ses conséquences depuis la *Nakba* en 1948. En témoigne l'avant-propos que l'on trouve dans le livret de la pièce et qui précède la captation réalisée en 2006 :

> *La pièce ci-après reproduit en les transposant les événements tragiques au cours desquels une partie de la population palestinienne a été expulsée de sa terre. Les auteurs de ces actes étaient d'abord les volontaires des groupes de combat sionistes puis les soldats de l'armée israélienne elle-même. Les victimes palestiniennes les désignent sous le nom de « Juifs », terme qui est donc repris par la pièce.*
>
> *Il ne s'agit pas d'une manifestation d'antisémitisme, les Palestiniens sachant bien faire la différence entre les soldats juifs de l'armée d'occupation et les nombreux Juifs qui, sur place et dans le monde, sont solidaires avec eux.*
>
> *Nous savons, en France, ce qu'est une occupation. Sur nos murs sont scellées de nombreuses plaques qui rappellent qu'en ce lieu des résistants « furent sauvagement assassinés par les Allemands ». Ces avis ne sont pas pour autant des formes d'un racisme antigermanique. Il faut comprendre les termes utilisés ici dans le même sens.*[1]

Le spectacle convie à une représentation de l'histoire du point de vue des palestiniens comme l'explique cet avant-propos qui tente au passage de désamorcer les accusations d'antisémitisme qui pourraient être faites. La précaution n'est pas inutile car, si la tournée se déroule sans encombre en 2003, le CRIF adresse en 2006 un courrier à « toutes les municipalités, conseils régionaux, conseils généraux, et à la presse concernés par les étapes de la tournée Al Rowwad pour tenter de faire annuler les représentations du spectacle […][2] ». C'est bien le point de vue palestinien qui est contesté comme le révèlent les premières lignes de ce courrier : « […] La Société de Amis d'Al Rowwad organise […] une représentation faisant intervenir une troupe d'enfants du village [sic] d'Al Rowwad en Cisjordanie, dans laquelle ils évoqueront sous la forme d'une pièce de théâtre l'histoire imaginaire de leurs parents et grands-parents depuis 1948[3] ». La suite du courrier consiste à : dénigrer Abdelfattah Abusrour en l'assimilant au Hamas ; reprocher le final pessimiste de la pièce de théâtre ; contester les événements historiques qui y sont exposés ; et pronostiquer une augmentation des actes antisémites en France consécutive à ce genre d'initiative. Le courrier a fait l'objet d'une analyse détaillée par les membres de l'association AAR[4]. Cette analyse met l'accent sur le fait que cette campagne

[1] Préface au livret de la pièce, et introduction à la captation du spectacle *Nous sommes les enfants du camp*, 2006. Reproduit en annexe.
[2] « Analyse de la lettre type du CRIF », *Les Amis d'Al Rowwad*, non daté [2006], url : http://www.amis-alrowwad.org/Analyse-de-la-lettre-type-du-CRIF, consulté le 30/10/17. L'intégralité du courrier est téléchargeable au bas de la page internet indiquée ci-dessus. Reproduite en annexe.
[3] Marcel Amsallem, Lettre du CRIF adressé à Mr Maurice Charrier, maire de Vaulx en Velin, 30 juin 2006.
[4] « Analyse de la lettre type du CRIF », article cité.

du CRIF a été menée dans l'ombre, sans médiatisation, témoignant d'une volonté de ne pas amener le débat dans la sphère publique.

La campagne du CRIF aboutit à l'annulation de deux représentations prévues à Cenon les 5 et 6 juillet par le Conseil municipal réuni le 28 juin 2006[1]. Le Comité Action Palestine, qui organise localement l'accueil des enfants et les AAR, déposent un référé au Tribunal Administratif de Bordeaux le 5 juillet. Le juge statue en faveur de l'association estimant qu'il y a eu une « atteinte grave à la liberté de réunion et à la liberté d'expression, lesquelles sont des libertés fondamentales » et enjoignant le « maire de Cenon de prendre toutes mesures utiles pour mettre à la disposition du Comité Action Palestine la salle municipale Simone Signoret dans les conditions prévues initialement, soit pour les soirées des 5 et 6 juillet 2006 »[2]. La campagne menée par le CRIF suscite cette question de l'association des AAR : « La défense de la culture palestinienne fait-elle donc si peur au CRIF ?[3] ». La réponse est certainement à chercher du côté d'Edward Saïd :

> *Les nations elles-mêmes sont des narrations. Le pouvoir de raconter ou d'empêcher d'autres récits de prendre forme et d'apparaître est de la plus haute importance pour la culture comme pour l'impérialisme, et constitue l'un des grands liens entre les deux.*[4]

Dans la lettre du CRIF, Marcel Amsallem cite en particulier trois phrases tirées du spectacle dont l'une affirme que « les soldats de l'armée d'occupation forcent les Palestiniens à faire un tirage au sort pour choisir le membre de son corps qu'ils fractureront[5] ». L'auteur estime qu'il s'agit de « propos infamants », de « purs mensonges » qui rappellent « les pires heures de l'horreur nazie », et sont des « déformations odieuses de la réalité »[6]. La véracité de cette dénonciation est inenvisageable pour l'auteur de cette lettre, et il est donc nécessaire de l'empêcher de prendre forme, d'apparaître.

Le théâtre est ici un moyen efficace pour contester le discours dominant, en témoignent les nombreux articles de presse réunis par l'association au cours des tournées de la troupe d'Al

---

[1] Dominique Andrieux, « Des Palestiniens indésirables », article, *Sud-Ouest*, 30 juin 2006, url : http://www.amis-alrowwad.org/Cenon-force-reste-a-la-loi, consulté le 30/10/17.
[2] Synthèse de la décision du Tribunal Administratif par les AAR : http://www.amis-alrowwad.org/IMG/doc/Synthese_tribunal_adm.doc, consulté le 30/10/17.
[3] AAR, *Le CRIF s'en prend aux enfants d'Al Rowwad,* article en ligne http://www.amis-alrowwad.org/Le-CRIF-s-en-prend-aux-enfants-d, consulté le 30/10/17.
[4] Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, *op. cit.*, p. 13.
[5] Marcel Amsallem, Lettre du CRIF Rhônes-Alpes adressé à Mr Maurice Charrier, maire de Vaulx en Velin, 30 juin 2006, p. 2.
[6] *Id*.

Rowwad[1]. « Une pièce hors du commun » ; « Il faut choisir son camp ! » ; « Message d'espoir » ; « Regards de braise, cœurs de cendres » ; « Sur le chemin de la résistance » ; « Des mots plutôt que des jets de pierre » ; « Solidarité » : la couverture médiatique, du local au national est majoritairement positive. Déjà, en 2003, la troupe avait bénéficié d'une médiatisation encourageante dans *Libération* et *l'Humanité* en premier lieu. Christophe Ayad relate la vie des enfants du camp d'Aïda en Palestine et l'histoire de leur tournée en France. Plus que la pièce elle-même, il parle de l'accueil public : « […] 250 personnes sont venues voir le spectacle à la maison pour tous de Montplaisir, près d'Angers. Sans publicité, c'est beaucoup. […] On y rencontre de tout : des catholiques et des beurs, des militants de gauche et des nouveaux venus à la cause de l'Intifada[2] ». Ces critiques positives masquent une appréciation complaisante du spectacle selon Abdelfattah Abusrour, frappé par l'écart entre l'accueil enthousiaste confirmé par les applaudissements nourris, et les critiques négatives qu'il a ensuite reçu de certains spectateurs[3]. À cela s'ajoute la quête au chapeau organisée à l'issue des représentations, qu'Abdelfattah Abusrour vit comme une humiliation : « […] on ne demande pas la charité. On va voir un spectacle et on apprécie ou on n'apprécie pas […][4] ». Les critiques des donateurs recoupent probablement ces considérations et sont à comprendre en raison de la dimension militante du spectacle qui constitue un frein à l'appréciation de sa qualité artistique. Toutefois, ces critiques mettent de côté les conditions matérielles d'existence dans lesquelles le spectacle est produit. De ces difficultés économiques découlent également un manque d'échanges avec des artistes internationaux, problème déjà soulevé pour la compagnie El Hakawati et qui se pose également – quelques temps plus tard – pour le FT. En outre, Abdelfattah Abusrour n'a pas suivi de formation théâtrale et estime que le fonctionnement du centre est prioritaire. Ces décalages persistent dans les tournées suivantes.

### *8.2.2. Le conte rattrapé par la réalité : C'est la faute au loup (2008).*

Deuxième mise en scène d'Abdelfattah Abusrour avec la troupe d'Al Rowwad, *C'est la faute au loup* est une adaptation d'une pièce de l'américain Douglas Love[5] qui s'inspire des Contes d'Andersen. Il s'agit de remettre en question les préjugés qui stigmatisent un type de personne.

[1] Voir à ce sujet la rubrique presse sur le site internet de l'association : http://www.amis-alrowwad.org/-Presse-, consulté le 30/10/17.
[2] Christophe Ayad, « Enfants palestiniens, du camp à la scène », article, *Libération*, 3 juillet 2003, url : http://next.liberation.fr/culture/2003/07/03/enfants-palestiniens-du-camp-a-la-scene_438631, consulté le 15/05/17.
[3] Abdelfattah Abusrour, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 28 septembre 2017. Ici, le metteur en scène répond à demi-mots à la question que nous lui avons posée sur le courriel qu'il avait écrit, faisant état d'un regret des donateurs.
[4] *Id*.
[5] Douglas Love, *Blame it on the wolf*, HarperCollins, 1994, non traduit en français.

Dans cette pièce, la grand-mère du petit chaperon rouge a disparu, et nombreux sont celles et ceux qui accusent le loup, sans preuve. Un procès doit avoir lieu au cours duquel les témoignages contradictoires prouvent peu à peu son innocence. Et malgré le retour de la grand-mère – qui était partie en vacances – certains personnages s'acharnent à accuser le loup de tous les maux. Abdelfattah Abusrour transpose cette histoire dans le monde arabe. La représentation a été filmée le 23 juin 2008 à l'Institut du Monde Arabe[1]. Comme toutes les productions d'Al Rowwad, elle est jouée en arabe et surtitrée en français. Elle s'ouvre sur un prologue de Dabke et des chants souhaitant la bienvenue au public. Cette forme de rituel accompagne le début du conte. Les costumes des enfants sont simples et colorés. La musique moyen-orientale est composée au synthétiseur, sans instruments acoustiques, accentuant la conception artisanale globale de la pièce. L'utilisation de l'espace scénique est moins théâtrale que cinématographique. Toutes les scènes prennent place dans un endroit unique et le public est plongé dans le noir à chaque changement de lieu. La première partie de la pièce se concentre sur l'arrestation du loup et la seconde sur son procès.

Au début de la pièce, Laïla accourt sur scène en demandant de l'aide : le loup a mangé sa grand-mère. Elle est couverte d'un fameux chaperon rouge. Le chef de la garde et le Mokhtar (le maire) se portent à sa rencontre. Ce dernier, dans une tirade chantée, ordonne l'arrestation du loup, puis quitte la scène. Le chef de la garde appelle deux soldats, un duo clownesque, et transmet les ordres du Mokhtar sur un ton plus belliqueux – et encore en chantant : pour lui, aucun doute, le loup est forcément coupable et il faut stopper ce dangereux prédateur, punir sa famille et exiler ses filles. La litanie de condamnations arbitraires du gradé évoque clairement les punitions collectives subies par les familles de palestiniens arrêtés par l'armée. C'est dans la troisième scène que le personnage du loup fait son apparition. Il est incarné par un jeune homme robuste en comparaison des plus jeunes interprètes. Il porte un costume noir et blanc qui est un empiècement de divers keffiehs. Surpris par les soldats en train de tapisser un mur aux couleurs de la Palestine (Vert, rouge et noir), on comprend rapidement qu'il est connu des représentants de l'ordre, mais on ne sait pas vraiment pour quelle raison, si ce n'est parce qu'il est le loup. Son arrestation burlesque se fait en chanson. La quatrième scène nous amène directement au tribunal où siège le Mokhtar derrière lequel la balance de la Justice est complètement déséquilibrée. Côté jardin, trois jurés donnent leur avis sur l'affaire : une vieille dame et un jeune homme estiment qu'un procès est inutile, et que le loup étant le loup, il ne peut qu'être coupable des reproches qui lui sont faits. Sur intervention de la troisième juré, une

[1] David Daurier (réalisateur), *C'est la Faute au loup !*, 52 min, DVD, Société des Amis d'Al Rowwad, 2008.

jeune femme, une enquête est finalement ouverte et on amène à la barre un premier témoin : la chèvre Moza qui s'est confrontée au loup par le passé. Dans cette seconde partie, la séance du tribunal est entrecoupée de flashbacks qui interrompent encore le rythme par de longs changements de décors sur une scène plongée dans le noir, et accompagnés d'une musique d'ambiance. La première scène nous amène dans les souvenirs de la chèvre Moza, le soir où elle a rencontré le loup. Elle se trouve dans une maison, figurée par un panneau cartonné, avec ses sœurs Laza – qui se peigne les cheveux – et Ma'ma – qui mange une banane. Moza balaye la maison et passe son temps à disputer ses sœurs oisives. La situation rappelle l'histoire des trois petits cochons[1]. L'arrivée du loup apporte une atmosphère menaçante dans cette scène plutôt clownesque : celui-ci exige d'entrer dans la maison. Les trois petites chèvres et le loup échangent sur des airs de comptines, et ce dernier à beau menacer de faire tomber la maison des chèvres, toutes ses tentatives échouent. Dans cette scène, le trio des sœurs apparaît soudé et angélique tandis que le loup est dépeint comme l'être menaçant qu'il est toujours dans les contes. La séance du tribunal qui se poursuit ensuite met en avant l'incohérence des témoignages des chèvres qui finissent par se disputer pour savoir si Loza n'était pas plutôt en train de se mettre de la crème sur les mains, et Ma'ma de manger des falafels. On demande alors au loup sa version. Dans la rétrospective du loup, celui-ci arrive plié en quatre devant la maison des chèvres : il a mal au ventre, voudrait voir un médecin, il a faim et voudrait manger. Les petites chèvres cachées dans la maison tendent l'oreille mais déforment tous les propos du loup et créent le quiproquo : le loup voudrait les manger. Elles finissent par entonner la même comptine par laquelle elles avaient refusé au loup d'entrer dans leur maison dans le flashback précédent. Pendant le long noir qui accompagne le changement de décor et le retour à la séance du tribunal, les applaudissements qui entrecoupent chaque scène depuis le début baissent d'intensité et ce jusqu'à la fin : ce montage cinématographique nuit au rythme du spectacle et empêche le déploiement de sa théâtralité (à noter qu'à la fin de la représentation, le public applaudit à tout rompre et lance des sifflements enthousiastes). Au tribunal, le juré masculin s'est endormi, seul le Mokthar et les deux femmes sont restées éveillés. Deux nouveaux témoins sont appelés : Habib et Nada (Hansel et Gretel) qui vont permettre de donner un alibi au loup. Dans le premier flashback, les parents des deux enfants témoignent de leur désespoir alors qu'ils sont à la recherche des disparus. Entrent en scène les habitants de la forêt et le loup qui viennent

[1] Ici remplacés par des chèvres, le porc étant un animal impur dans la religion musulmane, il s'agissait de produire un spectacle le plus inclusif possible. À noter qu'il ne s'agit pas d'une règle puisque des cochons sont bien représentés sur la scène du FT de Jénine dans une adaptation de la *Ferme des animaux* de Georges Orwell. Voir à ce sujet : Johanna Wallin (ed.), *Rehearsing freedom, the story of a theatre in Palestine*, New Delhi, LeftWord Books, 2017.

interpréter et danser une chanson sur les absents et les familles dispersées. On assiste ensuite aux longs errements des deux enfants dans la forêt. Le changement de lieu se fait cette fois-ci à vue : des panneaux de cartons figurant une maison en sucreries sont amenés sur scène par d'autres enfants. Habib et Nada se mettent à manger les murs de la maison et la sorcière les invite à entrer. C'est à ce moment que le loup apparaît et sauve *in extremis* les deux imprudents. De retour à la séance du tribunal – après un noir qui n'a pas suscité d'applaudissement – Habib et Nada témoignent en faveur du loup, mais Laïla – le petit chaperon rouge – fait son entrée et son attitude vis-à-vis du loup est tout à fait accusatrice. La scène suivante débute chez Laïla, sa maison est figurée par deux panneaux de cartons : l'un bleu, l'autre blanc – aux couleurs d'Israël. Sa mère lui confie un panier à amener à sa grand-mère. Laïla apparaît être une adolescente effrontée, loin de l'image angélique du petit chaperon rouge. Alors qu'elle se rend dans la forêt, le changement de lieu se fait à vue avec le démontage des panneaux sur scène – et accompagne beaucoup mieux le rythme du conte. Dans la forêt, la sorcière aperçoit le chaperon rouge et décide de se venger du loup en se déguisant et en prenant sa place dans le lit de la grand-mère qui n'est pas chez elle. La célèbre scène du loup et du chaperon est jouée avant que le public ne soit ramené à la séance de Tribunal. Malgré les témoignages contradictoires des chèvres, l'alibi du loup confirmé par Habib et Nada, la sentence par pendaison est maintenue jusqu'à ce que surgisse enfin la grand-mère de Laïla. Elle semble exaltée et raconte qu'elle veut retourner à Jéricho se baigner dans la mer morte. Elle explique qu'elle y a été en vacances grâce à sa sœur qui n'est autre que la sorcière. Après avoir démêlé cet imbroglio, le loup est innocenté mais différents personnages se prononcent encore sur l'affaire : la vieille jurée Im'Hassan, radotant, est convaincue de la culpabilité du loup qui est de toute façon criminel ; la sorcière s'excuse du vilain tour joué au loup et explique qu'elle en à assez d'endosser le rôle de la méchante ; le loup fait un discours de paix ; Laïla lui en veut toujours. La pièce se termine sur un nouveau moment de Dabke, affichant la moralité du spectacle : attention à ne pas juger trop vite les autres. Alors que la salle s'était montrée progressivement silencieuse, les applaudissements et sifflements sont abondants pour saluer la fin du spectacle.

Les différents souvenirs des protagonistes présentés dans ce conte introduisent une réflexion sur la fiabilité de la mémoire et la perception de l'Autre. Malgré une intrigue intéressante, l'imbrication de la féérie et de la réalité palestinienne, les éléments de décor minimalistes qui font signe pour le public plus rapidement que la langue arabe, la mise en scène bute sur une organisation spatiale qui correspond plus au cinéma qu'au théâtre. Les coupes entre les scènes ne sont pas nécessairement justifiées par des ellipses temporelles – exceptées pour

les flashbacks, mais plutôt par la volonté de signifier un changement de lieu. Finalement, la mise en scène fait peu confiance au public et peut-être même aux enfants. Plusieurs contraintes sont à noter dans le contexte de production et de diffusion : elles sont à la fois d'ordre économique, d'ordre pratique et d'ordre esthétique. Sur place, les dotations vont prioritairement au paiement des salaires des intervenants et non à des investissements techniques : une partie des décors et costumes n'ont pas passé la frontière entre Israël et la Jordanie et ont dû être fabriqué à leur arrivée en France. Le Centre Al Rowwad ne dispose pas d'un plateau de théâtre qui permette aux enfants de s'exercer dans les conditions équivalentes à la France, et donc à Abdelfattah Abusrour d'avoir une réflexion d'ensemble sur la dramaturgie comprenant tous les éléments de scénographie. Cette remarque peut d'ailleurs renvoyer à celle d'André Gintzburger sur l'éclairage mal maîtrisé par la compagnie El Hakawati. Le travail artistique est relégué au second plan, faute de moyens et de temps. L'argent mobilisé pour la tournée n'a pas servi à produire le spectacle mais uniquement au financement des billets d'avion et de frais liés à la tournée entre la France et la Belgique – pour dix-neuf enfants et trois accompagnateurs[1]. De fait les enfants étaient toujours hébergés chez l'habitant, auprès des membres d'associations qui soutenaient la venue de la troupe. L'organisation d'une telle tournée relève bien des milieux associatifs et militants où le spectacle a été chaleureusement accueilli d'après le journal de tournée qui fait état de salles combles et enthousiastes notamment à Quétigny où une quinzaine d'associations ont permis de réunir 450 personnes, ou bien à l'Institut du Monde Arabe, lors d'une soirée palestinienne en présence du joueur d'Oud Adel Salameh[2], où les AAR dénombrent la même affluence et relatent la demande du public de musique, chants et dabke qui ont permis d'assurer « trois heures de show[3] ». Cette deuxième tournée confirme bien le caractère festif et solidaire des rassemblements autour des tournées d'Al Rowwad, loin des théâtres institutionnels. L'expérience du voyage par les jeunes palestinien·ne·s est aussi

[1] « Comme pour les deux tournées précédentes l'organisation des représentations a été démocratique, chaque ville prenant en charge totalement la troupe pendant son séjour, tant en ce qui concerne le spectacle (location de la salle) que le séjour lui-même (hébergement, déplacements locaux, etc.). Les déplacements entre villes étaient assurés par trois minibus, loués par les Amis d'Al Rowwad et conduits par des bénévoles. […] Le financement de la tournée a été assuré par les fonds propres des Amis d'Al Rowwad, par les groupes constitués dans chaque ville (qui ont en général fait payer l'entrée et demandé des subventions à leurs mairies et Conseils départementaux), et par des organisations nationales qui ont tenu à manifester ainsi leur solidarité avec la Palestine. » Rapport d'activité 2008 de l'Association des Amis d'Al Rowwad.

[2] Adel Salameh (1966, Naplouse – 2019, Lyon) est un joueur d'oud, soliste, formé à l'Université de Yarmouk puis de Bagdad et installé en Europe à partir de 1990. Il investit le répertoire arabo-andalou du Maghreb, les musiques indiennes, le jazz et le flamenco. Voir à ce sujet : CMTRA (Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes, « Hommage à Adel Salameh », *Musiques, Territoires, interculturalité*, blog hypothèse, url : https://cmtra.hypotheses.org/3307, consulté le 10/07/19.

[3] Anonyme, « 21/22 juin : Région parisienne », *Le Journal de la tournée 2008*, site internet des AAR, url : http://amis-alrowwad.org/21-22-juin-Region-parisienne, consulté le 10/07/19.

importante que la tournée elle-même, en témoigne le journal tenu par les bénévoles qui relate les découvertes des enfants et regrette que la fin de la tournée signifie à nouveau l'enfermement. À l'issue de cette tournée, l'association souhaite toutefois programmer les prochains spectacles dans « des festivals ou bien des manifestations culturelles non politiques [pour] élargir le soutien à la Palestine à un public non sensibilisé au problème au Moyen-Orient[1] ».

### *8.2.3. Handala le témoin inédit de l'histoire palestinienne.*

La troisième pièce d'Abdelfattah Abusrour est écrite à partir « des caricatures du dessinateur palestinien Naji Al-Ali[2], assassiné à Londres en 1987 par un agent du Mossad israélien[3] ». Malgré cette affirmation de l'auteur de la pièce, les commanditaires de cet assassinat n'ont jamais pu être identifiés, le caricaturiste s'étant aussi bien attiré l'inimitié de l'OLP que du gouvernement israélien. Abdelfattah Abusrour s'est inspiré des dessins de Naji Al-Ali pour inventer des personnages et les faire exister théâtralement. Il rompt avec le théâtre pour enfants avec ce texte et cette mise en scène qui mobilise sept comédiens adultes parmi lesquels Ribal Alkurdi, un jeune homme ayant participé aux précédentes tournées d'Al Rowwad[4]. Un enfant, Canaan Abusrour, interprète le rôle d'Handala. Avec ce spectacle, Abdelfattah Abusrour contribue à faire connaître les œuvres de Naji Al-Ali mais également à lui rendre hommage en présentant sa vie et son engagement. C'est en ce sens qu'il précise « je ne prétends pas avoir écrit le texte de cette pièce, mais l'avoir adapté "théâtralement"[5] », en s'inspirant des caricatures mais également des écrits de Naji Al-Ali inconnus en français[6]. Il incarne le caricaturiste sur scène et s'adresse au public pour se présenter :

> […] *Je suis engagé pour les gens de ma classe sociale, pour les pauvres. Je ne triche pas avec mon âme et ne lèche les bottes de personne. Notre cause est claire et n'a besoin d'aucune clarification. Ce sont les pauvres qui meurent, ce sont eux qui sont emprisonnés et ce sont eux qui endurent les souffrances. Le vrai résistant est dans un don permanent. Il se bat pour les droits des autres, envers et contre tout.* […][7]

[1] Bilan de la tournée, site internet d'AAR, url : http://amis-alrowwad.org/Bilan-de-la-tournee.
[2] Naji Al-Ali (1936-1987) est un caricaturiste palestinien né en Galilée dans le village d'Al-Shajara et exilé dans le camp de Aïn al-Hilwe, au Sud-Liban.
[3] AbdelFattah Abusrour, *Handala*, tapuscrit imprimé par les AAR, 2011, p. 3. Reproduit en annexe.
[4] Distribution : Naji Al-Ali, Abdelfattah Abusrour ; Handala, Canaan Abusrour ; Fatema et la gitane, Hala Alyamani ; Abu Saber, Issa Abusrour ; Abu Hussein, Mahmoud Abusrour ; Hamdoul, Ribal Alkurdi ; Dahdoul et le gardien de prison, Bassam Hasaniyeh ; le journaliste étranger, Tarek Aljawabra.
[5] AbdelFattah Abusrour, *Handala*, tapuscrit imprimé par la Société des Amis d'Al Rowwad, 2011, p. 3.
[6] Le premier ouvrage en anglais est publié dans une maison d'éditions indépendante anglo-américaine, et préfacé par Joe Sacco : Naji Al-Ali, *A child in Palestine*, NYC/London, Verso, 2009. Un livre en français, financé partiellement par les AAR, est publié dans une maison d'édition indépendante et solidaire française, préfacé par Plantu pour la première édition, et par Siné pour la deuxième : Naji Al-Ali, *Le livre de Handala*, Hoenheim, Scribest, 2011.
[7] Abdelfattah Abusrour, *Handala*, tapuscrit de la pièce diffusé par les AAR, 2011, p. 4.

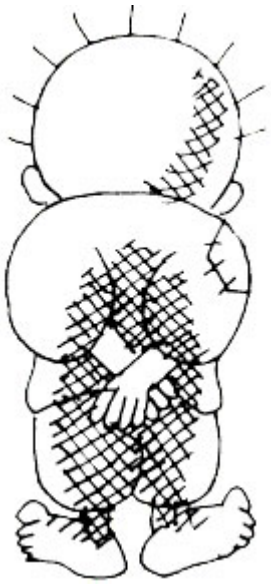


*Figure 46: Handala de Naji Al-Ali.*[1]

*Figure 47: Capture d'écran*[2]*. Scène III : naissance d'Handala.*

À l'issue de cette présentation, deux coups de feu retentissent et l'acteur s'effondre sur les genoux, une main sur son cœur. Il poursuit son texte et, à travers son destin funeste, c'est l'histoire de la Palestine en résistance qui est racontée. Dans la scène qui suit, un couple se dispute après que l'homme a écrit sur le mur du fond de scène recouvert de papier journal : « la Palestine est arabe ». Fatema, berçant son bébé dans les bras, chante et annonce qu'elle va raconter l'histoire de Naji et Handala. Son mari, Abou Saber, lui ordonne de se taire, comme s'il était plus risquer de transmettre une histoire que d'écrire sur un mur. C'est dans la scène suivante que le portrait de Naji Al-Ali est complété. Le comédien traverse la scène de jardin à cour où une douche projette au sol un rectangle de lumière entrecoupé de traits noirs qui symbolisent des barreaux de prison : nous voyons ainsi Naji y entrer. Il raconte son exil et son engagement puis répond aux questions du gardien de prison arrivé à jardin et se tenant à distance du prisonnier :

> […] *Le gardien : Qui es-tu ?*
>
> *Naji : Une hirondelle qui cherche son nid, une région libre et non une région sous la tutelle d'une quelconque fondation ou un régime.*
>
> *Le gardien : Ta religion ?*
>
> *Naji : L'athéisme*
>
> *Le gardien : Ta taille ?*

[1] Source : http://www.handala.org/, téléchargé le 20/03/18.
[2] *Handala*, par Abdelfattah Abusrour, François Baroni (réalisation), spectacle filmé à l'espace culturel Jean Lurçat, Juvisy-sur-Orge, 16 juin 2011, [DVD] en arabe sous-titré en français, édité par la Société des Amis d'Al-Rowwad, 2011.

*Naji : Impressionnante.*

*Le gardien : Ton âge ?*

*Naji : Tendre.*

*Le gardien : Tes yeux ?*

*Naji : Un œil sur Aïn* [al-Hilwe] *et un autre sur l'ennemi.*

*Le gardien : Tes cheveux ?*

*Naji : Rasés dans les prisons arabes.*

*Le gardien : Ta tête ?*

*Naji : Haute.*

*Le gardien : Ta peau ?*

*Naji : écorchée.*

*Le gardien : Tes mains ?*

*Naji : Ne hissent ni drapeaux blancs ni drapeaux noirs.*

*Le gardien : Signes particuliers ?*

*Naji : Des traces de poignards arabes dans le dos et des balles israéliennes dans la poitrine.*

*Le gardien : Ta profession ?*

*Naji : Je suis peintre des tragédies du peuple, de l'Atlantique jusqu'au Golfe. Je nettoie les poubelles mais ne courbe l'échine devant personne.*

*Le gardien : En résumé ?*

*Naji : Dessinateur.*

*Le gardien : Et dans quelle galerie as-tu exposé tes dessins ?*

*Naji : Je les ai exposés sur la toile de notre tente dans le camp, sur les murs de la prison et dans les cachots. Je les ai gravés dans le cœur des pauvres et dans l'esprit des réfugiés. Je les ai plantés dans le sang des exilés et je les ai brodés sur les paupières des habitants des cimetières.* […][1]

Le portrait ici écrit relate bien le parcours du caricaturiste anticolonialiste et anti-impérialiste auquel le personnage d'Handala fait écho. Dans une troisième scène, Naji donne naissance à Handala. L'homme recroquevillé sur l'enfant se déploie et le libère. Handala questionne son créateur sur la forme qu'il lui a donnée. Ses mains sont dans son dos afin qu'il « refuse les marchandages, les rabais, les concessions[2] ». Naji transmet à Handala le combat des sans voix

[1] Abdelfattah Abusrour, *Handala*, tapuscrit de la pièce diffusé par les AAR, 2011, p. 6-7.
[2] *Ibid.*, p. 7.

et des pauvres – ce qui lui vaut d'être rebaptisé par une journaliste le « gavroche palestinien[1] » à la sortie du livre concomitante à la tournée théâtrale. La suite de la pièce donne vie aux caricatures de Naji Al-Ali dans lesquelles les femmes ont une place prépondérante, ainsi que les prisonniers, mais aussi les hommes politiques arabes, les « arabes d'Amérique[2] » (Voir figures 48, 49, 50). La pièce se focalise sur le couple Fatema/Abou Saber, séparé par la prison. L'oncle Abou Hussein échange avec sa nièce sur la lâcheté des gouvernements. Les nouvelles leur parviennent par un poste radio, présent tout au long de la pièce. Fatema coud et brode une robe traditionnelle dont les empiècements épars symbolisent l'éclatement de la population palestinienne entre « le royaume d'Al-Quds [Jérusalem], l'Émirat de Gaza, l'Empire de Ramallah, le Sultanat de Naplouse, l'État d'Hébron…[3] ».

Viennent ensuite deux personnages comiques : Hamdoul « l'agent numéro 1 des américains[4] », chevauchant Dahdoul, homme ventru et docile admirant le premier ainsi que M. Reagan, l'Amérique et Israël. Ce sont des politiciens palestiniens corrompus qui gardent les enfants d'Abou Saber « au chaud » dans leurs prisons, car c'est « mieux que de traîner dans la rue »[5]. Ils expliquent préparer la reconnaissance de l'OLP sous réserve de l'abandon de la lutte armée et, lorsqu'Abou Saber leur demandent ce qu'ils comptent organiser à cette occasion, ils lui répondent :

> *Hamdoul : Les dirigeants voyageront…*
>
> *Dahdoul : En première classe.*
>
> *Hamdoul : Les intellectuels révolutionnaires…*
>
> *Dahdoul : En deuxième classe.*
>
> *Hamdoul : Les fédayins révolutionnaires…*
>
> *Dadhoul : Raflés !*
>
> *Hamdoul : ça suffit, pas de lutte. Israël veut se réconcilier avec nous et nous accorder un État.*[6]

[1] Constance Desloire, « Gavroche palestinien », *Jeune Afrique*, 2636, 17-23 juillet 2011, p. 94. Reproduit en annexe.
[2] Abdelfattah Abusrour, Handala, tapuscrit de la pièce diffusé par les AAR, 2011, p. 25.
[3] *Ibid.*, p. 11.
[4] *Ibid.*, p. 12.
[5] *Ibid.*, p. 13.
[6] *Ibid.*, p. 14.

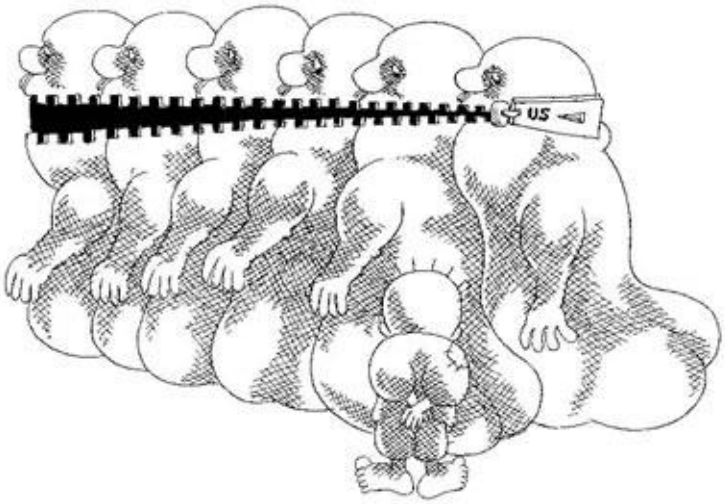



*Figure 48: Caricatures « régimes arabes ».*

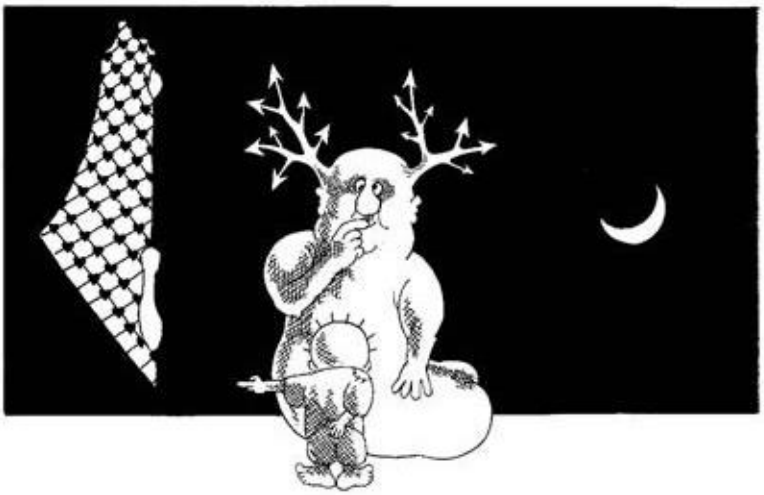


*Figure 49: Caricatures « régimes arabes ».*

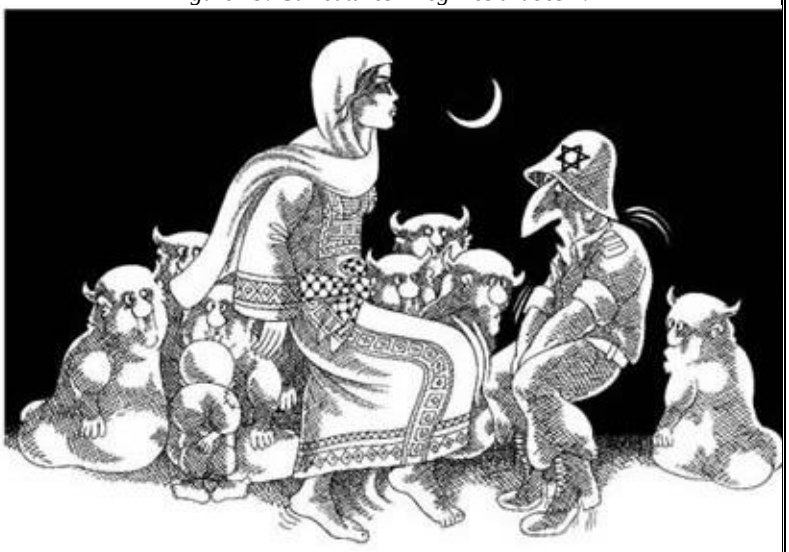


*Figure 50: Caricature « femmes ».*

*Figure 48 à 50 : Caricatures de Naji Al-Ali.*
*Source : http://www.handala.org, téléchargées le 20/03/18.*

Caricatures « régimes arabes ».

Dans ces caricatures, les régimes arabes sont représentés sous influence et idiots. Les personnages sont ventrus et sans jambes pour illustrer leur inertie.

Figure 48 : leur parole est contrôlée par les américains, témoignant de l'engagement anti-impérialiste du dessinateur.

Figure 49 : Des flèches sortent en tous sens de la tête du gros personnage à l'air benêt qui semble se questionner. Handala lui indique la direction de la Palestine dessinée à gauche.

Caricature « femmes ».

Figure 50 : La femme porte la robe traditionnelle palestinienne et un keffieh en guise de ceinture. Elle domine les autres personnages et lève le genou dans un double mouvement qui à la fois inspire la dabke (danse traditionnelle) et illustre le coup de genou reçu par le soldat israélien entre les jambes. Derrière elle, les personnages ventrus qui représentent la lâcheté des pays arabes (et des hommes) sont ici affublés de cornes diaboliques. Handala à gauche.

Dans l'ensemble de la pièce ce duo clownesque défend ses intérêts propres tout en adaptant son langage à ses interlocuteurs. Hamdoul et Dadhoul parsèment leurs répliques d'expressions anglaises ou de références européennes lorsqu'ils sont entre eux, face aux journalistes, ou au téléphone avec la Maison Blanche. À leur collaboration, qui leur est reprochée par les autres personnages, s'ajoute une mise en spectacle de leurs engagements au travers d'une commémoration fantoche : celle de la bataille de Hattin où Saladin vainc les croisés en 1187. « À bas l'impérialisme ! À bas l'Amérique ! À bas l'infiltration iranienne dans le Golfe arabe ! À bas les ennemis de la liberté ! À bas la sale droite ! À bas la gauche dépravée ! À bas les Arabes rétrogrades ! À bas les traîtres ! À bas les collaborateurs de l'occupation ! À bas les ennemis de la révolution ! À bas l'OTAN ![1] ». Ces slogans ont une visée purement spectaculaire comme ils le rappellent durement à Abou Saber. Traitres à la Cause – qu'ils défendent par ailleurs face au journaliste – ils sont hantés dans leur sommeil par Handala qui leur jette des pierres. Quant au personnage du journaliste américain, il interview Abou Saber qui lui répond en termes anti-impérialistes. À l'issue de l'exposé/analyse politique qui lui est faite, le journaliste demande :

> *Le journaliste : You musulman or chrisitian, sunnite or chiite ?*
>
> *Abou Saber : Quelle question ! Dès le départ, ne t'ai-je pas fait comprendre que je suis poor, fils de pauvre ?*[2]

L'importance du personnage d'Handala et des représentations de la Palestine qu'il porte est essentielle. La défiance envers les partis et organisations politiques, et envers une lecture religieuse du conflit, est partagée par Abdelfattah Abusrour qui l'exprime clairement tout au long des débats qui accompagnent la tournée du spectacle. Cette tournée vise à faire connaître le travail d'Al Rowwad mais également à expliquer clairement son engagement :

> *Les médias nous représentent comme terroristes* […] *comment montrer une autre image de la Palestine ?* […] *J'ai créé le centre Al Rowwad avec un groupe d'amis avec ce slogan : « Belle résistance »* […]. *Résistance parce qu'on est toujours sous occupation, on a le droit de résister à cette occupation, que ce soit la résistance armée ou autre.* […] *La résistance est belle à mes yeux, et parce qu'on peut montrer cette beauté et cette humanité, parce qu'on veut que nos enfants puissent grandir et pensent qu'ils peuvent changer le monde* […] *pas forcément en portant un fusil* […] *mais en gardant leur beauté et leur humanité pour construire une Palestine de demain* […] *En France les Droits de l'Homme sont nés en 1948, la même année que notre Nakba,* […] *et ces valeurs que nous partageons* […] *ne sont pas élastiques* […] *c'est le sens de notre humanité* […] *On a pas le luxe du désespoir, ce n'est pas un héritage qu'on peut laisser et être fier de laisser à nos enfants à venir.* […] *Je suis musulman, je crois en Dieu, je pratique ma religion, et j'ai été élevé dans une culture où mes parents me disaient : même si on pratique la*

[1] *Ibid.*, p. 27.
[2] *Ibid.*, p. 23.

> *violence avec une juste cause on perd une partie de son humanité. Ils m'ont appris aussi à revendiquer et à défendre des lois* […] *C'est pour ça je pense que le théâtre est un moyen essentiel pour défendre ces valeurs que nous partageons. Quand on pense faire le théâtre on raconte son histoire, sa version de son histoire, on n'est pas dogmatique, n'essaie pas de plaire aux autres mais de dire ce qu'on a à dire.* […] [1]

Cette intervention vise aussi à exprimer le refus de la charité et d'une solidarité essentiellement « humanitaire » envers la Palestine. Brecht notait, dans « Cinq difficultés pour écrire la vérité[2] », qu'il est nécessaire d'utiliser « la ruse pour répandre la vérité parmi le grand nombre[3] ». Il existe bien à travers cette pièce une lecture matérialiste du conflit défendue en terme de classes sociales – Abdelfattah Abusrour est lui-même un enfant du camp – mais également, dans l'appel du metteur en scène, une référence aux Droits de l'Homme pour interpeller le public français. Cette ligne de défense légaliste et mise en avant dans ce discours, mais la résistance armée n'est pas pour autant condamnée. Ce qui ressort enfin, c'est le refus du désespoir qui fédère nécessairement les réseaux de la gauche radicale française. La lutte contre l'impérialisme et le capitalisme semble limpide dans ce contexte. Pourtant, un discours clairement anticapitaliste n'émerge pas, soit qu'il manque un maillon dans l'analyse des rapports de domination, soit que cet oubli soit volontaire pour fédérer le plus grand nombre. Ce qui ressort, c'est bien une revendication égalitaire. En revanche, au FT de Jénine, c'est l'aspiration à la liberté qui est mise en avant.

### 8.3. « Rehearsing Freedom » : le théâtre comme répétition de la liberté.

Le FT revendique un travail collectif et une émancipation des individus. Il parvient à pérenniser ses activités en raison d'un réseau international rapidement et efficacement constitué, et d'une approche du théâtre qui consiste à se nourrir du répertoire européen et international tout en créant son propre répertoire. Les différents spectacles produits par le FT et diffusés en France témoignent de différentes démarches théâtrales. La première consiste à produire une forme théâtrale accessible pour un public non spécialiste du théâtre ou de la Palestine. La deuxième vise à fédérer les intellectuels et artistes et atteste l'efficacité de la campagne de l'ATLJ à destination de ces milieux. La troisième à témoigner de l'expérience palestinienne auprès du public habituel de théâtre.

---

[1] Abdelfattah Abusrour, conférence avant le spectacle, 18 min, supplément au DVD *Handala*, François Baroni (réalisation), spectacle filmé à l'espace culturel Jean Lurçat, Juvisy-sur-Orge, 16 juin 2011, [DVD] en arabe sous-titré en français, Foumonde et les Amis d'Al-Rowwad (production), 2011,

[2] Bertolt Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité » [1935], dans *Écrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970, p. 12-30.

[3] *Ibid.*, p. 21.

### *8.3.1. Amener au théâtre le public « à venir[1] » : Nakba en marchant j'ai vu… (2007).*

**<u>Mohamed Guelatti</u> (1962−)** est auteur, metteur en scène et directeur artistique de la Grave et Burlesque Équipée du Cycliste dont le *leitmotiv* est l'ouverture aux autres, notamment au public « à venir ». Né en France d'un « père ouvrier algérien chez Peugeot » et d'une mère au foyer « analphabète », il a découvert un « espace poétique et populaire » dans le cinéma de quartier que ses parents géraient[2]. Il a « grandi à l'école prometteuse de la République[3] » qui était « la seule issue possible[4] » pour échapper au destin des enfants d'immigrés. En 1977, il retourne en Algérie vivre avec sa famille en milieu rural, mais s'enfuit seul au bout d'une année. Il a seize ans et retourne vivre en Franche-Comté où il est né, puis fait des études de sciences, lettres, anglais, littérature, sciences humaines[5]. Au début des années 1980, il découvre le théâtre dans la rue à Genève et en fait progressivement son métier : « L'espace de la scène [devient] mon pays d'expression et de liberté, comme le cinéma terrible et joyeux de mon enfance[6] ». S'il conçoit son travail comme une forme d'enquête, il distingue son travail d'artiste de celui des journalistes ou des chercheurs. Il se nourrit de textes de Shakespeare qui lui permettent d'aborder les questions de pouvoir, d'antisémitisme, mais aussi du rythme et de la langue en insistant sur le fait que « le théâtre, ce n'est pas que le propos[7] ». Il travaille sur le décalage entre différents mondes, traversée qu'il a lui-même effectuée tout en précisant : « je me fous de l'ascension sociale, ce qui m'intéresse, c'est le voyage[8] ». Son théâtre est construit pour son public, qu'il ne souhaite ni « gronder », ni « punir », estimant qu'une représentation théâtrale est une « mise en relations » de « savoirs et d'intelligences » [9].

La Grave et Burlesque Équipée du Cycliste est une compagnie théâtrale créée en 1994. Elle est conventionnée localement avec la ville de Besançon où elle est implantée et le Conseil Régional

[1] Expression revendiquée par la compagnie présentée ici pour remplacer l'expression péjorative « non-public ».
[2] Mohamed Guelatti, « Ma part du récit », dans Leïla Cukierman, Gerty Dambury, François Vergès (dir.), *Décolonisons les arts !* Paris, L'arche, 2018, p. 54.
[3] *Ibid.*, p. 55.
[4] Aurélien Bertini, « Mohamed Guelatti, auteur, metteur en scène, directeur artistique », article cité.
[5] *Id.*
[6] Mohamed Guelatti, « Ma part du récit », article cité, p. 55.
[7] Aurélien Bertini, « Mohamed Guelatti, auteur, metteur en scène, directeur artistique », article cité.
[8] *Id.*
[9] *Id.*

de Franche-Comté. Elle reçoit également des subventions ponctuelles octroyées à l'échelle nationale. La troupe tente de rester « proche des publics "à venir" [en] multipliant les tentatives hors normes (happening, spectacles déambulatoires, rue)[1] ». La GBEC émane d'un collectif d'artistes souhaitant travailler en commun « sans avoir la surcharge de la gestion d'une compagnie[2] ». Ces artistes se réunissent autour de sujets graves – « les sans-papiers, la Palestine, l'immigration, la colonisation[3] », et mènent leurs enquêtes personnelles. Ces thématiques sont chères au metteur en scène et comédien, Mohamed Guelatti, dont le parcours personnel rappelle la trajectoire sociale de Mohamed Rouabhi. Mohamed Guelatti explique que le théâtre lui a permis de combler

> *un certain nombre d'écarts : on ne vit pas pareil* […] *dans une maison bourgeoise de centre-ville quand on est fils de médecin, que dans une cité pourave…voilà c'est élémentaire. Je ne suis pas en train de jouer Dickens, mais il y a quand même des destins, des vies… Et à la rigueur, quand on reste dans un endroit ou dans un autre que je viens de citer, on n'est pas forcément conscient de ça. Mais quand on est dans ces différents mondes, on peut avoir envie de mesurer l'écart, et ça créé un regard sur la vie…* […] *Parfois c'est cruel, quand vous vous séparez d'un milieu on vous considère comme un traitre, c'est peut-être ça l'exil : d'abord vous êtes attiré, et ensuite vous vous arrachez.* […] *Et il y a quelque chose de très agréable dans ce mouvement profond, parce qu'on est toujours dans la découverte, et ça créé un décalage, de l'humour.* […] *Quand on a la chance de pouvoir naviguer comme ça d'un monde à l'autre, on a envie de les apprivoiser, et ça donne envie d'être bien partout, d'assumer ces différents mondes.*[4]

C'est à partir de ces écarts entre les mondes que Mohamed Guelatti explique son approche du théâtre. La Grave et Burlesque Équipée du Cycliste désigne une troupe (équipée) dont les membres sont libres de s'engager sur d'autres projets ou de favoriser ponctuellement un projet commun, comme une équipe de cyclistes favorisant un coureur pour une étape du Tour de France[5]. La GBEC travaille sur des sujets graves de façon burlesque : « C'est redondant de dire grave et burlesque. Dans burlesque, il y a une des définitions qui fustige le bourgeois, sur les écarts dans la société, donc il y a forcément un appel à aborder des choses graves[6] ». Le burlesque désigne ici le contraste fort entre le sujet grave, par exemple la Palestine occupée, et le style comique et extravagant avec lequel il est traité. C'est effectivement une forme théâtrale comique que Mohamed Guelatti développe avec la GBEC au FT en 2007, et dont il vient

[1] Présentation de la compagnie, site internet de la compagnie, url : http://www.lagbec.com/compagnie-21-fr, consulté le 15/07/19.
[2] Aurélien Bertini, « Mohamed Guelatti, auteur, metteur en scène, directeur artistique », janvier 2009, *Migrations à Besançon, Histoire et Mémoires*, blog [Texte et documents audio], url : http://migrations.besancon.fr/sinstaller/culture/87-mohamed-guellati-auteur-metteur-en-scene-directeur-artistique.html, consulté le 15/07/19.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] Aurélien Bertini, « Mohamed Guelatti, auteur, metteur en scène, directeur artistique », janvier 2009, article cité.

témoigner le 17 décembre 2007 lors d'une soirée organisée par l'ATLJ, « Quatre heures pour le Théâtre de la Liberté du camp de réfugiés de Jénine[1] », au Studio L'Ermitage à Paris. Il s'agit d'adapter un spectacle sur la colonisation que la compagnie a déjà joué en Afrique et en France, composé d'une succession de sketches ou tableaux qui travaillent ces écarts entre les mondes expliqués par Mohamed Guelatti. Le spectacle n'est pas disponible dans son intégralité, mais des extraits de la version palestinienne filmée au FT en 2007 mettent en évidence cette dimension comique[2]. Le premier extrait donne le ton général. On y voit un jeune homme habillé de blanc, le poing levé, sautant sur place en criant « Free Palestine ![3] ». Face à lui, dos au public, un homme le laisse s'approcher et – lorsqu'ils sont assez proches – le gifle (un bruitage amplifie ce geste). Passée la stupeur, le manifestant qui tient sa joue meurtrie d'un air enfantin lui dit : « I will tell the UN[4] », ce qui provoque l'hilarité de son agresseur. Dans un autre tableau plusieurs personnages se présentent en Palestine motivés par des ambitions diverses, et sont ridiculisés les uns après les autres. Un palestinien se tient devant une table couverte d'un tissu noir au centre de la scène, comme s'il attendait ces visites, et crie « Next ![5] » avant l'apparition des visiteurs à jardin. La première personne est une jeune femme portant le keffieh qui entre en chantant *Could you be loved* de Bob Marley et s'adresse au public « Free Palestine ! ». Elle souhaite donner une accolade au jeune homme et tire sur son bras si fort qu'il s'étale sur la table. La deuxième est une journaliste qui débite son texte en français sans prêter attention aux réponses avant de partir en courant pour une autre mission : « Je suis journaliste, je travaille pour le Nouveau Regard, bon alors quelle est la situation ici, avez-vous à manger ? Des médicaments ? Y'a-t-il des bonnes routes ? Des trottoirs ? […] Est-ce qu'il y a encore des oliviers hein ? Combien ? Où ? Comment ? [Son téléphone sonne, elle répond] Chbékistan ? J'arrive ! Euh… bon ! ». Le personnage suivant arrive sur scène en mangeant [des chips ?], une bouteille de vin à la main. Il voit le palestinien et s'exclame en français, avec un fort accent du Sud : « Attend bouge pas ! Souris ! Putain c'est pas gagné […] ». Il postillonne son repas sur le palestinien qui finit par le congédier « Next ! ». Arrive une jeune femme chargée de deux sacs de courses, visiblement venue sauver la Palestine : « Don't be shy, I know you need me… eat ! [Elle lui enfonce de la nourriture dans la bouche] Eat ! Eat ! Good food ! Where is your child ? Where is your mother ? Where is your cat ? Mia mia mia ?! Where is your dog ? Wahou

[1] ATLJ Programme de la soirée, remis à nous par les membres de l'association. Reproduit en annexe.
[2] Juliano Mer-Khamis, « Naqba, en marchant j'ai vu… », représentation au Freedom Theatre de Jénine, 2007, blog de la GBEC, url : http://www.lagbec.com/blog/?p=109, consulté le 15/05/19. Toutes les scènes décrites ci-dessous le sont à partir de cette vidéo.
[3] « Palestine Libre ».
[4] « Je vais le dire à l'ONU ».
[5] « Suivant ».

wahou ![1] ». Elle récupère ses sacs et part à la recherche de la progéniture du palestinien à nourrir : « petits, petits, petits ! ». Un autre personnage à l'air inquiétant entre, coiffé d'un chapeau de prière. Il s'adresse au palestinien en faisant bouger ses doigts devant ses yeux comme pour l'hypnotiser : « Salam aleykoum ! […] I'm coming here from Mauritania, to tell you who is your real enemy […][2] ». Sa démonstration est interrompue par le chant du muezzin que le palestinien s'empresse de lui faire remarquer pour s'en débarrasser. Le dernier sur cette liste de visiteurs entre sur une musique qui évoque les films américains de super héros. Il porte des lunettes de soleil et une cape marron qu'une femme agite dans son dos tandis qu'il prend des postures exagérées pour signifier qu'il vole (Figure 51). Il apporte une bouteille d'eau qu'il fait boire au palestinien : « I'll be back, to save you[3] ». Dans cette scène, le stigmate est inversé : ce n'est plus l'Arabe ou le Palestinien qui est dépeint à gros trait, mais ses visiteurs pétris de « bonnes » volonté – de leur point de vue. Outre ces scènes particulièrement burlesques, un tableau plus sérieux présente l'ensemble du groupe confronté au tableau noir en fond de scène. Ils écrivent et dessinent dessus, courent vers lui, s'y confrontent, parlent dans leurs langues. Leur flot de paroles s'amplifie, créant une sorte de brouhaha qui « fait état de leurs questionnements[4] », autour du conflit israélo-palestinien.

*Figure 51: Capture d'écran du spectacle* Naqba, en marchant j'ai vu…, *version palestinienne, 2007, Freedom Theatre de Jénine*[5].

[1] « Ne sois pas timide, je sais que tu as besoin de moi… Manges ! Mange ! Mange ! C'est de la bonne nourriture ! Où est ton enfant ? Où est ta mère ? Où est ton chat ? Miaou miaou ? Où est ton chien ? Waf Waf Waf ? ».
[2] « La paix soit avec toi ! Je suis venu de Mauritanie te dire qui est ton véritable ennemi ».
[3] « Je reviendrai te sauver ».
[4] Aurélien Bertini, « Mohamed Guelatti, auteur, metteur en scène, directeur artistique », janvier 2009, article cité.
[5] Vidéo en ligne sur le blog de la GBEC, url : http://www.lagbec.com/blog/?cat=19, consulté le 15/07/19.

*Nakba, en marchant j'ai vu…* est repris et joué trois fois en France en décembre 2008, entre Belfort et Besançon, en présence du comédien palestinien Nabil Al-Raee[1] rattaché au FT[2]. Le but est de créer un objet théâtral accessible au public « à venir », pour reprendre l'expression de la GBEC, et pour « s'adresser à un public français qui connaît peu la situation en Palestine[3] ». Le spectacle ne tourne pas au-delà du territoire de la compagnie. Il est pourtant de facture originale au regard des autres productions scéniques sur le sujet ne s'aventurant pas ou peu sur le registre comique. Lors de la reprise française en décembre 2008, la GBEC a lancé un appel aux « associations et structures militantes sympathisantes » pour donner une « possibilité parisienne à ce spectacle »[4] ou dans une autre métropole française ou européenne. La démarche n'aboutit pas. Cette difficulté à tourner n'étonne pas Mohamed Guelatti qui a déjà produit des spectacles sur des thématiques d'actualité telles que *L'Migri*, créé en 1997, revenant sur la mémoire de l'immigration nord-africaine, ou *Saleté*, créé en 2002, spectacle sur « l'errance beckettienne d'un Irakien en Autriche, d'un Arabe en Europe[5] » et interrogation du regard sur l'Autre. Ces spectacles ont reçu un bon accueil public mais connaissent des difficultés à tourner :

> […] *ça résiste chez les programmateurs frileux qui vont adhérer, qui vont aimer votre spectacle, qui ne vont rien vous contester au niveau artistique mais vont vous dire : "oh vous savez les politiques, les subventions on risque de…" donc on vous dit ça, le dialogue d'un programmateur à un artiste, c'est ça. Et vous vous retrouvez avec des militants et des petites assoc' qui essaient de monter l'accueil de votre spectacle. Donc c'est une chance pour nous, ça créé de la combativité. Mais c'est une chance pour nous parce qu'on reste branché sur des milieux très divers et non théâtreux, et on essaie de les amener dans des théâtres pour qu'ils s'approprient les lieux* […] *Moi je ne me sens pas enfermé dans ces sujets-là [qui] m'amènent constamment à enquêter sur le public qui ne va pas au théâtre. Je reste dans l'idée d'un théâtre populaire qui a besoin de se questionner, de se divertir* […]*. C'est ça qui me tient, ce ne sont que des arguments de théâtre.*[6]

S'il s'agit pour Mohamed Guelatti d'amener au théâtre le public « à venir », la démarche n'est pas la même du côté des associations de soutien aux théâtres palestiniens. Les premières tournées de théâtre d'enfant ont permis de sensibiliser le milieu culturel à la situation en Palestine. Par la suite, les associations souhaitent atteindre le public habituel du théâtre avec

[1] Présenté dans ce chapitre.
[2] La distribution pour la version française du spectacle est la suivante : Anissa Daoud, Muriel Racine, Nabil Al-Raee, Olivier Cherki, David Mossé, Sébastien Vela-Lopez.
[3] Aurélien Bertini, « Mohamed Guelatti, auteur, metteur en scène, directeur artistique », janvier 2009, article cité.
[4] ATL Jénine, « Message des Amis du Théâtre de la Liberté-Jénine », blog de l'AFPS, 14 novembre 2008, url : http://www.france-palestine.org/Message-des-Amis-du-theatre-de-la, consulté le 15/07/19.
[5] *Saleté (2002)*, présentation du spectacle, blog de la GBEC, url : http://www.lagbec.com/-33-fr, consulté le 15/07/19.
[6] Aurélien Bertini, « Mohamed Guelatti, auteur, metteur en scène, directeur artistique », janvier 2009, article cité.

ces productions palestiniennes. Cet objectif reste difficilement atteignable en raison des difficultés évoquées par Mohamed Guelatti.

### *8.3.2. Fédérer des réseaux autour de la Palestine : La Flûte magique (2009).*

La première tournée du FT organisée en avril 2009 concerne également une troupe de théâtre d'enfants. Elle met également l'accent sur le répit offert aux jeunes voyageant en dehors de la Palestine, comme cela a été le cas pour les premières tournées d'Al Rowwad. Un partenariat est mis en place avec le collège Bellefontaine de Toulouse, le soutien de l'association Atlas Soleil, qui initie des chantiers humanitaires en Afrique, et de l'ATLJ. Un échange de correspondance, photographies et vidéos est mis en place entre une classe de 6e passerelle[1] (onze enfants de 11 à 14 ans) et la troupe des Dragons[2] du FT, composée de jeunes du même âge. Il s'agit de mettre en place un atelier de théâtre pour la classe en France, d'accueillir les jeunes du FT, chaque groupe représentant un spectacle travaillé tout au long de l'année au cours d'une rencontre organisée en avril 2009. Cet ancrage éducatif et social permet un soutien politique couplé à une sensibilisation du milieu intellectuel et artistique français efficace. Trois représentations ont lieu à Toulouse, une est organisée à Nantes par la section locale de l'AFPS, et trois dernières en région parisienne permises par le réseau politique de l'ATLJ.

Dans le deuxième arrondissement, le maire écologiste Jacques Boutault met à disposition la salle Jean Dame et introduit la soirée du 28 avril aux côtés de Jean-Guy Greilsamer, président de l'ATLJ. Le maire explique sa démarche envers les enfants de Jénine à qui il souhaite « montrer qu'à Paris, ville de la paix, ville des Droits de l'Homme, il y a des élus […] qui mettent à leur disposition de quoi s'exprimer, passer leur message, dire ce qu'ils ont vécu […] »[3]. Le spectacle est ensuite présenté par Peter Brook sur scène au milieu de la troupe des Dragons. Il défend l'idée qu'il est impossible de résoudre la situation en Palestine en cherchant des « solutions globales », et rend hommage à Arna qui a su agir concrètement, à sa mesure, dans les territoires occupés[4]. En plus de cette première représentation introduite par le directeur des Bouffes du Nord, la suivante qui a lieu au Centre Culturel Algérien est présentée

[1] Ce dispositif s'adresse aux élèves en difficulté scolaires et/ou sociales. Il vise à faciliter le passage du primaire au secondaire.
[2] La troupe des Dragons est composée de neuf enfants : Awsan S. M. Wahdan, Manar J.A. Toobasi, Mahdi M.M. Soos, Bisan M. M. Staiti, Naela R. M. Abualrob, Suha B.K. Abuatiya, Samer A.A. Alabssi, Adel K. S. Massarwa, Narmin F.R. Lahlouh.
[3] Vidéo de présentation du spectacle, site internet de l'ATLJ, url : http://www.atljenine.net/spip.php?article127, téléchargée le 24/10/2015.
[4] *Id*.

par l'écrivain Yasmina Khadra[1]. La dernière a lieu dans un centre socio-culturel, l'Espace Renaudie, à Aubervilliers, où l'ATLJ peut également compter sur le soutien des élus de la ville. Etienne Balibar a introduit la soirée et Jack Ralite[2] salué le travail du FT[3]. La tournée permet donc de fédérer un réseau pluriel qui atteint à la fois le milieu intellectuel et artistique, mais également les populations des quartiers du Mirail de Toulouse via le partenariat avec le collège, et le Centre d'Animation des Chamois. Pour Juliano Mer-Khamis il s'agit de rompre « l'isolement culturel » en Cisjordanie et de s'ouvrir « au reste du monde »[4]. Cette ouverture se caractérise par la production de pièces de théâtre qui réinvestissent des classiques internationaux[5]. De fait, la première pièce de théâtre est écrite à partir d'une légende allemande : le joueur de flûte de Hamelin.

Dans ce conte le village de Hamelin est envahi par des rats. Excédés par la situation, les habitants exigent du bourgmestre qu'il trouve une solution à leurs problèmes. Un étranger se présente et propose de débarrasser les habitants de ce fléau moyennant une importante somme d'argent. L'affaire est conclue. L'étranger utilise une flûte magique pour attirer tous les rats jusqu'à lui et les noyer dans la rivière Weser qui traverse le bourg. Mais lorsque vient le moment de régler le paiement de ce service, le bourgmestre ne tient pas sa promesse. Furieux de ne pas être payé par ce dirigeant local qui s'était vanté de ses richesses, le joueur de flûte joue un nouvel air et attire les enfants jusqu'à lui. Ils marchent jusqu'à la montagne Koppel et pénètrent dans une grotte qui se referme derrière eux. Les habitants de Hamelin n'ont jamais revu leurs

[1] Yasmina Khadra est le pseudonyme de Mohammed Moulessehoul (1955, Sahara algérien), écrivain algérien reconnu en France et dans le monde notamment pour ses romans *Les Hirondelles de Kaboul* (2002), *L'attentat* (2005), *Ce que le jour doit à la nuit* (2008) adaptés pour les arts de la scène ou le cinéma. Il a été nommé en 2008 à la tête du Centre Culturel Algérien de Paris en 2008 par le président Bouteflika qui l'a limogé en 2014 après que l'écrivain a vivement critiqué sa quatrième candidature présidentielle.

[2] Jack Ralite (1928-2017) est un homme politique français membre du PC. Il a été maire d'Aubervilliers de 1984 à 2003, commune ancrée à gauche depuis la Libération. C'est pendant son mandat, en 1997, que la ville d'Aubervilliers a été jumelée à Beit Jala en Cisjordanie. C'est à son initiative que son créés les États Généraux de la Culture en 1987 qui aboutissent à l'élaboration d'une Déclaration des droits de la culture dont le sixième point est le « besoin de coopération internationale ».

[3] Étienne Balibar (1942, Avallon – France) est un philosophe français marxiste, professeur émérite de l'université Paris Nanterre et membre honoraire du FT. Il est reçu à l'École Normale Supérieure en 1960, s'oppose à la guerre d'Algérie et intègre l'UNEF et le PCF jusqu'à son exclusion en 1981. Il a été exclu pour un long article dans lequel il met en question la mémoire de l'anticolonialisme au sein du Parti, et critique vivement l'affaire de Vitry-sur-Seine. En 2009, il rejoint le comité de parrainage du Tribunal Russel pour la Palestine.
Etienne Balibar, « De Charonne à Vitry » *Le Nouvel Observateur*, 852, 9 mars 1981, repris en ligne, url : https://archive.is/eN2Bg, consulté le 16/07/19.

[4] Juliano Mer-Khamis, « Lettre de Juliano Mer Khamis approuvant le partenariat avec les établissements de Toulouse », dans ATLJ, *Tournée du Théâtre de la Liberté…*, *op. cit.*, Annexe 3, p. 3.

[5] Le FT produit plusieurs spectacles à partir de classiques internationaux : *To be or not to be* (2007) d'après Shakespeare, *Animal Farm* (2009) d'après Georges Orwell, *Alice in wonderland* (2011) d'après Lewis Carrol, *While Waiting* (2011) d'après Beckett [En attendant Godot], *Le Cercle de craie Caucasien* (2011) de Brecht, *The caretaker* [le gardien] (2012) d'Harold Pinter. Ces spectacles ne tournent pas en France à l'exception de *The Island* d'Athol Fugard en 2015. Voir à ce sujet : Johanna Wallin (ed.), *Rehearsing Freedom…*, *op. cit.*

enfants[1]. La troupe se réapproprie ce conte, mais nous ne disposons ni du synopsis, ni d'une captation intégrale qui permettrait de rendre compte de l'ensemble de l'adaptation. Seuls quelques extraits du spectacle, mis en scène pas Nabil Al-Raee, attestent d'une modernisation et adaptation de l'histoire au contexte palestinien.

> **Nabil Al-Raee** est dramaturge, comédien, metteur en scène, professeur de théâtre et musicien. Né dans le camp d'Aroub entre Bethléem et Hébron, il s'est formé professionnellement auprès du Theatre Day Production avant d'exercer deux années en Cisjordanie en tant que comédien et musicien, puis d'approfondir sa formation en Tunisie et en Europe. Il retourne en Palestine en 2006 et rejoint l'équipe du FT dans la foulée. Il a écrit, adapté et mis en scène de nombreux spectacles pour le FT : *La Flûte magique*, *Animal Farm* (2009), *Sho Kman ?* (2011), *Suicide note from Palestine* (2013-2014), *The Siege* (2015), *Return to Palestine* (2018). Il est directeur artistique du FT de 2012 à 2016 après l'assassinat de Juliano Mer-Khamis. En 2012, il a été le cinquième membre du FT emprisonné par les autorités israéliennes, d'abord soupçonné d'avoir commandité le meurtre de Juliano, ensuite accusé « d'activités illégales » et de soutien au « terrorisme ». Il reste un mois en détention. Il a été accusé d'avoir donné de la nourriture et des cigarettes et conduit en voiture Zakaria Zubeidi, son voisin, co-directeur du FT. Lors de son procès, Nabil a plaidé coupable étant donné que Zakaria Zubeidi avait été officiellement amnistié en 2007, après avoir renoncé à la violence. Il a été condamné à une amende de 3 000 dollars et un sursis d'un an et quatre mois de prison[2].

Dans le premier extrait[3] de *la Flûte magique*, une jeune comédienne déambule devant le rideau de scène rouge, tiré, et s'adresse au public : « Vous voyez, tout le monde est content… Mais des gens aimeraient changer les choses parce qu'ils étouffent. Mais je suis fatiguée de raconter tout ça… regardons ». Le rideau rouge s'ouvre sur une scène minimaliste : un fauteuil ancien à jardin, quelques poufs rouges et verts posés sur un sol parsemé de confettis dorés. On devine un lendemain de fête. Un jeune garçon entre à jardin et s'affale dans un

[1] Résumé d'après Robert Browning, *Le joueur de flûte de Hamelin*, adapté de l'anglais par M.F. Gillard, Paris, Larousse, coll. Littérature pour la jeunesse, 1913. Domaine public. Document numérisé par la BNF le 11/04/16. Notice : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36011575x, consulté le 16/07/19.
[2] Voir à ce sujet Johanna Wallin (ed.), *Rehearsing freedom, op. cit.*, non paginé.
[3] Antoine Girard, Franck Mérat (réalisation), *La Flûte magique (extraits)*, vidéo en libre accès sur le site Foumonde.info : http://foumonde.info/spip.php?article29, consulté le 16/07/19. Toutes les citations de la pièce sont tirées de cette vidéo.

fauteuil ancien. Pendant qu'il somnole, s'étire, une jeune fille apparaît à sa suite avec un balai. Elle fait le ménage sur toute la scène, déplace les poufs mais a du mal à faire bouger le fauteuil et son dormeur et s'agace de plus en plus. Elle soupire, jette son balai au sol et s'adresse au public : « Il est saoul ! Et moi, je passe mon temps à laver et à nettoyer… Regardez ! Quel bon mari […] Il lui faut… cela ! ». Elle le gifle. Ils se disputent en courant l'un après l'autre de cour à jardin. Il menace de la répudier. Elle s'en moque. Ils tournent autour de la scène dans un face à face moliéresque. Elle lui jette son balai dessus – l'objet traverse toute la scène – en criant : « je vais te casser la tête fils de chien ». La narratrice entre et jette au-dessus de la tête de la femme en colère des confettis dorés qui suspendent le temps. Les deux acteurs qui se querellent s'arrêtent et la narratrice commente : « Voilà ce qui se passe dans nos maisons… Le Roi dit que les gens sont contents et heureux : ils ont de quoi manger et boire. Mais moi je vous le dis : ça ne marche pas… ». Tout en déclamant son texte, elle l'accompagne avec des gestes amples et ajoute, en français cette fois et à deux reprises « ça ne marche pas ». Elle reprend le balai des mains du mari qui l'avait récupéré et le remet dans les mains de la femme : « Y'en a marre, il faut se révolter ». Elle jette à nouveau ses confettis dorés et s'en va en courant pendant que la femme se rue vers son mari le balai brandi en l'air. L'extrait coupé ici annonce d'emblée la dimension comique du spectacle qui se concentre sur la critique du pouvoir patriarcal, mais également du pouvoir des dirigeants politiques dans les scènes suivantes. Comme dans le conte, le joueur de flûte a fait partir les rats du village, mais le Roi n'ayant pas honoré sa dette envers lui il enlève les enfants. Les villageois se réunissent et fomentent un complot contre ce dirigeant qui n'a pas tenu ses promesses. Lorsqu'ils sont décidés, ils prennent des postures menaçantes, dos tournés en demi-cercle autour du fauteuil. Lorsque le Roi est entré et s'est installé dans son trône, ils se jettent sur lui, le soulèvent et le sortent de scène pour le destituer. Son fantôme réapparaît dans un troisième extrait qui présente « la fête du village » au cours de laquelle les enfants font des démonstrations de Dabke et de Hip-hop.

Ce premier spectacle de théâtre d'enfants se démarque des tournées d'Al Rowwad, d'une part en raison du répertoire choisi, mais aussi parce qu'il ne déborde pas de références à la Palestine. En outre, la formation artistique internationale du metteur en scène Nabil Al-Raee et des membres du FT se perçoit par l'efficacité théâtrale des saynètes. Il ne s'agit pas de témoigner de la situation palestinienne ou de délivrer un message, mais de mettre en question le pouvoir et développer l'esprit critique des jeunes participants à cette pièce de théâtre, selon l'objectif de Juliano Mer-Khamis :

*To be free is to be able to criticize, to be free is to be able to express yourself freely, to be free is to be free first of all of the chains of tradition, religion, nationalism, then you can start for yourself.*[1]

Cette quête de la liberté doit être comprise comme une lutte contre l'aliénation, pour préparer une émancipation qui ne s'arrête pas aux frontières d'un État palestinien désiré, comme l'explique Juliano Mer-Khamis dans une conversation rapportée par Nabil Al-Raee :

[Nabil] *: OK, we free Palestine and then what ?*

*Jul : We move to Soudan ! They will need us there.*

[Nabil] *: But we dreamed all our life to have a free country.*

*Jul : Country ? Are you fighting for freedom or nationalism ? Human beings. Oppressed and oppressors. Oppressed, who by freeing them selves also free their oppressors. Free the individual, with critical thinking, choice and decision. Those individuals will create something better than a country.*[2]

### *8.3.3. Sensibiliser le public de théâtre à la situation en Palestine : Sho Kman ? (2011).*

Ce souci de liberté et de désaliénation est le sujet central de la troisième pièce du FT à tourner en France en 2011 : *Sho Kman ?* – en français *Quoi encore ?* Le titre est choisi en écho à l'assassinat de Juliano Mer-Khamis : après ce meurtre, « quoi encore ? » ou « quoi de plus » ? Au cours de la tournée française, une soirée de rencontre est organisée avec Al Rowwad qui présente le spectacle *Handala*. Le FT donne six représentations en France, vingt-huit en Allemagne et deux en Autriche[3]. Cette tournée atteste d'une prise d'indépendance progressive vis-à-vis des réseaux militants français, non pas vers le théâtre institutionnel en France, mais vers les théâtres européens. *Sho Kman ?* est joué quatre fois à la Schaubühne de Berlin[4], et au

[1] « Être libre c'est être capable de critiquer, être libre c'est être capable de s'exprimer librement, être libre c'est d'abord se libérer des chaînes de la tradition, de la religion, du nationalisme, et ensuite on peut commencer par soi-même ». Juliano Mer-Khamis cité par Gary M. English, « The freedom theatre : artistic resistance and human rights in the international sphere », dans Ola Johansson, Johanna Wallin, *op. cit.*, p. 360. Traduction Emmanuelle Thiébot.

[2] « [Nabil] : Ok, on libère la Palestine et après ?
Jul : On va au Soudan ! Ils vont avoir besoin de nous là-bas.
[Nabil] : Mais, on a rêvé toute notre vie d'un pays libre.
Jul : Un pays ? Tu te bats pour la liberté ou pour la nation ? Les êtres humains. Oppressés et oppresseurs. Les oppressés qui, se libérant, libèrent leurs oppresseurs. Libère les individus, en leur permettant de penser de façon critique, de faire leurs propres choix et de prendre leurs décisions. Ces personnes-là vont créer quelque chose de bien mieux qu'un pays. »
Nabil Al-Raee, « Jul and I », in Ola Johansson, Johanna Wallin, *The Freedom Theatre…*, *op. cit.*, p. 62-64. Traduction Emmanuelle Thiébot.

[3] Les dates et lieux de tournées sont référencés sur le site internet du FT, url : http://www.thefreedomtheatre.org/what-else/, consulté le 18/07/19.

[4] La Schaubühne (« scène de spectacle ») est une institution prestigieuse située à Berlin, co-dirigée depuis 1999 par le metteur en scène allemand Thomas Ostermeier (1968-) qui y a invité Juliano Mer Khamis en 2007. Après son assassinat, Thomas Ostermeier est invité par le Théâtre Al-Kasba à reprendre sa mise en scène d'*Hamlet* (Festival d'Avignon 2008) à Ramallah à l'été 2012. Il invite le cinéaste Nicolas Klotz à venir filmer les ateliers et

Festival du Jeune Théâtre Européen de Grenoble organisé par le CREAC dirigé par Fernand Garnier[1]. Le spectacle relève davantage d'une forme de danse-théâtre « devenue le creuset des grandes théories théâtrales du XX[e] siècle[2] », particulièrement développée en Allemagne par Pina Bausch[3] dans les années 1970 – ce qui explique probablement qu'il s'agit du spectacle du FT le plus diffusé dans ce pays. Le Tanztheater développée par Pina Bausch est un théâtre fait par la danse qui privilégie le travail collectif : la suprématie du chorégraphe est remise en question. Le travail est produit à partir de l'identité des danseurs et des danseuses et des thématiques liées à leur contexte social. Originellement, la danse-théâtre s'inspire des avant-gardes expressionnistes et souhaite éviter la psychologisation des personnages par le montage de fragments. Chez Pina Bausch le point de départ est la danse mais cette démarche, qui domine largement en Allemagne et en Europe, n'est pas l'unique façon de penser les rapports entre théâtre et danse. Au sein de la compagnie belge Mossoux Bonté[4], la chorégraphe Nicole Mossoux et le metteur en scène et dramaturge Patrick Bonté préfèrent le terme de « théâtre-danse » qui « s'articule sur un ordre inverse : il s'agit, à partir de propositions d'actions et d'intentions, d'aller vers le mouvement[5] ». Il s'agit d'articuler une intention théâtrale à un mouvement : « Le geste doit être lisible et posséder cette ambiguïté qui lui évite de tomber dans le mime l'imitation, les caricatures du réel. Il part de la psychologie mais lui échappe aussitôt ». C'est plutôt cette démarche qui caractérise le spectacle *Sho Kman ?* dans lequel huit comédiens d'une vingtaine d'année transmettent leur expérience de la prison, et sont dirigés par Nabil Al-Raee et Zoe Lafferty (mise en scène) et Micaela Miranda (« movement director[6] »). À ceci près que le spectacle alterne entre de brèves imitations, et des mouvements qui suggèrent l'innommable torture ou l'indicible violence.

répétitions de la pièce et l'enquête qu'il mène sur la mort de Juliano. Le film documentaire est sorti en 2017 : Nicolas Klotz, Thomas Ostermeier (réalisation), *Hamlet en Palestine*, Mata Atlantica (prod.), 92 min, 2017.

[1] Voir chapitre 7.

[2] Brigitte Gauthier, « Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse », *Études théâtrales*, 47-48, 2010/1, p. 118.

[3] Pina Bausch (1940-2009) est une danseuse et chorégraphe allemande considérée comme l'un des principales figures de la danse contemporaine et du style danse-théâtre ou tanztheatre. Elle fonde sa compagnie, Tanztheater Wuppertal en 1976 dans la ville de Wuppertal.

[4] Crée en 1985 et toujours active à ce jour, elle est subventionnée par la Fédération Wallonie-Bruxelles, service de la danse, et reçoit le soutien de Wallonie Bruxelles International. Source, url : http://mossoux-bonte.be/fr/1_la-compagnie, consulté le 18/07/19.

[5] Patrick Bonté, « Les langages singuliers du théâtre-danse », *Études théâtrales*, 47-48, 2010/1, p. 106.

[6] Le terme « movement director » n'est pas ou peu utilisé en France. Par discrimination, il désigne un métier qui ne relève ni de celui de chorégraphe, ni de celui de metteur en scène ou de scénographe. Ce spécialiste du mouvement intervient dans un champ très large allant du cinéma au théâtre, en passant par la mode ou les films d'animation. Il travaille sur le langage physique, les règles de proxémie, l'hexis corporelle qui nécessite un travail de documentation relevant des sciences sociales : anthropologie, ethnologie, sociologie. Cet emploi s'est développé en Grande-Bretagne où la Royal Central School of Speech and Drama de l'Université de Londres a ouvert une formation professionnelle au début des années 2000.

**Micaela Miranda** est une actrice, marionnettiste, professeure de théâtre, et « movement director » portugaise. Elle a suivi une formation internationale à l'École d'Art de Porto (école de marionnette et de théâtre de 2001 à 2005), puis à l'École internationale Jacques Lecoq et auprès de Philippe Gaulier à Paris (2006-2009). Elle rejoint le FT en 2008 où elle suit une formation au théâtre de Grotowsky avant de rejoindre l'équipe enseignante de la première École de Théâtre du FT qu'elle dirige de 2012 à 2016. Elle reprend ensuite des études à la Royal Central School of Speech and Drama de Londres où elle suit une formation de « movement director ». Elle contribue de façon importante au développement professionnel et international de l'école et à la théorisation de la résistance culturelle[1]. Elle est « movement director » sur plusieurs productions du FT : *Animal Farm, Fragment of Palestine* (2009), *Alice in Wonderland* (2010) *Sho Kman* (2011), *Enemy* (2013), *Suicide Note from Palestine* (2014) ; et intervient comme formatrice dans d'autres écoles de théâtre en Palestine, ainsi qu'auprès du Yes Theatre en tant que « movement director » pour la pièce *3 en 1* (2013). En parallèle, elle poursuit ponctuellement sa carrière à l'international.

**Zoe Lafferty** est une comédienne, productrice, et metteure en scène britannique. Formée au Drama Centre de Londres et au Vakhtangov Theatre School de Moscou. En dernière année de formation, elle peine à trouver sa place dans l'industrie culturelle et la « bataille barbare[2] » menée par les étudiant·e·s pour obtenir un poste « éteins sa passion pour le théâtre ». Elle obtient un poste d'assistante à la mise en scène non rémunéré dans une compagnie théâtrale américaine à « l'éthique douteuse » à New York. Elle se retrouve « dans une soirée organisée par un petit groupe de gauchistes américains » quand elle rencontre Juliano Mer Khamis qui présente le FT en ces termes : « […] We don't want our public to sit back and relax, we want our society to be inspired into making change. We are cultural terrorists[3] ». Cette rencontre détermine la suite de sa carrière. Elle s'engage volontairement auprès

[1] Voir à ce sujet : Micaela Miranda, « Education at the Freedom Theatre », dans Ola Johansson, Johanna Wallin (dir.), *op. cit.*, p. 230-249.
[2] Zoe Lafferty, « A different future », dans Ola Johansson, Johanna Wallin (dir.), *op. cit.*, p. 368-373. Toutes les citations sont tirées de ce texte. Traduction de l'anglais Emmanuelle Thiébot.
[3] « Nous ne voulons pas que notre public soit assis confortablement et se relaxe, nous voulons inspirer une volonté de changement social. Nous sommes des terroristes culturels » Juliano Mer-Khamis cité par Zoe Lafferty, article cité, p. 369.

du FT en 2011, coréalise la mise en scène de *Alice in Wonderland* avec Juliano Mer-Khamis puis de *Sho Kman ?* avec Nabil Al-Raee. Elle contribue au rayonnement du théâtre par son réseau, lève des fonds de la loterie nationale anglaise et d'autres mécènes britanniques pour la pièce *The Siege* qu'elle met en scène avec Nabil Al-Raee en 2015 avant d'en organiser la tournée en Grande-Bretagne, notamment dans la prestigieuse « Nottingham Playhouse ». Elle poursuit sa carrière internationale dans des zones de conflit et publie une pièce de théâtre verbatim (*The Fear of breathing. Stories from the Syrian revolution*, 2012, Oberon Books).

La représentation est introduite par un texte liminaire qui présente la thématique d'ensemble :

> *Ce spectacle est joué par des personnes qui viennent de prisons pour parler de la prison. C'est un spectacle d'émotions sur les différentes situations qu'ils vivent en Palestine. Il n'y a pas de texte mais des langages du corps, et les mots n'ont pas de signification car, en réalité, personne n'écoute les Palestiniens. Cela parle d'occupation avant tout mais aussi des femmes, ou de chaos politique… Le premier objectif absolu est de résister à l'occupation israélienne.*[1]

Dans ce spectacle court[2], très rythmé, les voix des huit jeunes hommes[3] en scène résonnent dès l'introduction dans un concert de cris et hurlements qui dominent l'ensemble de la représentation. Aucune parole intelligible n'est prononcée bien qu'un texte enregistré soit diffusé à un moment du spectacle, dans une langue imaginaire. Toutes les relations entre les comédiens, leurs émotions, sont transmises physiquement ce qui rend le spectacle facile d'accès. La captation met en évidence seize fragments ou situations qui offrent une cohérence d'ensemble, séparés par une rupture sonore. C'est bien la musique et ses silences qui créent la linéarité et accompagne les enchaînements, voire quelques actions qui échappent toutefois à une narration globale emmènerait d'un point A à un point B. Cette succession de tableaux témoigne, en la dépassant, de l'expérience de la prison : la violence est toujours suggérée, et jamais caricaturalement mimétique. Dans certains tableaux toutefois, sont mimés de courts événements, mais de façon expressionniste, comme cette scène où un comédien et mis à terre par les autres avant d'être tondu par des gestes exagérés, tandis que la musique se déclenche et s'arrête en même temps que le tondeur met en marche ou éteint l'appareil. Chaque tableau dure plus ou moins deux minutes et travaille les contrastes visuels et sonores : la première scène

[1] Texte liminaires tiré de la captation du spectacle. *Sho Kman ?* 2011, DVD, Foumonde. Captation réalisées à Aubervilliers et Blainville sur Orne à l'occasion de la tournée du 28 juin au 17 juillet 2011. Disponible en ligne, url : http://foumonde.info/spip.php?article35, consulté le 18/07/19.

[2] La captation dure vingt-cinq minutes mais des fondus enchaînés suggèrent des coupures courtes qui ne nous permettent pas d'apprécier la durée du spectacle.

[3] Alla Shehada, Saber Abu Ahsreen, Qais Sadi, Motaz Malhees, Anas Arqawi, Adel Massarwa, Mohammed Shaban, Mahmoud Khatib. Sept comédiens seulement sont présents sur scène dans la captation.

débute sur le bruit d'un coup de tonnerre ou d'une explosion, des tirs de mitraillettes et des cris tandis qu'un morceau de cithare accompagné d'un chant de type mantra – destiné à la méditation – recouvre progressivement ces sons. Sur scène, les corps des comédiens s'étirent sous la lumière d'un stroboscope, et leurs mouvements s'accélèrent à mesure que la musique prend de l'ampleur, en même temps que leurs cris prennent progressivement le rythme d'une marche militaire. Dans la scène suivante, une lumière rouge éclaire la scène. Les comédiens sont au sol et se relèvent progressivement en adoptant des postures expressives renvoyant à des scènes de torture. L'un semble suspendu par les mains. L'autre paraît maintenu au sol par la contrainte, sous le poids d'un objet qui écrase son dos. Les séquences expressionnistes s'enchaînent et la musique joue un rôle essentiel. Vers la fin du spectacle est à nouveau inséré le morceau de cithare et le chant mantra qui l'accompagne, au cours d'une scène où le soldat, debout sur une chaise, tient au bout de sa main une clé que tous les prisonniers regardent, fascinés. Cet accessoire est à la fois la clé de la prison, clé de la solution, clé de la maison que les palestiniens ont abandonnée en 1948. Les comédiens se déplacent de concert, comme hypnotisés par l'objet. La thématique du pouvoir est centrale. Le soldat est également celui qui fait s'asseoir et se relever les prisonniers d'un geste, où les fait nettoyer le sol jusqu'à l'épuisement réalisant des mouvements de chef d'orchestre sur la musique *O Verona* de Craig Armstrong[1]. Domination masculine également dénoncée par les comportements virils du groupe à l'égard d'un prisonnier ayant dansé gracieusement avec un tissu rouge. Celui-ci est moqué et molesté par les autres qui entonnent une danse en scandant un rythme militaire. Ce même rythme qui clôt le spectacle tandis que les comédiens courent sur place et s'effondrent d'épuisement.

L'absence de texte et la recherche d'une expressivité intense rend le spectacle accessible. Il témoigne aussi d'un souci de création collective faisant partie intégrante du projet du FT tel qu'il est défendu et réinvesti par les successeurs de Juliano Mer-Khamis. Micaela Miranda résume en sept étapes le projet éducatif global de l'école de théâtre du FT[2] : l'introspection, la pratique collaborative démocratique, le récit de soi, l'expression physique, l'imagination, l'excellence artistique, la résistance culturelle. Ces sept points sont précisément des dimensions de la vie sociale mises à mal par l'occupation de la Palestine. La notion de résistance culturelle n'est pas figée et oblige à des questionnements « constants[3] ». Elle se nourrit de la pédagogie

[1] Craig Armstrong (1959, Glasgow) est un compositeur et arrangeur britannique. *O Verona* est un morceau composé pour le film de Baz Luhrmann, *Roméo + Juliette* (1996).
[2] Micaela Miranda, « Education at the Freedom Theatre », article cite.
[3] *Ibid*., p. 242.

de l'opprimé de Paulo Freire[1] – qui a inspiré le Théâtre de l'Opprimé à Augusto Boal – que Micaela Miranda cite en exergue de ce programme : « If the education is not freeing, the dream of the oppressed is to become the oppressor[2] ». Pour le pédagogue brésilien, l'éducation oscille entre deux pôles : émancipation ou domestication. À lire Juliano Mer-Khamis, nous pourrions nous interroger sur l'ambiguïté de sa démarche :

> *It took us a year to be able to dim the lights ; it took us three years to get people not to talk throught the show. We've spent five years explaining to the audience what their role in live theatre is.* […] *This is because they haven't seen theatre – even today [17 March 2011] there were many people who had never seen live theatre before. It's because o the Occupation. The Occupation. People don't see theatre not because we are assholes, but because of the Occupation. It's a bloody system. I'm not a conspiracy freak, but it's a system in which the Israelis deliberately keep us ignorant. It's cultural ethnic cleansing.*[3]

Dans le contexte de la Palestine, il ne s'agit ni de domestiquer le public ou de jouer un rôle de pacification sociale, mais d'émanciper de l'occupation qui envahit toutes les dimensions de la vie. Il s'agit aussi d'interpeller les oppresseurs avec leurs propres outils politiques. La culture en est un. L'objectif est de lutter contre les représentations misérabilistes de la Palestine – et du Tiers Monde – en revendiquant la culture comme une nécessité, au même niveau que l'eau ou la nourriture. Cette démarche est revendiquée par l'artiste qui sillonne le monde en se présentant comme un « terroriste culturel ». Elle est à comprendre dans la filiation de la pédagogie de l'opprimé selon laquelle « ceux qui oppriment, exploitent et exercent la violence, ne peuvent trouver dans l'exercice du pouvoir la force de libérer les opprimés et de se libérer eux-mêmes. Seul le pouvoir qui naît de la faiblesse sera suffisamment fort pour libérer les deux[4] ».

## Conclusion de chapitre

Bien que mobilisant différents discours et différentes démarches artistiques, Al Rowwad et le FT s'appuient sur un discours général défendant la culture contre la barbarie, l'art contre la déculturation. Leur démarche consiste à utiliser les outils des oppresseurs (Droits de l'Homme,

[1] Paulo Freire (1921-1997) est un pédagogue brésilien.
[2] « Si l'éducation ne rend pas libre, alors l'opprimé rêve de devenir l'oppresseur ». Paulo Freire cité par Micaela Miranda, « Education at the Freedom Theatre », article cité, p. 230.
[3] « Cela nous a pris un an avant de pouvoir tamiser la lumière ; cela nous a pris trois ans pour que le public se taise pendant le spectacle. Nous avons passé cinq années à expliquer à notre public ce qu'est leur rôle de spectateur de théâtre. […] C'est parce qu'ils n'avaient jamais été au théâtre – même aujourd'hui [17 mars 2011] il y a de nombreuses personnes qui n'ont jamais assisté à du spectacle vivant. C'est à cause de l'Occupation. L'Occupation. Les gens ne vont pas au théâtre, pas parce que ce sont des connards, mais à cause de l'Occupation. C'est un foutu système. Ce n'est pas une conspiration monstrueuse, mais un système dans lequel Israël nous maintient délibérément dans l'ignorance. C'est un nettoyage ethnique culturel ». Juliano Mer Khamis, cité par Erin B. Mee, « The Cultural Intifada : Palestinian Theatre in the West Bank », *The Drama Review*, 56, 2012/3, p. 167-177, url : https://muse.jhu.edu/article/483811, consulté le 01/07/19 ; Traduction Emmanuelle Thiébot.
[4] Paulo Freire, *Pédagogie des opprimés*, Paris, François Maspero, 1974, p. 21.

Droits Culturels) pour revendiquer leur part d'humanité et tordre le cou aux représentations misérabilistes du Tiers-Monde et de la Palestine. Le soutien des réseaux de la gauche (radicale) en France paraît logique, tant ces théâtres réactivent la fonction libératrice du savoir et de l'art, refusent le désenchantement, la lamentation, la déploration qui caractérisent « le moment libéral[1] ». Ils se posent ainsi en faux de la scène « post-politique » qui domine dans l'institution théâtrale dont les portes leurs restent closes malgré une appétence croissante pour la thématique du conflit israélo-palestinien.

[1] Olivier Neveux, *Politiques du spectateur…*, *op. cit.*, p. 64.

# Chapitre 9 : La Palestine entre la marge et le cœur de l'institution théâtrale : expériences, places, conditions, positions.

*On ne peut que se méfier des descriptions désespérées d'un présent apocalyptique, ou des formalisations trop figées, comme arrêtées et univoques, de ce que le capitalisme (ou la post-modernité selon les approches) nous inflige, comme si la société n'était pas traversée par aucune diversité d'expériences, de places, de conditions, de positions.*[1]

Abdelfattah Abusrour affirme que les palestiniens n'ont pas « le luxe du désespoir », et revendique la culture et le théâtre comme nécessaires à la vie – autant que l'eau et la nourriture. Un tel discours contrarie le matraquage néolibéral sur le luxe que constitueraient la culture et l'art. À la marge de l'institution théâtrale française, avec de moins en moins de moyens, le théâtre palestinien continue de s'exporter et d'être accueilli par des petites compagnies qui n'ont pas encore été soumises « à des procédures de neutralisation politique[2] ». Ces lieux se font rares et leurs propositions marginalisées.

## 9.1. Échapper à la condition palestinienne : quitter le réel, interroger les perceptions du public.

### *9.1.1. Des réseaux militants en perte de vitesse et éloignés de l'institution théâtrale.*

Confrontés au problème du renouveau des forces militantes (« on n'a pas de jeunes, c'est notre problème[3] »), les militants associatifs espèrent attirer de nouveaux bénévoles en organisant des tournées au-delà des « théâtres municipaux[4] ». Excepté Nathalie Simus anciennement chargée de production qui a notamment assisté Nadine Varoutsikos en 2001 pour le projet *El Menfi*[5], les autres membres des associations exercent des professions éloignées du milieu théâtral. En contrepoint, le FT fait figure de modèle. La venue de volontaires internationaux[6], dont certains artistes de théâtre, a permis au FT de développer son réseau et de diffuser ses spectacles dans de prestigieux théâtres en Angleterre et en Allemagne, et à travers le monde (États-Unis, Inde, Portugal, etc.). Les deux associations françaises (AAR et ATLJ) espèrent susciter des vocations de ce type en France, mais continuent en attendant d'organiser leurs tournées. En 2015 l'ATLJ a organisé la tournée de *The Island*[7] quatre fois en région parisienne, dont trois ont eu lieu au

[1] Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, *op. cit.*, p. 54.
[2] *Ibid.*, p. 48.
[3] Entretien avec Sabine Lagrange et Marie-Josée Elhaimer, 28 juin 2016, Paris.
[4] *Id*.
[5] Voir chapitre 6.
[6] Ces volontaires participent au développement du réseau et/ou de l'école de théâtre. Outre Micaela Miranda et Zoe Lafferty présentées dans le chapitre 8, ces volontaires ont témoigné de leur investissement au FT dans l'ouvrage d'Ola Johansson et Johanna Wallin, *The Freedom Theatre…*, *op. cit.* En outre, nous avons déjà cité l'intérêt de Thomas Ostermeier pour le FT. Le parrainage de Peter Brook se poursuit mais l'artiste reste en retrait.
[7] *The Island* est une pièce d'Athol Fugard, Johan Jani et Winston Ntshona sur l'apartheid en Afrique du Sud. Elle a été mise en scène par Gary M. English, professeur de théâtre américain et volontaire au FT.

Théâtre Berthelot de Montreuil pendant la semaine de solidarité internationale. Une représentation a eu lieu dans la salle municipale d'Arcueil, dont le service des relations internationales est en lien avec le Vietnam, l'Afrique du Sud[1] et la Palestine via l'association culturelle Hébron-France dirigée par Anwar Abu-Eisheh. Les membres de l'ATLJ constatent par ailleurs une dépolitisation des nouveaux « gestionnaires de la culture[2] », qu'ils exercent dans les institutions théâtrales ou au sein des municipalités. Ainsi, le projet de sensibiliser le public habituel du théâtre à la situation en Palestine en faisant tourner les spectacles au-delà des théâtres municipaux fidèles au FT semble dans l'impasse. La tournée du spectacle *Return to Palestine*[3] a été organisée, en 2018, dans les mêmes réseaux. L'organisation des tournées devient plus complexe en raison des contraintes calendaires liées aux déplacements de la troupe du FT à l'étranger, et de la validité des visas[4].

Le Centre Al Rowwad rencontre des difficultés pour pérenniser ses activités et des partenariats, ce qui met Abdelfattah Abusrour dans une posture inconfortable : en même temps qu'il dit refuser la charité, il doit convaincre de la nécessité de promouvoir les pratiques culturelles en Palestine pour lever des fonds. De fait il reste particulièrement dépendant des réseaux militants français. Depuis la fin du partenariat privilégié avec les AAR, deux partenariats ont été à nouveau portés via les réseaux militants de l'AFPS d'Albertville, de Loire-Atlantique[5] et de Vendée, à destination de jeunes palestinien·ne·s. En 2012, la troupe Al Rowwad est invitée aux rencontres internationales des Jeunes comédiens à Albertville et présente un spectacle d'Abdelfatta Abusrour, *Nous*, qui débute exactement de la même façon que *Nous sommes les enfants du camp* – par une représentation de l'expérience palestinienne en 1948 – mais se transforme en pièce de danse traditionnelle – Dabke – revendiquant bien par là une pratique

[1] La ville d'Arcueil a reçu la visite de Nelson Mandela en 1996. C'est dans cette ville que vit la militante politique anti-apartheid Dulcie September jusqu'à son assassinat à Paris.
[2] Entretien avec Mercédès Pascual, 11 novembre 2018, Théâtre du Tiroir, Laval.
[3] *Return to Palestine* est une pièce écrite à partir de récits récoltés pendant la tournée du Freedom bus en 2012. Outre le DVD commercialisé par l'ATLJ, le Freedom bus a fait l'objet d'un reportage télévisé sur la chaîne franco-allemande Arte : Uri Schneider, « Cisjordanie : Freedom bus, le théâtre du peuple », Arte Journal, 31 mars 2016, url : https://info.arte.tv/fr/cisjordanie-freedom-bus-le-theatre-du-peuple, consulté le 18/07/19.
[4] Pour les dernières représentations en novembre 2018, le FT a effectué douze demandes de visas pour espérer réunir sur scène les six comédien·ne·s nécessaires aux spectacles– ainsi que deux musiciens. Les membres de la troupe sont donc polyvalents et peuvent remplacer au pied levé un comédien ou une comédienne qui se serait vu refuser son visa.
[5] Le Conseil départemental de la Loire-Atlantique « s'est engagé aux côtés des Palestiniens, à travers un contrat de coopération décentralisée signé en février 2014 avec le gouvernorat de Jénine, qui représente 300 000 habitants, et l'intercommunalité de Marj Ben Amer, regroupement de 10 villages, sur le territoire de ce gouvernorat, soit une population de 25 000 habitants ». Source : Réseau de Coopération Décentralisée pour la Palestine (RCDP), url : https://www.rcdp.fr/pages/les-collectivites/conseil-departemental-de-la-loire-atlantique.html, consulté le 22/07/19.

folklorique et identitaire. En 2015, le Théâtre Messidor[1] et le groupe de musiques traditionnelles bretonnes Hamon Martin Quintet se rendent au village de Nabi Saleh en Cisjordanie occupée pour aider à relancer un festival[2] interrompu avec « la deuxième intifada[3] ». Abdefattah Abusrour dirige un petit groupe de jeunes sur place et deux pièces de théâtre (*Le diable à Nabi Saleh* et *Le maître des sources*) sont écrites, jouées, et diffusées en France à l'automne 2015[4]. Par la suite, avec le soutien de l'AFPS de Vendée[5], un accueil de neuf jours est organisé chez des jeunes français·e·s à l'intention de jeunes palestinien·ne·s du camp d'Aïda. Il aboutit à la production d'un spectacle de théâtre-danse, *Sur la Frontière*[6], coréalisé avec la Compagnie Grizzli[7] et le Centre Al Rowwad. Le partenariat est renouvelé l'année suivante. En dehors des réseaux militants, il est difficile de trouver des partenariats de longue durée, d'une part parce que ces théâtres-ONG sont perçues comme relevant du champ de l'action culturelle, d'autre part parce que les compagnies de théâtre qui les soutiennent se trouvent elle-même en difficulté

[1] Compagnie crée en 1982 à Montreuil-sous-Bois dont le répertoire est axé sur la création contemporaine, elle revendique sa filiation avec l'Éducation populaire. Elle s'est déplacée à Chateaubriand, puis Saint-Vincent-des-Landes en 2018. Elle produit des spectacles professionnels diffusés à l'international, mais favorise également la production de spectacles amateurs interculturels et intergénérationnels. La compagnie est bien implantée localement notamment via le soutien d'entreprises. Elle est dirigée par le comédien, auteur et metteur en scène Alexis Chevalier (comédien au Théâtre du Galion de Nantes de 1974 à 1980, et animateur culturel au Centre de Culture Populaire de Saint-Nazaire de 1979 à 1982). Il est rejoint en 1985 par Kristine Maerel, comédienne, chanteuse et assistante à la mise en scène.

[2] Ce festival, initialement appelé *mawsim*, a des origines religieuses et trouve sa source au temps des croisades. Il s'agit de pèlerinages. Il y avait plusieurs manifestations de ce type, en l'honneur des prophètes, dans les villes palestiniennes jusqu'à la création de l'État d'Israël en 1948. L'Autorité Palestinienne a souhaité « ressusciter » le *mawsim* en 1997 dans le village de Nabi Saleh, en lui donnant clairement une connotation nationaliste qui a fragilisé sa dimension rituelle. Entre 1997 et 2000, le pèlerinage mis en place a eu pour fonction de se réapproprier l'espace puisque 20 000 personnes affluaient chaque jour de toute la Cisjordanie dans le village où avait été construit un grand théâtre pour l'occasion. Ce nouveau festival est le symbole d'une modernisation et d'une sécularisation. Elle s'appuie notamment sur le clan Tamimi (« Se dire Tamîmî c'est s'inscrire dans la descendance de Tamîm ad-Dârî, le compagnon du Prophète Muhammad »), famille connue aujourd'hui à travers les médias internationaux comme le fer de lance de la lutte contre la colonisation, notamment par sa participation aux manifestations hebdomadaires non-violentes et par leur médiatisation – à travers la figure d'Ahed Tamimi. Voir à ce sujet : Emma Aubin-Boltanski, « La Réinvention du *mawsim* de Nabî Sâlih. Les territoires palestiniens (1997-2000) », *Archives de sciences sociales des religions*, 123, 2003, p. 103-120.

[3] Baptiste Chevalier (réalisation), « *Retour à la source ». La renaissance d'un festival à Nabi Saleh, en Palestine*, film documentaire [DVD], 32 min, AFPS 44, CÉMÉA 44 (prod.), 2015, jaquette du DVD.

[4] Voir à ce sujet : Emmanuelle Thiébot, Jonathan Daitch, *La Palestine sur les scènes médiatiques et théâtrales*, instantané de recherche sur *La Forge Numérique*, mis en ligne le 1er juillet 2018, url : http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/5266.

[5] L'AFPS a contribué à la mise en lien. Outre sa participation, le projet a notamment été financé par le programme Erasmus + de l'Union européenne, le Ministère de la Culture et de la Communication au titre de la réserve parlementaire 2017.

[6] *Sur la frontière*, captation du spectacle disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=6rHS9PeWDns, consulté le 22/07/19.

[7] Compagnie crée en 1990 à La Roche-sur-Yon, elle s'inscrit également dans le champ de l'Éducation populaire. Elle met un point d'honneur à développer le spectacle vivant à destination du jeune public, pour l'ouvrir à « une pratique culturelle éloignée du consumérisme ». La compagnie est dirigée par Christophe Sauvion, metteur en scène et comédien. En 2018-2019, la compagnie annonce la poursuite de l'échange franco-palestinien selon la volonté des participant·e·s au premier projet. Source, site internet de la compagnie, url : http://www.theatre-grizzli.fr/index.php, consulté le 22/07/19.

pour pérenniser leurs activités – c'est le cas du Théâtre du Tiroir comme nous le verrons – ou ne s'engagent que sur projet[1].

C'est dans ce contexte que les AAR ont souhaité élargir leur soutien à d'autres troupes palestiniennes dans le but d'atteindre un public plus large. L'association organise une première tournée du Yes Theatre d'Hébron en 2012 coordonné par Nathalie Simus qui a rejoint l'organisation en 2011. Son expérience professionnelle dans le milieu théâtral est un atout, mais l'association est confrontée à des difficultés de traduction. Abdelfattah Abusrour est parfaitement francophone, ce qui n'est pas le cas des membres de la troupe du Yes Theatre. De fait, à l'organisation de la tournée s'ajoute le travail de traduction des documents promotionnels de l'anglais au français, ainsi que le travail de traduction du texte de théâtre en vue de son sur-titrage, effectué par des bénévoles. Toutefois les spectacles présentés sont « plus aboutis » que ceux d'Al Rowwad d'après Nathalie Simus : s'ils « abordent toujours des questions de Palestine, […] il y a vraiment la distance de l'artiste par rapport à l'actualité »[2]. Les AAR organisent deux tournées : *Toujours le même problème* en 2012, et *3 en 1* en 2014. Les deux spectacles ont été mis en scène par Ihab Zahdeh[3] qui a bénéficié d'une formation à l'international, comme plusieurs membres du Yes Theatre[4] (YT). La compagnie, officiellement fondée en 2007 puis reconnue par le Ministère de la Culture palestinien en 2008, a été créée par des artistes palestiniens formés au TDP de Jan Willems et Jackie Lubeck. Elle a également le statut d'ONG et centre son action sur le théâtre à destination des enfants et jeunes adultes, et des femmes dans la ville d'Hébron. Le YT bénéficie à ce titre du soutien de l'UNRWA et l'UNESCO. Par ailleurs, ses membres ont été formés et formateurs en Europe, et jusqu'au Japon entre 1997 et 2007[5]. Selon Ihab Zahdeh, « l'influence du théâtre occidental sur la culture

[1] C'est le cas de la compagnie Rodéo d'âme qui, à l'été 2013, se rend au Centre Al Rowwad pour « monter une pièce de théâtre documentaire » qui donne « la parole des 2 côtés du mur israélo-palestinien ». La pièce de théâtre, *Frères ennemis*, est écrite en 2012 par Claire Audhuy et n'a pas été mise en scène par la suite en France mais en Suisse. Le projet a été financé par *crowdfunding*, et la majorité des fonds alloués à l'auto-édition de la pièce contrairement aux projets précédemment cités. Il a constitué une étape importante dans le CV de la compagnie. Sources : présentation du projet : http://imaginationforpeople.org/fr/project/freres-ennemis/, consulté le 23/07/19 ; Plateforme de *crowdfunding* : https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/freres-ennemis-aida/tabs/description ; Claire Audhuy, *Frères ennemis* (bilingue), Schiltigheim, Rodéo d'âme, coll. « L'oiseau mouche », 2012.

[2] Entretien avec Sylvie Deplus-Ponsin et Nathalie Simus, 28 mai 2015.

[3] Ihab Zahdeh est comédien, auteur, dramaturge, metteur en scène et scénographe ainsi que professeur de théâtre et chargé de relations publiques pour le YT.

[4] Les quatre membres de l'équipe artistique du YT, dont Ihab Zahdeh, ont suivi la même formation auprès du TDP. Raed Shiokhi est comédien, auteur, professeur de théâtre et chargé de communication auprès des médias. Muhammed Titi est comédien, auteur, professeur de théâtre, et chargé de la programmation et du développement. Hamam Amero est régisseur, créateur lumières et son.

[5] La construction d'un tel réseau a permis en 2016 à la coréalisation d'un spectacle, *Mirrors*[5], avec le Tokyo Engeki Ensemble. Cette compagnie a été créée en 1954 et elle est implantée au Brecht's Raum (Espace Brecht) de Tokyo. Elle bénéficie d'une reconnaissance certaine au Japon. Nous pouvons trouver une vidéo promotionnelle qui présente ce spectacle interculturel en japonais, arabe et anglais, sans sous-titres. Cette brève vidéo indique déjà

palestinienne reste faible[1] » et plus l'équipe du YT monte des projets internationaux, plus elle participe à préserver la culture et l'identité palestinienne :

> *Ces projets* […] *nous enrichissent de nouvelles méthodes qui nous permettent de transmettre notre culture et nous renforcent en tant que théâtre palestinien. Les formations que nous avons suivies avec un professeur hollandais n'étaient jamais en contradiction avec nos us et coutumes palestiniennes, au contraire, ces découvertes nous ont enrichies. On* […] *insère ensuite ces nouveautés dans nos pratiques.*[2]

La formation internationale de l'équipe du YT a permis de produire des spectacles mieux accueillis au-delà du public militant d'Al Rowwad, d'après le bilan de l'association. La première tournée du YT a mobilisé un « public [qui] sortait du cercle des habituels initiés et sempiternels présents dès qu'une manifestation liée à la cause palestinienne pointe le bout de son nez[3] ».

### *9.1.2. Entre théâtre de la vie quotidienne et parabole burlesque : Toujours le même problème (2012)*

*Toujours le même problème* est une variation sur une thématique déjà traitée par le théâtre Al-Janoub de Gaza et le TDP[4] : la gestion des ordures et le voisinage. Les relations de voisinage sont centrales dans les productions du Yes Theatre (YT) en raison de la promiscuité et l'enfermement qui découle de l'occupation, en particulier à Hébron : « […] la ville est conservatrice sur le plan social ; la structure clanique est très marquée, et la famille est le lieu privilégié de régulation des relations sociales[5] ». Si ces informations ne sont pas données ou accessibles au public, elles éclairent les spectacles du YT qui soulèvent justement le poids des conventions sociales. L'enfermement est double dans la plus grande ville de Cisjordanie découpée en deux zones : « "H1" (Zone A) et "H2" (Zone C), la première comprenant 80% de la cité, et la seconde 20% (avec près de 20 000 Palestiniens et environ 300 colons[6] ». Israël est l'unique responsable de la sécurité et du maintien de l'ordre en Zone H2 / C où se situe la casbah (la ville haute) et où les palestiniens sont soumis à des mesures de couvre-feu. Un grand nombre

---

une parenté de jeu et scénographie qui mériterait une étude plus approfondie des rapports entre les deux compagnies, url : https://www.youtube.com/watch?v=3mifBdwEDds, consultée le 24/07/19. Voir également l'article paru dans le quotidien japonais en ligne, *The Mainichi*, url : https://mainichi.jp/english/articles/20160910/p2a/00m/0na/008000c, consulté le 24/07/19.

[1] Ihab Zahdeh, Débat sur le théâtre palestinien, 11 octobre 2014, Centre Culturel Algérien, Paris, transcrit par Emmanuelle Thiébot. Reproduit en Annexe.

[2] *Id*.

[3] AAR, Bilan de la tournée *Toujours le même problème*, 2012, disponible en ligne.

[4] Il s'agit du spectacle *Hafiza et Motawe* de Jackie Lubeck et Houssam Al-Madhoun, voir chapitre 7.

[5] Julien Salingue, « L'Autorité palestinienne et les contre-pouvoirs. Le cas Hébron (1993-2006) », dans Esther Benbassa (dir.), *op. cit.*, p. 89-102, p.90.

[6] *Ibid.*, p. 91.

de points de contrôle compliquent la circulation dans cette partie de la ville. Tous ces éléments qui structurent la vie quotidienne hébronite sont tournés en dérision dans les spectacles du YT qui relèvent du genre de la comédie. Outre le genre comique, c'est également les multiples niveaux de lectures de ces spectacles, ancrés dans la vie quotidienne, qui « allègent » la critique de la situation palestinienne. Il ne s'agit pas de (re)présenter une « réalité » dont le théâtre aurait à rendre compte, mais de prendre pour point de départ des situations de la vie quotidienne à partir desquels sont interrogées et mises en évidence les aliénations des individus à la fois au système clanique et au système colonial. Ihab Zahdeh l'explique en ces termes :

> […] *En tant que jeunes comédiens d'Hébron, nous sommes emprisonnés par des murs, le premier étant la religion, le deuxième étant les us et coutumes, le troisième étant le langage, admis ou interdit, et le quatrième étant l'occupation israélienne. La question à laquelle nous faisons face est celle-ci : comment monter un travail de haute qualité théâtrale tout en affrontant ces quatre murs ? C'est ce questionnement qui nous sert de moteur pour créer.*[1]

Une telle démarche impose un travail d'abstraction et non un traitement réaliste ou naturaliste. Dans les deux spectacles abordés, Ihab Zadheh propose des scénographies minimalistes qui restent inchangées le temps de la représentation. Elles doivent permettre la symbolisation de multiples niveaux de sens.

Dans *Toujours le même problème*, un bac à poubelles et quelques sacs pleins sont réunis à jardin tandis qu'un monticule de poubelles se trouve à cour. Elles sont empilées de façon à mesurer deux fois la taille des comédiens. Il s'agit en premier lieu d'un problème matériel qui est au cœur de la pièce – celui du traitement des déchets – et de la première dispute entre deux voisins :

> *Khaled : Je donnerai tout l'or du monde pour que tu m'expliques pourquoi tu jettes ta poubelle ici !* […] *Ce n'est pas parce que tu t'es cassé un pied, il y a longtemps, que tu vas prendre ce prétexte pour continuer de jeter ta poubelle ici.* […]
>
> *Quassem : Mec, mec, tu me fais tout une histoire pour un sac jeté alors que d'autres en balancent plusieurs, et personne ne leur demande de comptes.* [2]

Les autres, ce sont les colons israéliens logés en hauteur dans la zone H2, qui jettent leurs déchets sur les Palestiniens, les acculant à trouver une solution ou déménager (la volonté de déménagement des trois voisins conclut la pièce). Cette accumulation de poubelles, c'est également la somme de problèmes auxquels les Palestiniens doivent faire face et qu'ils résument dans une lettre loufoque qu'ils souhaitent adresser aux autorités :

[1] Ihab Zahdeh, Débat sur le théâtre palestinien, en annexe.
[2] Ihab Zahdeh, *Toujours le même problème*, livret édité par les AAR, 2012, p. 3. Reproduit en annexe.

*Nous vous demandons d'intervenir. Nous vous supplions. Voici un résumé de ce que nous endurons du fait des tas d'ordures qui grossissent jour après jour devant notre immeuble au point de prendre des proportions dangereuses qui se répercutent de manière négative sur nous riverains, mais aussi sur le Monde. Voici un état détaillé de ce que nous subissons, l'amoncellement catastrophique des ordures devant nos maisons qui représentent une partie importante du globe terrestre, et ce au cœur du Monde Arabe. Notre pays est frontalier avec la Jordanie à l'est, le Liban et la Syrie au nord, la méditerranée et l'Egypte à l'ouest et la Mer rouge au sud. Comme vous le voyez, nous sommes comme un sandwich au fromage, imaginez donc si ce fromage, à l'intérieur du sandwich, devient impropre à la consommation. Cela voudrait dire que tout ce qui nous entoure est touché par l'abjection et la dévastation dans lesquelles nous vivons. Voici quelques-uns de ces dangers. Premièrement, l'insomnie et le manque de repos, avec par exemple les nuées de moustiques en été qui ne connaissent pas la clémence et ne font pas de différence entre les gens. Deuxièmement, les mauvaises odeurs. Pas besoin de commentaires. Troisièmement, les entraves à notre mobilité et à nos relations entre nous à cause des tas d'ordures, ce qui est en contradiction avec les droits de l'homme reconnus au plan international, qui garantissent la liberté de mouvement à tout être humain. Quatrièmement, la mort de la Terre et de tout ce qui y vit puisque nous ne pouvons planter le moindre olivier, les ordures étant comme une mauvaise herbe qui envahit ce qui est vert ou sec. Sans compter l'aspect "non civilisé" des ordures. Cinquièmement, priver nos enfants d'aires de jeux sécurisées, ce que dénoncent les défenseurs des droits des enfants. Sixièmement, notre région n'est plus identifiée, puisqu'il est difficile de la situer sur une carte géographique, alors imaginez la carte du Monde ! C'est sûr que nous n'apparaîtrons plus. Enfin, comment quitter cet endroit, où irions-nous ? Voici donc nos plaintes, que Dieu vous protège.*[1]

La pièce critique la façon dont les Palestiniens intériorisent leur propre impuissance. Tout au long du spectacle, nous assistons aux disputes incessantes de trois voisins (interprétés par Khalil Al Shadafan, Raed Shioki, Mohammed Titi) qui sont incapables de se mettre d'accord sur la façon de gérer les ordures. Ils sont en désaccord sur leurs revendications et le motif de la plainte qu'il devrait adresser aux autorités compétentes. Ils font appel à des personnes extérieures pour trouver une solution à leur place. Elles sont jouées par le même comédien (Ihab Zahdeh) qui endosse successivement plusieurs rôles et costumes. D'abord un éboueur de passage dans le quartier qui préfère faire semblant de ne pas voir les ordures, expliquant qu'il ne s'occupe que de la Zone A (H1) – et l'on comprend par-là que les trois voisins habitent un immeuble en Zone C (H2). L'immeuble est symbolisé par trois toiles unies beiges au centre de la scène desquels les voisins surgissent lorsqu'ils quittent leur appartement. Au lointain, des projecteurs éclairent parfois les toiles depuis le fond de scène lors de saynètes qui se passent dans ces appartements. C'est dans ce lieu que Majd invite en secret un journaliste anglophone – veste en cuir et coupe afro – pour qu'il écrive un reportage sur leur situation. D'abord effaré il abandonne la partie face aux trois voisins qui se contredisent, se coupent la parole, s'invectivent et ne sont d'accord sur rien : « OK. I have a suggestion, talk together and select one of you to talk about the

[1] *Ibid.*, p. 20.

problem[1] ». Lorsqu'il s'agit de désigner un porte-parole, Quasseem s'auto-élit arguant qu'il est le plus âgé. Une nouvelle dispute fait fuir le journaliste : « ça suffit, ça suffit, ni toi, ni lui, on laisse tomber, vous me rendez fou, "moi moi moi"…allez-vous faire foutre[2] » (Figure 52). Après son départ Khaled sollicite un chanteur célèbre : « […] Je me suis dit, le mieux est de te faire venir et te demander de composer une chanson que tu chanteras à la radio et à la télévision. Peut-être que quelqu'un nous aidera ![3] ». Le chanteur se dit offensé, mais Khaled et Majd lui disent qu'il sera subventionné par l'US AID[4]. Il accepte et une séance d'écriture et de musique burlesque débute. Elle est interrompue par l'arrivée de Qassem : « Tu rêves ! Tu t'imagines en Suisse et tu crois résoudre le problème en chantant ![5] ». Enfin, Khaled chasse le chanteur qu'il ne peut pas payer après avoir profité de ses services. Majd, dépité, tend la main au chanteur qui va chercher du matériel de maçon et se met à prendre des mesures pour construire un mur entre les voisins (Figure 53) :

> […] *Qassem* [au chanteur] *: Allez, allez, mon ami, prends ton mètre et ton matériel et va t'en. On n'a pas de travail aujourd'hui.*
>
> *Majd : faudra me passer sur le corps pour qu'il parte !*
>
> *Quassem : faudra me passer sur le corps pour qu'il reste !*
>
> *Khaled : Un moment* […] *Qu'es-tu en train de faire ? Tu fais tout, toi ?*
>
> *Le chanteur : Je fais n'importe quel travail pour gagner ma vie. […] Je n'ai pas d'argent pour payer les frais de scolarité de ma fille. Donc, je fais les boulots que je trouve. À vrai dire il n'y a même pas de travail, et il y en a beaucoup comme moi sans travail.*[6]

[1] *Ibid.*, p. 17.
[2] *Ibid.*, p. 18.
[3] *Ibid.*, p. 21.
[4] United States Agency for International Developement – Agence des États-Unis pour le développement international, dont les activités sont tournées vers la sécurité internationale et l'intervention humanitaire.
[5] *Ibid.*, p. 22.
[6] *Ibid.*, p. 24-25.

*Figure 52: Photographie du spectacle, Alençon, 17 novembre 2012. Crédit : Jonathan Daitch, avec son aimable autorisation.*

*Légende : « Quassem, Khaled et Majd se disputent avec le journaliste ».*

Cette scène exemplifie le fonctionnement de la pièce sur plusieurs niveaux de lecture : elle raconte à la fois les disputes interminables entre voisins, les scissions inter-palestiniennes, et le conflit israélo-palestinien dans l'impasse. La construction de ce mur au milieu de la cour est aussi celle du mur de séparation. Et cette situation s'enlise aussi du fait de l'extrême pauvreté d'une partie de la population, prolétarisée, prête à exercer n'importe quel métier pour assurer sa survie. Ce n'est pas ce niveau d'analyse politique de la pièce qui est valorisée dans les documents promotionnels et par les artistes, même si la situation des hébronites vis-à-vis des colons est évoquée. La tournée est bien annoncée dans les médias locaux mais mobilise les mêmes arguments que les troupes de théâtre précédemment présentées : donner une autre image des Palestiniens. Ihab Zahdeh, interviewé dans l'édition du journal local de Haute-Normandie le jour de la représentation près du Havre explicite sa démarche :

> *Nous voulons montrer par le théâtre que le meilleur moyen de résoudre les problèmes, c'est le dialogue, il faut toujours trouver un terrain d'entente, c'est l'unique moyen, et ce quel que soit*

*le problème. Nous ne disons jamais dans nos pièces que la violence ou la guerre peut avoir un résultat positif.*[1]

Ce discours fédérateur séduit et le réseau de soutien et le public s'élargit, mais en s'appuyant toujours sur un tissu associatif militant en perte de vitesse.

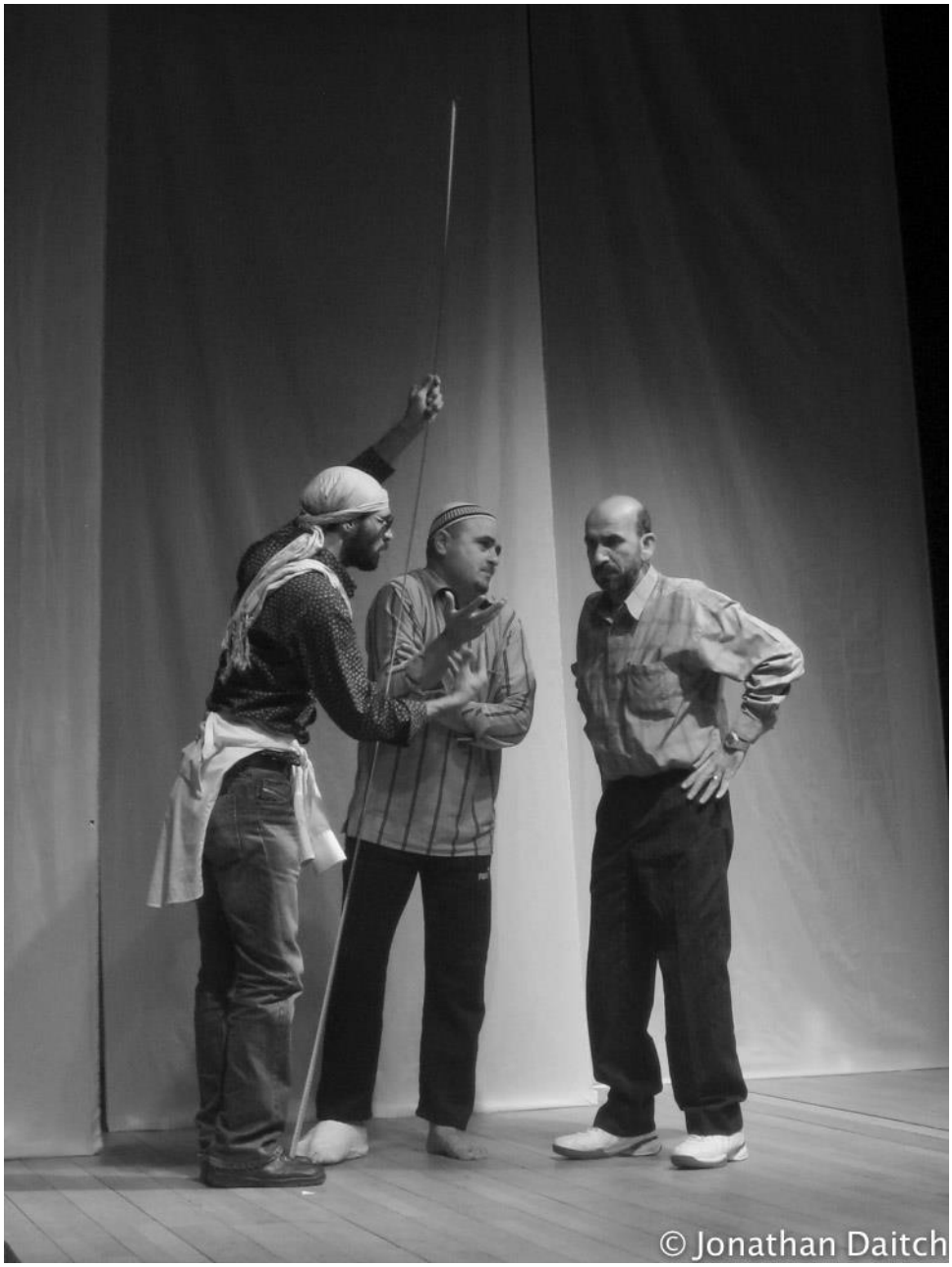



*Figure 53 : Photographie du spectacle, Alençon, 17 novembre 2012. Crédit : Jonathan Daitch.*

*Légende : A droite : Khaled (Raed Shiouki) et Majd (Khalil Al Shadafan) devant le chanteur (Ihab Zahdeh, à gauche) transformé en maçon qui prend des mesures pour la construction du mur.*

[1] Vidéo insérée dans : Odile Morain, « "Toujours le même problème", le conflit israélo-palestinien au théâtre », *Franceinfo*, 6 décembre 2016, url : https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/quot-toujours-le-meme-problemequot-le-conflit-israelo-palestinien-au-theatre_3387463.html, consulté le 24/07/19.

### *9.1.3. La difficile reconnaissance d'un théâtre palestinien professionnel : 3 en 1 (2014).*

*3 en 1* tourne en France à l'automne 2014, après avoir obtenu le prix du festival international de « théâtre nu »[1] de Teresa Pomodoro[2] à Milan. Elle soulève un grand nombre de questionnements liés à la pratique du théâtre dans la ville d'Hébron, et à la représentabilité de la condition palestinienne. Elle est écrite et jouée par Raed Shioki, Mohamed Titi, et Ihab Zahdeh qui est également le scénographe et le metteur en scène. Dix représentations ont lieu ainsi que deux soirées-débats : l'une au Centre Culturel Algérien, et l'autre à Sciences Po Paris. En outre, le collectif de solidarité avec la Palestine de l'Université de Paris 8 qui avait déjà organisé une représentation du précédent spectacle du YT, se porte une fois de plus partenaire, indiquant que les AAR sont parvenus à atteindre le milieu étudiant. Ces représentations ont lieu dans des salles de taille différentes (amphithéâtre, centre culturel, salle des fêtes, petits théâtre) auxquelles la scénographie s'adapte aisément. Elle est minimaliste et nécessite peu d'accessoires visibles sur scène dès le début du spectacle. Trois escaliers de trois degrés sont positionnés en fond de scène, derrière lesquels des vestes sont accrochées à des portants. Chacun de ces trois espaces appartient à un comédien/personnage en particulier. Des guirlandes sont installées sur le rideau sombre au lointain. Sur la scène, des éléments de décors mobiles (portants à roulettes, caisses noirs, cuvette de toilette, valise à roulettes) sont utilisés tout au long de la représentation.

[1] Fondé en 2008-2009, ce festival est un tremplin. Sont sélectionnées des pièces de théâtre expérimentales du monde entier pour donner aux troupes éloignées du marché culturel européen l'opportunité de « s'intégrer dans un circuit artistique de haut niveau ». Il est soutenu par le gouvernement italien, le ministère des Affaires étrangères, la Région Lombardie et la municipalité de Milan. La présentation du festival, en italien, est sur le site du « Spazio Teatro No'hma », rubrique « Il Premio Internazionale », url : https://www.nohma.org/index.html, consultée le 26/07/19.

[2] Teresa Pomodoro (1940-2008) est comédienne, dramaturge, animatrice culturelle, fondatrice et directrice artistique du Spazio Teatro No'hma fondé en 1994 à Milan. Formée au théâtre dans les années 1970 auprès de Giorgio Strehler, elle développe ensuite son propre projet théâtral qui allie exigence artistique et intervention sociale, notamment dans les prisons de Milan et auprès des populations marginalisées. Elle entend dépasser les « limites » et « exclusions économiques » et mettre son projet théâtre « au service de la société et de problématiques éloignées du théâtre traditionnel ». Elle travaille avec l'Église mais rend également hommage aux figures du monde laïc. Elle défend les valeurs de « paix », « solidarité humaine », et œuvre pour valoriser un « patrimoine universel de l'humanité ». Voir à ce sujet la présentation de Teresa Pomodoro, en italien, sur le site du « Spazio Teatro No'hma », rubrique « About us », déjà cité.

*Figure 54: « Avant la représentation ». Photographie de la scène, Théâtre du Papillon Noir, Caen, 28 septembre 2012. Crédit : Jonathan Daitch.*

*Figure 55: « Scène finale à Paris ». De gauche à droite : Raed, Ihab, Titi. Photographie du spectacle, Centre socioculturel Jean Ferrat, Hennebont, 24 septembre 2012. Crédit Jonathan Daitch.*

Si le décor peut être si facilement transformé, c'est que la pièce tient davantage au jeu des comédiens : c'est une donnée importante pour un spectacle joué en arabe, dont une partie des jeux de mots sont inaccessibles au public non arabophone, mais également parce que le sur-titrage ne permet qu'une traduction partielle. Ce théâtre dépouillé s'appuie sur le jeu expressif des comédiens, plutôt que sur une scénographie sophistiquée. C'est donc principalement le corps de ces comédiens qui donne des indications de temps et de lieu qui permettent la compréhension du spectacle. En haut des trois escaliers sont suspendus les quelques vestes et

chapeaux que les comédiens passent à plusieurs moments de la pièce pour signifier une rupture temporelle, une ellipse, un changement de saynète. Dans l'ensemble de cette pièce, Ihab, Raed et Titi jouent leur propre rôle d'acteur et quelques autres personnages. Les changements de costumes ont lieu à vue, parfois ponctués de musique. Le plateau n'est jamais plongé dans le noir total, et les saynètes qui se suivent alternent des moments dramatiques – où une action est jouée, et des moments épiques – au cours desquels un événement est rapporté ou raconté. Ce montage de saynètes correspond à des procédés brechtiens qui visent à éveiller l'activité intellectuelle du public et déploient également la dimension ludique du théâtre. Dans cette optique, les données temporelles du spectacle ne sont jamais explicites et les tableaux s'enchaînent selon une logique qui n'est pas celle du temps : le fil rouge tient plutôt au sujet traité, celui de la vie de trois acteurs de théâtre à Hébron. Les lieux ne sont jamais montrés explicitement mais suggérés par des déplacements et le jeu des comédiens. Le seul élément de décor identifiable immédiatement est la cuvette de toilette sur laquelle un des comédiens s'assied à un moment du spectacle, expliquant – sans le nommer – qu'il s'agit du seul lieu où il ne se sent observé ni par sa famille, ni par les soldats. Il semble donc important que ce seul lieu d'intimité possible soit également le seul élément de décor repérable. Tous ces procédés permettent une mise à distance particulièrement efficace pour traiter de la théâtralité. La pièce repose sur une gradation progressive de la violence : dans une première partie sont présentées les conditions sociales dans lesquelles les comédiens exercent, tandis que dans la seconde, ils rapportent une série de remise en cause, voire d'agressions à leur encontre, les poussant à se demander s'il ne serait pas plus judicieux d'exercer à l'étranger, de s'exiler. Cette solution est présentée comme une impasse puisque la pièce se termine sur le suicide symbolique d'Ihab.

La condition du théâtre est questionnée dès la première scène qui est un extrait de la pièce de Shakespeare, *Le Songe d'une nuit d'été*. Il s'agit de la scène 2 de l'acte I, dans laquelle six artisans d'Athènes se proposent de monter une pièce de théâtre pour les noces du duc (*Pyrame et Thisbée*). Ils se retrouvent dans une échoppe pour distribuer les rôles. La scène est adaptée pour être jouée par les trois comédiens : Raed incarne le rôle de Bottom, Ihab celui de Flute, et Titi[1] Quince ou Pierre Lecoin, qui distribue les rôles. Le choix de cette scène attire aussitôt l'attention sur l'absence de femmes sur scène. Dans la pièce de Shakespeare, Quince demande à Flute de jouer le rôle de l'amoureuse, Thisbée, ce à quoi il répond : « Non, ma foi, pas un rôle de femme, ma barbe commence à pousser ![2] ». Ce clin d'œil aux jeunes garçons qui jouaient

[1] Le comédien Mohamed Titi se fait appeler par son nom de famille qui est également celui qui apparaît dans le tapuscrit de la pièce.
[2] Ihab Zahdeh, *Trois en Un*, trad. Nadia Awad, tapuscrit, 2014, 24 pages, p. 2.

les rôles féminins dans le théâtre élisabéthain (*boy actor*) est également un parallèle avec l'expérience vécue de ces comédiens, et lorsque la scène de Shakespeare se termine, nous assistons à une dispute entre Ihab qui refuse de jouer « le rôle d'une nana[1] », tandis que Raed se défend : il a déjà joué deux fois le rôle d'une femme. Ihab aimerait mieux « faire un truc qui parle aux gens et qui nous va à tous les trois. Des rôles d'hommes quoi ! Basta ![2] ». Le choix de travailler à partir de Shakespeare est une volonté délibérée des artistes de pointer le fait que l'absence de femmes sur les scènes de théâtre n'est pas l'apanage de « l'orient » mais également une réalité de la pratique théâtrale en « occident », dont celle d'un auteur passé et reconnu. Ils se présentent aussi comme connaisseurs de théâtre. Malgré cela, les échanges entre les comédiens ont été pris au pied de la lettre par une partie du public qui ne connaît pas la pièce de Shakespeare : de leur point de vue, le problème posé par l'incarnation d'un personnage féminin était une invention du YT, alors qu'il préexiste dans la pièce de Shakespeare et renvoie à la pratique théâtrale élisabéthaine. Il a fallu éclaircir ce prologue, et la position des comédiens lors des débats avec le public[3]. Les trois hommes entendent restituer ici des événements vécus et leurs échanges témoignent de leur propre expérience, et de leur frustration en tant que comédien non reconnus à Hébron où ils exercent. Ce premier problème posé, la pièce enchaîne sur trois saynètes qui explicitent la dépréciation qu'ils subissent au quotidien en tant que comédien.

Raed quitte son appartement (espace intime matérialisé sur scène par les trois marches que les comédiens utilisent beaucoup) et croise trois personnes qui l'interpellent. Dans la première saynète, Titi joue le rôle d'un voisin envahissant, Abu Akram :

> *Abu Akram : Eh alors, où vas-tu ?*
>
> *Raed : Au boulot…*
>
> *Abu Akram : Quel boulot ?*
>
> *Raed : le théâtre*
>
> *Abu Akram : Tu n'as pas honte ! C'est du boulot ça le théâtre ?*[4]

Outre l'inutilité sociale pointée ici par Abu Akram, le théâtre est aussi une pratique regardée avec méfiance[5], comme il le confirme en reprochant à Raed la présence trop nombreuse

[1] *Ibid.*, p. 4.
[2] *Id*.
[3] Voir à ce sujet le débat sur le théâtre palestinien en annexe.
[4] Ihab Zahdeh, *Trois en Un*, déjà cité, p. 5.
[5] La pièce confirme donc l'état de l'art et les analyses déjà produites et dans notre historiographie du théâtre arabe (Chapitre 1).

d'occidentaux chez celui-ci. Après une litanie de reproches adressés à Raed et de louanges à sa femme qui supporte de vivre avec ce comédien, le voisin conclu ainsi : « Tu dois remercier Dieu de t'avoir envoyé un type vertueux comme moi, qui ne se mêle pas des affaires des autres[1] ». Le problème qui se pose rappelle celui de la première pièce du YT où trois voisins s'affrontent dans la cour d'un immeuble insalubre. Les moyens scénographiques sont différents mais les deux spectacles matérialisent cette même promiscuité, le repli sur soi qui en découle, l'enfermement, les carcans sociaux. Dans la deuxième scène, Ihab interpelle Raed également depuis son espace. Il veut récupérer son argent pour le frigo qu'il lui a vendu. Raed est fauché et promet de le rembourser après la première à laquelle il est invité. Ihab lui répond : « Je t'ai entendu de mes propres oreilles pendant que tu répétais devant ta femme, et tu lui disais que la première est au début du mois prochain[2] ». Tout en se défendant d'espionner Raed il explique qu'il a tout entendu depuis la rue puisque sa fenêtre était ouverte. La saynète appuie la notion d'enfermement physique, et indique que le comédien est dans une situation précaire. Dans la troisième saynète, Raed monte dans un bus (Titi se positionne devant, assis sur un praticable mobile, tenant dans ses mains un volant invisible) et est interpellé par un jeune incarné par Ihab :

> *Le jeune :* […] *tu ne serais pas comédien par hasard ? Un jour tu nous as fait faire du théâtre, j'avais douze ans. Une mise en scène qui parle des handicapés.*
>
> *Raed : Tu veux dire une pièce de théâtre, et on les appelle les personnes en situation de handicap.*
>
> *Le jeune : Pourquoi tu détestais les handicapés ?*
>
> *Raed : On les appelle les personnes en situation de handicap, je les détestais pas… c'était mon personnage, je jouais mon rôle.*[3]

L'enchaînement des trois saynètes montre à la fois qu'en tant comédiens ils ne sont pas pris au sérieux ou pas compris, et les conditions sociales dans lesquelles ils exercent, dans une ville occupée particulièrement conservatrice. L'enferment est montré sous toutes ces formes. Ainsi, après ces trois saynètes, s'ensuit un tableau que l'on retrouve régulièrement dans le corpus de pièces étudiées (et les thématiques des pièces recensées) : celui du checkpoint. Les comédiens déambulent en musique, mettent les mains en l'air, découvre leur ventre en soulevant leur tee-shirt et tournent sur eux-mêmes pour prouver qu'ils n'ont pas de ceinture d'explosif, montrent leurs papiers. Ils expriment physiquement le déplacement dans une scène qui se fond dans la

[1] Ihab Zahdeh, *Trois en Un*, déjà cité, p. 6.
[2] *Ibid.*, p. 7.
[3] *Id.*

suivante lorsqu'ils arrivent au théâtre et commencent leur échauffement. Une voix off énumère une série de question auxquelles les comédiens répondent mécaniquement, accentuant le burlesque de la situation. La dernière question posée par la voix off est : « Tu fais quoi dans la vie ? ».

Chaque comédien expose donc ensuite ce que signifie pour lui le métier d'acteur. Raed commence par une explication de ce qu'est le théâtre, se rapportant à une définition de l'architecture théâtrale européenne avec des décors et des coulisses dans lesquelles se cachent les comédiens quand ils changent de rôle… une définition assez contradictoire avec la représentation théâtrale en train de se passer sous nos yeux, affirmant ainsi la multiplicité des formes. Titi définit ensuite le comédien comme quelqu'un qui utilise des moyens imaginaires pour dénoncer les travers d'une société et la transformer. Ihab enfin, termine par préciser que l'acteur est également un homme comme les autres, et que le théâtre lui a permis de vivre autrement la difficile réalité palestinienne, bien que personne ne veuille le reconnaître. Les comédiens présentent ainsi ce qui les motive à exercer leur art et enchaînent sur une série de tableaux qui présentent les obstacles, toujours plus grands auxquels ils sont confrontés. Raed les résume dans un monologue alors qu'il est assis sur les toilettes :

> *C'est le seul endroit où je me sens à l'aise. Intimité, calme, plaisir* […] *Si seulement on avait une chasse d'eau géante pour faire un grand ménage et ne rien laisser. Mais par où commencer ? L'occupation ? Les colonies ? La corruption ? Le mensonge ? L'arnaque ? Les gens sont comme des rapaces, ils avalent tout et ne laissent rien à personne, même aux pauvres. Sans parler de la jalousie, on envie même le malheur des autres, et les cancans, et les qu'en dira-t-on ?! Si on marche, ça jase, si on conduit, ça jase, si on s'enrichit, ça jase, si on s'appauvrit, ça jase.*[1]

La dénonciation des carcans sociaux est au cœur de la seconde partie du spectacle. Ils poussent Ihab à l'exil. Le poids des traditions est évoqué à partir de l'institution du mariage et les saynètes dépeignent la situation hébronite et l'importance des familles dans la gestion des relations sociales – dans des saynètes burlesques où le beau-père contrôle son gendre par le biais de sa fille. L'institution du mariage est un moyen de contrôle puissant. Les comédiens sont accusés de lui faire défaut du fait qu'ils se déguisent en femme – niant par la leur virilité – et imitent des pratiques occidentales que leurs voisins s'échinent à leur rappeler comme interdites (mais on ne sait pas par quoi ou par qui, si ce n'est par le poids des traditions). Las du poids de ces traditions intériorisées par leurs concitoyens, Ihab part en tournée en Europe, à Paris. Alors

[1] *Ibid.*, p. 10.

qu'il attend ses collègues pour partir il est interpellé par deux voisins. L'un l'attaque violemment sur l'inutilité de sa démarche :

> *Tu te prends pour Omar Sharif avec tes lunettes ! Et puis, la moitié de ta famille travaille dans le carrelage, l'autre moitié, dans la maçonnerie. Toi tu ferais mieux d'être tailleur de pierres. Théâtre, mise en scène, c'est interdit, c'est une honte. Vous imitez l'Occident, faire du théâtre, c'est quoi ça faire du théâtre?*[1]

L'interdit théâtral n'émane de nulle part si ce n'est d'une tradition et d'une réaction face à une pratique perçue par essence comme « occidentale ». Le second voisin incarné par Raed prend sa défense, expliquant dans une longue tirade que nous jouons des rôles tous les jours, et, énième clin d'œil à Shakespeare : « La vie est un spectacle, tout le monde joue la comédie[2] ». Alors que le départ pour l'Europe approche, Ihab se voit rappeler ses échecs par ses détracteurs dans une longue scène qui alterne des fragments de reproches entendus par les comédiens (probablement des *verbatims*), et des réflexions propres à Ihab qui regrette de n'avoir toujours pas trouvé de femme pour jouer avec eux sur scène, alors qu'il exerce depuis quinze ans à Hébron. Les reproches sont rapportés par Raed ou Titi :

> *Ignoble, salaud, imbécile, t'es plus un gamin ! Déguisé en fille comme ça, tu devrais avoir honte ! Tu penses qu'avec ton théâtre à la con tu vas libérer la Palestine ? Penses-tu que vos pièces de théâtre vont démolir le mur ? Ça fait 60 ans que de plus courageux que vous y travaillent sans résultats. (Il lui crache dessus).*[3]

Au fur et à mesure qu'Ihab subit ces attaques violentes, il est hanté par une série de questions sans réponses jusqu'à la fin de la représentation :

> *Pourquoi la société régresse ? Pourquoi les gens vénèrent les traditions ?* […] *Pourquoi l'amour se rétrécit ?* […] *Pourquoi n'y-a-t-il pas de solution ? Pourquoi tout le monde est dépossédé de ses droits ?* […] *Pourquoi tout le monde émigre ? Pourquoi et pourquoi et pourquoi, tant de pourquoi. Un pourquoi sans fin. J'ai tout essayé même les larmes et ça n'a pas marché, parce que chez moi, il est interdit aux hommes de pleurer.* […] *Il reste une chose que je n'ai pas essayée.*[4]

Ces reproches et ces questions sont répétées et égrenées tout au long de la dernière scène pour souligner l'impasse dans laquelle se trouve Ihab. Cette dernière chose qu'il n'a pas essayé, c'est le suicide symbolique exécuté sur scène : « *Il monte l'escalier central et revient avec un ballon* [gonflé à l'hélium]*, regarde les autres, leur fait un signe d'adieu. Il relâche le ballon, et nous apparaît comme un pendu ou une statue* ». Le texte de la pièce indique que ce doit être une

[1] *Ibid.*, p. 15.
[2] *Ibid.*, p. 16.
[3] *Ibid.*, p. 18.
[4] *Ibid.*, p. 21-23.

image ambigüe. Puis Raed et Titi l'applaudissent en jetant des pièces à ses pieds et s'en vont tandis qu'Ihab reste immobile. Ce final est souvent incompris d'une partie du public français si l'on en croit les propos d'Ihab au cours du débat qui a eu lieu pendant la tournée au centre culturel algérien. Il est souvent perçu comme une provocation autour du tabou du suicide :

> *Concernant le tabou du suicide, cette question a déjà été posée à Dijon et ça nous a rendu tristes. Cette scène interroge beaucoup : s'est-il suicidé ? Est-ce qu'il mendie – puisqu'on vient jeter de l'argent à ses pieds ? Pourquoi serait-il devenu mendiant en France ? Pourquoi s'est-il suicidé en France ? Quand je pose ces questions, je ne donne la réponse au public qu'après le spectacle. Supposons qu'il s'est suicidé, il s'agit plutôt d'un suicide moral que physique parce qu'il a quitté son pays. Quant aux gens qui lui donnent de l'argent, ils sont en train d'applaudir son suicide. Cette idée m'est venue quand je me suis interrogé comment représenter les occidentaux : L'occidental regarde la cause palestinienne se suicider, il est parfois solidaire mais impuissant. Parfois, l'européen regarde le palestinien mourir et il trouve que c'est un beau spectacle. Alors je vous prie de nous regarder comme des êtres vivants et plutôt de nous applaudir parce qu'on est vivants.*[1]

Le spectacle se clôt donc sur une interpellation du public et explique également l'entêtement des comédiens à pratiquer le théâtre malgré les obstacles qu'ils rencontrent : pour se sentir vivants et être vus comme des artistes. Le spectacle bouge donc les lignes à plusieurs titres : il critique le poids des traditions à Hébron et interpelle ce premier public ; mais il oblige aussi à questionner la façon dont le public est prompt à recevoir le théâtre palestinien et à le comprendre « au pied de la lettre ». Le poids des traditions pèse aussi sur le regard du public à l'extérieur de la Palestine. Malgré ces incompréhensions, facilement dissipées par la médiation mise en place à l'issue de chaque représentation, la tournée est un succès public et critique[2].

Ce regard du public est ce qui soucie les responsables des institutions théâtrales en France d'après Amina Hamshari, directrice de l'Institut Culturel Franco-Palestinien fondé en 2012 pour favoriser la représentation artistique palestinienne. Concernant le théâtre, la venue de troupe palestinienne est rendue difficile par l'effort de production à fournir pour créer une pièce. Le principal partenariat valorisé est celui du TQI et du TNP. Amina Hamshari organise entre 2013 et 2014, un voyage à la découverte des structures culturelles palestiniennes à l'intention des Messieurs Didier Deschamps, directeur du Théâtre national de Chaillot, et Jean-Yves Langlais, directeur de la Cité Internationale des Arts. Il s'agit de leur permettre de se rendre compte des conditions d'exercice de la pratique théâtrale en Palestine, les emmenant à la découverte du Théâtre Ashtar, du YT, et du FT. Leurs conclusions soulignent l'importance de la traduction des pièces en français qui permettent aux programmateurs de « s'assurer de la

[1] Ihab Zahdeh, Débat sur le théâtre palestinien, en annexe.
[2] Voir à ce sujet les articles de presse référencés.

qualité du travail[1] », et de l'adaptation au public français « blasé et difficile[2] » : il faut des professionnels français pour accompagner les troupes palestiniennes vers ce public. Cette affirmation explicite la hiérarchie des pratiques théâtrales déjà démontrée[3] et amène à questionner les notions de « qualité » et « d'adaptation ». Ne parle-t-on pas ici d'adaptation aux normes d'un marché culturel plutôt qu'à une qualité artistique arbitrairement décidée ?

Malgré tout, le théâtre palestinien trouve un public en France. Et bien que les AAR espèrent une reconnaissance plus importante du travail de ces troupes, elle ne passe pas nécessairement par l'institution, en témoigne l'élargissement perpétuel du réseau. Toutefois, il existe un décalage entre les jeunes étudiant·e·s, artistes et troupes qui peuvent rejoindre ce réseau, et les soutiens historiques du théâtre palestinien en France. La précarisation du secteur théâtral, la festivalisation des pratiques et la concurrence rendent difficile la mise en place de partenariats pérennes.

## 9.2. Le Théâtre du Tiroir et des affabulations[4] : lieu d'accueil et de productions théâtrales interculturelles.

### *9.2.1 Un petit théâtre et son directeur « mondialement connu dans* [son] *canton [5] ».*

Lieu d'accueil du Théâtre du Public et du Gaza Lab Theatre/Theatre for everybody, du centre Al Rowwad, du Yes Theatre et du Freedom Theatre, le Théâtre du Tiroir et des affabulations (désormais le Tiroir) a un projet artistique tourné vers les cultures du monde. Son fondateur et actuel directeur, Jean-Luc Bansard[6], tisse des liens avec des artistes de théâtre à l'international, conteurs et conteuses. Il explique avoir promis aux comédiens de Gaza, en 2000, de ne pas oublier la cause palestinienne[7]. Il a tenu cette promesse en développant son réseau en Palestine et en programmant régulièrement des spectacles à ce sujet ou en montant des (co)productions (Figure 56).

[1] Entretien téléphonique avec Amina Hamshari, 24 février 2017.
[2] *Id*.
[3] Nous renvoyons aux travaux d'Olivier Neveux et à ceux de Bérénice Hamidi-Kim.
[4] Le nom de la compagnie est inspiré d'un poème de Prévert : « *Il est grand temps d'ouvrir le tiroir des affabulations, celui qui est sous la chaise* ». Michel Rouger, « Le comédien ouvrier a mis le théâtre du monde dans son tiroir », *Histoires Ordinaires* [blog], 25 novembre 2013, url : https://www.histoiresordinaires.fr/Le-comedien-ouvrier-a-mis-le-theatre-du-monde-dans-son-tiroir_a1280.html, consulté le 26/07/19.
[5] Jean-Luc Bansard, Débat sur le théâtre palestinien, en annexe.
[6] Présenté dans ce chapitre.
[7] Jean-Luc Bansard, Débat sur le théâtre palestinien, en annexe.

| *Titre du spectacle* | Année | Compagnie |
|---|---|---|
| *Lailat Alamor* | 1997 | Théâtre du Public / Gaza Lab Theatre |
| *Welcome to hell* | 2000 | Théâtre du Public / Theatre for everybody |
| *Nous sommes les enfants du camp* | 2003 | Al Rowwad |
| *Checkpoint* | 2004 | Théâtre du Public / Theatre for everybody |
| *Retour à Haïfa* | 2004 | Théâtre du Tiroir |
| *Poètes en caboche III*[1] | 2005 | Théâtre du Tiroir |
| *Contes de Palestine* | 2007 | Théâtre du Tiroir |
| *Quatre heures à Chatila* | 2010 | Théâtre du Tiroir |
| *Handala* | 2011 | Al Rowwad |
| *Toujours le même problème* | 2012 | Yes Theatre |
| *Je m'appelle Rachel Corrie*[2] | 2012 | Collectif Platok |
| *3 en 1* | 2014 | Yes Theatre |
| *Les Monologues de Gaza* | 2015 | Théâtre du Tiroir / et troupes à l'international |
| *Retour en Palestine* | 2018 | Freedom Theatre |

*Figure 56: Tableau des spectacles accueillis ou produits par le Tiroir autour du conflit israélo-palestinien.*

La compagnie du Tiroir est cofondée par Jean-Luc Bansard en 1987 avec Martine Libot (comédienne) et Brigitte Prévost (musicienne et comédienne) après plusieurs expériences de théâtre amateur. En 1990 le Tiroir investit une caserne désaffectée dans le centre-ville de Laval que la troupe squatte jusqu'en 1995 et où elle joue des spectacles dans un espace permanent de soixante places. Depuis la destruction de la caserne, le Théâtre du Tiroir est accueilli gracieusement par la ville dans une ancienne chapelle située rue Jean Macé, transformée en lieu d'accueil et de représentation pour cent personnes : le petit théâtre Jean Macé. En 2013, le théâtre ferme pour deux années après que le plancher du plateau s'est effondré lors de la présentation de saison. La municipalité prend en charge les travaux qui durent deux années et permettent de pérenniser l'activité du Tiroir.

[1] Troisième épisode d'une série de spectacles de poésies contées : épisode 1 (2003) : « B.Cendras, J.Rictus, G. Apollinaire et quatre poètes russes » ; épisode 2 (2004) : « A.Césaire, F.G. Lorca, F. Pessoa, G.Lucas » ; épisode 3 (2005) : N.Hikmet, L.Aragon, K.Yacine, M.Darwich, A.Laâbi, J.Prévert. Voir deux documents reproduits en annexe.

[2] Rachel Corrie (1979-2003) est une militante américaine décédée en Palestine alors qu'elle s'opposait à la destruction de maisons, ensevelie par un bulldozer israélien devant lequel elle se tenait pendant une manifestation pacifique. Ses journaux intimes ont été publiés en anglais après sa mort et on fait l'objet de pièces de théâtre.

**Jean-Luc Bansard** (1952, Mayenne) est comédien, conteur, metteur en scène, et cofondateur du Théâtre du Tiroir des affabulations de Laval. Avant de débuter sa formation théâtrale en amateur et « autodidacte[1] », il a été soudeur, électricien, chauffeur, instituteur, etc., ce qui lui vaut d'être appelé « comédien-ouvrier[2] ». Il se professionnalise progressivement lors de stages au CDN d'Angers et de Caen et auprès de l'Institut de Jonglage[3] dont les rencontres sont organisées à Laval en 1983. Il se forme auprès de plusieurs enseignant·e·s dont Christian Massas[4] (Clown), Jean-Claude Cotillard (Mime), Alain Maistre dit Paillette (Acrobate), Paul André Sagel[5] (Techniques de la *Commedia*), Georges Bonnaud[6] (Masques), Elisabeth Disdier[7] (Mouvement), Alain Fournier[8] et Claude Esnault[9] (Texte). Il produit des formes courtes et contées à partir de textes du monde entier. Par le montage de texte et la mise en scène de textes non dramatiques, il produit des formes épiques (William Goyen[10], Märta Tikkanen[11], Dino Buzzati[12]) ou travaille à partir de dramaturgies européennes (Dario Fo[13], Bertolt Brecht, Jarry, etc.). Le mime est déterminant dans son travail : en 2014 il met en scène *Ulysse, les chants du retour* avec deux comédiens malentendants. Il travaille avec des artistes du monde entier qu'il accueille en résidence au Tiroir, et les populations marginalisées dans la ville de Laval. En 2016 il initie un « chantier citoyen » et met en scène *Les Suppliantes* d'Eschyle avec des amateur·e·s lavalloises et réfugié·e·s.

[1] Jean-Luc Bansard, Débat sur le théâtre palestinien, en annexe.
[2] Michel Rouger, article cité.
[3] L'Institut de Jonglage organise annuellement depuis 1978 des rencontres dans différentes villes européennes qui réunissent des circassiens professionnels.
[4] Christian Massas, dit Amédée Bricolo, est comédien, metteur en scène et formateur. Clown spécialiste du théâtre burlesque, il a travaillé pour des compagnies à l'international de l'Europe à l'Afrique jusqu'à la Turquie.
[5] Paul André Sagel (1949 – Nantes) est un homme de théâtre français enseignant à l'ENSATT depuis 1995.
[6] Georges Bonnaud est comédien, metteur en scène au Studio qu'il fonde en 1963, au Théâtre du Soleil de 1966 à 1981, puis au Théâtre Action, et auprès du Groupe Maansich jusqu'en 2005.
[7] Elisabeth Disdier est danseuse et chorégraphe. Elle travaille au métissage de la danse et du texte dans les années 1980-1990 et découvre dans le hip-hop.une voie pour théâtraliser la danse contemporaine.
[8] Alain Fournier est un metteur en scène et comédien québécois spécialiste du théâtre musical, professeur à l'Université du Québec à Montréal (UQAM).
[9] Claude Esnault (1944) est comédien, auteur, scénographe et metteur en scène. D'abord ouvrier-ajusteur chez Citroën jusqu'en 1968, il devient homme de théâtre après de brefs essais et improvisations au Théâtre de la Ville à Paris. Il « met en acte » des textes de fiction – et non des pièces de théâtre. Il travaille sur des petites formes intimistes et dirige l'Actelier – Tréteaux du Perche, situé au Mans, depuis 1980. Marie-Aimée Ide, « Claude Esnault l'ajusteur de l'exil », *Pause*, 5, 2014, url : http://www.tiensetc.org/claude-esnault-l-ajusteur-de-l-exil-a108535502, consulté le 29/07/19.
[10] William Goyen (1915, Texas – 1983, Los Angeles) est un écrivain, traducteur, éditeur et enseignant américain.
[11] Märta Tikkanen (1935 – Helsinki) est une journaliste, enseignante et écrivaine finlandaise.
[12] Dino Buzzati (1906 – 1972) est un journaliste, peintre et écrivain italien.
[13] Voir note, Partie I, introduction.

Pour ne pas être enfermé dans une posture exclusivement militante du fait de la place accordée à la culture et l'histoire palestinienne, Jean-Luc Bansard a tissé des liens avec des artistes internationaux tel qu'Amit Weisberger[1] comédien et musicien israélien de Jérusalem avec qui il a créé le spectacle *Shlémiel ou la Sagesse des fous*. Les deux artistes montent un spectacle de contes yiddish accompagnés de musique klezmer. Amit Weisberger explique que ce courant musical issu des Juifs d'Europe de l'Est, a été marginalisé avec la création de l'État d'Israël. Cette époque correspond selon lui à une volonté « d'en finir avec l'image du juif victime, du juif errant[2] » et donc de rompre avec la langue et la culture yiddish – l'hébreu devenant la langue officielle en Israël. Jean-Luc Bansard élargit son répertoire, mais voit aussi une réponse aux accusations qui lui sont faites d'être partisan : « Je joue très souvent les histoires palestiniennes et les histoires juives de façon très rapprochée, de façon à ce que l'on ne me regarde pas comme un borgne[3] ». D'une manière générale, Jean-Luc Bansard explique qu'il est difficile de faire accepter les artistes étrangers « comme des artistes à part entière[4] ». Le théâtre de Laval, scène conventionnée qui a rouvert ses portes en 2007, lui a offert de jouer « à la marge[5] » mais n'achète jamais ses spectacles.

> *Le combat est de faire accepter les artistes palestiniens – comme les artistes de Mongolie – comme des artistes à part entière. Avant d'être palestiniens ils sont artistes, et c'est pour cela que je les programme. Pour défaire cette image, je suis obligé souvent de discuter avec les spectateurs pour redire l'honnêteté de ce travail, c'est-à-dire rappeler qu'il y a une sincérité de la rencontre humaine. Le théâtre n'existe que s'il y a une rencontre humaine. Mon objectif est, lorsque les palestiniens ou d'autres viennent, qu'il y ait un moment d'échange. J'ai eu beaucoup de mal cette année* [2014], *avec le Yes Theater, à convaincre le quotidien le plus lu en France, Ouest France, à venir rencontrer mes amis palestiniens. J'ai dû me prostituer auprès d'un journaliste et lui dire : "Tu n'as pas le droit de ne pas interviewer ces gens". Il voulait faire un article sur ma saison, je lui ai dit : "Non, je ne veux pas que tu fasses un article sur ma saison, je veux que tu fasses un article sur eux". Et la veille de la représentation ils sont venus, ils ont accepté et on a eu un article. Mais ils ne sont pas venus voir le spectacle pour dire ce qu'ils en pensaient, éventuellement, ou interroger les gens. J'ai eu également des échanges de courrier avec des professeurs qui avaient vu mon programme. Pour anecdote, une professeure travaillait sur un livre libanais, Le quatrième mur, de Sorj Chalandon où des libanais veulent monter Antigone. Elle s'est donc dit que cette représentation faisait écho à la problématique du livre. Lorsqu'elle a lu dans mon programme : "Le théâtre est-il une arme contre l'occupation ?", elle m'a dit que c'était partisan et qu'elle ne pourrait pas y aller. Je me suis*

[1] Amit Weisberger s'est expatrié en France depuis 2007, ne se sentant pas à l'aise avec la politique menée dans son pays. En 2002, il a fondé l'association « Roulotte pour la Paix » et voyagé de la France jusqu'en Israël en passant par les pays d'Europe avec sa femme et sa fille. Son initiative a été suivie et médiatisée dans les réseaux militants AFPS, et par la presse nationale (*Ouest France*).

[2] Céline Doukhan, « "Le meilleur moyen de pratiquer la musique klezmer est…d'aller en France" », *Les Trois Coups*, url : http://lestroiscoups.over-blog.com/article-portrait-d-amit-weisberger-auteur-et-musicien-de-shlemiel-ou-la-sagesse-des-fous-de-jean-luc-bansard-et-amit-weisberger-realise-par, consulté le 29/07/19.

[3] Jean-Luc Bansard, Débat sur le théâtre palestinien, en annexe.

[4] *Id*.

[5] *Id*.

*défendu en disant que c'était une autre parole, elle m'a finalement répondu que malgré mon honnêteté, ses élèves ne viendraient pas la voir. C'est un échec pour moi, clairement. C'est un combat quotidien.*[1]

La programmation de spectacles valorisant une parole palestinienne tient souvent à un engagement individuel. Ces difficultés dont fait état Jean-Luc Bansard sont en effet variables. Il explique avoir monté (vers 2006-2007[2]), le texte d'Abdelfattah Abusrour, *Nous sommes les enfants du camp*, avec un groupe d'une vingtaine de jeunes d'un lycée de Fougères. Lorsque la thématique de la pièce a été connue, « le proviseur adjoint […] a monté une cabale avec les parents contre moi[3] ». Le spectacle a été interdit dans les murs du lycée, puis au nom du lycée. L'affaire a pris une telle dimension que « beaucoup de jeunes ont été mis en doute par leurs parents […][4] » : le texte écrit par les jeunes de Bethléem était selon eux un tissu de mensonges. Dans un autre cadre, en 2015, Jean-Luc Bansard parvient à monter la deuxième représentation internationale des *Monologues de Gaza* en partenariat avec un collège lavallois où il a été accueilli à bras ouvert. Cette fois, la véracité du contenu de la pièce n'a pas été mise en doute et la thématique abordée n'a posé aucun problème à l'équipe encadrante et enseignante. Toutefois, sa démarche a été peu médiatisée localement. La parole palestinienne demeure douteuse. En contrepoint son spectacle *Retour à Haïfa* monté en 2004 avec une comédienne israélienne et un comédien palestinien a retenu l'attention.

### *9.2.2 Retour à Haïfa (2004) : de l'optimisme de l'équipe du Tiroir, et de la radicalité de Ghassan Kanafani.*

*Retour à Haïfa* est une nouvelle de Ghassan Kanafani[5] écrite en 1969, soit deux années après la guerre des Six-jours. Elle raconte le retour de Saïd et Safia à Haïfa qu'ils ont fui en 1948 sous les bombardements, laissant derrière eux leur fils Khaldoun âgé de cinq mois dans leur appartement. La nouvelle s'ouvre sur l'arrivée du couple dans la ville, vingt ans plus tard. Elle est écrite du point de vue omniscient. La traversée des lieux jadis familiers fait remonter les souvenirs de Haïfa, et Saïd et Safia se rappellent le « mercredi 21 avril 1948, au matin[6] ». Chacun se trouve à un bout de la ville encerclée par les soldats. Seule à l'appartement, Safia s'inquiète de l'absence prolongée de son époux et des tirs qui s'intensifient. Tandis qu'il tente de remonter à contre-courant l'artère principale de Haïfa où se précipite la population affolée,

[1] *Id*.
[2] Entretien avec Jean-Luc Bansard, 24 avril 2015, Laval
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] Voir Chapitre 1.
[6] Ghassan Kanafani, « Retour à Haïfa », dans *Retour à Haïfa et autres nouvelles*, Arles, Actes Sud, 1997, p. 88.

Safia quitte l'appartement à la recherche de son mari. Lorsqu'ils se retrouvent, il est trop tard pour remonter la rue et chercher leur fils Khaldoun :

> […] *le flot humain continuait à s'écouler et les poussait droit devant, vers la mer, mais désormais ils ne percevaient plus rien ; ce ne fut que lorsque les embruns soulevés par les rames les éclaboussèrent qu'ils virent la côte et Haïfa disparaître derrière le voile de la nuit et des larmes…*[1]

Ce regard en arrière les fixe dans le passé, à Khaldoun, à la Palestine abandonnée. La nouvelle est construite en cinq fragments qui procèdent par allers-retours entre le présent et le passé et permettent de découvrir l'histoire de Safia et Saïd, puis celle de Myriam, juive polonaise de retour des camps, mais également celle de Faris Labda qui a lui aussi entrepris de retourner dans sa maison à Jaffa, pour découvrir qu'elle est désormais habitée par une famille palestinienne restée après 1948. Son histoire fait écho à celle du couple de retour dans son ancien appartement retrouvé intact. Safia et Saïd ayant été « déclarés absents[2] », c'est donc chez eux que se sont installés Ephrat et Myriam, celle qui leur ouvre la porte et les invite à entrer et à écouter son récit. « Après deux heures d'une narration décousue[3] », elle reconstitue l'arrivée dans l'appartement qui lui a été loué, à elle et son défunt mari Ephrat, à condition qu'ils adoptent le bébé de cinq mois qui y a été trouvé. Myriam décrit son arrivée à Haïfa. Elle est d'abord choquée par la vision de deux soldats qui jettent dans une camionnette le cadavre d'un enfant mort, « comme un morceau de bois », et en déduit que c'est un arabe : « Si c'était un juif, ils n'auraient pas agi ainsi »[4]. Ce détail ouvre la porte des souvenirs de Myriam et la façon dont les soldats allemands ont exécuté son petit frère de dix ans. Lorsque Myriam raconte son arrivée à Haïfa, elle insiste sur le caractère providentiel de ce qui leur est donné : sa famille a été exterminée dans les camps, elle ne peut avoir d'enfants et se voit offrir cette vie nouvelle. Leurs échanges ont lieu dans l'attente de Dov en lequel Saïd et Safia ne retrouvent pas Khaldoun :

> *Jusqu'à il y a trois ou quatre ans, j'ignorais que Myriam et Ephrat n'étaient pas mes parents. Depuis que je suis petit, je suis juif. J'ai été à l'école juive, j'ai appris l'hébreu, je vais à la synagogue et je mange casher. Quand j'ai su que je n'étais pas leur fils, ça n'a rien changé. Et quand j'ai su que mes vrais parents étaient arabes, ça n'a rien changé non plus. Rien du tout. C'est certain. Parce que, après tout, l'homme se définit par la cause à laquelle il adhère.*[5]

Excepté Myriam qui vit comme une rédemption cette rencontre avec les parents biologiques de son fils, le moment est violent pour les trois autres protagonistes. Safia avait la certitude de

[1] *Ibid.*, p. 93.
[2] *Ibid.*, p. 102.
[3] *Id*.
[4] *Ibid.*, p. 106.
[5] *Ibid.*, p. 119.

revoir Khaldoun, « son sang et sa chair[1] », tandis que Saïd pressentait qu'il n'existait plus. L'homme transformable est transformé. Les échanges ont lieu en anglais et Dov règle ses comptes avec ses parents défaillants, ces étrangers qui sont « de l'autre bord[2] » :

> *Vous deviez ne pas quitter Haïfa. Si ce n'était pas possible, vous deviez, à n'importe quel prix, ne pas abandonner un bébé dans son lit. Si cela aussi était impossible, vous deviez tout tenter pour revenir… Vous allez me dire que ça aussi c'était impossible ? Vingt ans sont passés, monsieur ! Qu'avez-vous fait pendant tout ce temps pour récupérer votre fils ? À votre place, j'aurais pris les armes. Y a-t-il une raison plus impérieuse que celle-là ? Incapables ! Vous êtes des incapables ! Vous êtes ligotés par le sous-développement et l'inertie ! Ne me racontez pas que vous avez passé vingt ans à pleurer ! Les larmes n'aident pas à retrouver les disparus, elles ne font pas de miracle ! Toutes les larmes du monde ne peuvent porter une petite barque avec à son bord des parents cherchant leur enfant perdu… Vous avez passé vingt ans à pleurer… C'est tout ce que vous avez à me dire ? Si c'est ça votre arme, elle est vraiment dérisoire.*[3]

Ghassan Kanafani invente une rencontre qui éclaircit radicalement l'impasse israélo-palestinienne dans son rapport à l'histoire et aux erreurs passées. Par la voix de Saïd qui s'adresse à Dov, Kanafani s'adresse à l'occupant israélien. Passée la rapide désillusion, Saïd rit et embrasse sa défaite :

> *Ma femme demande si le fait que nous soyons des lâches t'autorise à l'être, toi. Comme tu vois, elle reconnaît en toute candeur que nous avons bien été lâches. Tu as donc raison. Mais cela ne justifie rien parce qu'une erreur plus une erreur ne font pas une vérité. Si c'était le cas, ce qui est arrivé à Ephrat et Myriam à Auschwitz serait juste. Mais quand cesserez-vous donc de considérer que la faiblesse des autres, leurs erreurs, font toujours peser la balance en votre faveur ? J'en ai assez de ces vieux discours, de ces équations mensongères… Une fois vous nous dites que nos erreurs justifient les vôtres, une fois que l'injustice ne peut être redressée par une autre injustice… Vous vous êtes servis du premier argument pour justifier votre présence ici, et du deuxième pour vous dérober au châtiment que vous méritez. Il me semble que vous êtes parfaitement à l'aise dans ce petit jeu. Et toi aussi tu essaies d'enfourcher notre faiblesse, d'en faire ton cheval de Troie… Je ne m'adresse pas à toi en supposant que tu es arabe : dorénavant, personne mieux que moi ne sait que l'homme est une cause. L'homme n'est pas de la chair ou du sang que des générations se repassent comme un marchand et son client se passeraient de la viande en conserve. Non. Je m'adresse à toi comme à un homme, après tout. Un Juif. Ou ce que tu veux. Mais tu dois bien comprendre – et un jour ou l'autre tu comprendras – que le plus grand crime qu'un homme, n'importe lequel, puisse commettre, c'est de considérer, même une fraction de seconde, que la faiblesse des autres, leurs erreurs, lui donnent le droit de vivre à leurs dépens, qu'elles justifient ses propres erreurs et ses propres crimes… […] Et toi, tu crois que nous allons continuer à commettre des erreurs ? Et si, un jour, nous n'en faisons plus, qu'est-ce qui te restera ?*[4]

Pour les protagonistes – sauf Myriam qui voudrait encore parler – la rencontre s'arrête ici. Elle a permis à Saïd de comprendre que la volonté de son deuxième fils – Khalid – de rejoindre la

[1] *Ibid.*, p. 109.
[2] *Ibid.*, p. 118.
[3] *Ibid.*, p. 123.
[4] *Ibid*., p. 124-125.

lutte armée existe parce qu'il regarde vers le futur, quand Safia et lui ne voient que le passé. Ghassan Kanafani donne à penser à nouveauw frais l'engagement pour la Palestine (en 1969) et à travers Saïd, affirme « vous pouvez rester chez nous provisoirement ; mais seule une guerre pourra régler le problème[1] ». Le récit fait clairement apparaître la dissymétrie du conflit, réaffirme l'injustice de la situation et la nécessité de dépasser le passé. Son propos reste radical, en témoigne la réception polémique du spectacle en Israël où il a été monté en 2008[2] alors que la fin de la pièce avait justement été modifiée dans le sens d'un pardon : les deux femmes « finissent par s'embrasser[3] ». Le metteur en scène israélien – Boaz Gaon – explique que l'issue telle que Kanafani l'avait écrite en 1969 doit être modifiée. Pour cette transformation « certains lui ont fait grief de développer le point de vue palestinien alors que d'autres pensent le contraire : qu'il en a fait une pièce "israélienne"[4] ». En suggérant que « peut-être ils pourraient vivre comme une grande famille[5] », Boaz Gaon prend le risque d'effacer la dissymétrie des positions que Kanafani souligne. En outre, le metteur en scène défend « la nécessité du dialogue[6] », solution que Kanafani affirme épuisée en faisant quitter l'appartement à Safia et Saïd contre l'avis de Myriam qui voulait continuer à discuter pour exorciser ses démons[7].

Lorsqu'il met en scène la première adaptation française du texte en 2004, Jean-Luc Bansard en modifie légèrement l'issue à l'instar de Boaz Gaon. Saïd quitte les lieux en affirmant : « Vous pouvez rester chez nous… provisoirement[8] », mais la suite du texte (« mais seule une guerre pourra régler le problème ») a été coupée. Le travail de réécriture a été effectué collectivement par l'équipe internationale réunie par Jean-Luc Bansard. C'est la musicienne Sara Alexander et le comédien Nicolas Damuni qui figurent sur cette affiche israélo-palestinienne.

[1] *Ibid*., p. 126.
[2] Voir à ce sujet : Chantal Meyer-Plantureux, « Israël-Palestine 2008 : Le théâtre en dialogue » dans David Lescot et Laurent Véray (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XXème siècle : théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau monde Éditions, 2011, p. 311-318.
[3] *Ibid*., p. 312.
[4] *Ibid*., p. 314.
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] Dans sa pièce *70* fragments*, Hannah Khalil écrit ce même type de rencontre entre israéliens et palestiniens.
[8] Théâtre du Tiroir (collectif), *Retour à Haïfa*, tapuscrit, p. 11. Archives du Théâtre du Tiroir, carton 2.

L'Israélienne et le Palestinien jouent l'espoir

Une Israélienne et un Palestinien qui rigolent, chantent, s'embrassent... Sur la scène d'un théâtre, à Allonnes, près du Mans, Sara, Juive errante, s'est trouvé un fils, Nicolas, Arabe d'origine chrétienne. Ambiance à la cantine, après les répétitions, où les deux exilés digèrent l'histoire. Et se nourrissent d'espoir.

Sara, l'Israélienne et Nicolas l'Arabe dans la cuisine du théâtre Chaoué, à Allonnes. Les deux comédiens interprètent Retour à Haïfa, miroir de leurs destins croisés.

Ouest-France

*Figure 57: Chapeau de l'article de Jérôme Lourdais, « L'Israélienne et le Palestinien jouent l'espoir », Ouest France, 2 mars 2004 (photocopie). Archives du Théâtre du Tiroir, Retour à Haïfa.*

**Sara Alexander** (1942, Jérusalem – 2009, Nice) est musicienne, chanteuse, auteure et compositrice, comédienne et militante pour la paix. Elle est la fille d'un couple turco-roumain juif et tziganes immigré en Palestine mandataire. Elle grandit dans le kibboutz d'Ein Karmel. Lors de son service militaire (1960 – 1962) elle joue pour la troupe artistique de l'armée « Leakat Ha Nachal » et parcourt l'Europe de l'Est en tant que représentante d'Israël[1]. Elle étudie au Conservatoire de musique de Haïfa (chant et accordéon) et se fait un nom dans le milieu artistique à Tel Aviv avec ses premiers succès comme musicienne, comédienne et chanteuse (1965-1967). Après la guerre des six-jours, en 1967, elle s'installe en France à Nice et poursuit sa carrière à l'international en faveur du dialogue israélo-arabe. Elle enregistre son premier album, *Shalom-Salam*, en 1979 sur le bateau de la paix d'Abie Nathan (1927-2008). Elle chante en yiddish, hébreu, turc, grec, anglais et français et est la première israélienne à se produire sur scène au Maghreb (Festival de Marrakech – 1986). Elle sillonne le monde et les associations militantes qui soutiennent sa démarche (en France, le MRAP, la LDH, etc.) en plus de s'affirmer comme une artiste majeure métissant les musiques.

[1] Voir le carnet photographique en annexe.

Les deux interprètes principaux sont Rayhana Obermeyer[1] (dans le rôle de Safia) et Kamal Rawas[2] (dans le rôle de Saïd). Sara Alexander interprète Oum Saad dans la première partie du spectacle adapté d'une autre nouvelle de Ghassan Kanafani, « Oum-Saad la matrice[3] ». Ce prologue ancre le début de l'action dans un camp de réfugiés où Oum Saad (littéralement la mère de Saad) rend visite à Safia et parle du quotidien. Sara Alexander assure la musique à d'autres moments et endosse le rôle de Myriam. Nicolas Damuni[4] interprète le rôle de Khaled – le deuxième fils – qui vient rapporter, au début du spectacle, la visite de Faris Labda dans son ancienne maison. La chronologie de la nouvelle de Kanafani est modifiée pour adopter une linéarité plus aisée à suivre pour le spectateur de théâtre. Les flashbacks de Safia et Saïd, et de Myriam sont toutefois conservés dans la deuxième partie. L'histoire racontée par Khaled est ce qui va décider Safia à retourner à Haïfa. Nicolas Damuni endosse, dans la deuxième partie du spectacle, le rôle de Dov/Kahldoun. Il s'agit d'une création collective à partir d'une première adaptation proposée par Slimane Benaïssa[5], et Sara Alexander y a beaucoup participé. Dans un manuscrit qu'elle adresse à Jean-Luc Bansard avant le début du projet, elle écrit :

> *Retour à Haïfa – quelques décennies après son écriture il reste d'une actualité brulante. Haïfa pour moi est aussi un retour – c'est la ville où j'ai fait le conservatoire de musique… et ce n'est pas peu…*
>
> *À propos du texte – bien écrit (mal traduit…). Reflète bien le sentiment de l'abandon et de la fatalité dans lequel vivait (et vit toujours) le peuple palestinien.*
>
> *À propos de la forme théâtrale – vu le "poids" du sujet je pense qu'un contre poids (recul, humour, musique, légèreté, etc.) sont des éléments indispensables.* [sic]

[1] Rayhana Obermeyer [ou Rayana Ob − nom d'emprunt] est une dramaturge et comédienne algérienne, féministe et militante communiste, elle est réfugiée politique en France depuis 2000, après avoir reçu des menaces de mort. Sa pièce – *À mon âge je me cache encore pour fumer* [ou *Hammam de femmes*] – se déroule dans un hammam où des femmes échangent et fument en cachette. Elle la met en scène en 2009 à la Maison des métallos (Paris). À l'issu d'une représentation en janvier 2010, elle est attaquée par deux hommes qui l'aspergent d'essence et lui jettent une cigarette au visage. Elle s'en sort indemne. Sa pièce est ensuite adaptée au cinéma (cette fois en version arabe dialectal) en 2017 par Michèle Ray-Gavras. Le film est largement primé.

[2] Kamal Rawas (1968) est un auteur et comédien français issu d'un père libanais et d'une mère norvégienne. En parallèle d'études universitaires scientifiques en biochimie à Toulouse, il découvre le théâtre. C'est à Paris qu'il se forme ensuite (Maison du Théâtre et de la Danse d'Épinay et Conservatoire de Cergy) et fait son objection de conscience. Il participe également à des stages à l'école Jacques Lecoq et au Théâtre du Soleil. Il est membre de la compagnie *Le rire du miroir* implanté à Nantes qui produit notamment des formes contées. Il est l'auteur de la pièce *Projet Phénix* qu'il met en scène en 2016.

[3] Ghassan Kanafani, « Oum Saad la matrice » [1969], dans *Des hommes dans le soleil*, Paris, Sindbad, 1977, p. 155-202.

[4] Nicolas Damuni (1973, Liban) est cinéaste, comédien et journaliste. Né réfugié au Liban d'une famille palestinienne chrétienne expulsée en 1948, il étudie à l'Institut d'Études Scéniques Audiovisuelles et Cinématographiques de Beyrouth (1994-1995) puis à l'École Supérieure d'Études Cinématographiques de Paris (1995-1998) avant de suivre le cours Florent jusqu'en 2003. Il travaille aujourd'hui dans la production audiovisuelle et a notamment réalisé un court-métrage en 2012 : *Maqloubeh*.

[5] Slimane Benaïssa (1943, Guelma en Algérie) est un acteur, écrivain et dramaturge algérien. Il a écrit et publié en 1999 une pièce de théâtre sur la thématique palestinienne, *L'avenir oublié*, aux éditions Lansmann.

*Pour moi personnellement le choix de participer à ce projet est une pierre de plus que je pose dans l'édifice d'un pont (la pierre d'ailleurs je l'enlève du MUR…)*

*Mon personnage ? Pauvre de moi, vous me poussez dans une schizophrénie aigüe… je suis la seule à raconter l'itinéraire de la souffrance de deux peuples (et c'est bien fait pour ma gueule !).*[1]

L'équilibre entre le sérieux du propos et une forme théâtrale qui ne cherche ni le réalisme ni le *pathos* est au cœur de cette recherche collective. C'est aussi un objectif que Sara Alexander défend en général en tant qu'artiste : « Quand les choses vont mal […] l'artiste se doit de répondre avec une salve d'espoir. S'il reste dans sa tour d'ivoire, il [laisse le monde] aux mains des criminels[2] ». Le spectacle se tient donc sur une ligne de crête entre la radicalité de son propos, et l'espoir nécessaire que son équipe artistique souhaite lui influer. De fait, le public averti par la lecture de *Retour à Haïfa* peut se trouver dérouté par la légèreté des échanges entre les personnages au début de la pièce. Dans la vie quotidienne du camp, le sérieux des discussions (conditions de vie, prison, etc.) voisine avec la légèreté, la persévérance et la solidarité de ses habitants. Tout au long de la pièce, les scènes sont ponctuées de musiques qui accompagnent parfois les échanges des personnages, leurs entrées et sorties, ou signifient des ellipses temporelles. Ces moments sont assurés par le musicien Fayçal El Mezouar[3] qui se tient à cour, joue de l'oud ou du violon et chante, endossant parfois le rôle du narrateur. Il est secondé par Sara Alexander à l'accordéon et au chant pour les morceaux de musique klezmer. La musique est mobilisée comme un élément de l'action : lorsque le couple arrive devant l'immeuble de Haïfa – après s'être remémoré le jour de sa fuite, le violoniste s'approche du couple et joue un air charmeur qui dit la fascination de Safia et Saïd. Ils se tournent vers le musicien et regardent dans sa direction et celle de l'édifice imaginaire − dessiné par l'ajout de deux panneaux de bois sur scène (Figures 61 à 63).

[1] Transcription d'un manuscrit de Sara Alexander à Jean-Luc Bansard, non daté, non signé, archives du Théâtre du Tiroir. Le texte a été corrigé et remanié pour plus de lisibilité mais la transcription ne trahit pas le propos. Reproduit en annexe.

[2] Miguel-Angel Estrella, « Sarah Alexander chante pour la paix », dans *Combat pour la paix*, n° 476, p. 19. Archives du Théâtre du Tiroir. Reproduit en annexe.

[3] Fayçal El Mezouar est un musicien algérien né à Tlemcen. Dans la tradition orale arabo-andalouse il pratique le chant, le oud, la mandoline et le violon. Il s'installe en France au début des années 2000. Après la rencontre de Nicolas Damuni et Guy Elhanan en Avignon en 2004, il rejoint le groupe *Bilad A Sham*. Voir à ce sujet : Emmanuelle Thiébot, « L'engagement internationaliste d'un artiste israélien, Guy Elhanan », *Théâtre/Public*, 230, *Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient*, juillet 2019.

*Figures 58 à 60 : Captures d'écran du spectacle Retour à Haïfa. Première partie du spectacle.*
*Source : Nicolas Damuni : https://www.youtube.com/channel/UC9C8SdlBonr4Y9-5Tqb3Jeq, consulté le 31/07/19.*

*Figure 58: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa.*

Figure 58 : De gauche à droite : Rayana Ob (Safia), Sara Alexander (Oum Saad), et Fayçal El Mezouar (musicien et conteur) – de dos, à cour et à l'avant-scène. La scénographie est constituée d'un praticable en escalier de trois degrès. Tous les espaces autour et derrière le praticable son utilisés pour servir la narration et l'action comme montré sur les images suivantes.

Figure 59 : Oum Saad plante une vigne dans le camp malgré les réticences de Safia qui ne veut rien enraciner en ces lieux.

Figure 60 : Safia, à jardin s'est déplacée de l'avant-scène vers le fond de scène (peu visible ici) avec une grande bassine dans les bras. Elle prépare la graine. L'ambiance est tamisée. Entrée de Saïd à cour et scène où le couple évoque son envie et inquiétude de retourner à Haïfa.

*Figure 59: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa.*

*Figure 60: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa.*

Le déplacement du musicien et des comédiens évoque un numéro de charmeur de serpent, le couple le suit comme hypnotisé jusqu'à ce qu'il disparaisse dans l'ombre. Dans la deuxième partie, l'espace scénique précédement ouvert est maintenant traversé par des panneaux de bois qui renvoient aussi bien aux murs de l'appartement qu'aux « murs » entre les personnages. Il n'y a pas d'embrassade ou de retrouvailles possibles entre eux. L'argument de Ghassan Kanafani selon lequel il faudrait une guerre pour résoudre le problème est conservé dans les propos de Saïd, toutefois, ce n'est pas cette phrase qui clôt le spectacle, comme nous l'avons souligné. C'est le conteur et les comédiens et comédiennes quittant leur rôle qui interpellent le public.

*Figures 61 à 63 : Captures d'écran du spectacle Retour à Haïfa. Deuxième partie du spectacle.*
*Source : Nicolas Damuni : https://www.youtube.com/channel/UC9C8SdlBonr4Y9-5Tqb3Jeg, consulté le 31/07/19.*

*Figure 61: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa.*

Figure 61 : Arrivée de Safia et Saïd (à jardin) devant leur ancien logement. Au centre, Myriam. De gauche à droite : Rayana Ob, Kamal Rawas, Sara Alexander.

Figures 62 et 63 : Vues d'ensemble de l'espace scénique dans la deuxième partie. Les panneaux représentent les lieux de façon minimale. Les personnages sont toujours à distance. Figure X : Sara Alexander, Rayana Ob, Kamal Rawas ; Figure X : Nicolas Damuni (Dov-Khaldoun), Kamal Rawas, Rayana Ob.

*Figure 62: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa.*

*Figure 63: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa.*

*Conteur : à présent chez public pas de ressentiment, nous le savons ce n'est pas un vrai dénouement ; vous nous voyez déçus, nous aussi. Ce rideau clôt, ces questions non résolues. Mais comme ici vous devez vous sentir chez vous et prendre du plaisir nous dépendons de vous.*

*Nicolas : Hélas, sans votre appui, c'est pour nous la déroute. La peur nous aurait-elle ôté l'inspiration ? Cela s'est vu. Même pour de l'argent nous n'avons rien trouvé, quelle est la solution ?*

*Sara : Faudrait-il d'autres hommes, un monde changé, d'autres dieux, ou aucun ?*

*Kamal : La seule solution à ce problème qui irrite serait que vous réfléchissiez et tout de suite à trouver la fin qui soit la bonne.*

*Rayana : Une fin qui n'exclut personne.*

*Fayçal : Très cher public, cherche la fin qui fait défaut.*

*Nicolas : Il faut que cette fin existe.*

*Tous : Il le faut.*

> *Chant final : le temps des colombes. Comme elle est belle et blanches sont ses ailes, comme elle est longue l'attente, dans la tempête, toujours en quête, je suis là, je t'espère… Que revienne le temps des colombes sur la terre !*[1]

Excepté le dernier chant, ce final est une citation de l'épilogue de *La Bonne âme de Se-Tchouan*[2] de Bertolt Brecht initialement déclamé par un seul conteur, et ici distribué entre les comédiens et comédiennes. Il s'agit moins d'une référence précise à cette pièce que de s'approprier collectivement les techniques artistiques du dramaturge allemand. *La Bonne âme de Se-Tchouan* est une parabole du système capitaliste et l'issue de la pièce suggère que la révolte individuelle est insuffisante pour lutter contre ce modèle économique[3]. Le final de ces deux pièces a-t-il pour but de transformer le spectateur supposé « passif » en « acteur », voire en révolutionnaire (pro-palestinien) ? Le travail de Brecht est souvent réduit à une dimension pédagogique, didactique voire autoritaire, mais selon Thomas Voltzenlogel,

> *le propre du théâtre brechtien était moins de convertir les spectateurs en militants que d'instaurer les conditions d'une rencontre entre une volonté d'apprendre (spectateur) et une volonté de transmettre (artistes) non pas un savoir qui porterait toujours le sceau du maître qui s'en déclarerait l'auteur et le propriétaire, mais d'une méthode de travail ; une méthode de pensée ( : la dialectique) et de mise en forme de cette pensée (une esthétique matérialiste) ? Une méthode d'historiens, de conteurs et de traducteurs matérialistes qui ne se satisferaient pas de pièces, de scénarios, d'histoires, de mises en scène, de modalités de représentation élaborés pour l'éternité mais qui, au contraire, les soumettraient toujours à l'examen de la méthode critique afin d'en relever et de corriger les insuffisances, les erreurs, les maladresses, les approximations, les lacunes résultant des points de vue déterminés socialement (en prenant en considération la classe, le genre et la race), politiquement (en s'appuyant sur la stratégie et les tactiques politiques) et historiquement (en tenant compte de la conjoncture, des rapports de force, etc.).*[4]

La rencontre entre une volonté d'apprendre et une volonté de transmettre n'est-il pas ce qui se produit-il lorsque le Théâtre du Tiroir s'approprie collectivement ce texte écrit d'un point de vue situé ? La conclusion proposée collectivement par l'équipe artistique le suggère, autant que le texte de Ghassan Kanafani qui incite à une méthode de pensée dialectique qui est « acte de compréhension[5] ». Elle se traduit au théâtre, et selon les objectifs de Brecht, par « le fait de raconter un processus au lieu de l'incarner » − ce qui correspond bien à la forme théâtrale contée et permet de maintenir « le spectateur comme observateur au détriment de son

[1] Théâtre du Tiroir (collectif), *Retour à Haïfa*, tapuscrit, p. 12. Reproduit en annexe.
[2] Bertolt Brecht, « La bonne âme de Se-Tchouan », dans Théâtre complet 4, Paris, l'Arche, 2005 [1955], p. 330.
[3] Bernard Dort, *Lectures de Brecht*, Paris, Seuil, 1960, p. 144-145.
[4] Thomas Voltzenlogel, « Brecht et Rancière : artiste ignorant et spectateur émancipé », *Période*, mis en ligne le 14 décembre 2015, url : http://revueperiode.net/brecht-et-ranciere-artiste-ignorant-et-spectateur-emancipe/, consulté le 31/07/19.
[5] *Id.* Jusqu'à la prochaine note, toutes les citations sont tirées de la synthèse des objectifs de Brecht repris par Thomas Voltzenlogel.

implication dans l'action représentée ». La mise à nu de la mécanique théâtrale « éveille l'activité du spectateur au lieu de l'épuiser » et privilégie « la prise de décisions sur la provocation des sentiments ». De fait, de la rencontre entre Dov et ses parents découle « les connaissances sur les émotions » : ce qui fait un homme, ce n'est pas sa chair et son sang (son essence), mais sa cause (l'homme transformable et transformé). Confronté à l'action et non immergé dans l'action, par l'ensemble des techniques de mise à distance (contage, musique et scénographie), le spectateur est mis face à « des arguments » qui participent au « déroulement » de l'action et de la pensée – plus important que le « dénouement » de la pièce. Cette dialectique se construit de façon sinueuse et non linéaire – bien que l'adaptation du Théâtre du Tiroir a en partie « aplani » le texte de Kanafani. *Retour à Haïfa* affirme la nécessité de s'intéresser au « devenir du monde » plutôt qu'à déplorer « son état ». C'est en ce sens que peut être entendue la conclusion ouverte à laquelle est ajouté un chant d'espoir composé par Sara Alexander, contre le pessimisme anthropologique radical et la représentation misérabiliste de la situation israélo-palestinienne.

Cette application ne relève pas seulement de l'œuvre elle-même, mais également du processus et mode de production dans lequel elle s'inscrit.

> *Briser la représentation dominante des choses s'accompagne de la fin de la dissimulation des techniques et procédés artistiques employés. Critiquer l'organisation sociale, la distribution des places et des rôles c'est commencer par critiquer la logique de mise en exception de l'art et des artistes.*[1]

Nous avons vu que le travail de Jean-Luc Bansard est construit en coopération étroite avec des artistes internationaux, et/ou des « profanes ». Les subventions que reçoit le Théâtre du Tiroir servent majoritairement à accueillir des artistes internationaux tandis que Jean-Luc Bansard produit des formes légères nécessitant peu de moyens. Son souci est de faire reconnaître ces artistes – qu'ils soient comédiens, musiciens, amateurs ou débutants, de les intégrer à des créations collectives et de souligner cette dimension, s'effaçant en tant que metteur en scène ou maître à penser :

> *La transmission d'une méthode et la possibilité pour n'importe qui de se l'approprier ouvre une brèche dans l'idéologie dominante qui ne considère les activités critiques et artistiques exercées par la classe des travailleurs que sous l'angle de la pratique amateur et du divertissement. La classe bourgeoise ne reconnaît comme production intellectuelle et culturelle de valeur que celle produite par ceux dont c'est la fonction et uniquement dans la mesure où elle ne vient pas ébranler l'organisation sociale en vigueur.*[2]

[1] Thomas Voltzenlogel, déjà cité.
[2] *Id.*

En outre, la constance de son engagement en faveur de la Cause palestinienne est à rebours des effets de modes et du refus de nombreux artistes professionnels de « s'enfermer » dans une thématique. S'inscrivant dans un réseau de diffusion collectif du spectacle vivant étranger, et en particulier palestinien, le Théâtre du Tiroir se situe à la marge d'un modèle économique où « la très grande majorité des productions artistiques et de communication ne [font] qu'épouser et mimer les formes esthétiques dominantes, illustrant ainsi le discours sur la supériorité des démocraties occidentales dans la voie du progrès sociale[1] ». Le processus de création et mode de production des pièces du Théâtre du Tiroir contrarie cet ordre social et tord le cou à deux idées-reçues au moins : celle d'un conflit israélo-palestinien insoluble, et celle d'une haine éternelle entre deux peuples. La couverture médiatique du spectacle dans *Ouest France*[2] en témoigne, ainsi que de sa marginalisation puisque le spectacle n'a pas intéressé la presse spécialisé malgré sa venue en Avignon. Ces considérations interrogent à nouveau la notion de qualité artistique attendue dans l'institution théâtrale et la reproduction « des dispositifs esthétiques dominants[3] ».

### *Conclusion de chapitre*

Dans ce chapitre, nous avons vu que la thématique palestinienne peut (ré)activer les réflexions sur les rapports entre l'esthétique et la politique qui se trouvent au cœur des réflexions de l'extrême gauche dans les années soixante-dix. La question du rôle de la culture dans la révolution a suscité des désaccords au sein de la troupe Al-Assifa, en particulier au sujet de la cause palestinienne[4]. Geneviève Clancy et Philippe Tancelin, co-fondateurs de la troupe, définissent leur action artistique dans les années 1970 dans un ouvrage, *Les Tiers-Idées*, interdit à la vente à sa sortie au motif qu'il s'agit d'un « manuel de guérilla culturelle[5] » :

> *Le théâtre qui se veut d'action, et c'est dans ce sens qu'il se situe quand il se définit comme populaire, n'est pas là pour informer de choses qui se savent et qui se vivent déjà, mais pour faire toucher du doigt des réalités qui sont des vérités quand elles apparaissent comme champ à changer, à bouleverser.*[6]

Cette définition du théâtre fait écho aux pièces du Yes Theatre, compagnie soutenue dans un deuxième temps par les AAR, en rupture avec la dimension informative-didactique très présente dans le travail d'Al Rowwad. Le choix de soutenir une nouvelle troupe répond à la stratégie et

[1] *Id*.
[2] Voir les références de la revue de presse dont certaines sont reproduites en annexe.
[3] Thomas Voltzenlogel, déjà cité.
[4] Entretien téléphonique avec Philippe Tancelin, 3 juillet 2019.
[5] *Id*.
[6] Geneviève Clancy, Philippe Tancelin, *Les Tiers-Idées*, Paris, Hachette, 1977, p. 46.

trajectoire des réseaux militants des AAR et de l'ATLJ. Malgré des productions théâtrales de qualité, la venue du Yes Theatre en France dépend toujours de ces réseaux militants dont les bénévoles effectuent un travail de traduction et d'organisation important et lourd à porter. Exceptées quelques rares compagnies en province, le théâtre palestinien ne trouve pas sa place sur le marché du spectacle en France et doit aussi faire face au regard d'un public peu connaisseur et parfois prompt à recevoir le travail des artistes « au pied de la lettre ». En même temps, cela témoigne d'une grande ouverture et accessibilité à celles et ceux que l'institution nomme « le non-public », et de la possibilité pour le théâtre palestinien d'amener au théâtre le public « à venir ».

## Conclusion de partie

Dans cette partie, nous avons souligné les obstacles rencontrés par les artistes palestiniens, et les militant·e·s dans la diffusion de spectacles traitant de la condition palestinienne. Le poids de leur « palestinienneté » − pour paraphraser François Abou Salem – enferme les artistes dans une réception « réaliste » ou identitaire de leurs productions. Confrontés à des règles et normes arbitraires qui masquent en réalité un mode de production des spectacles, ces troupes restent à l'écart de l'institution théâtrale française, tandis qu'elles sont bien accueillies dans d'autres pays européens. Cette asymétrie de reconnaissance interpelle d'autant qu'une « parole palestinienne » a bel et bien été valorisée et trouvé sa place dans un partenariat entre le TNP et le TQI, mais sur le mode de la tragédie. Les compagnies et réseaux militants présentés dans cette partie produisent des spectacles qui rompent avec les représentations misérabilistes et l'esthétique de la mimésis. Leurs démarches sont par ailleurs à contre-courant des tendances hégémoniques dans le champ théâtral français rétives à tout projet d'émancipation (voir chapitre 4).

De fait, le développement des pratiques théâtrales en Palestine à partir des années 1990 s'inscrit dans la filiation des réseaux de la gauche internationaliste. Le Théâtre-action et le Théâtre de l'Opprimé constituent des références importantes même si les artistes s'en émancipent. La trajectoire de ces compagnies atteste de la transitivité des techniques du Théâtre de l'Opprimé et de son actualité, comme l'a rappelé Augusto Boal au Forum Social Mondial de 2009 :

> *Mot, image et son* […] *sont les canaux de l'oppression, doivent être conquis par les opprimés comme formes de libération. Il ne suffit pas de consommer de la culture : il est nécessaire de la produire. Il ne suffit pas de jouir de l'art : il est nécessaire d'être artiste. Il ne suffit pas de*

> *produire des idées : il est nécessaire de les transformer en actes sociaux, concrets et continus. L'esthétique est un instrument de libération.*[1]

En France, la critique du Théâtre de l'Opprimé est forte étant donné les réappropriations réactionnaires dont il peut faire l'objet. En outre, l'extrême-gauche n'est pas encore sortie de ses contradictions et oppositions sur le rôle de l'art, comme en témoigne encore l'homme de théâtre brésilien : « Je crains que, même parmi nous, beaucoup de gens considèrent encore l'art comme ornement, et nous disons : ce n'est pas le cas ![2] ». Si tous les artistes palestiniens que nous avons présentés dans cette partie ne se revendiquent pas nécessairement de Boal, tous souhaitent transformer l'image de la Palestine à l'international. Ce faisant, ils répondent également aux objectifs exprimés par le pédagogue brésilien Paulo Freire, contemporain et allié de Boal au cours de la campagne d'alphabétisation du Nordeste Brésilien dans les années 1960 :

> *La violence provient de ceux qui oppriment, de ceux qui exploitent, de ceux qui ne reconnaissent pas les autres.* […] *Pour les oppresseurs, dans leur hypocrisie de générosité, ce sont toujours les opprimés, que jamais ils n'appellent ouvertement opprimés, mais qu'ils traitent, selon les cas, de « ces gens-là », de « masse ignorante et envieuse », de « sauvages », de « primitifs », de « subversifs », ce sont toujours les opprimés qui ne veulent pas aimer. Ils sont toujours désignés comme « violents », « barbares », « maudits », ou « féroces », quand ils réagissent devant la violence des oppresseurs.* […] *Les oppresseurs, qui par leur violence empêchent les autres d'être, ne peuvent pas non plus être. Les opprimés, en luttant pour être, leur retirent le pouvoir d'opprimer et d'écraser, et leur redonnent l'humanité qu'ils avaient perdue en exerçant l'oppression. C'est pour cette raison que seuls les opprimés, en se libérant, peuvent libérer leurs oppresseurs. Ceux-ci, en tant que classe qui opprime, ne peuvent ni se libérer, ni libérer autrui.*[3]

La conquête de l'humanité est bien ce que défendent ces praticiens du théâtre luttant contre les représentations misérabilistes de la Palestine. Toutefois, pour poursuivre la réflexion ouverte par cette citation de Paulo Freire, le théâtre peut-il aussi être un instrument de lutte pour les oppresseurs ?

[1] Augusto Boal, « Discours d'Augusto Boal au Forum social mondial 2009 », *Alterinfos*, dimanche 1er mars 2009, url : http://alterinfos.org/spip.php?article3148, consulté le 07/09/19.
[2] *Id*.
[3] Paulo Freire, *Pédagogie des opprimés*, *op. cit.*, p. 34-35.

# Partie IV : Le théâtre et la condition juive : du « juif errant » au « juif conquérant », de l'Israélien à l'expatrié.

> […] *là où nous disposons d'idées fermes et arrêtées, nous sommes très accueillants pour toutes informations qui les confirment, mais fort méfiants pour celles qui les contrarient. Mieux encore, nous sommes capables de résister aux informations non conformes à notre idéologie, en percevant ces informations non comme informations, mais comme duperies ou mensonges.*[1]
>
> Edgar Morin

Si le théâtre palestinien a occupé les trois premiers quarts de ce travail de recherche, c'est qu'il s'exporte mieux en France que le spectacle vivant d'Israël. En même temps, le théâtre israélien comme objet littéraire y est nettement plus diffusé. Cette « meilleure » exportation du théâtre palestinien doit être entendue dans un sens quantitatif (un plus grand nombre de spectacles palestiniens est joué en France) tandis que la venue du théâtre israélien dépend d'instances de légitimation plus reconnues (maisons d'éditions et institutions théâtrales) que les réseaux militants précédemment présentés. Ainsi, en même temps que le théâtre israélien est moins joué en France, il est plus facilement accessible et valorisé. Ce phénomène est toutefois récent, même si les représentations des Juifs au théâtre ont été nécessairement remises en question après la Shoah. Ainsi, l'histoire des théâtres juifs et du théâtre israélien gagne progressivement en légitimité, en même temps qu'elle exclut rapidement toutes les formes de théâtre populaire qui ont précédé la fondation de l'État d'Israël. Nous le verrons dans un premier temps, dans une brève historiographie[2]. La création du foyer national juif en Palestine est un facteur légitimant indéniable, normalisé ou mis en question par trois dramaturges qui dépeignent différemment la condition juive[3]. Mais le dramaturge israélien, Hanokh Levin, qui a produit le plus grand nombre de pièce politiques sur ce sujet, n'est parvenu en France qu'à la fin des années 1990. Ses pièces ont été publiées au éditions Théâtrales avec l'appui d'universitaires israéliens et ont fait l'objet d'une dépolitisation[4]. Par ailleurs d'autres pièces de théâtre israéliennes ont été récemment traduites en français mais n'ont jamais été mises en scène, probablement parce qu'elles sont trop ancrées dans le quotidien de la société israélienne, et ne peuvent subir ce

[1] Edgar Morin, *Pour sortir… op cit*. p. 39.
[2] Chapitre 10.
[3] Chapitre 11.
[4] Chapitre 12.

même processus de dépolitisation. C'est bien en engageant leur identité, et en ayant conscience de leur position sociale et de la position géopolitique de leur pays, que des dramaturges et artistes israéliens créent en Israël. Dans cette optique, de jeunes artistes israéliens, en plus d'exporter leur spectacles, s'expatrient en France[1].

[1] Chapitre 13.

# Chapitre 10 : Les théâtres juifs, le théâtre (en) yiddish, le théâtre (en) hébreu : diversité de formes et transformations d'un art populaire déprécié vers un théâtre à vocation universaliste.

## 10.1. Une tradition théâtrale juive qui épouse les transformations théâtrales *in situ*.

S'intéresser au théâtre israélien en France implique de se pencher également sur l'historiographie du théâtre dans la diaspora juive avant 1948. À ce jour, un chantier de recherche[1] sur l'histoire du théâtre yiddish moderne a été initié par la Société d'Histoire du Théâtre, indiquant déjà une connaissance incomplète de ce sujet.

> *Le théâtre yiddish est un continent immense, encore peu exploré en France. S'il existe quelques ouvrages, en anglais principalement, sur l'histoire de ce théâtre, une quinzaine de pièces ont été traduites en anglais et une dizaine en français, quelques articles ont vu le jour récemment, dont le très beau texte de Rachel Ertel dans* Les Temps modernes.[2]

L'appel à contribution indique par ailleurs qu'un « grand nombre d'archives existent pourtant de par le monde », que « de nombreux textes dramatiques n'ont pas encore été traduits » et que les actrices et acteurs de ce mouvement peuvent encore en témoigner[3]. Ce chantier propose donc de combler les connaissances partiellement acquises sur le sujet, car le théâtre yiddish a fait l'objet, à l'instar du théâtre arabe, d'une dépréciation de ses formes populaires. De plus, en dehors du théâtre yiddish – qui désigne un courant moderne émergeant dans l'Europe de l'Est à la fin du XIXe siècle – il n'existe pas de travaux spécifiques sur d'autres traditions théâtrales juives, dont le conte yiddish, dans les diasporas judéo-arabes. Arnold Mandel[4] consacre deux

---

[1] Le chantier initié en 2018-2019 donnera lieu à une publication dans la Revue d'histoire du théâtre à la fin de l'année 2020. Comité de pilotage : Eléonore Biezunski, Joel Berkowitz, Léonor Delaunay, Pierre Katuszewski, Jean-Marc Larrue, Judith Lindenberg, Chantal Meyer-Plantureux, Valérie Pozner.

[2] *Retour sur l'histoire du théâtre yiddish*, « appel à contribution », site internet de la Société d'Histoire du Théâtre, url : https://sht.asso.fr/chantier-recherche/retour-sur-lhistoire-du-theatre-yiddish/, consulté le 10/08/19.

[3] *Id*.

[4] Arnold Mandel (1913, Strasbourg – 1987, Paris) est un essayiste, poète, romancier et journaliste français. Il a reçu une éducation traditionnelle juive avant de suivre un cursus d'études germaniques à la Sorbonne. Fuyant le régime Vichyste, il parvient à intégrer la Résistance à Toulouse. Il est interné en camp en 1942 après avoir tenté de rejoindre la Suisse. À en croire sa biographie, cet écrivain – également critique dramatique et journaliste, aurait gardé le style, l'humour et le franc-parler populaire – en d'autres termes l'hexis corporel de sa classe – ce qui conduit ses contemporains à le décrire comme « non-conformiste » ou loin de l'académisme. C'est pourtant la qualité littéraire du théâtre qu'il défend, et son biographe affirme qu'il aurait « contrebalancé l'indigence culturelle et la carence affective du judaïsme français officiel[4] ». De fait, outre sa biographie qui indique des jugements de valeurs fondés sur des rapports de classes, ses articles dans l'Encyclopédie de la Pléiade sur les théâtres juifs en portent également la marque. Il aurait été trotskiste un temps dans sa jeunesse avant de se définir, contre Camus, « de droite ». Son roman *Tikoun*, publié en 1981, raconte la quête désespéré d'un juif nihiliste qui rejette les guerres des autres (lutte des classes, fascisme, communisme) et tous les idéaux, y compris l'idéal sioniste.
Sources : Henri Hochner, « Arnold Mandel », notice biographique en ligne, url : http://judaisme.sdv.fr/perso/mandel/index.htm, consulté le 10/08/19 ; Henri Raczymov, « La quête juive d'Arnold Mandel. Porter le ghetto en soi », *Le Monde*, 6 février 1981, url [accès restreint] :

chapitres à ce sujet dans l'Encyclopédie de la Pléiade de 19561 : l'un sur les « aspects spectaculaires du rituel juif » met en évidence la théâtralité de certains rituels religieux, et le second sur le développement des « théâtres juifs » et plus précisément du théâtre yiddish moderne. Toutefois, si le spectaculaire et le théâtral sont contenus selon lui dans les rituels et fêtes juives, l'auteur ne reconnaît de « qualité » artistique qu'aux formes modernes en rupture avec l'adresse publique qui caractérise les théâtres populaires (comme pour l'adresse publique du conteur Arabe), et au théâtre en hébreu qui surpasse le « genre le plus déplorable de l'opérette yiddish[2] ». Le développement d'une forme européenne de théâtre en hébreu indique, à l'instar des théâtres en arabe, un mouvement de sacralisation de la langue et de la littérature théâtrale.

Les prémices du spectacle dramatique dans « le rite juif[3] » sont « de l'ordre de la commémoration historique[4] », avec en premier lieu la lecture du Livre d'Esther et les jeux de Pourim (nous y reviendrons), ou bien encore le « Séder pascal[5] », banquet nocturne qui commémore l'Exode d'Égypte, ponctué de lectures collectives, de louanges, de chants et de maximes. Selon Arnold Mandel, des « moments dramatiques, au sens spectaculaire et théâtral, sont multiples et variés dans les usages et les traditions du judaïsme religieux[6] ». Il décrit plusieurs cérémonials qui ponctuent la vie quotidienne ou ses moments extraordinaires. Mais Arnold Mandel estime que ces éléments spectaculaires restent très éloignés du « théâtre [qui] surgit comme un phénomène de l'occupation étrangère[7] », en particulier en ce qui concerne « le théâtre grec et le cirque romain[8] » condamnés par le rabbinisme. Le théâtre s'est donc développé de façon hétérogène parmi la diaspora juive établie à travers le monde. D'abord dans « l'Orient Syrien[9] », notamment à Babylone où se trouvent les vestiges d'un théâtre de l'époque hellénistique[10]. Le théâtre helléniste n'est pas resté « l'apanage ni de la seule cité d'Athènes ni

https://www.lemonde.fr/archives/article/1981/02/06/la-quete-juive-d-arnold-mandel_2706608_1819218.html, consulté le 10/08/19.

[1] Arnold Mandel, « Aspects spectaculaires du rituel juif », dans Guy Dumur (dir.), *Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des spectacles, op. cit.*, p. 163-169 ; Arnold Mandel, « Les Théâtres juifs », dans Guy Dumur (dir.), *op. cit.*, p. 1058-1078.

[2] Arnold Mandel, « Les Théâtres juifs », dans Guy Dumur (dir.) *op. cit.*, p. 1070.

[3] Arnold Mandel, « Aspects spectaculaires du rituel juif », dans Guy Dumur (dir.) *op. cit.*, p. 166.

[4] *Id*.

[5] *Ibid.*, p. 167.

[6] *Ibid.*, p. 168.

[7] Arnold Mandel, « Les Théâtres juifs », dans Guy Dumur (dir.) *op. cit.*, p. 1058.

[8] *Id*.

[9] Edmond Frezouls, « Recherches sur les théâtres de l'Orient syrien », *Syria*, Tome 36, fascicule 3-4, 1959. p. 202-228. L'Orient syrien désigne dans cet article un ensemble gégorahique incluant la Phénicie, la Palestine, la Mésopotamie, la Transjordanie et l'Arabie Pétrée qui ont fait partie de l'empire séleucide puis de l'empire romain.

[10] *La présence d'un tel édifice à Babylone ne cesse de surprendre et de questionner les archéologues contemporains d'Arnold Mandel dans une région où l'on trouve presque exclusivement des vestiges de théâtres*

des seules Dionysia[1] » et les représentations dramatiques n'ont cessé d'augmenter sur « tout le pourtour du bassin méditerranéen[2] ». Le succès de ce modèle a fait l'objet de réappropriations diverses jusqu'à Babylone[3]. C'est d'ailleurs sur le modèle grec que la pièce L'Exagoge, attribuée à l'auteur juif « Ézéchiel d'Alexandrie (IIe siècle avant l'ère chrétienne)[4] », a été écrite. C'est aussi dans cette région du monde, et plus précisément « chez les Juifs de Babylone[5] » qu'Arnold Mandel décrit les premiers « jeux scéniques » juifs qui se déroulent

> *lors de la fête du Pourim, célébrée en commémoration de la victoire remportée par Esther et Mardochée sur la conjuration antijuive d'Aman en Perse, sous le règne d'Assuérus. Les scènes décrites constitueraient des sortes de représentations du châtiment infligé à Aman, soumis en l'occurrence au supplice de la roue.*[6]

Cet épisode est tiré du Livre d'Esther, et Sonia Sarah Lipsyc relève la concomitance « de la naissance de la Tragédie en Grèce et de la narration du Livre d'Esther […] [qui est] justement à l'origine de l'unique tradition théâtrale vivante chez les Juifs, à savoir les Pourimspiel ou jeux de Pourim ![7] ». C'est autour de la fête du Pourim que se fixe une tradition théâtrale dans l'Europe du Moyen-âge (de l'Italie du Nord à l'Ukraine, la Lituanie, l'Angleterre et les Pays-Bas). Selon Arnold Mandel, elle est liée à l'influence du carnaval chrétien puisque

> *Le Talmud lui-même conseille de boire à Pourim jusqu'au moment où l'ivresse est assez avancée pour que tu ne saches plus la différence entre "béni soit Mardochée" et "maudit soit Aman" ; l'actuel et tout moderne carnaval de Tel-Aviv* [en 1956] *avec ses masques politiques, s'appelle Ad Chelo Yada, c'est-à-dire : "jusqu'à ce que tu ne saches plus".*[8]

---

*antiques romains – mais recouvrant peut-être de plus anciens.* Dans son article de 1959 (voir *supra*) Edmond Frezouls estime que sur l'ensemble des vestiges localisés (plus de trente selon la carte qui accompagne l'article), seul un quart a été fouillé et étudié de façon satisfaisante. Depuis, à titre d'exemples, certains vestiges sont délaissés à l'instar de celui de la ville de Sebastia en Cisjordanie. Les fouilles en Jordanie n'ont repris qu'en 1981 pour mettre à jour le théâtre romain de Gerasa/Jerash et les résultats de l'étude n'ont été publiés qu'en 2005 : Jacques Seigne, Sandrine Agusta-Boularot « Le théâtre nord de Gerasa/Jerash (Jordanie). Fonctions et chronologie », *Topoi*, 12-13, 2005/1, p. 339-357, url : https://doi.org/10.3406/topoi.2005.2013, consulté le 10/08/19.
Pour des clichés récents de ces sites, voir : http://theatresantiques.fr/theatres/, consulté le 10/08/19.

[1] Brigitte Le Guen, « Théâtre et cités à l'époque hellénistique », *Revue des Études Grecques*, 108, 1995/1, p. 59-90, url : https://doi.org/10.3406/reg.1995.2642, consulté le 10/08/19.

[2] *Id*.

[3] Brigitte Le Guen, « Théâtre, cités et royaumes en Anatolie et au Proche-Orient de la mort d'Alexandre le Grand aux conquêtes de Pompée », dans Francis Prost (dir.), *L'Orient méditerranéen de la mort d'Alexandre aux campagnes de Pompée : Cités et royaumes à l'époque hellénistique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003. p. 329-355, url : https://books.openedition.org/pur/19465, consulté le 10/08/19.

[4] Sonia Sarah Lipsyc, « Talmud et théâtre. Genèse d'une réflexion métaphysique et sociologique sur le théâtre juif », dans Ève Feuillebois-Pierunek (dir.), *Théâtres d'Asie et d'Orient…*, *op. cit.*, p. 473.

[5] Arnold Mandel, « Les Théâtres juifs », dans Guy Dumur (dir.) *op. cit.*, p. 1058.

[6] *Id*.

[7] Sonia Sarah Lipsyc, article cité, p. 481.

[8] Arnold Mandel, « Les Théâtres juifs », dans Guy Dumur (dir.) *op. cit.*, p. 1059.

Cette permissivité reste de l'ordre de l'exceptionnel car « l'originelle réprobation rabbinique[1] à l'égard des choses et des gens du théâtre ne fléchit point[2] ». À la même époque, le théâtre médiéval chrétien joué sur tréteaux sur les parvis des Églises relaie « des couplets haineux contre les Juifs[3] ». De plus, la difficulté pour faire jouer des femmes – qui se pose dans toutes les sociétés à des époques différentes – est compliquée par l'interdiction religieuse du travestissement[4]. C'est dans ces conditions difficiles que se développe « une tradition théâtrale proprement juive[5] » parmi les Juifs de la Diaspora ashkénaze parlant « le judéo-allemand – devenu plus tard le yiddish – principal idiome juif depuis la dislocation du judaïsme […][6] ».

> *Portés par la saveur d'une langue yiddish souvent mâtinée de propos salaces, ces jeux de Pourim qui s'inspiraient librement de passages du Livre d'Esther ou d'autres épisodes de la Bible* […] *étaient ponctués de chants, de danses, de mimes et d'acrobaties.*[7]

Arnold Mandel note que la tradition du « Jeu des Pourim existe également dans la *juderia* espagnole et dans le *mellah* judéo-arabe, [mais] ne se développe jamais suffisamment pour pouvoir entrer dans la phénoménologie "théâtre" […][8] ». Malgré cette affirmation, l'auteur estime que c'est particulièrement en Italie que le canevas de ces pièces s'étoffe, sous l'influence de la *commedia dell'arte*. Le théâtre judéo-italien

> *attire fréquemment des foules de spectateurs non juifs. Dirigeants et notables de la communauté juive italienne considèrent cet afflux de Gentils au spectacle juif comme fâcheux. La saison des jeux de Pourim, au cours desquels le méchant Aman est houspillé, rossé et pire encore avant d'être pendu, tombe souvent en pleine semaine chrétienne. Or il était déjà arrivé que des chrétiens prétendissent qu'en vérité Aman malmené représentait Jésus.*[9]

Les spectacles donnés par des troupes itinérantes juives mêlent des thèmes religieux à des farces et satires sociales, s'inscrivant dans la tendance générale du théâtre médiéval qui allie religieux et profane. Malgré l'antijudaïsme chrétien, force est de constater que les pratiques théâtrales des uns et des autres partagent des points communs et prennent source dans des moments carnavalesques :

> *À Pourim, les Juifs ont adopté la coutume de se déguiser. Ils miment et représentent de cette manière le drame qui se joue dans l'univers où Dieu Se voile et semble être réduit à agir au travers des masques ou « des sorts » pour reprendre la traduction même du mot Pourim !* […]

[1] Dans son article déjà cité, Sonia Sarah Lipsyc nuance la réprobation rabbinique à l'égard du théâtre, qui a varié en fonction des contextes historiques.
[2] Arnold Mandel, « Les Théâtres juifs », dans Guy Dumur (dir.) *op. cit.*, p. 1059.
[3] *Ibid.*, p. 1060.
[4] *Ibid.*, p. 1059.
[5] *Ibid.*, p. 1060.
[6] *Id*.
[7] Sonia Sarah Lipsyc, article cité, p. 481.
[8] Arnold Mandel, « Les Théâtres juifs », dans Guy Dumur (dir.) *op. cit.*, p. 1060.
[9] *Ibid.*, p. 1062.

> *Tout se passe comme si le travestissement ou le théâtre (l'un de ses lieux privilégiés) était la nécessaire répétition de l'occultation du divin et une tentative de Le retrouver ou de Le braver ! Ce temps d'inversion et cet espace sans Dieu se prêtèrent, pour certains, à l'excès et à l'impertinence, alors que, pour d'autres, il incitait à découvrir la présence de Dieu dans l'absence. Là où Il se cache. Préfiguration d'une modernité. / Il nous semble que, tout au long de son histoire, le théâtre juif s'est apparenté à chacun de ces deux versant d'origine puisqu'il oscille entre la farce où l'opérette (Goldfaden[1]) et le drame mystique (d'Anski à I.L. Peretez). Il emprunte parfois aux deux genres dans une expression plus moderne (Liliane Atlan[2]).*[3]

Ces deux « versants d'origine » désignés par Sonia Sarah Lipsyc sont également étudiés par Arnold Mandel et l'on retrouve à travers « les théâtres juifs » présentés par l'auteur, les genres dramatiques européens et « occidentaux » qui fournissent une base commune à la création d'un mouvement théâtral moderne. Son étude se concentre sur la partie ashkénaze car, comme pour le théâtre Arabe (voir chapitre 1), les pratiques de contage des orientaux ne sont pas considérées comme relevant de l'art théâtral (bien qu'il existe des conteurs judéo-arabe). Cela apparaît clairement lorsqu'Arnold Mandel présente la troupe réputée du « roumain Abraham Goldfaden[4] » qui se produisit en Europe à partir de 1876 et appartient, selon lui, à une période « primitive[5] » du théâtre yiddish :

> *Le théâtre de Goldfaden, trop axé sur le succès immédiat, a finalement débouché, à partir de la chanson satirique ou idyllique, sur l'opérette yiddish. Celle-ci n'est certainement pas d'un niveau bien élevé et les milieux intellectuels juifs avaient sans doute raison de la critiquer ou de la dédaigner. Toutefois, avec Goldfaden, pour la première fois, le théâtre juif s'articule en un langage théâtral. Maintenant, des choses se passent sur la scène – et cette scène est un monde – alors que dans le genre Pourimspiel, elle n'était qu'une tribune.*[6]

Pour Arnold Mandel, Goldfaden a développé un « répertoire naïf, sentimental et rentable[7] » tandis qu'un article plus récent et positif d'Alexandre Messer explique qu'il fut « le premier à avoir créé une troupe théâtrale professionnelle donnant des spectacles régulièrement, en dehors de tout contexte festif, pour un public payant[8] ». C'est-à-dire qu'il s'est inséré dans l'économie libérale des spectacles, puisque Goldfaden « était à la recherche d'une vocation, d'un gagne-pain, et [que] l'idée du théâtre tombait à pic[9] ». C'est dans le genre à succès de l'opérette[10] que

[1] Abraham Goldfaden (1840, Ukraine – 1908, New York) est un poète et auteur dramatique juif russo-roumain prolifique.
[2] Voir chapitre 11.
[3] Sonia Sarah Lipsyc, article cité, p. 482.
[4] Arnold Mandel, « Les Théâtres juifs », dans Guy Dumur (dir.) *op. cit.*, p. 1065.
[5] *Id*.
[6] *Ibid.*, p. 1066.
[7] *Id*.
[8] Alexandre Messer, « Goldfaden et Gordin. Les débuts du théâtre yiddish », dans Ève Feuillebois-Pierunek (dir.), *Théâtres d'Asie et d'Orient…*, *op. cit.*, p. 487.
[9] *Ibid.*, p. 488.
[10] Arnold Mandel, « Les Théâtres juifs », dans Guy Dumur (dir.) *op. cit.*, p. 1066.

Goldfaden s'inscrit « à partir de la chanson satirique ou idyllique[1] », combinant ainsi la tendance parodique de l'opérette propre au XIX^e^, et la tendance sentimentaliste encouragée par « l'institution américaine de la "vedette"[2] » qui déplace peu à peu les caractéristiques du genre. L'opérette est d'abord un genre combinatoire des arts du spectacle qui mêle le chant et la danse, s'adresse à un public populaire, et se termine toujours bien (*happy end*). Le mot opérette est un substantif qui renvoie à une « petite œuvre » qui est un diminutif de l'opéra. Cette étymologie sous-entend que l'opérette est une « petite œuvre » en raison du peu de moyens matériels qu'elle nécessite : économie de personnages, donc de costumes et de décors. En France, l'opérette est à l'opposé du faste de l'ancien régime ou des spectacles officiels subventionnés par le pouvoir en place. Ce type d'opérette ne perdure pas, bien qu'il constitue la forme de spectacle qui révèle les plus célèbres auteurs du genre : Hervé (1825-1892) et Jacques Offenbach (1819-1880). La dimension populaire, parodique et satirique des opérettes du XIX^e^ est peu à peu concurrencée par le sentimentalisme. Le vedettariat qui accompagne l'essor du théâtre du boulevard devient également la norme pour l'opérette qui doit également son succès à ses interprètes. Au XX^e^ siècle l'opérette oscille entre la chanson populaire – avec le développement du disque – et le « grand-spectacle » – avec l'essor du cinéma – et perd progressivement son caractère parodique. Arnold Mandel insiste sur la circulation des troupes yiddish entre les États-Unis et la Russie contribuant à la circulation du modèle du vedettariat[3]. C'est également la circulation des artistes en Europe qui permet de partager et diffuser ce type de pratique théâtrale, bien qu'il ne semble pas y avoir de lien direct entre Goldfaden et l'opérette « à la française ». Cette petite forme combinatoire est facile à mettre en place avec peu de moyens et répond aux conditions matérielles d'existence qui permettent l'émergence de ces formes voisines – le genre de l'opérette lui-même n'étant pas fixe[4]. Alexandre Messer rapporte une anecdote selon laquelle Goldfaden découvre « par hasard », au cours d'une soirée pendant laquelle il déclame de la poésie tandis qu'un ami fait de la musique, qu'il peut combiner ces deux pratiques pour développer un type de spectacle efficace[5]. En plus de s'inscrire dans ce genre à succès, Goldfaden aurait été le premier à trouver le moyen de faire monter des femmes sur scène :

> […] *Comme le répertoire comportait d'importants rôles féminins, il était grand besoin d'actrices. Or, même à Bucarest, capitale aux mœurs libres, il ne se trouvait pas, vers la fin du*

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] Jacques Rouchouse, *L'opérette*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 1999. Ces observations émanent par ailleurs d'un mini-mémoire de recherche de master que nous avons réalisé sur le genre de l'opérette. Une étude plus approfondie sur la circulation du modèle de l'opérette pourrait être réalisée.
[5] Alexandre Messer, article cité, p. 492.

> *XIX^e siècle, de candidates à l'apprentissage de ce métier parmi les jeunes filles juives parlant le yiddish. Goldfaden et son équipe supplièrent les parents, promettant le gros cachet, mais en vain. On trouva une solution héroïque. Quelques jeunes filles avaient fini par obtenir que leurs parents les autorisent à monter sur les planches à condition de se faire épouser par les acteurs. Les compagnons célibataires de la troupe furent donc requis pour ce mode de recrutement, et ils s'exécutèrent.*[1]

Pour toutes ces raisons, c'est donc la troupe de Goldfaden qui est généralement retenue comme étant la première dans l'historiographie du théâtre yiddish moderne. En outre, son développement s'inscrit dans un contexte politique précis. Sa naissance est liée à « un schisme linguistique[2] » et politique « entre Juifs de l'Est et de l'Ouest[3] » en Europe. Certains Juifs s'acculturent aux idiomes des pays où ils s'installent tandis que le yiddish moderne se développe dans l'Europe de l'Est, « en adoptant dans l'ensemble une morphologie plus sémitique que germanique[4] ». Le Yiddish devient « une langue autonome et proprement expressive des multitudes juives de l'Europe orientale[5] » : c'est dans ce contexte que se développe un théâtre yiddish moderne, dans le Yiddishland. Cette expression d'usage récent « désigne l'espace de langue et de culture yiddish en Europe centrale et orientale, où résidait la majorité de la population juive européenne[6] ». Le Yiddishland regroupe des populations juives diverses : « diversité religieuse […] entre libéraux, orthodoxes, conservateurs ou assimilés[7] » (ces derniers se définissant comme « émancipés », expression reprise par Edgar Morin[8]) ; diversité politique « face à la question sociale comme face à la question nationale, les partis et les courants sont nombreux[9] », et « diversité ethnique[10] ». Arnold Mandel, parle de « yiddishisme militant » :

> *Les yiddishistes qui promulguent la souveraineté nationale juive du « Mammé-Lochenn » − la langue maternelle » − sont aussi des adversaires de l'hébreu hiératique et savant, donc des*

[1] Arnold Mandel, « Les Théâtres juifs », dans Guy Dumur (dir.) *op. cit.*, p. 1066
[2] *Ibid.*, p. 1064.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] « Cette appellation, dont l'apparition est récente et surtout usitée en France, désigne l'espace de langue et de culture yiddish en Europe centrale et orientale, où résidait la majorité de la population juive européenne, depuis le Moyen Âge jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Elle correspond principalement à la zone de résidence, allant de Kaunas au nord jusqu'à la Crimée au sud, créée par Catherine II de Russie, où les Juifs de l'Empire russe étaient tenus de résider. À la veille de la guerre, environ 8 millions de Juifs vivent dans cet espace qui, aux yeux des nazis, couvre une grande partie du *Lebensraum* et abrite les *Ostjuden* (« Juifs de l'Est »), terme antisémite qualifiant ce qui est pour les nazis le cœur de la menace juive. Si la « solution finale » telle qu'elle a été planifiée n'a pu être menée à son terme par le Reich, en revanche son objectif principal, l'éradication de la vie juive dans cette zone se révèle un succès. Le Yiddishland a été englouti ». Tal Bruttmann, Christophe Tarricone, *Les 100 mots de la Shoah.* Presses Universitaires de France, 2018, p. 126.
[7] *Ibid.* voir l'entrée « Juifs », p. 71.
[8] Edgar Morin, *Le monde moderne et la condition juive*, Paris, Seuil, 2012 [2006].
[9] *Id*.
[10] *Id*.

*contemporains « cléricaux » juifs et des rabbins, de même qu'ils combattent les israélites occidentalisés, et plus particulièrement germanisés, en qui ils voient des parvenus serviles et des demis-renégats. Le yiddishisme est donc un départ un « populisme » teinté de socialisme.*

*C'est dans ce contexte idéologique qu'apparaît en Russie, Pologne, Roumanie, Galicie, le nouveau théâtre yiddish en rupture avec la tradition médiévale et les arlequinades du ghetto.*[1]

Si le théâtre yiddish naît en Russie, c'est aux États-Unis que Goldfaden exerce les dernières années de sa vie alors que se mettent en place les lois tsaristes antisémites, interdisant le théâtre yiddish en 1883 : « la plupart des acteurs quittent la Russie[2] ». En parallèle en Pologne, « sous le régime de l'occupation allemande, le jeune théâtre yiddish manifeste sa vitalité et son esprit de rénovation avec la fameuse "troupe de Vilna", élément précurseur et annonciateur de toutes les autres formations de qualité ayant surgi par la suite[3] », affirme Arnold Mandel. L'auteur dépeint le deuxième « versant » du théâtre yiddish (le « drame mystique », souligné précédemment) de façon positive. L'œuvre fondatrice de ce courant est *Le Dibbouk* d'Anski[4], qui raconte une histoire d'amour tragique sur fond de séances d'exorcisme[5]. Mais la notion de « drame mystique » n'est pas développée par Arnold Mandel qui présente un autre courant du théâtre yiddish polonais avec le Théâtre yiddish culturel de Varsovie lié au groupes politiques d'extrême gauche, qui recrute ses étudiants dans le milieu prolétarien et les dote d'une bourse d'étude de trois ans pour leur permettre d'accéder à des « cours dramatique yiddish[6] ». Son plus grand succès est une pièce écrite sur l'affaire Sacco et Vanzetti[7]. Arnold Mandel poursuit sa description de l'essor du théâtre yiddish en Europe et particulièrement dans la zone du Yiddishland (il n'emploie pas cette expression), expliquant qu'il subit diverses influences. À l'opérette satirique « déjà traditionnelle[8] » s'ajoute la « pièce sociale[9] » teintée de réalisme et

[1] Arnold Mandel, « Les théâtres juifs », *op. cit.*, p. 1064.
[2] Alexandre Messer, article cité, p. 495.
[3] Arnold Mandel, « Les théâtres juifs », *op. cit.*, p. 1067.
[4] Anski (1863, Russie – 1920, Pologne), de son nom Shloyme Zanvl Rappoport, est un écrivain, journaliste et ethnographe russe spécialiste du folklore et de la culture yiddish. Sa pièce *Le Dibbouk* est issue de ses recherches.
[5] Deux amis dont les épouses sont enceintes se promettent solennellement que, si l'une donne naissance à une fille et l'autre à un garçon, ils les marieraient. L'un des pères meurt avant la naissance de son fils, Chonen, et l'autre oublie sa promesse lorsqu'il cherche, des années plus tard, un riche parti pour sa fille, Léa. Chonen est pauvre et voyage de yeshiva en yeshiva [école ou centre d'étude des textes sacrés juifs] lorsqu'il rencontre fortuitement Léa du regard au milieu d'une synagogue. Ils tombent amoureux. Chonen, désespéré, réalise des expériences magiques pour tenter d'obtenir l'or qui lui permettrait de demander la main de Léa. Il fait mésusage de la magie et en meurt, mais son esprit reste entre deux monde en punition. Il devient le dibbouk – c'est-à-dire l'esprit ou le démon – qui habite Léa à sa nuit de noce, puisqu'elle a été contrainte de faire un mariage de raison. S'ensuit une séance d'exorcisme qui a raison du dibbouk et de Léa qui sombrent tout deux amoureux dans la mort.
[6] Arnold Mandel, « Les théâtres juifs », *op. cit.*, p. 1067.
[7] L'affaire Sacco et Vanzetti est une controverse judiciaire qui a eu lieu aux États-Unis en 1920, dans un contexte de grèves ouvrières et attentats politiques. Deux ouvriers italiens proches des milieux anarchistes sont accusés d'avoir organisé le braquage d'une banque et condamnés à mort et exécutés en 1927, malgré des contradictions et zones d'ombre au cours du procès et la mobilisation internationale. Ils ont été absolus et réhabilités en 1977.
[8] Arnold Mandel, « Les théâtres juifs », *op. cit.*, p. 1067.
[9] *Id*.

de propagande contre les « ploutocrates[1] ». Enfin, Arnold Mandel termine par évoquer le travail de Granovski[2] au Théâtre juif de Moscou où se développe, jusqu'en 1947, un style de théâtre correspondant au « réalisme » soviétique[3]. Qu'il s'agisse de cette fresque européenne ou de l'épopée de l'opérette yiddish jusqu'à New York, cet article intitulé « les théâtres juifs » présente bien plusieurs formes de théâtres en yiddish qui s'insèrent dans différents contextes politiques et artistiques, plutôt qu'une spécificité culturelle de théâtre purement yiddish. Leur point commun est de relever d'une langue commune, européenne et internationale : le Yiddish[4].

## 10.2. Entre le théâtre (en) yiddish et le théâtre (en) hébreu : les oublis de l'Histoire.

« Après la destruction des foyers de culture juive en Europe orientale, le théâtre yiddish ne survit pratiquement plus qu'aux États-Unis[5] ». Les successeurs de Goldfaden à New York sont dépeints comme de pâles imitateurs, et « ce type de théâtre est entré dans l'histoire du théâtre yiddish sous le vocable de *schund* [Du mot allemand qui désigne le rebut][6] ». Puis un autre auteur dramatique juif, Jacob Gordin[7], œuvre à sa suite à développer « un véritable théâtre d'art[8] » en adaptant le répertoire européen « dans un univers juif[9] » :

> *Son talent ne consiste pas à « inventer » des sujets, mais à créer, à partir de sujets inventés par d'autres, des pièces yiddish situées dans un univers juif, avec des personnages juifs, traitant de sujets d'actualité sur la société juive : les querelles entre les « modernes » et les orthodoxes, les conflits sociaux, les problèmes de mariages « arrangés », et surtout le destin de la femme juive dans la société traditionnelle. Il est le premier à avoir introduit sur la scène yiddish la tragédie, notamment le drame social.*[10]

La dernière affirmation est curieuse puisque Arnold Mandel évoque le réalisme et les pièces sociales dans les formes de théâtre yiddish pendant l'occupation allemande et en URSS « du temps de Lénine[11] ». Il semble que les contours même du théâtre yiddish restent donc imprécis. Au sujet de la réforme de Jacob Gordin, l'auteur précise qu'elle eut du succès auprès de

[1] *Id*.
[2] Alexis Granovski (1890, Moscou – 1937, Paris) est un metteur en scène de théâtre, réalisateur, producteur et scénariste russe
[3] Arnold Mandel, « Les théâtres juifs », *op. cit.*, p. 1070.
[4] Rachel Ertel, « La permanence du yiddish », *Vacarme*, 62, 2013/1, p. 173-193.
[5] Arnold Mandel, « Les théâtres juifs », *op. cit.*, p. 1070.
[6] Alexandre Messer, article cité, p. 498.
[7] Jacob Gordin (1853, Mirograd, Ukraine – 1909) est un dramaturge yiddish prolifique mais peu étudié. Jadis attaché à sa vie en Russie et prônant le retour à la terre des Juifs pour favoriser leur assimilation / « émancipation », il est contraint de quitter le pays en 1889 pour échapper aux pogroms et à la police tsariste à sa recherche. Voir Alexandre Messer, article cité.
[8] Alexandre Messer, article cité, p. 498.
[9] *Ibid.*, p. 500
[10] *Id*.
[11] Arnold Mandel, « Les théâtres juifs », *op. cit.*, p. 1068.

l'intelligentsia hostile aux opérettes populaires, mais fut éphémère : une nouvelle vague d'immigrants russes arrive à New York en 1903 suite au pogrom de Kichinev et l'industrie de l'opérette yiddish y est relancée[1]. Il faut ici noter le déphasage entre le public juif installé à New York, et celui constitué par des immigrants déracinés et persécutés en Europe : la fonction sociale du théâtre ne peut être la même. L'importance de se reconstituer en tant que communauté autour d'opérettes divertissantes, chantées dans une langue commune, semble plus immédiatement répondre à leurs attentes. De plus, « pour une multitude d'émigrants juifs […] le théâtre yiddish américain représentait la première et la seule rencontre avec le théâtre en général[2] ». Arnold Mandel explique que le public juif new-yorkais implanté « abomin[e] le yiddish[3] ». L'échec à conquérir le public populaire d'immigrants fraîchement arrivés, en réinvestissant le théâtre européen, s'explique du fait que

> *L' « humanisme » tributaire de la mythologie antique est proprement incommunicable à un public yiddish. Par exemple, un chœur grec classique, en yiddish, produirait un effet de haute cocasserie. Il est en revanche parfaitement concevable, et dans le meilleur style, en hébreu. À ce point de vue, l'idiome juif essentiellement populaire, qui a franchi d'un bond la distance séparant le piétisme du Moyen-âge du socialisme marxiste ou de la psychanalyse freudienne des temps modernes, sans passer par aucune « Renaissance », est frustrée de l'une des principales composantes des langues et du langage de culture et de civilisation.*[4]

Ces jugements de valeurs font ressortir, tout au long de l'article d'Arnold Mandel, une lutte politique (et de classe) qui reste informulée. La pratique du Yiddish manifeste une « guerre idéologique des langues entre l'hébreu (renvoyant à des valeurs sionistes) et le yiddish (plus territorialiste[5] selon les opinions bundistes[6] )[7] » d'après Guila Clara Kessous, auteure de l'ouvrage récent *Théâtre et sacré dans la tradition juive* (2012). La notion de territorialité ne semble pas répondre aux objectifs des militants du Bund présentés par d'autres auteurs comme

[1] Alexandre Messer, article cité, p. 501.
[2] Arnold Mandel, « Les théâtres juifs », *op. cit.*, p. 1070.
[3] *Ibid.*, p. 1072.
[4] *Id*.
[5] La notion de territorialité est à questionner ici, le « Yiddishland révolutionnaire » étant au contraire présenté comme une « désidentification » et une « déterritorialisation » par Alain Brossat et Jean-Marc Izrine, « Le Yiddishland, une déterritorialisation révolutionnaire », *Chimères*, 83, 2014/2, p. 103-108, url : https://doi.org/10.3917/chime.083.0103, consulté le 08/09/19.
[6] « Le *Bund* est l'Union générale des travailleurs juifs de Lituanie, de Pologne et de Russie qui a établi le yiddish comme langue officielle et qui se dresse contre les sionistes qui souhaitent faire revivre l'hébreu pour mieux réintégrer la Terre promise. Pour les bundistes : "La littérature socialiste est notre Torah", comme l'ont dit les brossiers de Mezerich ». Note de bas de page correspondant à la citation : Guila Clara Kessous, *Théâtre et sacré dans la tradition juive*, Presses Universitaires de France, 2012, p. 140. url : https://www.cairn.info/theatre-et-sacre-dans-la-tradition-juive--9782130590163.htm, consulté le 08/08/19.
[7] *Ibid*.

revendiquant une autonomie culturelle extra-territoriale[1], ou une déterritorialisation[2]. Il existe donc une incompréhension, un flou et une méconnaissance sur l'articulation entre la pratique théâtrale (en) yiddish et le projet politique dominant dans le Yiddishland. Pour Jean-Marc Izrine, « la langue yiddish a été le vecteur de communication, de propagande, d'idées laïques, ce qu'elle n'est plus aujourd'hui. Nous sommes maintenant dans le folklore, le musée et la mainmise des religieux[3] ».

Si l'ouvrage de Guila Clara Kessous n'éclaire pas le projet politique du Bund – ce n'est pas le sujet de son livre – elle renouvelle toutefois l'approche de la tradition théâtrale juive dans laquelle le théâtre yiddish trouve sa place parmi d'autres courants et auteurs : 1) les *Pourimspiel* anciens (Babylone) et nouveaux (*commedia dell'arte*) ; 2) le premier théoricien du théâtre en hébreu (Yehuda Sommo, 1527, Mantoue) dont l'œuvre *La comédie du mariage* témoigne du « syncrétisme judéo-italien au sein de l'art dramatique[4] » ; 3) l'art théâtral rabbinique au XVIII[e] au cours duquel « plus de deux cents pièces[5] » sont écrites en hébreu ; 4) le théâtre judéo-espagnol (joué en ladino) dans des pays de culture séfarade jusqu'en Irak (684 drames écrits dont un sur l'affaire Dreyfus « représenté à Smyrne, Salonique et Constantinople[6] ») en même temps que le théâtre en yiddish et qui a « exactement [l]es mêmes préoccupations esthétiques et idéologiques que pour la culture yiddish, transposées en langue ladino[7] » ; 5) Le théâtre comme « outil de propagande et résistance[8] », du *Nouveau Ghetto* de Theodor Hertzl[9] prônant

[1] Yves Plasseraud, « Protection des minorités et autonomie culturelle », *Confluences Méditerranée*, 73, 2010/2, p. 37-50, url : https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2010-2-page-37.htm, consulté le 08/09/19.
[2] Alain Brossat et Jean-Marc Izrine, « Le Yiddishland, une déterritorialisation révolutionnaire », article cité.
[3] *Ibid*., p. 106.
[4] Guila Clara Kessous, *op. cit.*, p. 88.
[5] *Ibid.*, p. 99.
[6] *Ibid.*, p. 149.
[7] *Id*.
[8] *Ibid.*, p. 165
[9] Theodor Herzl (1860, Hongrie – 1904, Autriche) est un journaliste, avocat et dramaturge austro-hongrois issu d'une famille bourgeoise, connu comme l'un des fondateurs du sionisme. L'affaire Dreyfus motive son engagement et il créé en 1897 l'Organisation sioniste mondiale. Suivant l'idée dominante de ses contemporains, il considère la venue d'européens en « terres d'orient » comme une « mission civilisatrice », donc bénéfique pour les indigènes de son point de vue. L'État juif constituerait selon lui « un rempart contre les invasions barbares d'Asie » et se situe bien, politiquement, dans la continuité des nationalismes européens, d'autant qu'il exclut de fait les Juifs arabes de ce projet politique, malgré les interpellations de certains Juifs palestiniens souhaitant participer à l'édification d'un État conjointement avec les Arabes. Voir à ce sujet : Reuven Snir, *Who Needs Arab-Jewish Identity ? Interpellation, Exclusion, and Inessential Solidarities*, Leiden, Brill, 2015. Au sujet du refus de la participation des Juifs palestiniens au projet sioniste de Theodor Herzl, lire en particulier dans ce livre le chapitre : « The Third Process : Arabized Jews are « Arabs » (=Second Exclusion) », p. 125-144.

le retour à la judaïcité et la sortie du ghetto, aux pièces écrites dans les camps ; 6) Les théâtres « casher[1] » et « socio-orthodoxe[2] » en Israël jusqu'à nos jours.

Cette histoire d'une tradition théâtrale juive date de 2012. Elle est encore récente et peu connue alors que la même année, dans un article sur le théâtre israélien, Lily Perlemuter affirmait : « le théâtre […] n'a jamais fait partie de la civilisation hébraïque[3] ». Les mêmes mécanismes et arguments ont été employés pour affirmer l'absence de tradition théâtrale dans le monde arabe. Dans cet article en particulier, l'autorité rabbinique semble indépassable, tout comme le Coran est parfois dénoncé, comme si Juifs et Musulmans ne pouvaient pas défier ces autorités, et comme si ces autorités avaient toujours été monolithiques.

Nous avons vu qu'un théâtre en hébreu a bien existé avant le XX^e^ siècle d'après Guila Clara Kessous. Toutefois, le théâtre en hébreu accolé au mouvement sioniste et qui accompagne « le grand élan national juif[4] », date bien du début du XX^e^ siècle. Ce projet politique est pensé par ses fondateurs comme la création d'un État européen en Orient[5] et nécessite donc une identité nationale dont l'enjeu premier est celui de la langue :

> *Vers la fin du XIX^e^ siècle, les débuts même du grand élan nationaliste juif suscitèrent un peu partout un nouvel essor de la langue hébraïque. Un juif russe, ayant adopté le pseudonyme de Ben Yehouda[6] et que l'on tenait pour un monomaniaque, vint s'installer à Jérusalem et se mit en tête de ne plus se servir d'autre idiome que l'hébreu, dans ses rapports tant familiaux que sociaux.*[7]

Mais l'hébreu ne renaît pas en Palestine mandataire exclusivement : le théâtre Habima (en hébreu, « la scène »[8]) est créé en Russie en 1918 et la troupe est soutenue par « Stanislavski et Vakhtangov, deux artistes non juifs[9] ». Une fois de plus, l'usage de cette langue fait surgir des enjeux politiques et idéologiques :

> *Gorki se fit le défenseur obstiné de la Habima, aussitôt en butte aux attaques violentes des communistes juifs de la Yevssektsia (section juive du commissariat du peuple aux affaires des nationalités), réclamant l'interdiction de ce théâtre qualifié de réactionnaire et capitaliste,*

---

[1] Guila Clara Kessous, *op. cit.*, p. 182.
[2] *Ibid.*, p. 186.
[3] Lily Perlemuter, « Le théâtre israélien », dans Ève Feuillebois-Pierunek, *Théâtres d'Asie et d'Orient*, *op. cit.*, p. 465-467.
[4] Arnold Mandel, « Les théâtres juifs », *op. cit.*, p. 1073.
[5] Reuven Snir, « Who Needs Arab-Jewish Identity ? », *op cit.*
[6] Éliézer Ben-Yehouda[h] (1858, Empire Russe – 1922, Jérusalem, Palestine mandataire) est un journaliste et philologue considéré comme le rénovateur de l'hébreu. Il œuvre à créer une langue moderne dans le but de réunir les Juifs dans un État-nation.
[7] Arnold Mandel, « Les théâtres juifs », *op. cit.*, p. 1073.
[8] *Ibid.*, p. 1074.
[9] *Id.*

> *uniquement en raison de l'emploi de l'hébreu que ses contempteurs semblent avoir considéré comme l'idiome par excellence de l'industrie lourde et de la haute finance.*[1]

L'affrontement entre les antisionistes tenants du yiddish et les sionistes hébraïsants à lieu sur fond de montée de l'antisémitisme partout en Europe, qui a raison du Yiddishland quelques années plus tard. Mais la scission politique ne concerne pas seulement le projet sioniste : le yiddish est considéré comme une langue populaire dépréciée par les lettrés nouvellement hébraïsants dont les défenseurs rejettent par ailleurs la culture judéo-arabe[2]. L'emploi de l'hébreu au sein d'un État-nation souhaité, rêvé, espéré inscrit les Juifs dans la modernité, ce qui explique qu'Arnold Mandel écrive en 1956 un article qui (sur)valorise le théâtre en hébreu et déprécie le théâtre en yiddish. L'hébreu symbolise donc la langue qui a « sauvé » les Juifs de l'extermination. Le théâtre en hébreu a donc eu un rôle particulièrement important comme le souligne Ouriel Zohar à propos de la mise en scène du *Dibbouk* qui « a mis l'accent sur les possibilités éducatives du théâtre et sur la force de la parole en hébreu [3]». La troupe Habima tourne avec ce spectacle et d'autres en Europe et en France, puis aux États-Unis entre 1925 et 1927[4]. D'après Lily Perlemuter, la troupe Habima s'installe en Palestine de façon « fortuite ». Après cette tournée internationale, une partie de la troupe souhaite rester aux États-Unis et l'autre retourner en URSS.

> *La scission a lieu, mais ceux qui veulent retourner à Moscou ne peuvent le faire, sachant qu'ils vont au-devant de graves problèmes si la moitié [de la troupe] ne rentre pas. Ils décident donc d'aller en Palestine pour éviter qu'il y ait deux théâtres en hébreu à New York. Le théâtre arrive en Palestine en 1928.* […] *Il devient le porte-drapeau de la renaissance de la langue et de la culture hébraïques en Palestine.*[5]

Le théâtre en hébreu a incontestablement joué un rôle fédérateur auprès des populations juives persécutées en Europe, toutefois, une histoire des pratiques théâtrales de la diaspora doit être envisagée en questionnant les oppositions politiques oubliées après l'extermination du Yiddishland. Après la Shoah et la fondation de l'État d'Israël, la nécessité de l'union nationale

---

[1] *Id*.

[2] Reuven Snir rapporte une controverse autour des intellectuels israéliens et notamment du poète national Haïm Nachman Bialik (1873-1934) qui a affirmé : « Je déteste les Arabes, puisqu'ils sont comme les Séfarades ». D'après Reuven Snir sa posture « reflète l'attitude hégémonique et canonique hébraïque de l'époque vis-à-vis des Juifs séfarades ou arabisés considérés sans distinction sous le nom de Séfarades – des gens ayant eu une culture ancienne par le passé, négligé aujourd'hui ». Reuven Snir, *Who needs Arab-Jewish identity ? op. cit.*, p. 128, note de bas de page 434, traduit de l'anglais par Emmanuelle Thiébot.

[3] Ouriel Zohar, « Entretien », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, 19-20, Jean-Marie Delmaire (dir.), *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994-1995, p. 98.

[4] Les dates sont incertaines et contradictoires en fonction des articles consultés. Nous avons pris la référence la plus récente et qui paraît être la plus documentée : Marie-Christine Autant-Mathieu, *The Habima Theatre's Paris Tour, summer of 1926*, 2009, url : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00553801, consulté le 24/03/19.

[5] Lily Perlemuter, article cité, p. 457.

a gommé ces affrontements idéologiques exprimés notamment par la langue et l'esthétique théâtrale. En l'état, cette lacune existante jusque dans les études littéraires hébraïques en Israël[1] doit nous faire envisager le théâtre israélien dans cet héritage incertain et multiple qui reste à écrire. Combler les oublis de l'histoire n'est pas l'objet de ce travail. Cette étude s'intéresse à la venue en France d'un théâtre israélien qui, après 1948, s'attache à questionner le conflit israélo-palestinien. Cette thématique n'est pas celle qui est mise en avant dans les premières tournées théâtrales du théâtre juif de Palestine mandataire (avant 1948), ou du théâtre israélien.

Le théâtre juif en Palestine mandataire a été l'objet d'affrontements entre plusieurs conceptions politiques du théâtre dès les années 1930 : « Bialik[2] affirme que le théâtre doit présenter des pièces juives centrées sur l'histoire et la tradition juives, tandis que Buber[3] pense que Habima doit élargir son horizon et s'employer à traiter des œuvres appartenant à la culture théâtrale universelle[4] ». Dans l'optique de Bialik, le Théâtre Habima est présent à la « Quinzaine Palestinienne du Théâtre Hébreu » de Paris en 1937 pour jouer *Le Dibbouk* et deux autres productions de tradition théâtrale juive[5]. La première troupe de théâtre israélienne parvenue en France est le théâtre Caméri, fondé en 1944 et devenu théâtre municipal de Tel-Aviv en 1971. Vers 1948, la production du spectacle *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais par le Caméri suscite l'incompréhension du public : « La nation a besoin de se modeler une identité collective et le théâtre à l'époque doit participer à cette création[6] ». Le Théâtre Cameri de Tel-Aviv est invité au Théâtre des Nations en 1965, pour jouer une comédie musicale de Sammy

[1] Outre Reuven Snir déjà cité, voir la thèse soutenue en 2014 d'Elazar Elhanan, *The Path Leading to the Abyss : Hebrew and Yiddish in the Poetry of Yaakov Steinberg 1903-1915*, thèse de philosophie sous la direction de Don MIRON, Columbia University, 2014, url : https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D80K26QJ, consulté le 05/12/18.

[2] Haïm Bialik, voir note page précédente.

[3] Martin Buber (1878, Vienne – 1965, Jérusalem) est un philosophe, conteur et pédagogue libertaire de nationalité israélienne et autrichienne. Il est professeur à l'Université hébraïque de Jérusalem à partir de 1938. Sioniste opposé à la ligne politique de Theodor Herlz, il est partisan de la création d'un État Binational. Voir à ce sujet : Siegbert Wolf, « "Le vrai lieu de sa réalisation est la communauté" L'amitié intellectuelle entre Landauer et Buber », dans Amedeo Bertolo (dir.), *Juifs et anarchistes. Histoire d'une rencontre*, Paris-Tel-Aviv, Éditions de l'Éclat, 2008, p. 75-89, url : https://www.cairn.info/juifs-et-anarchistes--9782841621613-page-75.htm, consulté le 14/08/19 ; Freddy Raphaël, « Le sionisme de Martin Buber », *Esprit*, 38, 1980/2, p. 76-108, url : www.jstor.org/stable/24266118, consulté le 14/08/19.

[4] Lily Perlemuter, article cité, p. 458.

[5] Un fonds d'archives sur le théâtre israélien est constitué à l'Université de Tel-Aviv, voir à ce sujet : « De Moscou à Tel-Aviv : l'histoire du théâtre israélien racontée à l'Université de Tel-Aviv », Site internet des Amis français de l'Université de Tel-Aviv, 22 mars 2018, url : https://www.ami-universite-telaviv.com/index.php/2013-05-26-08-41-50/la-vie-de-l-association/872-de-moscou-à-tel-aviv-l'histoire-du-théâtre-israélien-racontée-à-l'université-de-tel-aviv, consulté le 14/08/19.

[6] Zohar Wexler, « Israël, théâtre de la guerre », dans David Lescot, Laurent Véray (dir.), *op. cit.*, p. 306-307.

Gronemann[1], mise en scène par Samuel Bunim[2], *intitulée Le roi Salomon et le savetier* [3]. En outre, la troupe de l'Université hébraïque de Jérusalem a participé au Festival Mondial du Théâtre de Nancy en 1964 et présenté une « comédie plaisante sur le mariage[4] ». Les représentations ne sont pas encore liées à la présence israélienne en Palestine, mais plutôt à la condition juive, à ses mythes propres, qui évoquent l'expérience des camps ou la vie après la Shoah.

## Conclusion de chapitre

Plutôt que de clôturer cette recherche, ce chapitre ouvre de nouvelles pistes, sur lesquelles des chercheur·e·s se sont déjà engagé·e·s. Aussi nous n'avons pas jugé nécessaire d'effectuer une étude aussi approfondie de l'historiographie du théâtre yiddish que celle des théâtres arabes. En revanche, ces premières observations ouvrent de nouvelles perspectives, notamment sur les phénomènes de dépréciation des pratiques populaires qui semblent communs aux théâtres juifs et arabes. Les connaissances encore partielles sur l'histoire des théâtres juifs à travers le monde soulignent l'intérêt d'une analyse matérialiste des pratiques théâtrales pour dépasser une définition monolithique de l'identité culturelle israélienne, oblitérant les rapports de classe et les assignations raciales. C'est sur ces connaissances incomplètes que notre étude se poursuit en interrogeant cette fois les nouvelles représentations de la judaïcité après la Shoah et la fondation de l'État d'Israël.

[1] Sammy Gronemann (1875, ? – 1952, Tel-Aviv) est un auteur dramatique juif allemand et activiste sioniste ayant fui l'Allemagne nazie pour la France en 1933 et émigré en Palestine mandataire en 1936.
[2] Samuel Bunim (1919, Russie – 1998, Tel-Aviv) ou Shmuel Bunim est écrivain, metteur en scène, artiste peintre et comédien. Il a été directeur du Théâtre Caméri.
[3] Le livret de photographies est numérisé sur Gallica. Un article dans *Le Monde* relate la représentation, mais le sujet de la pièce semble loin du conflit israélo-palestinien.
Sources : Notice du recueil de photographies : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb409797206 ; « "Le roi Salomon et le savetier" par le Cameri de Tel-Aviv », *Le Monde*, 24 juin 1965, url : https://www.lemonde.fr/archives/article/1965/06/24/le-roi-salomon-et-le-savetier-par-le-cameri-de-tel-aviv_2175803_1819218.html, consulté le 14/08/19.
[4] Roland Grünberg, Monique Demerson, *Nancy sur scènes. Au carrefour des théâtres du monde*, Nancy, ville de Nancy, 1984, p. 15.

## Chapitre 11 : Représenter les Juifs après la Shoah et la fondation de l'État d'Israël.

Avant les années 1980, la thématique du conflit israélo-palestinien reste anecdotique dans les productions scéniques que nous avons recensées[1]. Trois dramaturgies ont retenu notre attention dans la mesure où elles mettent en question l'identité juive de manières différentes. La première pièce est écrite par un auteur français non-juif, Gabriel Arout, et prend place en Palestine mandataire. Malgré une intrigue sentimentale extrêmement éloignée des événements en Europe, un détail dans la pièce participe à normaliser et légitimer l'existence d'Israël. La deuxième pièce est écrite par une auteure franco-israélienne, Liliane Atlan, connue pour avoir d'abord écrit sur les camps de concentration. Elle prend conscience que la présence israélienne en Palestine a poussé à l'exil un autre peuple et l'écrit sous une forme dramatique. Enfin, la dernière pièce est celle d'un auteur antillais anticolonialiste, Daniel Boukman, qui écrit une dramaturgie documentée pour dénoncer l'instrumentalisation de la Shoah par l'État israélien. Nous verrons que leurs trois propositions esthétiques très différentes correspondent à leur position sociale et politique.

### 11.1. Le bal du lieutenant Helt (1950) : une réparation symbolique et un cas de conscience « historique » ?

*Le bal du lieutenant Helt* est une pièce écrite par Gabriel Arout mise en scène pour la première fois au Nouveau Théâtre de Rouen par Marcel Herrand en 1950, et publiée en 1953[2]. Il s'agit d'une pièce en trois actes qui se déroule en Palestine mandataire peu avant 1948. Un soldat britannique reçoit l'ordre d'exécuter un « terroriste juif[3] » mais s'y refuse. Pour éviter le déshonneur causé par le choix d'un suicide, il organise son propre assassinat. Le décor unique imaginé par le dramaturge semble s'inscrire dans la lignée des représentations naturalistes :

> *Pièce qui pourrait être la bibliothèque du bungalow d'un officier britannique en Orient (en l'occurrence en Palestine). / En face, porte vitrée donnant sur un jardin. À droite et au fond, une porte donnant sur la pièce où a lieu la réception et d'où parviennent par intermittence des éclats de voix, des rires et de la musique de danse. / Au premier plan, à droite, est aménagé un petit bar. Au premier plan, à gauche, quelques marches qui mènent aux appartements privés. / Au premier plan, au centre, fauteuils et guéridon. L'action se passe tout entière au cours d'une soirée, soit à peu près entre 10 heures du soir et 1 ou 2 heures du matin. De ce fait, le jardin que l'on devine à travers la porte vitrée sera plongé dans l'obscurité.*[4]

[1] Le recensement est reproduit en annexe sous la forme d'un tableur.
[2] Gabriel Arout, « Le bal du lieutenant Helt », dans *La Dame de trèfle suivi de…*, Paris, Gallimard, 1953, p. 177-251.
[3] Gabriel Arout, « Le bal du lieutenant Helt », *op. cit.*, p. 194.
[4] *Ibid.*, p. 179.

**Gabriel Arout** (1909, Russie – 1982, France) de son vrai nom Gabriel Aroutcheff est un auteur dramatique, adaptateur et traducteur. Il est également scénariste et dialoguiste au cinéma. Il est issu « d'un père ingénieur d'origine arménienne[1] ». Sa famille émigre en France en 1921 après la Révolution. Il obtient une Licence de Lettres à la Sorbonne et poursuit dans la voie de l'enseignement. Mais il préfère vivre de travaux saisonniers (il est tour à tour « débardeur, téléphoniste, porteur en gare, ouvrier agricole », secrétaire, etc.) pour pouvoir « donner libre cours à sa passion des voyages » et traverse l'Europe jusqu'à Téhéran. Il revendique ces expériences de travail et découvertes « comme très utiles pour son futur travail d'écrivain ». Il est connu pour ses tragédies modernes basées sur des mythes anciens, et ses comédies. Il n'hésite pas à adapter ou réécrire à partir d'œuvres existantes (Tchekhov ou Dostoïevski par exemple) et à valoriser l'échange d'idées et de thématiques entre auteurs. Sa dernière pièce, *Oui* (1971), reprend l'idée développée par Armand Gatti dans son film *L'enclos* (1961). Il met en scène deux hommes condamnés à mort – un soldat allemand et un Juif – passant leur dernière nuit dans un camp. Il considère cette tragédie comme un testament optimiste, il y affirme sa foi en l'être humain.

En réalité, les dialogues des personnages font plutôt imaginer une tragédie moderne, bien que le genre dramatique laisse perplexe de nombreux critiques (nous y reviendrons) puisque l'auteur emprunte à plusieurs sources d'inspiration. Le temps condensé pourrait presque être celui de la représentation. L'intrigue est donc très resserrée : le lieutenant Helt a organisé chez lui un bal et partage un scotch avec son collègue Norfolk (scène I). Il reçoit la visite du colonel (scène II) venu lui remettre un pli tout en le prévenant que cet ordre de mission est « d'un genre peu agréable », qu'il juge « salutaire » mais ne « convient pas »[2] à son officier qu'il connaît bien. Helt prend connaissance en silence du contenu du pli derrière le bar et « réfléchit assez longuement[3] » (scène III) jusqu'à ce que Norfolk lui réclame un scotch. Tout au long de la scène Helt entame une discussion évasive avec son collègue :

[1] Toutes les citations de cette biographie sont tirées des données en ligne de l'Association de la Régie Théâtrale : Jean-Jacques Bricaire, « Gabriel Arout ou La force tranquille », *A.R.T.*, [non daté], url : http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/arout/Gabriel-Arout-table-des-matieres.html, consulté le 01/08/19.
[2] *Ibid.*, p. 182.
[3] *Id.*

*Helt. – Dites-moi, Norfolk, est-il exact que vous aimez tuer ?*

*Norfolk. – Que j'aime tuer ?*

*Helt. – Oui, on le prétend.*

*Norfolk, durant presque toute la scène il s'exprime avec une froideur nuancée d'ironie. – Je ne me suis jamais posé cette question. Il se peut. Pourquoi ?*

*Helt. – Peut-être pourriez-vous me rendre service.*

*Norfolk. – Vous m'étonnez, Helt. Vous savez sans doute que je ne vous aime pas.*

*Helt. – Cela aussi pourrait m'être utile.*

*Norfolk. – Je vous félicite ; c'est un art que d'accommoder tout à son avantage.*

*Helt. – C'est, je crois, plutôt une question de circonstances. Certain jour tout s'accorde contre vous comme par un fait exprès, alors qu'en une autre circonstance tout concourt à vous servir.*

*Norfolk. – Vous vous sentez dans un jour faste ?*

*Helt. – C'est en tout cas un jour que j'ai souhaité.*

*Norfolk. – J'aurai pu me demander pourquoi, si j'avais l'habitude de me poser des questions.*

*Helt. – Mais vous n'avez pas cette habitude ?*

*Norfolk. – Je ne crois pas.*

*Helt. – Vous n'êtes pas, en général, de ceux qui croient ?*

*Norfolk. – Non* […][1]

Les questions évasives posées par Helt sont liées au mystérieux pli qu'il a reçu, mais dont l'objet n'est révélé qu'à la scène V. Le long échange entre les deux soldats les dépeint comme deux opposés. Pour Helt réfléchir est « la seule liberté de l'homme » tandis que Norfolk récuse toute autonomie de pensée. Helt l'interroge franchement : « Et vous ne remettez jamais rien en question. Vous ne vous demandez jamais si un ordre qu'on vous donne est juste ou injuste, si l'acte qu'on vous commande est noble ou ignoble ? »[2].

Gabriel Arout a écrit *Le Bal du Lieutenant Helt* après avoir assisté à une conférence[3] d'Albert Camus qui ébauche sa pièce *Les Justes*[4] à la même époque (dès 1947 avant sa mise en scène en

[1] *Ibid.*, p. 183.
[2] *Ibid.*, p. 184.
[3] Gabriel Arout. 1958. Entrevue télévisée avec René Wilmet. *Plein feu sur les spectacles du monde*, diffusée le 25 février 1958, Paris, France III Nationale. Notice d'après INAthèque.
[4] Albert Camus présente sa pièce ainsi : « En février 1905, à Moscou, un groupe de terroristes, appartenant au parti socialiste révolutionnaire, organisait un attentat à la bombe contre le grand-duc Serge, oncle du tsar. Cet attentat et les circonstances qui l'ont précédé et suivi font le sujet de Justes. Si extraordinaires que puissent paraître, en effet, certaines situations dans cette pièce, elles sont pourtant historiques. Ceci ne veut pas dire, on le verra d'ailleurs, que *Les Justes* soient une pièce historique. Mais tous les personnages ont réellement existé et se sont

1949), et qui a déjà publié plusieurs essais sur la condition humaine (le cycle de l'absurde) dont *Le Mythe de Sisyphe* (1942), auquel fait suite *L'Homme révolté* (1951). Gabriel Arout revendique cette source d'inspiration. Sa pièce – très statique – repose sur une succession de dialogues qui questionnent la morale, le bien, le mal, et en somme la justesse d'une action. Helt reçoit l'ordre d'exécuter un « terroriste juif[1] » mais refuse cette mission et en expose les raisons en tête à tête au Colonel qui maintient ses ordres (scène V) :

> *Helt.* – […] *Croyez-vous que la besogne que nous faisons ici soit de celles auxquelles je me destinais ?* […] *Vous me trouvez abstrait. C'est que jusqu'à présent je n'ai pas eu à participer à ce qui m'apparait comme une intolérable injustice. Et voilà qu'un fait concret survient qui, dès demain, me rendra complice de ce qui m'est odieux. Et, ce qui est plus terrible encore, c'est qu'il ne s'agira pas de cet anonymat si commode de la guerre ; cet être sur qui, demain, vous m'ordonnez de commander le tir à hauteur d'homme, cet Abraham Gerecht, je le connais. Rassurez-vous, le hasard a évité de plaquer un mélo sur cette tragédie. Cet homme n'est pas pour moi un ami, à peine une connaissance ; mais je l'ai vu, je connais sa silhouette, son visage, son regard. Il a combattu à nos côtés, apparemment pour la même cause. Pour vous, c'est un terroriste juif, rien de plus. Pour moi, c'est un homme qui se sent dans son droit. Nous avons fait ensemble deux retraites et deux offensives ; j'ai partagé ses espoirs. Je crois aussi que je peux deviner ce qu'il pense à présent, et cela m'est intolérable. Ne me demandez pas de raison, il y en a trop et il ne s'agit pas d'en discuter. Je sais seulement que je suis saturé de dégoût et de révolte et que, pour moi, la question est claire. Je vous fais ma dernière confidence et ma dernière prière. Je vous demande de m'épargner l'horreur et la honte de me fusiller moi-même demain.* […][2]

Helt ne sait pas comment se tirer de cette impasse et lorsqu'ils sont rejoints par des invités, ces réflexions font l'objet d'un jeu entre Cora (la maîtresse de Helt), Marie (la fiancée de Norfolk), Hassein Bey (arabe et philosophe – donc « civilisé », nous y reviendrons) et Norfolk (Scène VI). L'ensemble des personnages de la pièce est réuni dans cette scène. Le Colonel est prié de donner un gage pour amuser les invités – mais Norfolk précise qu'il n'est pas obligé d'être drôle. Plutôt qu'une énigme ou une devinette, le Colonel pose le problème suivant : « Voici la question : un officier est pris entre son devoir de soldat et ses convictions personnelles. J'ajoute que ses convictions sont d'un ordre tel que l'acte qu'on lui demande lui apparaît comme parfaitement intolérable. Que doit-il faire ?[3] ». C'est Hassein Bey qui est tiré au sort pour tenter

conduits comme je le dis. J'ai seulement tâché à rendre vraisemblable ce qui était déjà vrai. / J'ai même gardé au héros des Justes, Kaliayev, le nom qu'il a réellement porté. Je ne l'ai pas fait par paresse d'imagination, mais par respect et admiration pour des hommes et des femmes qui, dans la plus impitoyable des tâches, n'ont pas pu guérir de leur cœur. On a fait des progrès depuis, il est vrai, et la haine qui pesait sur ces âmes exceptionnelles comme une intolérable souffrance est devenue un système confortable. Raison de plus pour évoquer ces grandes ombres, leur juste révolte, leur fraternité difficile, les efforts démesurés qu'elles firent pour se mettre en accord avec le meurtre – et pour dire ainsi où est notre fidélité ». Albert Camus, *Les Justes*, Paris, Gallimard, 1977 [1950], p. 7.

[1] Gabriel Arout, « Le bal du lieutenant Helt », *op. cit.*, p. 194.

[2] *Ibid.*, p. 193-194.

[3] *Ibid.*, p. 198.

de répondre à ce qu'il nomme ce « dilemme cornélien » et commence par affirmer « qu'il serait absurde de chercher à ce problème une solution universelle »[1].

> *Hassein Bey. –* […] *Selon le pays, et aussi selon l'époque, la réponse ne peut pas être la même. Croyez-vous que nous puissions attendre la même réaction d'un Français, d'un Russe, d'un Chinois ou d'un Grec antique ?*[2]

La démonstration de Hassein Bey repose sur un mélange confus de notions identitaires telles que la « race », la « nation », et les mentalités ou croyances : « les différences de mentalités qui peuvent exister entre le pays de monogamie et les pays de polygamie, entre les religions qui prônent le pardon et celles qui le considèrent comme la pire lâcheté[3] ». On apprend ainsi qu'un Allemand « est par nature discipliné [et] porté au sacrifice de son individu à son pays » et ne pourrait donc pas désobéir – à moins de se suicider ensuite en raison d'un « certain romantisme »[4]. En revanche, un Français marquerait « son refus ouvertement pas une démission » car « les Français représentent le peuple par excellence qui sait dégager de l'idée de nation celle de l'individu et de ses convictions. Il refuserait, et même il lui importerait que son geste ait valeur d'exemple »[5]. C'est ensuite au tour de « deux Russes » : celui de l'ancien régime, et l'homme nouveau. Le « Russe ancien régime » est « tourmenté, instable, [et chez lui] la générosité, la violence, le désespoir et l'espoir se mêlent non sans ampleur […][6] » ce qui l'empêcherait de prendre une décision et l'obligerait à se suicider. Enfin,

> *Le Russe moderne est tout d'abord convaincu du peu d'importance de son opinion personnelle et de même de sa personne devant l'idée générale. Je suis persuadé que la question qui nous préoccupe n'en serait pas une pour lui. Il exécuterait l'ordre et ferait taire ses pensées.*[7]

Ces portraits sont bien stéréotypés et « rassurants » dans la mesure où ils remettent les protagonistes des récentes guerres à leur place supposée ou souhaitée – indistinctement des rapports de classes ou des conflits internes aux nations. Le « cas » de l'officier anglais est ensuite évoqué : « […] En privé, il se permettra tous les débats, les oppositions les plus catégoriques. Mais à l'étranger il ne se permettra jamais de désavouer son pays […] »[8]. Et Hassein Bey de conclure qu'il ne peut y avoir aucune certitude quant à la réaction d'un Anglais, mais « qu'il s'arrangera toujours de façon à ne permettre aucune équivoque, aucune

[1] *Ibid.*, p. 199.
[2] *Ibid.*, p. 200.
[3] *Id.*
[4] *Ibid.*, p. 201.
[5] *Id.*
[6] *Ibid.*, p. 202.
[7] *Ibid.*, p. 203.
[8] *Id.*

interprétation qui laisse croire à un refus d'obéissance[1] ». La prospection s'arrête là, et l'Arabe se trouve également remis à sa place dans ces rapports de domination coloniale :

> *Hassein Bey. –* […] *Fusillez un homme, c'est devenu courant ces derniers temps !*
>
> *Cora. – Il s'agit de terroristes.*
>
> *Norfolk. – C'est tout à fait normal.*
>
> *Marie. – Vous trouvez ça normal ?*
>
> *Hassein Bey. – Mais oui, mademoiselle, il paraît que c'est de règle en territoires occupés.*
>
> *Norfolk. – Donneriez-vous raison à un terroriste ?*
>
> *Marie. – Mais il n'a pas besoin de mon approbation. Il doit être persuadé qu'il a raison… Et à sa place je crois que je penserais comme lui.*
>
> *Norfolk. – Vous dites des folies Marie.*
>
> *Cora. – Voyons Norfolk, l'idéal d'une jeune fille peut ne pas être en accord avec les règlements du service de campagne.*
>
> *Le Colonel. – Il est bon à votre âge de se placer d'un point de vue idéal, mademoiselle, mais penser haut n'est pas toujours penser juste !*
>
> *Marie. – Excusez-moi, je croyais penser comme tout le monde. Je m'aperçois que personne n'est d'accord avec moi et que vous me blâmez.*
>
> *Ceci est dit avec sérénité.*
>
> *Helt. – Non, pas tout le monde, Marie…*
>
> *Norfolk, sèchement. – Helt.*
>
> *Le Colonel l'apaise d'un geste tout en regardant Helt fixement.*
>
> *Helt, souriant. – … Hassein bey a gardé un silence qui n'a rien de désapprobateur.*
>
> *Hassein Bey. – Oh! nous autres, nous obéissons à des lois tellement différentes et… anciennes.*[2]

Hassein Bey a amusé les européens par ses traits d'esprit et sa connaissance flatteuse de la culture occidentale. Il incarne un type de colonisé cultivé, appartenant aux classes dominantes, mais aussi dominé au point de mépriser ses origines. Toutefois, il faut rappeler avec James C. Scott que « le caractère accommodant du texte public démontre généralement de manière probante l'hégémonie du discours et des valeurs des dominants[3] », ce qui veut dire qu'Hassein Bey n'avalise pas nécessairement « les termes de [la] domination[4] », mais les rend manifeste.

[1] *Id*.
[2] *Ibid.*, p. 204-205.
[3] James C. Scott, *La domination et les arts de la résistance…*, *op. cit.*, p. 18.
[4] *Id*.

En l'occurrence, la dernière réplique cité (« Oh ! nous autres, nous obéissons à des lois tellement différentes et… anciennes ») montre que, selon une idée dominante, les Arabes sont considérés différents et arriérés parce qu'ils ne peuvent être définis par leur nationalité qui, on le comprend ici, prime pour définir une identité. Ceci est important puisque le mouvement sioniste et la fondation de l'État d'Israël donnent à l'identité juive des contours définis, ce qui répond et prolonge les aspirations nationalistes européennes. La réalité est décrite selon un paradigme nationaliste auquel le sionisme appartient et qui fut « dès son origine, jusqu'à la création d'Israël et au-delà, […] une conséquence directe de l'antisémitisme[1] ». En ce sens, les réflexions idéalistes qui font l'objet d'un débat dans *Le Bal du lieutenant Helt* correspondent plutôt à un cadrage identitaire défini d'un point de vue européocentriste. En dehors de ce cadre, les Arabes et les autres sujets colonisés n'ont pas d'existence. Les interventions de Marie et Helt ne remettent pas en question les rapports de domination, mais idéalisent une posture abstraite, et l'on peut penser, avec Edgar Morin que : « [L]'abstraction philosophique constitue le plus raffiné des vases clos, qui, au lieu d'aider à mieux percevoir le réel, empêche de le concevoir[2] ». Leurs réflexions se construisent en vase clos et sur des identités nationales – race ou nation. La présence d'Hassein Bey le confirme : il est là, mais les Arabes sont absents. Il est là, sans identité. Les Arabes ne font pas partie de l'humanité. Hassein Bey ne joue par ailleurs aucun rôle particulier jusqu'à la fin de la pièce, il est juste un outil au service de Helt, et de l'intrigue. Ce personnage d'Arabe reste anonyme et dépourvu de culture, de passé ou de philosophie propre. L'argument identitaire est primordial pour comprendre la pièce. L'auteur explique que « pour donner raison à chacun dans ce qu'il est, il faut évidemment éclairer chaque nature au maximum et la pousser au maximum[3] ». Dans « nature » il faut entendre que ce qui permet de comprendre les personnages c'est une identité « par essence » qui repose sur la nation et le patriotisme. C'est l'idée dominante à l'époque (déplacée de nos jours vers le choc de civilisations : les frontières sont moins entre les nations qu'entre les civilisations). Cela illustre à la fois l'européocentrisme, le camouflage d'une « une opinion subjective sous une affirmation objective »[4] et l'articulation entre histoire et mémoire (forte ou faible)[5]. Ainsi, *Le Bal du lieutenant Helt* propose la reconnaissance de la justesse du combat du « terroriste juif » parce

[1] Edgar Morin, *Le monde moderne et la condition juive*, Paris, Seuil, 2012 [2006], p. 155.
[2] Edgar Morin, *Pour sortir du XX^ème siècle*, *op. cit.*, p. 248-249.
[3] Gabriel Arout. 1958. Entrevue télévisée avec René Wilmet. *Plein feu sur les spectacles …* déjà citée.
[4] Edgar Morin, *Pour sortir du XX^ème siècle*, *op. cit.*, p. 166.
[5] Voir Enzo Traverso, *Le passé mode d'emploi, op. cit.*

qu'à l'époque, le mouvement sioniste qui s'inscrit dans « une généalogie européenne[1] », donne une identité nationale aux Juifs :

> *Plus il s'affirme et se développe, plus Israël se déclare la vraie seule patrie des juifs. Pour beaucoup de diasporés, Israël réhabilite le juif dans le monde : à l'image sordide et méprisable de l'antisémitisme, il substitue une belle et fière image, et il introduit cette image au cœur de son identité.*[2]

Israël réhabilite le Juif pour les diasporés d'une part et pour les européens également. C'est ce qui sous-tend l'écriture de la pièce et les débats qui s'y jouent. Mais

> *la question juive n'est pas que juive. Elle pose aussi la question chrétienne, la question des nations modernes, la question de la civilisation occidentale, la question de l'islam, la question de l'ère planétaire.*[3]

Or, en 1950, année de la première mise en scène de la pièce, ces questions-là ne peuvent pas encore être posées. En témoignent deux éléments : d'une part la suite de la pièce qui s'éloigne considérablement des considérations politiques soulevées pour développer une intrigue amoureuse idéaliste ; d'autre part l'inscription de cette pièce dans le temps de l'Histoire, reprise après la guerre d'Algérie.

En ce qui concerne l'intrigue (amoureuse), la suite de la pièce présente le stratagème imaginé par Helt pour se tirer d'affaire : la seule solution lui paraît être le suicide, or, cet acte est selon lui un déshonneur, c'est pourquoi il organise son propre assassinat. Les raisons du refus de Helt d'exécuter sa mission ne sont l'objet que du premier acte – excepté au Colonel à qui il fait part clairement de son refus, ses motivations ne sont exprimées et discutées que de manière allusive, généraliste, philosophique. L'issue de la pièce est en réalité annoncée dès le premier dialogue-débat entre les deux soldats, Helt voyant en Norfolk quelqu'un qui aime tuer et qui le déteste. En outre, leur échange se termine par une mise en garde de Norfolk à l'intention de Helt : il le trouve trop proche de sa fiancée Marie. C'est pourquoi le deuxième acte rend grâce à la beauté et au charme de Helt qui flirte avec Marie, et contrarie sa maîtresse Cora qui rapporte l'affaire à Norfolk. Dans le troisième acte, Helt réaffirme son amour à Cora tout en rompant avec elle mais de manière allusive : « c'est fini parce que je suis fini[4] ». Il la congédie pour se retrouver seul avec Marie et l'embrasser, avant de lui annoncer qu'il ne l'aime pas. Mais Marie finit par le convaincre que l'amour vaut la peine d'être vécu, et, ils disparaissent un temps en haut des

[1] Enzo Traverso, *La violence nazie, une généalogie européenne*, *op. cit.*
[2] Edgar Morin, *Le monde moderne et la condition juive*, *op. cit.*, p. 155.
[3] *Ibid.*, p. 189.
[4] Edgar Morin, *Pour sortir du XX^ème siècle*, *op. cit.*, p. 235.

escaliers et consomment leur amour. Helt découvre l'amour idéal auprès de cette jeune femme naïve dont le personnage – tout au long de la pièce – se caractérise par sa « sincérité et [s]a sérénité[1] ». S'ensuit une ultime tirade de Helt adressée à Marie, qui revient sur ses agissements mais inscrit également la pièce au cœur des préoccupations qui lui sont contemporaines :

> *Helt. – Je pense que cette histoire que vous m'avez si bien racontée et à laquelle vous m'avez fait croire est belle et que, malgré tout, il est bon de vivre. Je pense qu'un homme doit aller jusqu'au bout et que, même lorsqu'il atteint le plus profond du désespoir et du dégoût, c'est à lui de chercher les raisons d'espérer. Je pense que lorsqu'on a trouvé dans le dégoût des conventions la force de s'en sortir, on ne devrait pas obéir à une autre convention, si tentante soit-elle. Je pense qu'il est faux et lâche de renoncer et de donner raison à ceux que je méprise. Je crois que ce n'est pas une solution honnête de sortir du jeu et de permettre le triomphe de ceux qui me donnent honte de vivre. Peut-être ne suis-je qu'un premier chaînon et que d'autres trouveront la force d'agir et de lutter là où je me contente d'une réprobation muette.* […][2]

La pièce se termine tragiquement puisque Norfolk, resté dans le jardin en possession de l'arme à feu qui lui a été remise par Helt, l'abat alors qu'il se prépare à fuir avec Marie. Lors de la dernière scène, Cora trouve sur le corps de son défunt amant le pli qui contient l'ordre de mission qu'il a refusé. Elle dénoue immédiatement l'intrigue et apprend à Norfolk et Marie qu'ils ont été manipulés. Cora impose à tout le monde le silence sur ces événements, donnant raison *a posteriori* à ce que Hassein Bey avait dit du soldat Anglais : « il s'arrangera toujours de façon à ne permettre aucune équivoque, aucune interprétation qui laisse croire à un refus d'obéissance[3] ». L'écart creusé entre le contexte politique et l'intrigue amoureuse partage les critiques[4] dont certains voient avant tout un débat d'idées sur fond de pièce de théâtre, et d'autres un prétexte pour construire une tragédie. Michel Déon[5], membre de l'Action Française et adhérant à l'Association des Amis de Robert Brasillach, souligne le motif politique de la pièce dans une critique publiée dans l'hebdomadaire *Aspect de la France* :

> *On pourrait croire que ce genre de pièce rebute le public, mais il n'en est rien. Il existe une masse considérable de spectateurs pour qui cette vulgarisation des idées par le truchement du théâtre ou du roman présente l'attrait de l'inconnu. Peu leur importe que ces pièces soient statiques, qu'elles usent de chevilles assez grossières dont l'auteur se sert comme à regret pour satisfaire*

[1] *Ibid.*, p. 215.
[2] *Ibid.*, p. 245.
[3] Gabriel Arout, « Le bal du lieutenant Helt », *op. cit.*, p. 203.
[4] Les critiques citées ci-dessous font références aux premières mises en scène de la pièce soit : MeS Marcel Herrand au Nouveau Théâtre de Rouen (1950) et MeS Raymond Gérôme au Théâtre des Mathurins à Paris (1958). Malgré les huit années d'écart, la réception critique relève les mêmes ambigüités.
[5] Michel Déon (1919, Paris – 2016 – Galway, Irlande) est un journaliste, écrivain, critique, dramaturge et académicien français. Partisan de l'Algérie Française il collabore de 1960 à 1962 à la revue nationaliste *Défense de l'Occident* fondée par le négationniste Maurice Bardèche (1907-1998).

> *tout de même aux quelques lois du genre, ce sont là des commodités pour le déroulement logique d'une situation dont l'intérêt réside dans les idées mises en cause.*[1]

Les idées mises en cause sont également relevées par Pierre Marcabru[2]. Selon lui, la pièce tisse habilement la fiction et le débat d'idées sur un plan moral :

> *Il y a, dans la pièce, de quoi intéresser à la fois les amateurs d'histoires bien construites et ceux qui tiennent à une certaine vérité psychologique. Les problèmes que M. Gabriel Arout tend à résoudre (ne serait-ce que celui de la responsabilité) étant d'une évidente actualité.*[3]

La pièce est à la fois extirpée du contexte politique où la fiction a lieu, en même temps que ce contexte permet à Gabriel Arout de rendre théâtralisable la question de « l'objection de conscience », comme le relève Robert Bourget-Pailleron[4], regrettant toutefois que l'auteur bifurque « sur une autre donnée afin d'obtenir une conclusion qui ressemble fort à un expédient »[5]. Bernard Simiot[6] fait le même constat. Selon lui, la pièce « rate » son sujet :

> […] *Mais voilà qu'au moment où nous nous attendions à voir se développer une action dramatique essentiellement basée sur le thème de la servitude militaire le train déraille ou du moins change de voie* […].[7]

Enfin, outre-Atlantique, c'est l'ambigüité du genre dramatique qui est relevée. Le spectacle est radiodiffusé au Canada[8] à la fin de l'année 1950 :

> *Il est assez difficile de situer cette pièce dans la production française courante ; il est même presque impossible d'en définir le genre. L'auteur y aborde un problème idéologique, mais celui-ci reste étranger aux personnages et à l'action et par ressaut aux auditeurs. On ne peut parler non plus à son propos de pièce d'atmosphère, d'étude de mœurs, puisque le drame pourrait se passer n'importe où ; enfin les personnages sont projetés dans des attitudes romantiques qui leur tiennent lieu à la fois de caractère et de mobile.*[9]

---

[1] Michel Déon, *Aspects de la France*, extrait de critique en ligne sur l'A.R.T. [non datée], url : http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/arout/gabriel-arout-4.html, consulté le 05/08/19.

[2] Pierre Marcabru (?) est un journaliste et critique dramatique principalement rattaché au *Figaro*, mais qui a contribué à *L'Express*, la revue *Arts* et à l'émission *Le Masque et la Plume*.

[3] Pierre Marcabru, *Arts*, extrait de critique en ligne sur le site de l'A.R.T. [non datée], *id.*

[4] Robert Bourget-Pailleron (1897-1970) est un critique dramatique collaborateur à la *Revue de deux mondes*. Il est également écrivain et a obtenu le Prix de l'Académie Française en 1941 pour son roman *La Folie Hubert*.

[5] Robert Bourget-Pailleron, « Revue dramatique », *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, 1950, p. 544, url : www.jstor.org/stable/44583976, consulté le 05/08/19.

[6] Bernard Simiot (1904 – 1996) est un journaliste et écrivain français spécialisé dans les romans historiques.

[7] Bernard Simiot, « Théâtre », *Hommes Et Mondes*, 47, 1950/12, p. 298, url : http://www.jstor.org/stable/44207114, consulté le 05/08/19.

[8] La radiodiffusion au Canada au début du XX[e] se développe en raison d'une régression de la pratique théâtrale. Voir à ce sujet Madeleine Greffard, « Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition », *L'Annuaire théâtral*, 23, 1998, p. 53-73, url : https://doi.org/10.7202/041346ar, consulté le 05/08/19.
C'est dans l'émission Théâtre Ford de Radio Canada qu'est diffusé *Le Bal du Lieutenant Helt*, monté par Bruno Paradis, qui met en vedette Hélène Loiselle, Jean-Louis Roux et Françoise Rozet. « "Le bal du lieutenant Helt" au Théâtre Ford », *La semaine à Radio-Canada*, *Noël 1950*, du 24 au 30 décembre 1950, p. 11. Archives nationales du Québec, en ligne, url : collections.banq.qc.ca/jrn03/dn2425/src/1950/12/24/490596_1950-12-24.pdf, document téléchargé le 24/04/17.

[9] « "Le bal du lieutenant Helt" au Théâtre Ford », *La semaine à Radio-Canada*, cité, p. 11.

Ce caractère romantique prend rapidement le pas sur la thématique. Pour Claude Sarraute[1], qui écrit une critique de la deuxième mise en scène en 1958, c'est bien à l'intrigue amoureuse que la pièce doit sa réussite :

> *Une fois posé ce cas de conscience, à vrai dire un peu tiré par les cheveux, l'action va pouvoir démarrer pour tout de bon. Après un premier acte trop bavard et trop long, en voici un second beaucoup mieux venu.*[2]

Enfin, lorsque le spectacle est repris en 1964, après la guerre d'Algérie, c'est bien l'intrigue amoureuse qui est mise en avant. Le spectacle tourne en France (Strasbourg, Pau et Lyon au moins) et en Suisse romande. C'est le couple – sur les planches et dans la vie – formé par Giani Esposito[3] (dans le rôle de Helt) et Pacale Petit[4] (dans le rôle de Marie) qui est au cœur de la publicisation et médiatisation de l'événement. Leur histoire d'amour fascine plus que la pièce elle-même, comme le montre un reportage[5] des archives de la RTS[6]. Ils sont plutôt questionnés sur la façon dont ils gèrent leur vie professionnelle et privée. Par ailleurs, le couple est à l'honneur dans le programme du Théâtre des Célestins[7] où le spectacle est accueilli en avril 1964. Dans la promotion du spectacle, Giani Esposito souligne que le lieutenant Helt doit fusiller « un ancien camarade[8] » − plutôt qu'un « terroriste juif », et explique que ce problème est « d'actualité » pour « longtemps »[9]. Cela fait écho à la récente guerre d'Algérie. L'enjeu de la pièce n'est plus la légitimation de la nation israélienne mais du mouvement des objecteurs de conscience en France[10] parvenu à rendre possible le refus de la conscription en décembre 1963.

---

[1] Claude Sarraute (1927, Paris) est une écrivaine française collaboratrice pour le journal *Le Monde* de 1953 à 1986. Elle est la fille de l'écrivaine Nathalie Sarraute (1900-1999).

[2] Claude Sarraute, « "Le Bal du lieutenant Helt" de Gabriel Arout, au théâtre des Mathurins », *Le Monde*, 27 janvier 1958, archives en ligne du journal, url [accès restreint] : https://www.lemonde.fr/archives/article/1958/01/27/le-bal-du-lieutenant-helt-de-gabriel-arout-au-theatre-des-mathurins_2302624_1819218.html, consulté le 05/08/19.

[3] Giano Esposito (1930, Etterbeek, Belgique – 1974, Neuilly-sur-Seine) est un auteur-compositeur interprète de chansons, poète, acteur de cinéma et de télévision et de théâtre décédé prématurément d'un cancer.

[4] Pascale Petit (1938, Paris) de son vrai nom Anne-Marie Petit, est une actrice et comédienne française qui connaît un succès fulgurant mais court après son interprétation dans le film *Les Tricheurs* de Marcel Carné sorti en 1958.

[5] Le document de 3 min est intitulé « Giani Esposito et Pascale Petit en Suisse (1964) » et disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=FLyYYkTs6rI, consulté le 05/08/19.

[6] Radio Télévision Suisse

[7] Les archives du Théâtres des Célestins sont disponibles en ligne sur le site internet de la ville de Lyon. *Le Bal du lieutenant Helt* (descriptif, programme et photographie) : http://www.memoire.celestins-lyon.org/index.php/Saisons/1963-1964/Le-Bal-du-lieutenant-Helt, documents téléchargés le 24/04/17.

[8] *Interview de Giani Esposito et Pascale Petit*. 1964. Reportage télévisé diffusé le 1er septembre 1964 dans le cadre de l'émission *Alsace Actualités*. Strasbourg : ORTF France 3 Alsace. Notice d'après INAthèque.

[9] *Id*.

[10] L'objection de conscience est, jusqu'à la guerre d'Algérie, « un thème d'enseignement souvent abordé dans le cadre du programme de philosophie morale commun, en France, à toutes les classes d'études secondaires ». Jean-William Lapierre, Georges Noizet, « Les jeunes Français devant l'objection de conscience », *Revue française de*

Ainsi, la thématique israélienne ne semble être qu'accessoire dans cette pièce au contenu philosophique aisément exportable d'une guerre à l'autre. Il s'agit pourtant d'un détail qui renseigne sur l'inclusion de la communauté juive dans la communauté des Nations, alors que les propos développés dans la pièce sur les identités nationales ne font que poursuivre les caricatures excluantes et racistes. Les Arabes ne font toujours pas partie de la communauté humaine. Il faut comprendre cette pièce dans son contexte : l'enjeu est moins de remettre en question les identités et leurs hiérarchies, que de témoigner de cas de conscience pour les populations mobilisées sur différents fronts au XX$^{e}$ siècle[1]. Gabriel Arout ne se prononce pas politiquement, mais il a vécu, comme ses contemporains, différents conflits. Au lendemain de la Shoah, il lui semble essentiel que le peuple juif puisse disposer d'une nation.

## 11.2. Les Musiciens, les émigrants (1976) : « une pièce enfouie sous une autre[2] » de Liliane Atlan.

Nous avons déjà souligné combien la guerre de 1967 a bouleversé la société israélienne et la communauté internationale. Plusieurs personnes présentées depuis le début de ce travail (Arna Mer Khamis, Sara Alexander) considèrent cet événement comme une rupture. Pour la dramaturge franco-israélienne Liliane Atlan[3], c'est moins cet événement que la découverte d'Israël où elle va vivre au début des années 1970, qui modifie ou contrarie sa perception du projet sioniste. L'auteure a écrit deux pièces de théâtre à propos de 1948 (*La Vieille Ville*, 1958[4] – *Les Musiciens, les émigrants*, 1976[5]) qui questionnent l'événement et chaque pièce témoigne d'un regard différent du fait de cette expérience de vie. Dans *La Vieille Ville*, sa première pièce de théâtre écrite en 1958 mais publiée seulement en 2007, l'action se situe dans une Jérusalem assiégée par « la Légion Arabe » et où « des Juifs étaient établis depuis toujours »[6]. Il s'agit moins d'une dramaturgie de la guerre que d'une façon pour des personnages juifs enfermés dans les murs de la ville de questionner, avec humour et dérision, leur identité et leur lien avec la religion. Après la Shoah, il s'agit aussi de se réapproprier la représentation de sa propre communauté, c'est pourquoi elle se place strictement de ce point de vue.

*sociologie*, 4, 1963/3, p. 259-274, url : https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1963_num_4_3_6171, consulté le 05/08/19.

[1] À notre connaissance, une nouvelle mise en scène de Catherine Brieux a eu lieu en 1992 mais nous n'avons pas de documentation à ce sujet.

[2] Sous-titre de la pièce.

[3] Présentée dans ce chapitre.

[4] Liliane Atlan, *La Vieille Ville*, Paris, L'harmattan, 2007.

[5] Liliane Atlan, *Les Musiciens, les Émigrants*, Paris, Éditions des quatre-vent, 1993 [P.J. Oswald, 1976]

[6] *Ibid*., quatrième de couverture.

**Liliane Atlan** (1932-2011) est une dramaturge et poétesse franco-israélienne, née Cohen à Montpellier d'une famille immigrée de Salonique[1]. Pendant la 2GM elle se cache dans le Sud de la France. À la Libération elle apprend que la branche maternelle de sa famille a été exterminée. Les récits du camp marquent profondément la jeune fille alors âgée de treize ans qui devient anorexique (thème de sa pièce *Je m'appelle Non* – 1998). Liliane Atlan s'investit dans la reconstruction de l'identité juive par l'étude de l'histoire de sa communauté et du Talmud. Elle enseigne dans le secondaire pendant cinq ans (Lettres modernes) puis s'adonne entièrement à sa carrière internationale de poétesse et dramaturge (« pièces créées pour la plupart en France, en Suisse, en Belgique, au Québec, à Varsovie, à New York, en Israël et traduites en hébreu, en japonais et en anglais[2] »). Sa première pièce mise en scène en 1968, *Monsieur Fugue ou le Mal de terre*, lui apporte le succès. Elle raconte le destin d'enfants dans les camps et la Shoah devient sa thématique d'écriture principale, la poésie et le théâtre étant une façon pour elle de dépasser le traumatisme de la guerre. Son œuvre est reconnu dans le monde entier et « couronnée » par l'écriture d'*Un Opéra pour Terezin* diffusé sur France Culture le 22 juillet 1989, « de 22 heures jusqu'à l'aube[3] ». « Liliane Atlan a fait plusieurs expériences d'écriture collective, notamment avec des enfants, au Musée d'Israël à Jérusalem vers 1972 (Spectacle inventé par des enfants pour divertir les grandes personnes) ; avec des israéliens et des palestiniens, en hébreu et en arabe, sur un thème emprunté à sa pièce : *Les musiciens, les émigrants*, et avec des toxicomanes au Foyer de Post-cure Pierre Nicole en 1975 et à Marmottan en 1977 (La pâte ou les mains blanches)[4] ».

[1] Après la première guerre balkanique, Salonique, ville turque, devient ville grecque en 1912. Plus de la moitié de la population est juive. Le mouvement sionisme a du mal à s'implanter dans la ville où domine la Fédération socialiste ouvrière de Salonique définie comme multiethnique, communiste et antisioniste. L'arrivée des grecs, le développement de l'antisémitisme et les mauvaises conditions économiques poussent les Juifs de Salonique à s'exiler en Europe, en Amérique du Sud et en Palestine. En 1917, un grand incendie ravage les quartiers juifs et les familles sont repoussées vers l'extérieur de la ville. L'émigration se poursuit. Lorsque les allemands occupent la ville en 1941, ils mettent en place des lois anti-juive. La quasi-totalité de la population juive Salonique a été déportée et exterminée. Voir à ce sujet : Esther Benbassa, « Le sionisme dans l'Empire Ottoman à l'aube du XX^e^ siècle », *Vingtième Siècle revue d'histoire*, 24, octobre-décembre 1989, p. 69-80, url : https://doi.org/10.3406/xxs.1989.2186, consulté le 05/08/19 ; Jean Carasso, « La déportation des juifs de Salonique », conférence audiovisuelle sur *Akadem*, url : http://www.akadem.org//sommaire/themes/histoire/diasporas/les-juifs-des-balkans/la-deportation-des-juifs-de-salonique-04-07-2006-6694_69.php, consulté le 05/08/19.

[2] Jacques Éladan, « Liliane Atlan », dans *Poètes juifs de langue française*, Paris, Noël Blandin, 1992, p. 305.

[3] Liliane Atlan, *Un Opéra pour Terezin*, *L'avant-scène théâtre*, 1007/1008, 1^er^ au 15 avril 1997, p. 4.

[4] Jacques Éladan, « Liliane Atlan », *op. cit.*, p. 305.

La pièce revendique une présence juive à Jérusalem « depuis toujours » et insiste sur l'opposition des Arabes au projet sioniste oblitérant ainsi le souvenir de la coexistence multiethnique et religieuse en Israël. Cette posture s'explique par l'amertume de Liliane Atlan quant à l'échec du plan de partage de 1947, exprimée en 1982 au cours d'un reportage télévisé[1] animé par le dramaturge Armand Gatti. Trois participants internationaux ont été invités pour évoquer différentes situations politiques (Guatemala, Haïti, Israël). Liliane Atlan, qui revient de quelques années en Israël, présente l'extrait d'un film d'Amos Gitaï[2] dans lequel un groupe de femmes palestiniennes chante et danse pour s'opposer à l'arrachage de leurs oliviers par le gouvernement israélien. Elle commente la vidéo et la vie à Jérusalem en même temps qu'elle critique la politique du gouvernement israélien, puis affirme :

> […] *tous les peuples ont conquis leurs terres sur le dos d'un autre peuple, dont ils ont… qu'ils ont exterminé. Et les américains sont arrivés à faire cette chose absolument géniale : ils exterminent les indiens, puis ils font les westerns, ils gagnent l'argent, ils font des beaux films, et des westerns et voilà. Les Juifs n'ont pas fait ça[3], et en 48 on a proposé qu'il y ait deux états : l'état juif et l'état palestinien. Les arabes l'ont refusé dans sa totalité, le monde arabe a refusé l'existence même de l'état d'Israël qui est donc en guerre, et son existence est en cause depuis 34 ans, il n'y a que Sadate qui lui ait reconnu le droit à exister, et Sadate a été assassiné.*[4]

L'idée selon laquelle les Juifs n'ont pas exterminé les indigènes de Palestine est dominante, et primordiale pour comprendre la façon dont se manifeste le soutien à Israël. Le narratif dominant et persistant de nos jours dépeint Israël comme une démocratie disposant d'une armée morale, et un pays dont l'existence est toujours déniée par ses voisins. Dans sa deuxième pièce, *Les Musiciens, les Émigrants*, Liliane Atlan évoque pourtant le massacre de Deir Yassine. Cet événement a d'abord été assumé par le gouvernement israélien : Ben Gourion l'a officiellement reconnu et condamné des groupuscules extrémistes qui auraient quitté les rangs de l'armée sioniste régulière. Jusqu'à nos jours, l'histoire de 1948 reste contestée[5] et le massacre de Deir Yassine a longtemps été décrit comme une exception. C'est cet événement que Liliane Atlan dénonce car il écorne le projet d'émancipation sioniste. L'auteure entretient un rapport ambigu

[1] Liliane Atlan revient à deux reprises sur le refus du plan de partage cette année-là, également dans une émission spéciale le 10 août 1982 où elle est invitée à commenter l'actualité (guerre du Liban et attentat de la rue des roziers) avec Claude Lanzmann. Dans cette émission, elle paraît bouleversée et confuse. *Antenne 2 Midi*, journal télévisé animé par Christian Marie Monnot. Diffusé le 10 août 1982. Paris : Antenne 2. D'après Notice INAthèque.
[2] Amos Gitaï (1950 – Haïfa) est un cinéaste israélien de renommée internationale qui s'est à la fois illustré dans des films de fiction, des courts-métrages et films documentaires.
[3] Cette opinion de Liliane Atlan exprimé en 1982 correspond à l'idée dominante et précède de quelques années la révision historiographique entreprise par les nouveaux historiens israéliens.
[4] Juan Mendoza, Max Bourjouly, Liliane Atlan. 1982. Entrevue télévisée avec Armand Gatti. *Antenne 2 Midi*. Diffusée le 16 août 1982. Paris : Antenne 2. Notice INAthèque.
[5] Nous l'avons vu dans le rejet du narratif palestinien exprimé à l'encontre du spectacle *Nous sommes les enfants du camp*. (Voir Chapitre 8).

avec Israël et la politique israélienne qui témoigne bien de la dimension contradictoire du sionisme relevée par Alain Badiou et Edgar Morin le citant :

> *Les deux visages contradictoires du sionisme ont été bien signalés par Alain Badiou. Le visage lumineux : émancipation, volonté de créer une société entièrement nouvelle ; le visage sombre : négation du peuple palestinien (terre sans peuple), puis expulsion, colonisation, domination (coloniale et raciste, dit Badiou). "Cette création est un mélange extraordinaire de révolution et de réaction, d'émancipation et d'oppression".*[1]

Cette contradiction est au cœur de la pièce *Les Musiciens, les Émigrants* mise en onde par Jean-Pierre Colas et diffusée sur France Culture en 1975, et publiée en 1976 aux éditions P.J. Oswald. La version finale de la pièce a été rééditée en 1993. « Les musiciens » représentent le peuple juif portant en fardeau l'Histoire d'un exil millénaire. Au début de la pièce, ils trouvent enfin un endroit où ils peuvent rester, mais se rendent rapidement compte que leur installation force d'autres musiciens à partir. Liliane Atlan raconte de façon allégorique la fondation de l'État israélien : le prologue explique clairement la fiction dont il est question. On y rencontre Miséreuse qui arrive à Jérusalem. C'est un personnage créé dans deux pièces précédentes comme elle le rappelle dans le prologue où elle fait sa seule apparition : « Je suis née dans une pièce de théâtre, *Les Messies*. Je suis sortie de *La petite voiture de flammes et de voix*, j'en suis guérie[2] ». L'auteure commence donc par rappeler le lien entre la Shoah et le sionisme : les personnages de la pièce portent avec eux le passé des camps. Miséreuse poursuit la présentation des lieux : elle se rend à « Kfar Shaül, un hôpital pour malades mentaux, incurables[3] », érigé sur les ruines du village arabe qui a été Deir Yassine. Cette présentation éclaire la destinée des personnages qui se présentent ensuite en scène, Reine, Elie et Iali :

> *Ils n'incarnent pas des personnages. Ils sont des personnes qui vivent dans leur chair, l'histoire de leur peuple. Ils souffrent, de toutes les souffrances qu'il a subies, ils se sentent coupables de tous les crimes qu'il a commis, alors même qu'ils n'étaient pas nés, ils portent, dans leur chair, qu'ils le veuillent ou non, la mémoire d'un éternel exil* […] *Et c'est pourquoi l'histoire de Deïr-Yassine, ce village arabe pogromisé par des juifs, les rend fous, les violences qu'ils doivent commettre chaque jour pour survivre les rendent fous, ils ne voient pas comment ils pourraient à la fois survivre et devenir ces êtres qu'ils rêvent d'être. C'est là ce qui les enferme dans le labyrinthe de leurs esprits malades, ce qui les rend universels.*[4]

La pièce a donc lieu dans un hôpital psychiatrique en Israël et tous les personnages sont des musiciens qui « jouent leur histoire[5] ». Les deux premiers fragments de la pièce mettent en scène trois musiciens : Miséreuse – qui est devenue Reine, Elie et Iali dont les instruments sont

[1] Edgar Morin, *Le monde moderne…*, *op. cit.*, p. 157.
[2] Liliane Atlan, *Les Musiciens, les Émigrants*, Paris, Éditions des Quatre-vent, 1993, p. 13.
[3] *Ibid.*, p. 14.
[4] *Ibid.*, p. 9-10.
[5] *Ibid.*, p. 13.

« des valises, des paquets, des malles, des chariots à bagages[1] » (Au fur et à mesure de la pièce, de véritables instruments de musique s'ajoutent). Les artistes débutent leur partition « à trois voix, comme on accorde ses instruments[2] ») :

> *Il y avait une fois des musiciens qui n'avaient pas de chance. On ne les laissait jouer nulle part, alors, ils faisaient leurs malles, ils défaisaient leurs malles. Au lieu de répéter, ils cherchaient une salle. Quand ils l'avaient trouvée, il fallait l'installer. Quand elle était vivable, il fallait la quitter.*[3]

Le texte de Liliane Atlan est de prime abord confus : le passage par la scène est nécessaire pour en éclairer le sens. Les trois personnages sont censés répéter une partition, mais l'on se rend compte, au fur et à mesure, que « la partition » désigne l'histoire de leur vie et l'histoire de leur peuple. Or, cette histoire est racontée de façon confuse par leurs récits, leurs corps et leur voix qu'ils utilisent pour chanter, mimer le roucoulement des tourterelles, ou imiter par leurs cris des tirs de mitraillettes. Au début du premier fragment, les personnages évoquent leur émigration sur un bateau avant d'arriver « sur une terre où [leurs] voisins ne viendront plus [leur] dire que le son de [leurs] voix les énerve[4] ». Cela permet de caractériser le personnage de Reine, « *(débarquant)* Je ne vois rien qu'un tas de sable. Bah ! Je viens d'un pays riche, j'y dépérissais d'ennui. *(Comme on claironne des slogans)* Ici, grâce à la vie dure, grâce à la pauvreté, grâce au désert, je trouverai un nouveau souffle […][5] ». Jadis miséreuse en Europe, elle devient « Dame » sur cette nouvelle terre. Tandis qu'elle débarque, Iali rêve de repartir : « Mes voisins veulent me tuer[6] ». Reine et Iali s'affrontent mais Elie interrompt leur échange – et « la partition » ou le jeu :

> ***ELIE*** *Reprenons le bateau, mais au passé, pendant la guerre.*
>
> ***REINE*** *Surtout ne pas parler des maladies honteuses, des maladies présentes !*
>
> ***ELIE*** *Je m'excuse, Reine, mais ta mallette en peau de porc, tu la garderas pour tes croisières. Prends celle-ci, défoncée, par des milliers de coups, donnés par des milliers de mains, anonymes, hostiles. Nous jouons dans un monde hostile. Je vous donne le la, "Les Émigrants, nous sommes les derniers restes d'une poignée de survivants…"*
>
> ***REINE*** *(au public, sans jouer) Nous allons être assassinés, sous votre regard complice ou indifférent. Je mélange les temps mais notre histoire ne change pas. (Portant ses valises) Je traverserai l'Europe en flammes, j'irai jouer dans le pays de mes ancêtres. Ce qui m'empêche*

[1] *Ibid.*, p. 15.
[2] *Id.*
[3] *Id.*
[4] *Ibid.*, p. 16.
[5] *Id.*
[6] *Id.*

*de vivre, j'en tirerai une légende, sans dieu ni miracles, une petite bible pour mauvais temps.* […][1]

La confusion du texte est explicitée : « je mélange les temps ». Tout au long de la pièce, les personnages mélangent tous les temps : celui de l'Histoire et des temps bibliques, celui de l'Europe de l'Inquisition, et celui de l'Europe sous domination nazie, etc. Le souvenir des persécutions hante les personnages et les emmure dans le passé et la certitude d'une nouvelle extermination à venir. L'idéal sioniste expose ses contradictions lorsqu'il se confronte au présent. Lorsque le personnage de Reine parle du temps présent, elle est rabrouée :

***REINE*** […] *Je n'ai qu'une question en tête, où aller ?*

**IALI** (comme un agent recruteur) *Chez toi, dans les marais, avec les tiens ! Ta famille m'envoie pour te convaincre de la rejoindre. Ici, dans ce camp de personnes déplacées, tu ne dors plus, tu ne manges plus, tu as perdu tout ressort, tu sais bien qu'à part nous, personne au monde ne veut te recevoir…*

***REINE*** *Te demandes-tu s'il y en a d'autres, aujourd'hui, qui pourraient dire la même chose ?*

***ELIE ET IALI*** (hystériques) *Ce n'est pas comparable ! – Tu parles comme nos ennemis – Aucun peuple ne souffre comme nous ! – Nous, tout le monde veut nous tuer ! – Mais nous sommes forts ! – Nous avons des enfants ! – Nos enfants nous gardent ! – Ce sont de bons soldats ! – Normaux ! – Plein d'idéal ! – Pas comme toi, mauvaise langue !*

***REINE*** *Je veux partir, laissez-moi monter sur ce bateau. Ici mon nom est sur la liste noire. Dans mon propre pays, mon nom est sur la liste noire, parce que j'ai protesté, j'aurais voulu qu'on mange autrement, qu'on s'habille autrement, qu'on pense et qu'on parle autrement, qu'on se supporte, qu'on vive ensemble. J'ai osé dire que nous sommes laids, nous n'avons rien changé, les huîtres n'évoluent plus depuis déjà quelques millions d'années.*

***ELIE*** *Quand tu cesseras de jouer au présent !*

***IALI*** *Nous avons abordé. Défais tes malles. Installe-toi.*[2]

Reine finit par cesser « la répétition » en s'éloignant de ses comparses qui tuent le temps en l'attendant :

***IALI*** *Si on rentrait ?*

***ELIE*** *Où ?*

*Reine s'est assise un peu plus loin, sur sa valise, absente.*

***IALI*** *Reine et partie.*

***ELIE*** *Elle n'était jamais venue. Elle est morte en chemin.*

[1] *Ibid.*, p. 17.
[2] *Ibid.*, p. 18.

***IALI*** *Mais non, j'ai eu de ses nouvelles. Tu te rappelles ce village dont nous avions massacré, pour rien, les habitants ?*

***ELIE*** *(criant) pour rien ?*

***IALI*** *Oui, pour rien.*

Un temps.

***ELIE*** *Il nous fallait absolument nous installer.*

***IALI*** *Oui, mais les gens de ce village ne nous avaient rien fait.*

***ELIE*** *Et nous, ceux qui nous tuaient, que leur avions-nous fait ?*

***IALI*** *Rien. Mais ces gens-là, c'est nous qui les avons violés, assassinés.*

***ELIE*** *Un crime, cela ne peut se pardonner ?*[1]

Cet échange est l'un de ces rares dialogues clairs qui parsèment la pièce, alors que Reine a décidé de « quitter » la partition. Tout au long de la pièce, on assiste donc à une confrontation entre l'émancipation promise par le rêve sioniste, et l'oppression qu'il a engendrée. L'auteure réalise une critique virulente de l'établissement en Palestine, en même temps qu'elle déplore qu'il n'y ait pas eu d'autre issue. De la même manière, la représentation de la Palestine avant l'État d'Israël correspond à une vision stéréotypée et misérabiliste des Arabes. Il est indiqué que la terre sur laquelle les trois personnages débarquent est « un désert », qu'ils vont s'installer dans « les marais », et lorsque l'hôpital de Kfar Shaül est présenté dans le prologue par Miséreuse, celle-ci indique qu'ils n'avaient même pas « l'eau courante[2] » et que ce sont les malades eux-mêmes qui ont modernisé les lieux et installé des W.C. Ces Arabes qui sont au cœur des discussions de la pièce n'y apparaissent jamais, sauf sous la forme de mannequins que font parler Reine et Elie, sur un mode revanchard :

***REINE*** (aux mannequins) *Je m'appelle Reine. Reine des sables. Reine des abattoirs. Reine de ce puits où nous avons jeté vos frères. Reine de tous les puits où vous avez jeté nos frères. C'est à cause de vous que nos maisons deviennent des cimetières.*

***REINE-MANNEQUIN*** *Une longue tradition m'inciterait à vous offrir un thé à la menthe, ou au jasmin, mais vous m'avez volée, vous m'occupez, je vous jetterai à la mer, je reprendrai ma scène.* […]

***ELIE*** (aux mannequins) *Nous venons d'une terre qu'on a déjà écrite dans des milliers de livres, mais aucun mot ne lui convient. C'est une autre planète. Des montagnes de chaussures, de cheveux, de dents. Les fleurs poussaient sur de la cendre humaine. À quoi bon nous plaindre ? Il nous faut vivre. Où voulez-vous qu'on aille ?*

[1] *Ibid.*, p. 20.
[2] *Ibid.*, p. 14.

***IALI*** *Nulle part. Dans la terre. Tout au fond de la terre.*

***ELIE*** *Quand nous y serons, sur qui passerez-vous vos haines ?*[1]

Outre la vision misérabiliste des Arabes, ils sont dépeints comme un peuple haineux par essence, si hostiles qu'ils voudraient « jeter les Juifs à la mer ». Cette expression est une interprétation d'une conférence de presse de l'OLP donnée en 1967, diffusée dans les médias occidentaux et les cercles arabes, elle « aurait contribué à [la] défaite [de l'OLP] en gagnant à Israël […] le soutien international[2] ». « Jeter les Juifs à la mer » est une expression reprise jusqu'à nos jours pour affirmer l'hostilité permanente et immuable des Arabes à l'encontre des Juifs. « L'affrontement » avec les mannequins se poursuit dans la pièce, notamment au cours d'une scène où les personnages creusent le sol à la recherche de reliques qui prouvent leur présence antérieure sur le site – en référence au débat réel qui a occupé les sionistes à construire le mythe d'« une terre sans peuple pour un peuple sans terre[3] ». Au fur et à mesure de la pièce, les propos d'abord critiques deviennent prescriptifs : « Iali (à Reine-Mannequin) Tu vois. Cette scène est à moi. Depuis des milliers d'années, j'y joue un morceau de musique, enfoui sous un autre, enfoui sous un autre, c'est toujours le même[4] ». Les personnages semblent condamner l'humanité à répéter toujours les mêmes erreurs : « Iali. Clé des louanges. Les génocides. La roue tourne. Les victimes deviennent des bourreaux. Les bourreaux deviennent des victimes[5] ». Avant la conclusion de la pièce, dans laquelle Reine, Elie et Iali recommencent la partition – ce qui indique l'éternel recommencement et l'humanité condamnée à répéter ses erreurs – Reine affirme :

> ***Reine****. Des charniers, sur des charniers, sur des charniers. Oradour. Babi-Yar. Hiroshima. Auschwitz. Dien-Bien-Phu. Bab-El-Oued. L'Érythtrée. L'Europe. L'Amérique. L'Asie. Jérusalem. Deïr-Yassine ou Kfar-Shaül, ce village de fous, une planète dont tous les habitants ont dû devenir fous.*[6]

---

[1] *Ibid.*, p. 42-42.

[2] Esther Benbassa, *Être juif après Gaza*, Paris, CNRS Éditions, « Débats », 2009, p. 21.
L'auteure rappelle en note de bas de page : « Lors de cette fameuse conférence de presse, à la question de savoir ce qu'on ferait des citoyens israéliens si les Arabes gagnaient, Ahmad al-Shuqayri avait répondu : « On s'efforcera d'assister les Juifs et de faciliter leur départ vers leur pays d'origine ». Quant au sort des Juifs nés sur place, il avait ajouté : « Ceux qui survivront resteront en Palestine, mais selon mon opinion aucun ne survivra ». Sur le moment, on attachera peu d'importance à cette déclaration, publiée le 3 juin dans le journal libanais *Al-Yawm* et reprise partiellement par *L'Express* (5-11 juin 1967) dans un compte rendu sur la situation au Moyen-Orient, écrit par le correspondant de l'hebdomadaire à Amman. Elle ne suscite guère de commentaires en Occident et n'a pas plus d'échos dans la presse arabe ou en Israël.

[3] Ilan Pappé, « Les dix mythes d'Israël. Petite(s) mythologie(s) israélienne(s) », dans Noam Chomsky, Ilan Pappé, *op. cit.*, p. 18.

[4] Liliane Atlan, *Les musiciens…*, *op. cit.*, p. 49.

[5] *Ibid.*, p. 50.

[6] *Ibid.*, p. 61-62.

Au fur et à mesure que la pièce avance, les opinions critiques majoritairement exprimées par Reine sont contredites. En même temps que l'auteure avance des comparaisons audacieuses, il semble que toute possibilité de sortir du cercle vicieux des nationalismes européens soit récusée. Plus encore, la question des nationalismes européens est présente et absente en même temps, et c'est plutôt l'essence inhumaine de l'humanité qui semble être la cause des maux dénoncés dans la pièce. C'est sur un mode cynique et ironique que s'expriment les personnages. Il est difficile d'élucider ce qui relève de la critique de l'auteure et de ses opinions masquées dans ce texte en mille-feuille qui en obscurcit le sens, en témoigne sa réception critique. Nous n'avons pas parlé, dans cette brève analyse, du Docteur Berger et de l'infirmière Dorothée qui interviennent à plusieurs reprises dans la pièce pour encourager les malades à écrire leur partition. Ces personnages troublent justement le sens du propos. Interviewée sur France Culture en 1974 – avant la radiodiffusion de son texte, Liliane Atlan est questionnée au sujet de ce personnel soignant : « qui est le docteur […], est-ce un docteur des camps de concentration ? » :

> *Non, d'abord ce sont des musiciens qui répètent mais qui ne peuvent jamais jouer. Ça c'est la situation fondamentale. Et ils doivent constamment émigrer, et leur situation actuelle tue en eux leur désir de jouer. Il arrive un moment où on a l'impression qu'ils sont des malades mentaux qui feraient de la musique comme on fait de la musique pour soigner les malades, or, donc, à ce moment-là, le docteur est effectivement le médecin chef de l'hôpital, or il se trouve… que ce sont quand même des musiciens qui répètent, et ce docteur n'est docteur qu'en musicologie : c'est un musicien qui fait des expériences musicales. Seulement ils sont tellement atteints par l'impossibilité dans laquelle l'histoire les a mis de jouer, ou leur histoire, que finalement ils déballent, au lieu de faire vraiment de la musique, ils déballent leurs histoires comme on viderait des malles pleines de pierres dont on n'arriverait pas à se débarrasser, même si on les vide.*[1]

L'auteure rappelle que tous les personnages du texte sont des musiciens mais n'explique pas avec précision le choix du cadre de l'hôpital et la confusion engendrée par la présence de personnels soignants qui, si l'on en croit sa réponse, n'en sont pas. De manière allusive, elle explique que ces musiciens émigrants sont aliénés par le poids de leur passé, et explique un peu plus loin au cours de l'interview que « ce dont ils parlent fait allusion de manière évidente à ce qui se passe entre les arabes et les juifs…[2] ». En outre, au cours de cet interview, on apprend que l'auteure a écrit d'abord une fin optimiste – un « épilogue rapide pour réconforter les spectateurs[3] » – qui se trouve finalement retiré au profit du final que nous avons précédemment

[1] Liliane Atlan. 1974. Entrevue radiophonique avec Lucien Attoun. *Nouveau répertoire dramatique*, diffusée le 2 novembre 1974. Paris : ORTF – France Culture. Notice d'après INAthèque.
[2] *Id*.
[3] *Id*.

décrit, dans lequel les musiciens recommencent inlassablement la même partition. L'auteure explique l'avoir changé parce qu'elle a « toujours une insatisfaction fondamentale par rapport à ce [qu'elle fait] … » et que « normalement [elle aurait] dû écrire encore une dizaine de pages »[1]. L'interview se conclut sur le fait que le théâtre de Liliane Atlan « tournait autour du Juif errant, et maintenant ce sont les victimes errantes, toutes les victimes…[2] ». Cette conclusion démontre bien la symétrie avec laquelle le conflit est déjà abordé, et la façon dont s'inscrit dans le théâtre une forme de pessimisme anthropologique qui peuple le monde de victimes et condamne l'humanité à produire « des charniers, sur des charniers, sur des charniers… ». En même temps, la conclusion de la pièce est loin d'être évidente pour Liliane Atlan qui épouse finalement à la fois une posture critique, et une posture cynique. Cette ouverture (d'esprit) est saluée par la critique lors de sa première mise en scène par Fabio Pacchioni, en janvier 1976 au Palace. La prestation de la comédienne Catherine Sellers[3] est unanimement saluée. Ces critiques[4] sont rédigées selon des tendances différentes : une partie n'évoque pas le massacre de Deïr Yassin et le parallélisme fait par la dramaturge avec l'exil palestinien, mais le thème général de l'émigration et de l'exil[5] ; l'autre salue un geste politique ou engagé[6] ; enfin une partie de la critique, malgré l'intérêt certain pour le sujet, regrette la densité et la confusion qui enrobe le texte[7] – produisant parfois une critique tout aussi obscure[8].

Cette mise en scène donne lieu à une nouvelle interview de l'auteure sur France Culture par Lucien Attoun. Le massacre de Deir Yassine est cette fois évoqué et Liliane Atlan est plus sûre d'elle lorsqu'elle affirme :

---

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] Catherine Sellers (1928 – 2014, Paris) est le nom de scène de Jacqueline Andrée Toubiana-Tabbah, comédienne et actrice française. Née dans une famille juive tunisienne à Paris, son père est mort en camp de concentration tandis qu'elle s'était réfugiée en Tunisie avec sa mère. Elle est connue pour son interprétation dans l'*Antigone* de Jean Vilar joué dans la Cour d'honneur du Palais des papes en Avignon en 1960. Elle a joué pour des metteur·e·s en scène et réalisateurs renommé·e·s Jean-Louis Barrault, Albert Camus, Marguerite Duras, Antoine Vitez, Claude Régy, Alain Resnais…).
[4] Toutes les critiques citées ci-dessous font partie d'un recueil factice de la BNF constitué à partir du Fonds Catherine Sellers : *Les Musiciens les émigrants*, 4-COL-331(535). Notice du recueil factice : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40980559q
[5] Alain Leblanc, « Au Palace, deux pièces, un thème : ce pays qui n'est pas le nôtre », *Le quotidien de Paris*, 19 janvier 1976 ; Françoise Varenne, « L'émigration en deux spectacles », *Le Figaro*, 21 janvier 1976 ; Claude Baignères, « Les Musiciens, les Émigrants. Une soirée riche mais grave », *Le Figraro*, 3 février 1976.
[6] Patrick de Rosbo, « Les musiciens, les émigrants de Liliane Atlan. Une rescapée qui se souvient de son enfer », *Le quotidien de Paris*, 24 janvier 1976 ; Pierre Marcabru, « "Les Musiciens, les Émigrants". Politique et poésie », *France Soir*, 3 février 1976 ; J.-P. Leonardini, « Pieds et poings liés », *L'humanité*, 3 février 1976.
[7] Michel Cournot, « "Les Musiciens, les Émigrants" au Palace », *Le Monde*, 25 janvier 1976 ; Bruno Villien, « Les Musiciens, les Émigrants de Liliane Atlan », Le Nouvel Observateur, 2 février 1976.
[8] L.A. « Les Musiciens, les migrants, Liliane Atlan », *Les nouvelles littéraires*, 29 janvier 1976.

> *c'est l'histoire de la diaspora,* […] *de gens qui ont été toujours chassés de tous les orchestres, en dehors de tous les systèmes, rêvant de justice, victime d'injustice, et puis un jour* […] *où enfin ils ont pu poser leurs valises quelque part, et bien, par leur seule présence, il s'est trouvé qu'un autre orchestre, pour ne pas dire un autre peuple, est obligé de prendre ses valises, et finalement a les mêmes thèmes : le mal, les bateaux, les camps de personnes déplacées. Bon y'a pas encore les camps d'extermination, en tout cas pas de la même manière, si vous voulez il y a une espèce d'injustice fondamentale qui fait que : ou on est en dehors de la machine, ou on est broyés par elle.*[1]

L'auteure dépeint donc un système avec des oppresseurs et des opprimés et poursuit en affirmant que ses musiciens « sont devenus occupants, des occupants en danger qu'on commette contre eux un nouveau génocide […][2] ». Cette analyse du système couple le projet d'émancipation sioniste à la peur fondamentale de subir une nouvelle extermination. Au regard des productions scientifiques fournies sur le conflit israélo-palestinien jusqu'à nos jours, l'analyse de Liliane Atlan paraît extrêmement lucide, et en même temps, elle pose cette situation comme inévitable et prend donc un parti pris politique dissonant avec la dimension critique du texte. André Gintzburger, qui assiste à la générale, le relève :

> *Diffuse, confuse, touffue, écrite dans un style lyrique qui obscurcit beaucoup la lisibilité du message, tout compte fait ennuyeuse, l'œuvre a tout de même le mérite de poser le problème de la légitimité de la diaspora, et de ne pas traiter les enfants d'Israël en enfants de chœur victimes des méchants Arabes. N'empêche que ce vœu de réconciliation avec ceux qu'on a chassés quand on est arrivés, rappelle beaucoup le vœu semblable exprimé par les Pieds-Noirs d'Algérie vers les années 60 !*[3]

En outre, le tourneur relève que la dimension critique du texte recoupe celle, concomitante, d'une pièce de théâtre d'un auteur martiniquais jamais mise en scène :

> *Pendant une heure, nous assistons aux états d'âmes d'une nommée Reine […], d'un certain Elie et d'un certain Lali [sic]. Dans un style à justifier la charge de Daniel Boukman lorsqu'il décrit le gouvernement israélien inculquant à son peuple de commémorer sans relâche les malheurs ancestraux des enfants d'Israël, nous les voyons se lamenter.*[4]

La mémoire est en effet au cœur d'une autre pièce de théâtre dont l'esthétique et le parti pris politique cherchent à l'inverse à éclaircir la situation en partant du même constat.

---

[1] Liliane Atlan. 1976. Entrevue radiophonique avec Lucien Attoun. *Panorama du 20 janvier 1976*, diffusé le 20 janvier 1976. Paris : ORTF – France Culture.
[2] Id.
[3] André Gintzburger, Une certaine histoire du théâtre. Compte-rendu de spectacles de théâtre vus de 1970 à 1999 traduisant un lent désenchantement culturel et politique, blog personnel, [disponible en ligne en cache] http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-6878518.html, consulté [en cache] le 19/05/18.
N.B : Nous n'avons pas retrouvé cette critique dans la publication papier qui a suivi la mise en ligne des carnets du tourneur.
[4] *Id*.

## 11.3. Et jusqu'à la dernière pulsation de nos veines (1975) : Une pièce de théâtre documentaire de Daniel Boukman.

*Et jusqu'à la dernière pulsation de nos veines* (1976) est la sixième pièce de Daniel Boukman[1]. Elle a été rééditée en 1993 et préfacée par Jean Baubérot qui déplore qu'elle n'ait jamais été mise en scène[2]. Le texte est ambitieux et ample, à l'instar du *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution* de Peter Weiss[3]. Si l'on trouve effectivement des éléments du théâtre documentaire weissien (critique du camouflage, critique de la falsification de la réalité, critique du mensonge[4]), il ne s'agit pas toutefois d'un théâtre « du compte-rendu », même si l'auteur se base sur des articles de presse, dossiers de l'UNRWA et de l'ONU, etc (référencés au fur et à mesure du texte). La pièce de Daniel Boukman s'inscrit dans un courant politique anti-impérialiste mais son esthétique s'inspire également de Brecht, Piscator et Jean Genet. En outre, son engagement anticolonialiste s'est d'abord exprimé du point de vue martiniquais et des rapports entretenus entre la France métropolitaine et l'Outre-mer. « Le sérieux, le poétique, le comique et même le grotesque s'unissent dans cette œuvre afin de saboter les "fictions" de l'Europe [5] ». Pour bien saisir ce qui amène l'auteur à écrire sur le conflit israélo-palestinien, il est nécessaire de présenter son parcours.

Les universitaires qui se sont intéressés à l'œuvre de Boukman, et plus largement au théâtre caribéen, sont d'abord américains ou canadiens[6]. Ses pièces, caractérisées par un discours explicitement politique, restent méconnues et peu étudiées en France, la majorité ayant été jouée en Algérie. De plus, la figure du martiniquais Aimé Césaire domine largement le champ des études postcoloniales alors que Daniel Boukman se pose en détracteur du mouvement de la négritude qui ne sous-tend, selon lui, « aucune action politique concrète[7] ».

[1] Présenté dans ce chapitre.
[2] Daniel Boukman, *Et jusqu'à la dernière pulsation de nos veines*, Paris, L'harmattan, 1993.
[3] Peter Weiss, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, trad. Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.
[4] Peter Weiss, « Notes sur le théâtre documentaire », dans *op. cit.*, p. 7 à 15.
[5] Jason A. Allen, « Daniel Boukman. Un regard caribéen sur le théâtre », *Nouvelles Études Francophones*, 25, 2010/1, p. 1-18, url : https://muse.jhu.edu/article/392026, consulté le 07/10/17.
[6] Jason A. Allen, article cité ; Alvina Ruprecht « Stratégies d'une dramaturgie politique : le théâtre anticolonial de Daniel Boukman », *L'Annuaire théâtral*, 28, 2000, p. 59-72, url https://id.erudit.org/iderudit/041438ar, consulté le 07/10/17.
[7] Jason A. Allen, article cité, p. 2.

**Daniel Boukman** (1936 à Fort-de-France) est un dramaturge, poète et militant anticolonialiste, auteur majeur du théâtre martiniquais il a publié la plupart de ses poèmes en créole. En 1954 il est étudiant à La Sorbonne au cours d'une décennie fertile en événements qui contribuent à le former politiquement, et théâtralement. Il écrit « *à la manière* de Brecht » dont la pièce *Le Cercle de craie caucasien* – jouée en 1958 à Paris – produit sa « première émotion théâtrale », mais c'est *Les Nègres* de Jean Genet (joué en 1959) qui déclenche son désir d'écrire du théâtre[1]. Il suit des cours de théâtre à l'école de la rue Blanche[2] mais « n'a pas le temps de recevoir une formation pertinente[3] » puisqu'il déserte l'armée française en octobre 1961 et séjourne un an au Maroc avant de rejoindre l'Algérie indépendante où il enseigne le français de 1966 à 1981. C'est lors de cet exil qu'il écrit ses premiers poèmes dramatiques dont *Orphée Nègre* (1962) qu'il dédie à Frantz Fanon et dans lequel il parodie Aimé Césaire. Amnistié en 1975, il retourne en France métropolitaine en 1981, puis en Martinique en 1999. De « l'anticolonialisme militant » qui caractérise ses premières œuvres, Boukman réoriente ses écrits « vers l'affirmation de la spécificité culturelle des Antilles, et surtout vers la mise en valeur de la langue créole »[4].

Le théâtre de Daniel Boukman vise à « discréditer certains discours "établis" liés à l'impérialisme français et à la condition martiniquaise en particulier[5] ». Sa pièce la plus connue, *Les Négriers* (créée en 1972 à Paris), compare la politique d'immigration du gouvernement français de 1959 – des territoires d'Outre-mer vers la métropole, à une « nouvelle traite négrière[6] ». Il satirise la Loi du Bureau pour la migration et le développement de l'immigration des départements d'outre-mer (BUMIDON)[7], renommée dans la pièce « loi DUBIDON », qui « cherche à "puiser dans ces îles aphrodisiaques les énergies humaines inactives pour les déverser sur les métropolitaines turbines afin qu'elles tournent tournent tournent"[8] ». Dans cette nouvelle politique migratoire française, Boukman « voit plutôt une stratégie d'acculturation et

[1] Jason A. Allen, article cité, p. 9.
[2] Aujourd'hui ENSATT.
[3] Jason A. Allen, article cité, p. 9.
[4] Alvina Ruprecht, article cité, p. 60.
[5] Jason A. Allen, article cité, p. 3.
[6] *Ibid.*, p. 1.
[7] Alvina Ruprecht, article cité, p. 61.
[8] Jason A. Allen, article cité, p. 1.

de dispersion des populations pour mettre fin aux contestations politique et sociale qui sévissaient dans les départements d'outre-mer à l'époque[1] ». Le dramaturge assiste et participe aux mouvements contestataires en Martinique vers 1958. Il « vit ses choix idéologiques[2] » et devient « le modèle d'une conscience profondément déchirée, à la fois attirée par les apports de la culture française et européenne et révulsée par le comportement hégémonique de cette même société qui prolonge l'anachronisme d'un système colonial[3] ». Alvina Ruprecht a produit une analyse du « marxisme théâtralisé de Boukman[4] » qui, dans cette pièce en particulier, « dénonce le capitalisme débridé, moteur du colonialisme qui se prolonge dans les relations problématiques entre la France et les départements d'outre-mer[5] ». En outre, Boukman relie l'histoire de l'esclavagisme aux nationalismes européens et à la Shoah :

> *Le dramaturge démontre que la libération est d'abord un processus intérieur qui fouille la mémoire, récupère l'histoire et éveille les consciences, pour prévenir la moindre apparition des anciennes attitudes et assurer que l'esclavage, quelle que soit sa forme, ne se produise plus. Ce texte semble même annoncer la prise de conscience du phénomène de « nettoyage ethnique », ainsi que les dangers du « négationnisme » historique par rapport à l'holocauste, car les voix délirantes des négriers « nazifiés » associent la politique d'acculturation aux expériences eugéniques menées dans les camps de concentration.[6]*

On retrouve ce souci de la continuité historique et de l'analyse systémique jusqu'à la démonstration que « le racisme déborde la conscience de classe[7] », avec un vendeur de journaux qui « se met à crier les titres qui annoncent la récession et ainsi préparent le déferlement de la "solidarité prolétarienne" française contre ces ouvriers "étrangers" qui minent les acquis syndicaux en vendant leurs bras "pour une bouchée de pain" ![8] ». Boukman vise à démontrer « que le racisme est, et a toujours été, le moteur principal du progrès économique de la France […][9] ».

> *Par rapport à l'ensemble de l'œuvre dramaturgique de Boukman, Les négriers appartient à une première période d'écriture qui s'étend de 1967 à 1976. Les six pièces de cette période sont caractérisées par un anticolonialisme militant qui s'exprime non seulement par un discours explicitement politique, mais aussi par des formes parodiques qui subvertissent des pratiques textuelles et scéniques du théâtre européen.[10]*

[1] Alvina Ruprecht, article cité, p. 62.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] *Ibid.*, p. 63
[5] *Ibid.*, p. 60.
[6] *Ibid.*, p. 63.
[7] *Ibid.*, p. 67.
[8] *Id*.
[9] *Ibid.*, p. 66.
[10] *Ibid.*, p. 60.

Les pièces de Daniel Boukman s'inscrivent dans la lignée des théâtres d'inspiration marxiste (Brecht, Piscator, Weiss) et partagent l'irrévérence d'un auteur comme Jean Genet, en s'inspirant de pratiques carnavalesques et parodiques caribéennes[1]. D'abord focalisé sur les relations de la France à ses territoires d'outre-mer, l'auteur écrit en 1975 une pièce « en hommage à la juste lutte du peuple palestinien[2] ». Il utilise l'histoire et l'actualité pour raconter la lutte de ce peuple sans tomber dans le manichéisme. La pièce ne met pas en scène des palestiniens contre des israéliens, mais des oppresseurs contre des opprimés. Il condamne les oppresseurs, quelque soit leur nationalité, qui collaborent à la colonisation de la Palestine et questionne les liens de cause à effet de la politique impérialiste en Afrique du Sud et au Moyen-Orient. Daniel Boukman évoque aussi la résistance au Dhoffar, les Black Panters en Israël et la récente défaite du Kippour qui déstabilise le pays. De chants révolutionnaires vietnamiens en poèmes palestiniens, Daniel Boukman écrit une œuvre qui impose au lecteur contemporain de revisiter l'histoire.

La pièce est écrite en cinq fragments qui mobilisent plus d'une cinquantaine de personnages et groupes de personnes. Son déroulement est sinueux parce qu'elle fonctionne comme une imbrication de simulacres incessamment interrompus pour mettre à nu le processus théâtral. Une explication détaillée et linéaire de la première partie permet d'en prendre la mesure tandis que le reste de la pièce sera résumé.

La première partie commence par une mise en scène en abyme de la commémoration de la Shoah orchestrée par Mutter Golda et Moshe, soit Golda Meïr[3] et Moshe Dayan[4] respectivement Premier Ministre d'Israël de 1969 à 1974 et Ministre de la Défense d'Israël de 1967 à 1974. Boukman satirise la mise en scène de la mémoire par une scénographie dont le but est de révéler le théâtre en train de se faire :

> *En arrière-plan, sur une plate-forme surélevée, une armoire imposante, à double porte. À droite, au niveau du plateau, un mirador – projecteur – surplombant un camp de concentration entouré de barbelés. À gauche une espèce de passerelle. Quelque part ailleurs, visible de la*

[1] Jason A. Allen, article cité.
[2] Daniel Boukman, *Et jusqu'à…*, *op. cit.*, p. 3.
[3] Golda Meir (1898, Kiev (URSS) – 1978, Jérusalem) est une femme politique israélienne qui a participé à l'édification du pays. Elle grandit dans un kibboutz en Palestine mandataire et défend un sionisme socialiste. Issue d'une famille pauvre, elle devient Ministre du Travail puis Premier Ministre. Elle est l'une des premières femmes à accéder à de telles fonctions politiques au XX$^{e}$ siècle. Elle apparaît comme un *leader* majeur du pays et a été surnommée « la grand-mère » d'Israël et a veillé à l'égalité femme-homme dans son pays, accentuant l'image progressiste d'Israël. La débâcle de la guerre du Kippour mène à sa démission. Elle est connue pour son inflexibilité et son refus de négocier avec les Palestiniens, arguant que le pays – au sens moderne et juridique d'une nation – n'a jamais existé.
[4] Moshe Dayan (1915, Palestine ottomane – 1981 Israël) est un militaire et homme politique israélien. Il entre en politique dans le parti de gauche israélien, le Mapaï, qui est aussi celui de Golda Meir.

> *salle, un endroit où est installé un technicien (son, lumière, projection) avec son matériel qu'il essaie… En avant-scène, feuilletant un livre, La poésie palestinienne de combat, d'Abdellatif Laabi, une femme, un homme… Sur un podium, de l'autre côté, on installe un dispositif suggérant un studio radio-télévision, où un homme est en train de se grimer…* […][1]

Mutter Golda entre « un masque de SS à la main[2] », Moshe se débat pour l'enlever, tandis que le magnétophone sur scène joue du Mozart. Derrière eux, un groupe de « soldats de la Werhmacht[3] » attend. Plutôt que d'assister à une irreprésentable représentation des camps de concentration – l'indication donnée dans la didascalie liminaire est d'ailleurs assez maigre (mirador et barbelés) – le public assiste à la fin d'un spectacle lorsque les participants se retrouvent en coulisses, menés par Mutter Golda qui se dirige « vers l'armoire [pour] déposer son masque, sa casquette et son manteau[4] » après avoir demandé au technicien de couper la musique :

> *MUTTER GOLDA.* – […] *Ce carnaval macabre demeure absolument nécessaire.*
>
> *MOSHE. – Nécessaire, nécessaire ! Mon œil[5], oui !*
>
> *MUTTER GOLDA. – Mais cessez donc de vous plaindre !*
>
> (Moshe va vers l'armoire déposer son masque, sa casquette, son manteau.)
>
> *MUTTER GOLDA* (aux soldats). – *Allons, mes enfants, repos ! Pour vous aussi c'est terminé !*
>
> (Les soldats retirent leurs vestes, sortent en bavardant… Silence lourd.)
>
> *MUTTER GOLDA. – Eh bien ! Dites-le, que je suis folle !... Et pourtant, jamais raison ne fut plus droite que la mienne ! ... Ce jeu que nous leur imposons, je sais, est cruel, horriblement cruel ! … Mais il le faut ! Pour que la mémoire des Enfants d'Israël se souvienne ! … Notre ennemi le plus redoutable, Moshe, s'appelle l'oubli !*
>
> (Une horloge sonne l'heure.)
>
> *MUTTER GOLDA. – Encore un effort, général ! Nous devons nous préparer pour la suite.*
>
> (Elle se dirige vers l'armoire, qu'elle ouvre, revêt une tenue de Grand Inquisiteur. Moshe enfile une robe de moine, met une perruque tonsurée, prend un grand crucifix expressif. Cependant, sur un signe de Mutter Golda, le technicien met en marche le magnétophone : Dies Irae… Ils sortent majestueusement… Mutter Golda revient précipitamment sur ses pas, et referme l'armoire à double tour […][6]

Alors que Mutter Golda et Moshe sont partis jouer le passé pour lutter contre l'oubli, hors-scène, le projecteur est soudain braqué sur le public. Boukman prend soin d'indiquer dans une

[1] Daniel Boukman, *Et jusqu'à…*, *op. cit.*, p. 11.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.*, p. 12
[4] *Id*.
[5] Moshe Dayan était borgne et portait un cache-œil.
[6] Daniel Boukman, *op. cit.*, p. 11-12.

note que ce jeu ne peut fonctionner que « pour un public dont le pays (européen) fut occupé, lors de la 2e guerre mondiale par les armées allemandes, et a connu la collaboration avec les nazis[1] ».

> *VOTRE MEMOIRE / de peur qu'elle ne meure étouffée sous les sables. / Lequel d'entre vous /s'affirme innocent ? / À travers les siècles / vos mains, les mains de vos pères et des pères de vos pères / ont toutes / trempé dans le Crime.*[2]

Le texte est déclamé par le journaliste (l'homme en train de se grimer) situé sur un podium qui suggère la radio-télévision comme indiqué dans la didascalie liminaire – à l'opposé d'un couple lisant un livre de poésie, à l'avant-scène. Il déclame ce premier texte avec une voix de vieillard, puis prend soudainement une voix de *speakrine* : « Ici RADIO EUROPA. Et maintenant une page de publicité[3] ». La publicité vante les mérites d'un séjour au bord de la mer Morte. La critique du tourisme colonial est déjà une thématique importante dans *Les négriers*. Ici, elle sert à faire le lien entre la mémoire de la collaboration avec les nazis, et l'expiation de cette culpabilité vers la terre promise. S'ensuit la diffusion du tube de l'été : *Inch'allah* d'Adamo[4]. La chanson se fond peu à peu dans un morceau de flûte joué par l'homme (qui se tenait à l'avant-sène). La femme qui l'accompagne déclame un poème d'Abdelatif Laabi. C'est à ce moment qu'un groupe de personnes entre sur la passerelle (à gauche) interrompant la déclamation :

> *UN HOMME. – Qu'est-ce que c'est que ça ?*
>
> *LE GUIDE. – Une dingue !*
>
> *UNE FEMME. – Elle raconte quoi ?*
>
> *LE GUIDE. – Elle divague.*
>
> *UN AUTRE. – Qui c'est ?*
>
> *LE GUIDE. – Bof !!! Suivez le guide, messieurs dames, suivez le guide !*
>
> (Ils sortent… Le chant de flûte reprend.)
>
> *LE TEMOIN I. – "J'ai appris des siècles durant à ne pas fermer ma porte devant les hôtes. Mais un jour j'ai ouvert les yeux et j'ai vu mes récoltes pillées le compagnon de ma vie pendu et sur le dos de mon enfant des sillons de plaies. J'ai alors reconnu la traîtrise de nos hôtes. J'ai semé mon seuil de mines et de couteaux et j'ai juré au nom de mes cicatrices qu'aucun hôte ne franchira mon seuil au vingtième siècle"*
>
> (Flûte … L'homme – le témoin II – dit :)

[1] *Ibid.*, p. 13.
[2] *Id.* Nous indiquons les sauts de ligne par des slashs.
[3] *Id*.
[4] *Inch'Allah* est une chanson composée et chantée par Salvatore Adamo (1943, Sicile) en 1966, peu avant la Guerre des Six Jours. Elle reste plusieurs mois dans le Top 10 en France et est censurée dans le monde arabe.

*LE TEMOIN II. – Extrait de Au Vingtième Siècle, de Samih El Quassim, poète palestinien.* […][1]

Mutter Golda et Moshe entrent à nouveau et le technicien « remet du Dies Irae[2] ». Chacune de leurs entrées au cours de cette première partie interrompt la déclamation de poésie palestinienne, indiquant un rapport de force (mémoire forte/mémoire faible). S'ensuit une litanie de reproches de Golda à Moshe qui n'a pas su interpréter correctement son rôle et a oublié son texte. Mutter Golda revient sur l'importance de la mémoire tandis que Moshe célèbre la puissance militaire du pays. Argument qui ne convainc pas Golda :

> *MUTTER GOLDA. – Oui ! Mais EUX, ils ont pour eux le nombre. Ils ont pour eux l'espace ! … Ils ont pour eux l'exil et sa souffrance, mère de toute haine. Cette haine pour nous qu'ils cultivent et dont la sève nourrit leurs actes ! … Alors vous devriez comprendre pourquoi, pour nous, il est capital de ne rien négliger.*[3]

S'ensuit une scène grotesque dans laquelle Golda et Moshe rejouent l'Inquisition en procédant à la condamnation d'un hérétique juif (un mannequin-tronc au milieu du plateau). Leur sentence fait la liste des accusations faites aux Juifs, et leur discours glisse progressivement vers des accusations stéréotypées adressées aux Arabes.

> *MUTTER GOLDA. – Isaac Julius Rosenberg / reconnais en Jésus-Christ / le Monarque du Monde !*
>
> *MOSHE. – Isaac Julius Rosenberg / au nom… au nom…*
>
> *MUTTER GOLDA. – … du Père…*
>
> *MOSHE. – au nom du Père, du Fils et du Saint-Esprit.*
>
> *MUTTER GOLDA. – au nom de la Très Sainte Vierge Marie.*
>
> *MOSHE. – de sainte Bernadette.*
>
> *MUTTER GOLDA. – sainte Suzette.*
>
> *MOSHE. – sainte Paulette.*
>
> *MUTTER GOLDA. – sainte Colette.*
>
> *MOSHE. – sainte… Chouette.*
>
> *MUTTER GOLDA. – Moshe !! Du sérieux, voyons ! / Isaac Julius Rosenberg notre Sainte Mère l'Église / Catholique, Apostolique et Romaine / te pardonne si / tu acceptes sur ton front / l'onde sacrée du baptême.*
>
> *MOSHE. – Sinon / que les flammes du Bûcher / consument ton âme / Satan !*
>
> *(Ils se mettent à tourner comme deux toupies folles.)*

[1] *Ibid.*, p. 14-15.
[2] *Ibid.*, p. 15.
[3] *Ibid.*, p. 16.

*MOSHE. – Vous mangez la chair tendre des Innocents.*

*MUTTER GOLDA. – Vous buvez leur sang chaud dans des calices d'or.*

*MOSHE. – Vous forniquez avec le Diable.*

*MUTTER GOLDA. – Vous tenez enfermé dans une boîte la lèpre*

[…]

(Ils se remettent à tourner de plus belle)

*MOSHE.* – (tirant de dessous sa robe un revolver) *Arabe / fils de chien, avoue ! / Tu / rêves de saccager nos vignes. / Tu / rêves de réduire en cendres la Civilisation / plantée par Nous dans ce pays / autrefois pierres et sables.*

*MUTTER GOLDA. – Avoue l'Arabe.*

*MOSHE. – Égorgeur de femmes.*

*MUTTER GOLDA. – Égorgeur d'enfants !* […][1]

La farce se poursuit par la liste des soutiens politiques au sionisme à travers le monde (majoritairement anglais ou américains) et une incantation de Moshe et Golda pour faire pleuvoir « des cataractes de feu[2] » sur les Palestiniens. Moshe, en transe, finit par tirer un coup de feu sur le mannequin, mettant un terme à la saynète. Golda le met au repos et le noir progressif sur le plateau suggère la nuit au cours de laquelle est à nouveau déclamé le poème de Samih El Qassem, *Au vingtième siècle*. À peine réveillés, les deux comparses retournent à l'armoire s'habiller, mais Moshe se trompe, « met la perruque tonsurée [et] le masque de S.S. [puis] charge son revolver[3] ». Pendant qu'ils retournent jouer le passé, hors-scène à nouveau, des voix se mettent à scander « Palestine, Palestine[4] », affolant la sentinelle qui braque son projecteur sur le fond de scène : « Vos gueules bande de cons ![5] ». Il fait intervenir le technicien qui couvre les voix en poussant le magnétophone à fond avec *Inch'Allah* d'Adamo. Le magnétophone finit par tomber en panne et le couple de témoins à l'avant-scène présente un nouveau poète : « Le Damon, prison israélienne, où fut détenu l'auteur de *Veillées de prison*, Tewfik Azzayad, poète palestinien[6] ». Le poème évoque la torture et il est à nouveau recouvert par le son « assourdissant » du magnétophone jusqu'au retour de Golda et Moshe dont la seule présence fait taire toutes les voix autour. Une nouvelle dispute éclate entre eux, Moshe ne veut plus jouer, il souhaite attaquer l'ennemi, mais Mutter Golda affirme que « le vent est en train

[1] *Ibid.*, p. 16-19.
[2] *Ibid.*, p. 19.
[3] *Id.*
[4] *Id.*
[5] *Id.*
[6] *Ibid.*, p. 20.

de tourner[1] ». S'ensuit une scène « familiale » où Golda se met à tricoter, réclame au technicien une musique douce – celui-ci fait tourner par erreur « un chant patriotique palestinien[2] » avant de remettre *Inch'Allah*. Une petite fille du nom de Sabra (Juive née en Palestine) entre accompagnée de sa nurse américaine, Miss Mary. Sabra interroge sa grand-mère car Miss Mary affirme que les Arabes sont méchants. Golda élude le sujet. Moshe enfonce le clou : « Mon ange, n'aie pas peur ! Tonton Moshe a une grosse pince pour arracher leurs dents[3] ». L'affirmation fait écho au poème sur la prison et la torture que l'on vient d'entendre. Golda congédie la nurse et la petite fille et reproche à Moshe son attitude : « Excès en tout nuit ![4] ». Le noir est progressivement fait sur scène. La sentinelle braque son projecteur vers le fond de la scène et interpelle les voix qui scandaient Palestine précédemment. Le silence lui répond, puis une musique de Mozart et des aboiements de chiens sont à nouveau joués au magnétophone, renvoyant au bruitage utilisé pour accompagner l'ouverture de la pièce. Une diapo est projetée en fond de scène indiquant : « Extrait d'une déclaration de la ligue israélienne pour la défense des droits de l'homme et du citoyen[5] ». Le couple en avant-scène lit le texte[6]. La lecture peut être accompagnée, selon Boukman, de « diapositives adéquates[7] ». Le tract fait état de l'existence de prisons et de « camps de concentration[8] » en Palestine, pour « les familles des personnes recherchées[9] ». Au fur et à mesure de la lecture, des personnes viennent les écouter sur la passerelle et sont interpellées par le journaliste : « Assez ! Ne les écoutez pas ! Ces gens de la soi-disant Ligue Israélienne reçoivent leurs directives de Moscou ! […] Ce sont des mensonges ! De la propagande antisémite ! […] De mauvais juifs ![10] ». La rumeur enfle sur

[1] *Ibid.*, p. 21.
[2] *Ibid.*, p. 22.
[3] *Id*.
[4] *Ibid.*, p. 24.
[5] *Id*.
[6] Le tract est cité dans le livre de Daniel Boukman mais non accessible en intégralité. Le texte est issu de la Ligue Israélienne des Droits de l'Homme fondée en 1935. Elle est dirigée depuis 1970 par Israël Shahak (1933, Varsovie – 2001, Israël), professeur de chimie à l'Université hébraïque de Jérusalem, auteur de plusieurs articles publiés dans la *Revue d'Études Palestiniennes* – dès le numéro 2 (Hiver 1982), et d'un ouvrage en français intitulé *Le Racisme de l'État d'Israël* (Paris, G. Authier, 1975). L'ouvrage a été recensé dans le journal *Le Monde* et critiqué pour l'usage du mot « racisme » auquel l'auteur de l'article préfère le mot « discrimination ». La venue en France en 1975 d'Israël Shahak fait l'objet d'un autre article. Le deuxième met en doute la fiabilité des affirmations de la Ligue israélienne des Droits de l'Homme, arguant qu'elle n'est pas affiliée à la Fédération internationale des Droits de l'Homme. L'article met en doute les propos de l'auteur et le discrédite. Voir à ce sujet : « Le président de la Ligue israélienne des droits de l'homme évoque la "colonisation" des territoires occupés », *Le Monde*, 27 juin 1975 ; Daniel Junqua, « Deux "J'accuse" : le président de la Ligue des droits de l'homme », *Le Monde*, 21 novembre 1975.
[7] Daniel Boukman, *op. cit.*, p. 24.
[8] *Ibid.*, p. 25
[9] *Id*.
[10] *Ibid.*, p. 25-26.

la passerelle et un guide vient disperser la foule. Une jeune femme reste. Son intervention clôt la première partie.

La jeune femme applaudit la dernière déclamation de « *La Peste*, de Fadwa Touqan, poétesse palestinienne[1] ». Le journaliste exige qu'elle s'en aille. Elle refuse. Il l'interroge. Elle lui apprend qu'elle est de Leipzig :

> *Le journaliste. – Allemande par-dessus le marché ! Et vous applaudissez ! Buchenwald, Treblinka, Bergen-Belsen, Orianenbourg… vous connaissez ?*
>
> *La jeune femme. – Dachau, Mauthausen, Ravensbreuck, Mardenek, Ardsen (un temps), Auschwitz, oui ! je connais !* […]
>
> *LE JOURNALISTE* (prenant une voix chevrotante). – *Insolente ! Respectez au moins ma barbe et mes cheveux blancs !* (autoritaire) *Comment vous appelez-vous ?* […]
>
> *La jeune femme. – Rosa Levy !*
>
> *LE JOURNALISTE. – LEVY ! Mais… mais vous êtes donc…* […]
>
> *LA JEUNE FEMME. – ALLEMANDE ! Citoyenne de la République Démocratique Allemande !*
>
> *Le journaliste. – Juive ! Vous êtes juive !*
>
> (Mutter Golda et Moshe interviennent)
>
> *MUTTER GOLDA. – Vénérable vieillard, un moment, je vous prie ! Laissez-moi m'en occuper ! … Mademoiselle Levy, vous êtes née à Leipzig. Votre père, votre mère…*
>
> *LA JEUNE FEMME. – Morts / à Auschwitz, assassinés par les nazis le 21 mars 1944.*
>
> *MUTTER GOLDA. – Désolée, mon petit ! … Quelle est votre profession là-bas ?*
>
> *LA JEUNE FEMME. – Ingénieur en électronique.*
>
> *MOSHE. – En électronique !! Et vous… vous ne souhaiteriez pas… changer d'air… voir du pays ?*
>
> *MUTTER GOLDA. – Les hivers sont pénibles à Leipzig, et c'est si bon la mer, le soleil, le sable chaud !*
>
> *MOSHE. – Et puis, chez nous, un ingénieur en électronique touche un salaire consistant.*
>
> *MUTTER GOLDA. – Sans parler des primes !*
>
> *MOSHE. – Nos laboratoires sont formidables.*
>
> (Un temps.)
>
> *MUTTER GOLDA. – Alors ? C'est oui ?*
>
> *LA JEUNE FEMME. – C'est Non !*

[1] *Ibid.*, p. 27.

*LE JOURNALISTE. – N'insistez pas ! Cette fille a un caractère de mule ! … Pourquoi avez-vous applaudi cette femme ?*

*LA JEUNE FEMME. – Parce que j'aime la poésie. / Parce que j'aime la poésie dont les mots chantent la libération des peuples. Et puisque nous en sommes aux confidences, sachez, / mon vénérable vieillard, que j'aime / au-delà de sa mort / Pierre El Khatib / ex-étudiant à Leipzig / fidaï [fedayyin] palestinien / tué les armes à la main / le 21 mars 1968 à Karame.*

*LE JOURNALISTE. – Pierre El Khatib ! Mais… ce n'est pas un Palestinien !*

*LA JEUNE FEMME. – Pauvre type !*

(Elle s'en va.)

*LE JOURNALISTE. – LEVY ! Rosa LEVY !! Revenez ! Rejoignez la terre de vos ancêtres ! Vous êtes juive ! JUIVE ! Revenez ! Écoutez l'appel de votre sang !* (à Mutter Golda) *Je suis navré ! Elle est partie !*

*MOSHE. – Dommage !*

*MUTTER GOLDA. – Consolez-vous, Moshe ! À travers le monde, ça ne manque pas d'ingénieurs juifs en électronique !*[1]

C'est sur cet échange que se termine la première partie où s'affrontent plusieurs conceptions identitaires : la jeune femme se définit par sa citoyenneté qui ne donne pas pour autant de limites à son amour tandis qu'en face, c'est la religion qui prime pour définir son identité. En outre, la réaction du journaliste – qui ne comprend pas qu'un Palestinien puisse s'appeler Pierre – démontre la puissance des assignations identitaires. Cette partie se conclut donc sur une image non manichéenne de l'affrontement entre israéliens et palestiniens où ce sont bien des dirigeants historiques d'Israël qui sont caricaturés, manipulant la population à des fins politiques, avec à leur service un technicien du son – essentiel pour faire taire les voix contestataires – une sentinelle, un journaliste. Le passage d'anonymes sur la passerelle, accompagnés par un guide, symbolise la muséification de la mémoire.

C'est ce même type de fonctionnement dramaturgique (saynètes interrompues et croisées dans différents espaces de jeu) que l'on retrouve dans les parties suivantes, avec un sens du grotesque et du carnavalesque de plus en plus accentué et irrévérencieux. La deuxième partie montre que la société israélienne est aussi une société de classes fondée sur une ségrégation raciale[2], avec l'éboueur, le clochard et le docker qui sont d'origine séfarade et saluent leurs patrons d'origine ashkénaze[3]. Les premiers regrettent d'être venus sur les promesses de recruteurs qui n'ont pas

[1] *Ibid.*, p. 27-29.
[2] Toujours au sens d'une catégorie politique.
[3] Daniel Boukman, *op. cit.*, p. 32.

été tenues. En parallèle Mutter Golda et Moshe poursuivent leurs « simulacres[1] » qui sont autant de « psychodrames absolument indispensables[2] » pour la majorité de leurs concitoyens qui « n'ont connu ni ghettos ni pogroms ni camps nazis[3] ». Mutter Golda défend cette nécessité et fait répéter à Moshe un texte sur « le sentiment de solidarité nationale[4] » extrait de *Mein Kampf*, tandis qu'un acteur entre sur la passerelle, « met un masque d'Adolf Hitler[5] », et déclame le texte pendant que Moshe mime les paroles. Golda et Moshe rejouent « les camps de la mort nazis[6] » sous le regard d'une foule sur la passerelle. Ils sont interrompus par des juifs séfarades qui réclament plus de justice sociale, moins de canons et de discours. D'autres ne sont pas d'accord et rappellent qu'ils sont cernés d'Arabes haineux. Une bagarre éclate entre eux. En parallèle, un reportage d'un médecin intervenant à Gaza est diffusé par le magnétophone. Dans la cohue, un certain Goldfinger[7] – qui représente le pouvoir impérialiste américain – intervient pour remettre de l'ordre, suivi d'Oncle Sam. Parmi le groupe de dirigeants, un professeur de philosophie marginalisé critique systématiquement les décisions gouvernementales et est traité comme un fou[8]. Un militant vient également exposer des données statistiques et factuelles tirées de rapports de l'ONU, mais il se fait discréditer par trois personnages (Mickey Mouse, Félix le Chat, Woody Picker), qui le désignent comme étant un « communiste », puis est réduit au silence par le journaliste qui le traite d'antisémite. Cette partie se termine sur la culpabilisation de l'Occident par le journaliste, projecteur braqué sur le public à nouveau interrogé sur ses activités pendant l'occupation allemande.

Dans la troisième partie, l'acteur portant le masque d'Hitler revient cette fois avec Goering et Goebbels, applaudir depuis la passerelle le récit du massacre de Deir Yassin en s'écriant : « Oradour sur Glane ![9] ». Le récit est à nouveau conduit par les deux témoins qui se trouvent à l'avant-scène, mais aucune de leurs actions n'a de répercussions sur les décisions politiques et débats qui se jouent derrière eux entre Golda, Moshe, Goldfinger, un rabbin (Meir Kahane[10]),

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.*, p. 33.
[4] *Ibid.*, p. 34.
[5] *Id*.
[6] *Ibid.*, p. 40.
[7] En référence à James Bond.
[8] Inspiré de Yossi Amitaï, professeur israélien membre du MAPAM – aile gauche israélienne – ayant pris position publiquement et ses propos ayant été rapportés dans le journal *Le Monde* sur lequel se base Daniel Boukman.
[9] Daniel Boukman, *op. cit.*, p. 64.
[10] Meir Kahane (1932, New York – 1990, New York) est un rabbin et homme politique israélo-américain favorable à la création du Grand Israël et à l'expulsion de tous les Arabes des frontières bibliques du pays. Cette thèse est défendue par le Kach, un parti politique fondé en 1971 officiellement interdit en Israël en 1994 après le massacre des palestiniens au tombeau des Patriarches à Hébron orchestré par Baruch Goldstein. Le mouvement s'est

le Ministre de l'édification (le professeur de philosophie a démissionné). Leurs échanges sont entrecoupés par des tirades de Goldfinger vantant la qualité des missiles et autres armes qu'il propose de fournir. L'événement qui les interrompt, c'est l'arrivée de Yacoub Adiv[1] – soldat israélien collaborant avec les fedayyins palestiniens – qui mobilise leur attention pour le reste de la partie : il faut mettre un terme à l'alliance entre Juifs et Arabes. Yacoub Adiv s'est déjà brièvement exprimé dans la partie précédente : il était la sentinelle sur le mirador, assistant aux mises en scènes outrancières de la mémoire.

La quatrième partie se rapproche plus formellement du théâtre documentaire, avec une quantité d'informations statistiques sur la balance commerciale mondiale, puis des comparaisons tirées entre l'apartheid Sud-Africain et la condition palestinienne en Israël et en territoires occupés. La partie s'ouvre également sur la débâcle de la guerre du Kippour, et l'intervention du Docteur K. (Henri Kissinger[2]) qui vient présenter sa collection de marionnettes, dénonçant à nouveau la politique impérialiste américaine. Les marionnettes se nomment Baby Doc (Haïti), La momie (Ethiopie), Marcoco (Philippines), Pinocchio (Chili), Montoutou (Zaïre), Panzer (Bolivie), Pussy cat (Iran), Papadoudoupoulos (Grèce), Cacaetatano (Portugal), Pirahnana (Brésil), Tchang II (Taïwan), L'Emire Kakabousse (Oman) et Le Petit Roi d'Amman – le Roi Hussein

accompagné de la création d'une branche paramilitaire, *Jewish Defense League* – en France la *Ligue de défense juive* – qui n'ont jamais été interdites en Europe.

[1] Eh[o]ud Adiv [ou Udi Adiv] est un soldat israélien arrêté en 1971 et inculpé « d'espionnage en faveur de la Syrie ». Le procès d'Haïfa a été relayé par l'A.F.P. et dans un court article du *Monde*, évoquant notamment les thèses révolutionnaires du jeune israélien qui défendait la création d'un État palestinien démocratique. Il aurait appartenu à un réseau révolutionnaire envisageant d'assassiner Moshe Dayan, et dont *Le Monde* affirme qu'il aurait « subi l'influence de M. Cohn-Bendit au cours d'une visite faite par ce dernier en Israël en 1968 ». Daniel Boukman cite pour sa part un long article paru dans la presse militante obtenu à la Librairie Palestine, 24, rue de la Réunion, dans le XX$^{e}$ arrondissement de Paris plastiquée en 1972. Une enquête est menée car des soupçons pèsent sur la Ligue de Défense Juive à l'époque. En outre, le long texte cité par Daniel Boukman est une critique du sionisme argumentée, mais il n'est pas possible de savoir s'il s'agit des propos d'Ehud Adiv lors de son procès à Haïfa en l'absence du document source dont la référence est incomplète. Il s'agit probablement de la brochure *Les procès de Haïfa et l'organisation judéo-arabe en Palestine occupée*, Groupe d'information Palestine, 1973, concernant : Daad Turki, Ehud Adiv, Sabbi Na'arni, Dan Vered, Anis Kar'awi, Simon Haddad. [Voir en annexe la reproduction de la couverture de la brochure.] En outre, le journaliste israélien Michel Warschawski analyse rétrospectivement (en 1987) ce procès comme une mascarade destinée à décourager les rencontres entre juifs antisionistes et palestiniens – interdites par le gouvernement. Parmi le réseau, le journaliste souligne que certains israéliens ont écopé de dix années de prison pour avoir seulement pris contact avec des palestiniens.
Bibliographie : Rajsfus Maurice, entretiens avec Michel Warschawski, « Un procès en sorcellerie », dans Maurice Rajsfus, *Israël Palestine L'ennemi intérieur*, Paris-Montreuil, EID-La Brèche, 1987, p. 131-137.
Sources : « Une organisation juive revendique l'attentat contre la librairie Palestine à Paris », *Le Monde*, 5 octobre 1972 ; « Le réseau de sabotage judéo-arabe envisageait d'assassiner le général Dayan », *Le Monde*, 12 décembre 1972 ; « Les deux accusés israéliens expriment leurs regrets pour leur action », *Le Monde*, 8 mars 1973 ; « Démocratie. La condamnation d'Ehud Adiv », *Le Monde*, 3 mars 1988.

[2] Henri Kissinger (1923, Allemagne) est un politologue et diplomate américain allemand de naissance, de confession juive, qui a émigré en 1938 aux États-Unis pour fuir les persécutions nazies. Il joue un rôle important dans la diplomatie américaine au cours de la Guerre Froide. Figure médiatique controversée, il est accusé d'avoir encouragé plusieurs coups d'État et d'avoir eu connaissance de crimes de guerre qu'il aurait laissé faire. Pour ces raisons, il incarne dans la pièce de Daniel Boukman, un marionnettiste impérialiste.

de Jordanie qui est à l'origine du massacre des Palestiniens en septembre 1972 – septembre noir. Enfin, la cinquième partie donne la parole exclusivement aux soutiens de la lutte palestinienne qui réitèrent la chronologie de la lutte, sans les interruptions qui ont jalonné la pièce, pour éclaircir l'historique.

Ce rapide résumé de la pièce souhaite insister sur l'importance de la mémoire de la Shoah qui occupe la moitié du propos – plus que sur l'évident propos anti-impérialiste de l'auteur. L'auteur affirme que c'est sur l'usage de la mémoire de la Shoah que se fonde la cohésion nationale israélienne. Outre la densité de la pièce, c'est également l'hétérogénéité de ces cinq parties qui la rend complexe. La première combine de façon originale procédés brechtiens et genetiens, ces derniers s'estompant rapidement pour une approche de plus en plus documentaire – proche des procédés de Piscator et de Weiss. L'opacité initiale de la scène est rapidement dissipée au profit d'un éclaircissement par étapes du discours – avec l'usage de plus en plus systématique de données factuelles et statistiques, et l'insert de dépêches AFP ou d'articles de presse. La présence de personnages masqués, de Hitler à Mickey Mouse atteste d'une dimension carnavalesque et grotesque qui souligne le caractère irrévérencieux et la critique radicale de la pièce. En outre, sa lecture rétrospective permet de constater – au regard du nombre d'articles journalistiques référencés[1] – qu'un grand nombre de données sont connues de longue date mais toujours traitées médiatiquement avec l'étonnement de la nouveauté au XXI$^{e}$ siècle, voire contestées aujourd'hui[2]. Il n'est pas étonnant que la pièce n'ait pu être jouée en 1975 compte-tenu de son approche avant-gardiste et à contre-courant du conflit israélo-palestinien. Jean Baubérot, préfaçant le livre, le relève :

> *Pour finir, je voudrais m'adresser aux troupes de théâtre qui se veulent engagées. Ne tombent-elles pas, parfois, dans une certaine facilité en mettant en scène des luttes déjà très populaires comme LIP ou le Larzac ? C'est au demeurant très sympathique, mais la complicité qui existe dès le départ entre les spectateurs et les acteurs n'évite pas toujours une certaine bonne conscience.*
>
> *Représenter la pièce de Daniel Boukman est, à ce niveau, plus difficile. Notre auteur remue, comme on dit, des tas de choses que l'on préfère habituellement laisser assoupies. Il nous montre indirectement à quel point la lutte du peuple palestinien remet en cause les pseudo valeurs occidentales, il nous pose de terribles questions. Je pense donc qu'il est urgent et important qu'une troupe ait le courage de « monter » cette pièce. Ce faisant, elle démontrera que le théâtre engagé n'est pas pour elle un alibi un peu commode, un rôle qu'elle se donne,*

[1] Les notes de bas de pages renvoient notamment à plusieurs articles du *Monde* consultables dans les archives en ligne [accès restreint] et dont le contenu témoigne d'une connaissance fine de la situation israélo-palestinienne dès les années soixante-dix.

[2] Nous pensons notamment aux expropriations et massacres de 1948, et aux travaux actuels du laboratoire israélien indépendant, *De-colonizer*. Voir à ce sujet : Éléonore Merza Bornstein, Eitan Bornstein Aparicio, *op. cit.*

*mais qu'elle conçoit la représentation théâtrale comme un acte politique en même temps qu'un acte esthétique.*[1]

Mais l'approche critique de l'usage de la mémoire que Daniel Boukman s'autorise doit aussi s'appréhender avec l'histoire de l'esclavage. En tant qu'auteur de nationalité française mais d'ascendance antillaise, il se sent probablement plus légitime qu'un auteur français de métropole, à écrire de façon critique sur l'usage et l'instrumentalisation de la mémoire et de la souffrance d'un peuple.

## Conclusion de chapitre

Les trois dramaturgies que nous avons présentées dans ce chapitre écrivent l'histoire d'Israël dans la continuité du XX$^{e}$ siècle, dans une généalogie européenne, et non pas en rupture comme pourrait le laisser supposer la dimension émancipatrice du projet sioniste et la fin de la Seconde Guerre mondiale. En outre, chaque auteur traite différemment du sujet en fonction de ses assignations raciales et dispositions culturelles et politiques. Dans la pièce de Gabriel Arout, nous pouvons entendre une sorte de réparation symbolique dans la légitimation d'actes d'un « terroriste juif » luttant pour son émancipation après la Shoah. Mais le texte s'inscrit surtout dans l'humanisme d'Albert Camus dont l'auteur s'inspire : le cas de conscience d'un soldat s'interrogeant sur la justesse de son devoir. Pour Liliane Atlan, la confrontation aux camps de la mort nazis est une épreuve biographique pour comprendre les limites de sa critique de la fondation de l'État d'Israël. La folie exprimée dans sa pièce et la difficulté à lui trouver une fin montre que la nouvelle position d'oppresseur crée un dilemme : « ou on est en dehors de la machine, ou on est broyés par elle[2] ». Ce passage d'une attitude passive et victimaire à une attitude active et revendicatrice est fondatrice de l'État israélien, comme nous aurons l'occasion d'y revenir par la suite. La question de la mémoire est également centrale dans l'œuvre de Boukman. Sa propre identité de descendant d'esclave et de colonisé l'amène à écrire une pièce qui dénonce l'usage politique des souffrances du passé. C'est également dans les années 1970 que s'élève en Israël une voix dissidente au théâtre.

[1] Jean Baubérot, « Préface », dans Daniel Boukman, *op. cit.*, p. 10.
[2] Liliane Atlan. 1976. Entrevue radiophonique avec Lucien Attoun. Déjà cité.

# Chapitre 12. Le théâtre de Hanokh Levin des satires politiques aux cabarets absurdes : importation, interprétations, transformations.

## 12.1. L'importation du théâtre de Hanokh Levin : dépolitiser la dissidence ?

S'il n'est pas le premier dramaturge israélien à être présenté sur les scènes en France[1], Hanokh Levin est toutefois le premier auteur de satires politiques à être médiatisé, publié et joué. Toutefois, ce ne sont pas ses satires politiques qui sont d'abord présentées bien que ses déboires en Israël construisent déjà sa réputation dans le cercle des lecteurs du journal *Le Monde* en mai 1970 :

> *Jérusalem. - La pièce de théâtre la Reine de la baignoire [Reine de la salle de bain], qui avait provoqué un énorme scandale en Israël, a été finalement retirée de l'affiche après une courte mais bruyante carrière. Le théâtre Cameri, à Tel-Aviv, qui avait offert l'hospitalité à la violente satire d'un jeune auteur, M. Hanokh Levin, a dû se résigner à demander l'interruption des représentations " devant les pressions grandissantes de l'opinion publique ". En fait, le Cameri, qui est subventionné par la ville de Tel-Aviv, avait subi les pressions discrètes de certains élus municipaux, et a, de plus, été menacé de se faire tout bonnement plastiquer.*
>
> *Bien entendu, l'auteur, quelques acteurs et certains milieux " gauchistes " ont aussitôt crié à l'intolérance et lancé un mouvement de protestation. Le premier à se joindre à eux pour blâmer l'intolérance a été... M. Ygal Allon, vice-président du conseil et ministre de l'éducation nationale.*
>
> *La Reine de la baignoire secoue avec une brutalité sans doute excessive tous les tabous israéliens, y compris le plus sacré d'entre eux : l'armée. Dans le public fort nombreux qui se pressait aux représentations, on a beaucoup remarqué un soir le général Dayan, qui a été autant acclamé à son arrivée que le personnage qui le représentait d'une manière fort peu sympathique sur la scène.* […][2]

Le décalage historique entre la France, sortie de la guerre d'Algérie et encadrant progressivement la fin du service militaire obligatoire, et Israël, dans l'euphorie de la victoire militaire de 1967 s'installant dans les territoires occupés du Sinaï au Golan, est à prendre en compte pour interroger la circulation du théâtre de Hanokh Levin. L'intérêt porté à ce jeune dramaturge qui brise le consensus national manifeste un attachement à une fonction critique du théâtre.

[1] Outre la franco-israélienne Liliane Atlan présentée dans le chapitre précédent, André Gintzburger relate en 1983 une mise en scène de la pièce *The Island* d'Athol Fugard par Amit Gazit (1945, Palestine mandataire) du Théâtre de Haïfa. Nous n'avons malheureusement pas trouvé de documentation sur cette représentation qui mobilise un texte dramatique d'Afrique du Sud en période d'apartheid.

[2] André Scemama, « "Sous les pressions de l'opinion publique". Une violente satire visant les tabous israéliens est retirée de l'affiche à Tel-Aviv », *Le Monde*, 23 mai 1970.

**Hanokh Levin** (1943 – 1999 Tel-Aviv) est un auteur de théâtre et de poésie, parolier et metteur en scène israélien.

*Fils d'une famille pratiquante, elle-même issue d'une prestigieuse lignée de rabbins hassidiques de Pologne, Levin reçoit d'abord une éducation religieuse. Il grandit dans un quartier modeste du sud de Tel-Aviv, où son père tient une épicerie. Il a 12 ans lorsque celui-ci meurt et qu'il est obligé de quitter l'école. Il terminera ses études secondaires tout en travaillant comme livreur. Levin accède à l'âge d'homme dans les années 1960, dans une société marquée par de profonds clivages entre ceux qui sont nés dans le pays et les nouveaux immigrants, entre les riches et les pauvres, entre les Séfarades et les Ashkénazes, entre les Juifs et les Arabes. Ces clivages ne font que s'aggraver après la guerre des Six-Jours, époque à laquelle il fait ses débuts de dramaturge.*[1]

Ses cabarets satiriques au lendemain de la guerre de 1967 lui apportent une large reconnaissance. Il est l'auteur dramatique israélien le plus enseigné de son vivant « dans les lycées et les universités […] il a eu à disposition tous les théâtres subventionnés de son pays et c'est sur les fonds publics qu'il a monté quasiment une création par an[2] ». Des satires politiques, il s'est tourné vers un « théâtre antiguerre[3] » réinvestissant la mythologie (israélienne) pour la confronter à la politique gouvernementale. Il est le fondateur de « l'Association des auteurs dramatiques, dont le but est de défendre leurs droits d'auteur en Israël face aux institutions théâtrales[4] ». Il a participé à l'élaboration d'une revue mêlant théorie et pratique, théâtre et recherche : *Teatron*. Il est décédé prématurément d'un cancer. De son vivant, il ne souhaitait pas que ses pièces politiques soient traduites. À sa mort, « ses ayants droit ont décidé de tout autoriser à la traduction[5] ».

*La Reine de la salle de bains*[6] est la pièce qui « marque le passage de Levin de la marginalité au centre de la création théâtrale de Tel-Aviv[7] ». Il s'agit d'un cabaret alternant sketches et chansons dans lequel l'auteur critique les conséquences de la guerre de 1967, et surtout place

[1] Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin. Ensemble à l'ombre des canons*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008, p. 5-6.
[2] Matthieu Billard, Charlotte Girard, Gaëlle Hispard, « "La vie est une guerre permanente", entretien avec Laurence Sendrowicz », dans David Lescot, Laurent Véray (dir.), *Les Mises en scène de la guerre au XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 320.
[3] Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p. 15.
[4] *Ibid.*, p. 7.
[5] Matthieu Billard, et *al*., article cité, p. 323.
[6] Des extraits de la pièce ont d'abord été publiés dans un chapitre intitulé « satires » dans Hanokh Levin, *Théâtre Choisi III pièces politiques*, Montreuil-sous-bois, Théâtrales, 2005 ; puis le cabaret complet a été publié sous un nouveau titre : Hanokh Levin, *Que d'espoir !*, Montreuil-sous-bois, Théâtrales, 2007.
[7] Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit*., p. 22.

sur les israéliens la responsabilité des problèmes engendrés par l'occupation des territoires, « l'introduction de la religion dans le domaine de la politique[1] », et « le renforcement du mythe national et religieux[2] ». La charge est violente. Levin dépeint une société divisée « en classes ou en ethnies[3] » avec des juifs d'origine séfarade qui servent de chair à canon, et les Arabes qui « se situent au plus bas de l'échelle […] – barbare, ignorant, inhumain[4] ». Le cabaret est construit sur un quiproquo que Levin a déjà développé dans ses précédentes satires :

> *Dans la chanson "Visite des lieux saints après la guerre", on trouve pour la première fois un rapprochement entre les "lieux saints" et ce que l'on appelle en hébreu par euphémisme le "lieu saint", soit les toilettes.*[5]

*Reine de la salle de bains* est un cabaret construit sur une alternance entre des sketches et des chansons satiriques rappelant la forme de l'opérette à la française du XIX[e] siècle, parodiant le pouvoir en place. Levin écorne les discours sur l'union nationale en développant des situations dramatiques dans un cadre familial qui devient le lieu d'un affrontement politique :

> *Il met en scène une famille apparemment ordinaire. La Femme décide de chasser leur colocataire, qui n'est autre que le cousin de son Mari. Devant la résistance de celui-ci, tous les membres de la famille investissent la salle de bains et proclament, dans un style ubuesque, leur souveraineté, une et indivisible sur le « Grand royaume des chiottes ».*[6]

Les chansons sont l'occasion de mettre en évidence « le conflit entre les mythes religieux et la politique israélienne[7] ». Hanokh Levin mobilise le discours nationaliste et unitaire, et le détruit, que ce soit dans la chanson « Je ne tiens pas les promesses que Dieu a faites à Abraham », ou bien dans la lettre d'un soldat à son père intitulée « Cher papa » :

> *Cher Papa,*
>
> *Quand tu seras debout au-dessus de ma tombe*
>
> *Vieux fatigué et solitaire*
>
> *Que tu verras mon corps se recouvrir de terre*
>
> *Toi en haut, papa, et moi dans la pénombre*
>
> *N'essaie pas de prendre une posture inspirée*

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.*, p. 23.
[4] *Id*.
[5] *Ibid.*, p. 24.
[6] Nurit Yaari, « Les pièces politiques. L'occupation, la malédiction des vainqueurs », dans *Théâtre Choisi III pièces politiques*, *op. cit.*, p. 218.
[7] Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p 26.

*Tête haute et regard fier*

*Profite, papa, de notre ultime chair à chair*

*Bientôt tu n'auras plus que tes yeux pour pleurer*

*Ne retiens pas tes larmes oublie ta dignité*

*Ne joue pas les vainqueurs*

*Demande-toi plutôt, papa si c'est à ton honneur*

*D'avoir soudain un fils étendu à tes pieds*

*Ne parle surtout pas de ton grand sacrifice*

*Le sacrifice c'est moi seul qui l'ai fait*

*Garde tes grands mots, papa, ils seront sans effet*

*Je n'entendrai plus rien au fond du précipice*

*Cher papa,*

*Quand tu seras debout au-dessus de ma tombe*

*Vieux fatigué solitaire*

*Que tu verras mon corps se recouvrir de terre*

*Papa, demande-moi pardon.*[1]

Pour maintenir ce spectacle à l'affiche malgré les pressions extérieures, Hanokh Levin a bénéficié de l'appui du Théâtre municipal de Tel-Aviv, le Caméri, dont il devient l'auteur attitré « même s'il travaille pour d'autres théâtres, comme le théâtre Habima, le théâtre de la ville de Haïfa, le Théâtre Khan de Jérusalem[2] ». Vu la notoriété acquise suite à ce spectacle, on peut considérer qu'il s'agit d'un succès. Après cet événement deux comédies sont jouées en France (*Yaacobi et Leidental* et *Marchands de caoutchouc*) au Festival de Nancy en 1982, après un échec cuisant d'une première à Londres en 1974. La réception est contrastée et

> *fait naitre chez les critiques de théâtre et les médias en Israël l'idée que le théâtre de Levin ne pouvait pas réussir à l'étranger. Certains ont même suggéré que l'œuvre de Levin ne se prêtait pas à la traduction, d'autres ont accusé la thématique, les personnages et la cruauté inhérents à la pièce.*[3]

[1] *Ibid.*, p. 27-28. [La chanson est également en exergue dans le volume du Théâtre complet de Hanokh Levin consacré aux pièces politiques.]
[2] *Ibid.*, p. 7.
[3] *Ibid.*, p. 107.

La reconnaissance internationale de Hanokh Levin intervient donc plus tardivement et d'après Nurit Yaari, le théâtre français en est à l'origine[1]. Ce ne sont pourtant les cabarets politiques, qui ont fait sa notoriété en Israël, qui fondent cette reconnaissance. Ils ne sont « destinés qu'à ses concitoyens[2] » car, selon Laurence Sendrowicz[3], la traductrice qui a travaillé avec Hanokh Levin de son vivant, il faut souvent modifier des éléments symboliques que nous ne « comprendrions pas en dehors de leur pays et de leur époque[4] ». Cela implique un travail de traduction et d'adaptation auquel Levin s'est toujours opposé pour ce qu'il considérait être ses œuvres politiques. C'est pourtant « sous le patronage de l'ambassade d'Israël » (Figure 64) qu'une pièce de Hanokh Levin est présentée pour la première fois à Paris, en 1984. Le Théâtre du Caméri joue *Plieurs de bagages*[5], mis en scène par Michael Alfreds[6].

Cette « comédie en huit enterrements[7] » est décrite comme « l'une des pièces les plus mélancoliques[8] » de Levin à sa publication en 2006. La mise en scène de Michael Alfreds réuni vingt-quatre comédiens et comédiennes pour cette comédie qui se déroule dans un quartier dont les habitants paraissent perpétuellement insatisfaits et rêvent d'ailleurs. Cet ailleurs peut-être l'amour, le voyage, les deux… Mais le seul « ailleurs » qui se présente sans aucun doute pour tout le monde, c'est la mort vers laquelle ils se dirigent inévitablement.

[1] Voir en particulier dans l'ouvrage de Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit*., le chapitre 5, « D'une scène à l'autre, la réception de Levin en France », p. 107-144, qui réunit plusieurs écrits des traducteurs, adaptateurs et metteurs en scène du dramaturge.
[2] Matthieu Billard et *al*. Article cité, p. 321.
[3] Laurence Sendrowicz est la traductrice de Levin. Elle a mis en scène pour la première fois en France le cabaret *Reine de la salle de bains* sous le titre *Que d'espoir !*, le 24 septembre 2005 au Théâtre de la Tempête (voir recensement en annexe).
[4] Matthieu Billard et *al*., article cité, p. 321.
[5] La pièce a été publiée en 2006 sous le titre « Sur les Valises » dans Hanokh Levin, *Théâtre choisi IV comédies grinçantes*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.
[6] Michael Alfreds (1934, Londres) dit Mike Alfreds est un metteur en scène, traducteur, et professeur de théâtre anglais. Il a dirigé le théâtre Khan de Jérusalem et exercé dans plusieurs théâtres en Israël où il a vécu de 1970 à 1975 avant de revenir à Londres.
[7] Hanokh Levin, *Théâtre choisi IV, comédies grinçantes*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006, p. 115.
[8] *Ibid*., quatrième de couverture.

*Figure 64: Affiche format A4, BNF : Fonds Silvia Monfort, 4-COL-66(236,1),*

Le spectacle s'accompagne, à l'instar des représentations d'El Hakawati, d'un synopsis qui résume les dix-huit tableaux[1]. Les scènes y sont brièvement résumées. Dans la pièce, elles s'apparentent à des sketches (les dialogues sont brefs et rythmés et dépourvus de longues tirades ou de monologues) ou des « tranches de vie » dans des situations quotidiennes et communes. André Ginzburger trouve des familiarités avec El Hakawati :

> […] *Curieux spectacle pour qui est familier du style palestinien du Groupe El Hakawati, car ce qui est éclatant, c'est qu'ALI LE GALILÉEN d'Abou Salem et les personnages juifs décrits ici vivent de toute évidence le même univers, qui est un univers du MAL DE VIVRE en Israël ! Car si une leçon peut être tirée de cette comédie, c'est que tout le monde veut foutre le camp de ce contexte, y compris par la mort. Périodiquement, les petits héros évoquent une « terre promise ». Pour les uns c'est la Suisse, pour les autres l'Amérique. À chaque enterrement, selon la coutume juive, il y a un orateur qui exalte la vie du défunt. Au huitième enterrement de la*

[1] Synopsis du spectacle *On fait les valises !* [*Plieurs de bagages*], fonds Silvia Monfort, 4-COL-66(236,1), BNF.

*pièce, le discoureur parle « de l'impossibilité de vivre une vraie vie » et se réjouit « qu'il y ait des enterrements pour nous rappeler ce qui est essentiel. » Et le spectacle s'achève sur une vision d'un des personnages : ses parents morts, lui apparaissent et l'invitent à les rejoindre. « Je vais partir, partir en Suisse », leur répond-il… « Bientôt je vous rejoindrai ! » Le fonctionnement lui-même est très proche de celui de nos Palestiniens. Une vingtaine de personnages vivent sous nos yeux des trajectoires truffées d'anecdotes quotidiennes. C'est un grouillement méditerranéen où tout se vit dans une apparente bonne humeur. Je dis bien : apparente. Elle n'est que pure façade. Et si la dénonciation n'est pas, bien sûr, celle de l'opprimé condamnant son bourreau, elle n'en est pas moins semblable, et peut-être plus grave, puisque ici, ce sont les Juifs eux-mêmes qui disent que ça ne va pas.*[1]

Le critique y lit la même dénonciation politique, sur des procédés théâtraux similaires, mais selon des points de vue différents. La pièce sous-tend bien une critique des représentations et discours hégémoniques en Israël comme nous allons le voir, mais le conflit avec les palestiniens en est pourtant tout à fait absent. C'est d'un point de vue situé que l'auteur s'attaque aux politiques gouvernementales et aux mythes sionistes.

Dans la première scène Shabtaï[2], le père de famille, est constipé et tourne en rond devant les toilettes, soutenu par sa femme Bianca et ses deux filles Bella et Nina. Cette dernière est hélée par la fenêtre par son petit ami, Zigui, bègue, qui l'attend pour aller en boîte de nuit. La deuxième scène nous emmène dans une autre famille, chez les Guelernter où Hénia, la mère, souffre d'insomnies et retrouve son fils, Dani, dans la cuisine, buvant son chagrin – et de l'alcool. La mère parle de ses problèmes de santé et le fils de ses rêves de voyage en Suisse. Au milieu de la scène s'intercale une saynète où Nina et Zigui s'embrassent dans la rue et évoquent les problèmes de santé de leurs parents… La suite de la pièce est toujours construite ainsi, grâce à un personnage qui fait le lien d'un tableau à un autre et nous fait découvrir la vie d'un quartier au gré de ses rencontres amoureuses, départs et déménagements, mariages et (huit) enterrements. Un des personnages qui se sort le mieux de sa situation est « la putain » qui apparaît au tableau trois et à plusieurs reprises. À la scène seize elle annonce à son régulier, Dani, qu'elle a assez économisé – grâce à lui – pour partir en Suisse, tandis qu'il reste cloué sur sa valise après l'enterrement de sa mère (tableau 18). Dans les comédies de quartier de Hanokh Levin les personnages mesurent « la réussite de leur existence […] à l'aune de leurs succès ou de leurs échecs aux différentes stations, connues d'avance, que sont la naissance, le mariage, la maladie et l'enterrement[3] ». Nurit Yaari les rattache au genre de la comédie bourgeoise élaboré

[1] André Gintzburger, « Du 25 juin au 28 juillet 1984 », *Une certaine histoire du théâtre*, blog personnel, url : http://histoire-du-theatre.over-blog.org/article-16387085.html, consulté le 13/08/19.
[2] Nous avons repris ici les prénoms des personnages dans la traduction de Laurence Sendrowicz, *Sur les valises*, publiée dans *Théâtre choisi IV, comédies grinçantes, op. cit.*, p. 115-169. Les prénoms ne sont pas tout à fait les mêmes dans le synopsis du spectacle.
[3] Nurit Yaari, Le *théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p. 43.

aux XVIII[e] et XIX[e] siècles et suivant l'évolution moderne du genre jusqu'à des auteurs yiddish ou russes tel que Tchekhov[1]. Ce dramaturge dépeint, dans la plupart de ses œuvres théâtrales, la vie banale et provinciale de la petite bourgeoisie russe de la fin du XIX[e] siècle, dans un style qu'il revendique comique mais qui a souvent été interprété comme tragi-comique voire purement tragique. Les personnages tchekhoviens sont souvent en décalage par rapport à la réalité, soit qu'ils la critiquent et se sentent impuissants à la changer, soient qu'ils la subissent par négligence (des autres et d'eux-mêmes). Ils finissent toujours par échouer en raison de leur passivité. C'est bien le destin des personnages qui se croisent dans le quartier de petits bourgeois dépeint par Hanokh Levin. La multitude de rôles – contrairement aux pièces de Tchekhov qui se passent généralement dans un cercle familial plus restreint – pourrait rappeler les pièces de son contemporain Maxime Gorki[2] plus fournies en personnages telles que les *Bas-fonds* ou *Les Petits Bourgeois*, la critique idéologique en moins. Dans *Les Petits Bourgeois*, l'intrigue se joue au sein d'une famille propriétaire d'un immeuble où l'on croise plusieurs locataires, et où les relations entre les personnages révèlent les combats idéologiques dans la Russie tsariste, peu avant la Révolution (Les enfants défendent leurs convictions face au couple parental qui représente la tradition, le vieux monde). *A contrario*, les personnages de Hanokh Levin semblent dépourvus d'intérêt pour la politique, mais le dramaturge offre lui aussi un regard critique sur ses contemporains et relève la responsabilité des parents dans l'éducation, la transmission de valeur, et l'état du pays qu'ils laissent à leurs enfants. Nurit Yaari souligne que dans ses premiers cabarets satiriques – inconnus du public français – Levin dépeint « des enfants qui deviendront une génération arrogante et amoureuse d'elle-même, mais sourde, maladroite, insensible, incapable d'exprimer une idée ou d'émettre une opinion personnelle sur les question qui déterminent son destin[3] ». Cette démarche se poursuit dans ses comédies « grinçantes » ou « de quartier », dans lesquelles les personnages représentent

> *cette petite bourgeoisie* [qui] *constitue une grande partie de la société israélienne, [et qui] n'apparaît pas dans les mythes sionistes de la renaissance du peuple juif et de son retour en Israël. En utilisant le genre de la comédie, Levin conteste la terminologie de base du discours hégémonique en Israël qui glorifie le "nouveau juif" aux dépens de "l'ancien juif", celui de la petite ville dans la diaspora de l'Europe de l'Est avant la Seconde Guerre mondiale. Il fait plus encore. Il marque une continuité sociale et culturelle des juifs avant et après la Seconde Guerre mondiale et glorifie tous ceux qui ont dû quitter leur pays de naissance et s'installer en Israël, non pas poussés par les grandes idéologies, mais par la force des événements. Il démontre,*

[1] Anton Tchekhov (1860, Russie – 1904, Allemagne) est un médecin, nouvelliste et dramaturge russe mort prématurément d'une tuberculose.
[2] Maxime Gorki (1868, Russie – 1936, Moscou) est le nom de plume d'Alexis Pechkov, un écrivain russe engagé politiquement auprès des révolutionnaires. Il participe à l'édification du réalisme socialiste. Il écrit en 1902 *Les Bas-Fonds*, une pièce de théâtre qui dénonce la condition des plus misérables.
[3] Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p. 22-23.

> *mépris et sympathie mêlés, que la guerre qui a chassé les Juifs de leurs pays respectifs en Europe n'a modifié ni leurs modes de vie, ni leurs besoins naturels, ni leurs rivalités ou leurs luttes pour survivre, ni leurs aspirations au bonheur.*[1]

Dans le contexte israélien, Hanokh Levin tend donc à contrarier le discours hégémonique sous toutes ses formes. Il s'agit moins d'argumenter et d'articuler un discours politique clair que de contrer les représentations dominantes. Ainsi, si Nurit Yaari souligne l'importance pour Levin de développer une dramaturgie qui « nous invite à ouvrir notre cœur et à aimer ce qu'il y a en [nous] d'humain, de faible, de peureux et d'illusoire[2] », c'est parce que cette dimension de la condition humaine ne fait pas partie de l'imagerie sioniste et que les politiques gouvernementales au contraire, énoncent une image conquérante et glorieuse. La clairvoyance de la traductrice Laurence Sendrowicz et d'Hanokh Levin lui-même a été de souligner à quel point ces pièces ne peuvent pas être comprises en dehors de leur contexte et de leur époque[3]. Ce refus de faire circuler les pièces de Levin n'a d'abord été appliqué qu'aux satires et aux pièces les plus « politiques » qui renvoient de façon plus claire à des événements en Israël et en Palestine. Mais les comédies de Hanokh Levin ont été déconnectées de leur contexte et comprises comme relevant du genre du théâtre de l'absurde, comme le révèle un entretien avec Laurence Sendrowicz :

> *MB, CG, GH : La découverte de l'œuvre de Beckett a-t-elle été fondamentale pour Hanokh Levin ? Vous qui l'avez connu, pourriez-vous nous dire à quelle dramaturgie il était le plus attaché, quels étaient ses auteurs (pas uniquement des dramaturges) auxquels il était le plus sensible ?*
>
> *LS : Levin, étrangement, ne faisait pas si volontiers référence à Beckett, même s'il y a une parenté, mais il me semble aussi qu'il y a de grandes différences dans leur écriture. Il parlait de Feydeau, Molière, mais je pense qu'au-delà de tout, il y avait Tchekhov. Cela dit, je n'ai pas beaucoup parlé avec lui de ses influences.*[4]

L'approche de Hanokh Levin sur le mode de l'absurde est devenue prépondérante. Et paradoxalement, le théâtre de Hanokh Levin, initialement écrit pour contrarier les représentations hégémoniques, s'est inséré dans un mode de représentation théâtral dominant en France (Théâtre post-politique ou unidimensionnel) qui s'affirme comme universel justement parce qu'il oblitère la dimension identitaire du théâtre. Ces contradictions sont

[1] *Ibid*., p. 45-46.
[2] *Ibid*., p. 47.
[3] Laurence Sendrowicz rapporte la réticence de Hanokh Levin pour traduire l'ensemble de ses œuvres, affirmant avoir dû « batailler » avec lui et ses amis, et qu'il faisait « peu de cas » d'être joué en dehors des frontières d'Israël. Ce qui important Hanokh Levin était d'écrire pour les israéliens, pour être lu et entendu. Laurence Sendrowicz, « De "Gros-Popotin" à Requiem, traduire Hanokh Levin », dans Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p. 111-117.
[4] Matthieu Billard et *al.*, « "La vie est une guerre permanente"… » article cité, *op. cit.*, p. 328.

particulièrement flagrantes dans une parution universitaire de 2007 intitulée *Mettre en scène les textes de Hanokh Levin*[1]. L'auteure commence par rappeler la dimension « militante[2] », « historiquement datée[3] », « géographiquement localisée[4] » de l'œuvre de Levin en rappelant les maux qu'elle porte depuis « l'extermination et l'exil des Juifs[5] », les « conflits qui ont suivi la fondation de l'État d'Israël[6] », et la « cohabitation difficile avec les Palestiniens[7] » ; avant d'affirmer :

> *Mais comme ce théâtre est décontextualisé, au sens où l'auteur ne précise pas nécessairement l'univers géographique ou temporel dans lequel se meuvent les personnages,* [il] *pose d'autres difficultés, impose ou non des choix quant à leur mise en scène, et la façon de les jouer, aujourd'hui, en France* […] *Ainsi, dans le spectacle que réalise Stéphane Braunschweig, L'Enfant rêve, les soldats qui persécutent certains personnages, et demandent à l'enfant et à sa mère de partir sont revêtus d'uniformes nazis, tandis que, de son côté, Clément Poiré choisit de représenter Meurtre dans un univers "neutre"* […][8]

L'éloignement de la réalité évoquée par les pièces de Hanokh Levin n'est donc pas vrai pour celles qui peuvent évoquer – en filigrane – la Shoah. C'est le cas pour *L'Enfant rêve*[9]. En revanche, la pièce *Meurtre* a été « créée en 1997 [et] a pour toile de fond la première Intifada, l'assassinat du Premier ministre Itzhak Rabin, et l'échec annoncé des accords d'Oslo[10] ». Si le rapport à la réalité et la façon de l'amener sur scène pose effectivement question (nous y reviendrons), la position de neutralité n'en n'est pas une. Clément Poirée[11] adopte en effet un discours politique hégémonique établissant la réversibilité des bourreaux et des victimes[12] :

> […] *Levin développe le sujet complexe de la violence comme cercle vicieux : comment elle anime et submerge les êtres… En un savant jeu de rôles, il montre que les valeurs de justice et de responsabilité ne suffisent pas à départager victime et bourreau : piqûre de rappel salutaire qui*

[1] Geneviève Jolly (dir.), *Mettre en scène les textes de Hanokh Levin*, Strasbourg, Université Marc Bloch, coll. « Cahiers recherche », 2007.
[2] Geneviève Jolly, « Préface », dans Geneviève Jolly (dir.), *Mettre en scène…*, *op. cit.*, p. 6.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] *Id*.
[9] « *L'Enfant rêve*. Père et mère sur le berceau de leur enfant. De cette image idyllique surgissent l'horreur et la cruauté gratuite qui les transforment en réfugiés, avec pour bagages la souffrance, l'humiliation et le désespoir. » Hanokh Levin, *Théâtre choisi II pièces mythologiques*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2001, quatrième de couverture.
[10] Hanokh Levin, *Théâtre choisi III pièces politiques*, *op. cit.*, quatrième de couverture.
[11] Clément Poirée est un comédien et metteur en scène, directeur du Théâtre de la Tempête depuis janvier 2017.
[12] Olivier Neveux, « Présences critiques de l'impérialisme dans le théâtre contemporain », article cité, p. 509-530.

> *déshabille la barbarie de ses justifications extérieures pour mieux en montrer la vérité profonde : celle de la nature humaine.*[1]

Ce positionnement est-il permis par la dramaturgie de Hanokh Levin ? Ou par le processus qui l'a fait connaître en France ? Les incompréhensions entre l'auteur et le public préexistent en Israël où Laurence Sendrowicz rapporte[2] que, dans l'une de ses rares interviews après le succès de Yaacobi et Leidental (1972),

> *Le journaliste dit à Levin "mais vous devez être drôlement content", et Levin lui répond "pas du tout, je n'ai pas écrit une comédie". Il continue en expliquant que le théâtre est pour lui un ring de boxe. Tout ce qu'il envoie ce sont des coups portés si bien qu'il ne comprend pas pourquoi le public rit. Il veut que le propos assomme le spectateur, lui envoie des coups, comme dans un match de boxe.* […][3]

Ce malentendu[4] n'est pas dissipé à la publication de la pièce en France où elle rejoint le premier tome de ses comédies. Or, la typologie des genres dramatiques choisie à la publication induit une lecture des pièces de l'auteur sur ce mode, alors même que selon Laurence Sendrowicz estime que « le burlesque ne fonctionne pas avec Levin[5] ». En ce qui concerne ses pièces politiques – dont *Meurtre* – Hanokh Levin est en effet présenté par Laurence Sendrowicz comme un prophète qui aurait « compris avant tout le monde[6] » et « prév[u] l'échec des Accords d'Oslo […] c'est-à-dire la seconde Intifada[7] ». Cette présentation accentue la valorisation de la figure de l'artiste positionné au-dessus des autres, capable de garder sa neutralité et de prophétiser. En contrepoint les figures de militant·e·s politiques qui ont pu démontrer les dangers de la situation, analyser les rapports de force à l'œuvre et « prévoir » également les événements, paraissent avoir disparu ou sans intérêt. L'éloignement de la situation israélienne – et israélo-palestinienne – et l'interprétation neutre de ces textes dont la dimension politique est gommée – sauf quand il s'agit de la Shoah qui appartient au passé – crée un véritable paradoxe interdisant de parler du temps présent alors même que l'on valorise la capacité de Levin d'en parler.

---

[1] Clément Poirée, « La violence comme cercle [note d'intention] », dans *Meurtre, dossier pédagogique*, Théâtre de la Tempête, 2005, url : https://www.la-tempete.fr/saison/2005-2006/spectacles/meurtre-352, document téléchargé le 31/10/13.

[2] À noter les précautions systématiquement prise par la traductrice qui ne se présente jamais comme substitut de l'auteur ou spécialiste de son œuvre. Elle précise toujours qu'elle parle à partir de ce qu'elle a compris.

[3] Johanna Krawczyk, « Entretien avec Laurence Sendrowicz (30 octobre 2013) », dans Johanna Krawczyk, *Agresser le spectateur : généalogie d'une politique. Edward Bond, Rodrigo Garcia, Hankoh Levin*, Thèse de doctorat, Université Paris 3, soutenue le 30 juin 2015, Annexe M, p. 443.

[4] Hanokh Levin se tient ici dans une posture similaire mais inversée à celle de Tchekov, défendant, incompris, la dimension comique de sa pièce *La Cerisaie* jouée comme une tragédie.

[5] Johanna Krawczyk, « Entretien avec Laurence Sendrowicz (30 octobre 2013) », article cité, p. 444.

[6] Matthieu Billard et *al.*, article cité, p. 327.

[7] *Ibid.*, p. 328.

> *En ce qui concerne la traduction des textes politiques, cela a été un cas de conscience, car la question était restée en suspens entre nous de son vivant. Mais à sa mort, ses ayants droits ont décidé de tout autoriser à la traduction. Je me suis donc dit qu'il valait mieux que ce soit moi qui le fasse, plutôt que de laisser ces textes à d'autres, moins scrupuleux, qui risquaient d'être tentés par une récupération ridicule (ce dont Levin avait peur je pense, et je le comprends).*[1]

Outre la question de la traduction, la chronologie de l'édition – qui est une instance de légitimation ou un « facteur d'art[2] » – est à prendre en compte pour comprendre la dépolitisation de l'œuvre de Hanokh Levin.

## 12.2. De la variabilité de la dimension critique des pièces politiques de Hanokh Levin.

La déconnexion avec le contexte politique est lisible dans la chronologie de la publication[3] du « Théâtre choisi » de Levin. Entre 2001 et 2018, sept tomes de trois pièces de Hanokh Levin ont été publiés aux éditions théâtrales, selon une typologie établie par Nurit Yaari, spécialiste « du théâtre grec antique, du théâtre israélien et du théâtre français contemporain[4] » et enseignante au Département d'études théâtrales de l'Université de Tel-Aviv depuis 1987. Cette typologie est partiellement expliquée par l'universitaire dans les trois premiers tomes de l'anthologie, dont le premier réunit trois « comédies[5] », le deuxième trois « pièces mythologiques[6] », et le troisième trois « pièces politiques[7] » et un recueil d'extraits de satires. Cependant, à lire la monographie de Nurit Yaari sur Hanokh Levin[8], la typologie proposée paraît davantage relever d'une stratégie éditoriale pour faire connaître le répertoire de l'auteur. Cela est d'autant plus manifeste dans les tomes suivants qui réunissent des « comédies grinçantes[9] », puis des « comédies crues[10] », des « pièces mortelles[11] » et des « tragédies

[1] Matthieu Billard et *al*, article cité, p. 323.
[2] Jean-Pierre Cometti, *Art et facteurs d'art, ontologies friables*, *op. cit.*
[3] En 1994, la Maison Antoine Vitez coédite dans un premier temps deux comédies de Levin : *Yaacobi et Leidenthal* – réédité dans l'anthologie publiée aux éditions Théâtrales à partir de 2000 – et *Marchands de caoutchouc* – rééditée en 2009 sous le titre *Les Insatiables* (aux éditions Théâtrales).
[4] « À propos de Nurit Yaari » sur le site internet de la Maison Antoine Vitez : https://www.maisonantoinevitez.com/fr/auteurs-traducteurs/yaari-1147.html, consulté le 19/08/19.
[5] Hanokh Levin, *Théâtre choisi I – Comédies* (Yaacobi et Leidental / Kroum l'ectoplasme / Une laborieuse entreprise), Montreuil, Éditions Théâtrales, 2001.
[6] Hanokh Levin, *Théâtre choisi II – Pièces mythologiques* (Les Souffrances de Job / L'Enfant rêve / Ceux qui marchent dans l'obscurité), Montreuil, Éditions Théâtrales, 2001.
[7] Hanokh Levin, *Théâtre choisi III – Pièces politiques* (Shitz / Les Femmes de Troie / Meurtre), Montreuil, Éditions Théâtrales, 2004.
[8] Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin…*, *op. cit.*
[9] Hanokh Levin, *Théâtre choisi IV – Comédies grinçantes* (Le Soldat ventre-creux / Funérailles d'hiver / Sur les valises), Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.
[10] Hanokh Levin, *Théâtre choisi V – Comédies crues* (Tout le monde veut vivre / Yakich et Poupatchée / La Putain de l'Ohio), Montreuil, Éditions Théâtrales, 2008.
[11] Hanokh Levin, *Théâtre choisi VI – Pièces mortelles* (Vie et mort de H, pique-assiette et souffre-douleur / Requiem / Les Pleurnicheurs), Montreuil, Éditions Théâtrales, 2011.

sanglantes[1] ». Leurs thématiques et formes se répètent, voire révèlent une certaine artificialité dans le classement du répertoire levinien. Par exemple les pièces « Le soldat ventre-creux », « Les pleurnicheurs » ou bien « Les femmes de Troie » auraient aussi bien pu appartenir aux pièces mythologiques, tandis que « Mise à mort » aurait pu convenir pour le répertoire des « pièces politiques ». Nurit Yaari souligne elle-même cette réversibilité dans son étude et précise :

> *La critique israélienne a longtemps reproché à Levin de "se répéter" dans ses comédies, en soutenant que la plupart d'entre elles mettaient en scène le même genre de personnages, de situations et d'intrigues. Rares sont les critiques qui ont décelé son objectif dramatique et son désir d'examiner les limites du genre et de ses composantes essentielles en les distendant à l'extrême. À ces critiques j'aimerais répondre : voyez comment au fil des années tout est réduit à l'essentiel, voyez la pique, voyez comment cet attachement aux petits détails triviaux de l'existence devient – comme dans la comédie classique – un discours des plus directs sur la vanité de l'existence humaine.* […][2]

Ainsi, la démonstration de l'universitaire prend le parti de défendre la richesse de l'œuvre de Levin dont le langage dramatique s'est transformé au fur et à mesure de ses expériences. Mais son approche du théâtre levinien est parfois confuse dans la mesure où son œuvre est successivement comparée à celles d'Aristophane[3], Tchekhov[4], Artaud[5], Ionesco[6], Brecht[7], etc[8]. Ce dernier est invoqué pour expliquer le « caractère ostentatoire et démonstratif[9] » des choix scénographiques qui caractérisent les mises en scène, et jamais pour sa pensée politique dont la démarche est comparée et réduite à celle d'Aristophane, à une opposition de principe à la guerre[10]. Cette liste de grands noms du « théâtre occidental » participe d'une forme de légitimation du théâtre de Hanokh Levin dans une dimension politique peu à peu évidée de son sens à l'instar du processus de publication qui finit par avaliser la tendance hégémonique à l'œuvre dans le théâtre contemporain français : « Son théâtre s'interroge toujours sur la finalité d'une existence fondamentalement vouée à l'échec[11] ». En outre, elle met de côté les liens entre

---

[1] Hanokh Levin, *Théâtre choisi VII – Tragédies sanglantes* (L'Empereur / Fantasmagories / Mise à mort), Montreuil, Éditions Théâtrales, 2018.
[2] Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin…*, *op. cit*., p. 53.
[3] *Ibid.*, p. 16 ; 30 ; 41
[4] *Ibid.*, p. 11 ; 43 ; 45
[5] *Ibid.*, p. 11 ; 60 ;
[6] *Ibid.*, p. 11 ; 25 ; 66 ; 70 ; 101
[7] *Ibid.*, p. 11 ; 16 ; 57 ; 70 ; 75 ; 97.
[8] Et Eschyle, Euripide, Sophocle, Ménandre, Plaute, Shakespeare, Marlowe, Wilde, Molière, Racine, Corneille, Caldéron, Ruzzante, Goldoni, Marivaux, Congreve, Musset, Beaumarchais, Schiller, Nietzsche, Jarry, Beckett, Brook, Dubillard, Charlot.
[9] Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit*., p. 97.
[10] « L'opposition à la guerre est un facteur essentiel de toute satire politique depuis Aristophane jusqu'à Brecht […] », *ibid.*, p. 16.
[11] « Hanokh Levin », présentation de l'auteur sur le site internet des éditions Théâtrales, url, https://www.editionstheatrales.fr/auteurs/hanokh-levin-1.html consulté le 19/08/19.

le théâtre de Levin et l'opérette, genre populaire encore déprécié, mais qui repose également sur l'ostentation, la satire sociale (trivialité du langage) et politique (dissensus). Ainsi, la connaissance du théâtre de Hanokh Levin et l'appréhension de ses pièces se fait par le prisme d'une typologie artificielle qui décontextualise son œuvre. La stratégie de publication est très sélective : la légitimité de Levin se fonde sur la dimension politique disensuelle de ses premières pièces qui légitime son théâtre, mais c'est ensuite la dimension éthique de ses pièces qui est soulignée. Si nombre des représentations théâtrales en Israël ont entraîné des troubles à l'ordre public (Nurit Yaari relate des bagarres dans la salle, des fausses alertes à la bombe, des jets de boules puantes, etc.), seule une pièce de Hanokh Levin a été censurée partiellement par le gouvernement israélien. Il s'agit d'un cabaret non traduit en français (*Le patriote* – 1980)

> *qui raconte l'histoire d'un colon qui s'installe dans les territoires occupés et qui en même temps achète des terrains en Californie. Il y a un sketch qui montre un colon fasciste israélien qui appelle son serviteur arabe pour lui brûler les doigts sur les bougies de Shabbat. Ce moment a été censuré. Du coup, quand le spectacle était représenté, on rallumait les lumières et un autre acteur, dans le public, se levait pour dire : "je vais maintenant vous lire ce qui a été censuré".*[1]

Ce mouvement d'un théâtre du dissensus vers un théâtre du consensus s'explique également par le parcours de l'auteur rapidement reconnu et valorisé par l'institution théâtrale israélienne. Nurit Yaari analyse bien ce mouvement « de la satire politique au théâtre antiguerre[2] ». Son inscription dans la tendance institutionnelle du théâtre français est également verbalisée par celui qui l'a mis en scène pour la première fois dans l'Hexagone, Jacques Nichet[3], expliquant au sujet des *Marchands de Caoutchoucs* : « La farce est une tragédie déformée[4] ». Cette phrase révèle la façon dont l'ensemble des œuvres de Hanokh Levin est ramené à une dimension tragique. Ses « pièces politiques » n'échappent pas à cette interprétation univoque.

Avant la publication française du cabaret satirique qui l'a fait connaître, trois pièces dites « politiques » de Hanokh Levin ont été réunies dans un tome de son « Théâtre choisi » aux éditions théâtrales publié en 2004. Il s'agit de *Shitz* (écrite en 1975 « en réaction à la guerre [du

[1] Johanna Krawczyk, « Entretien avec Laurence Sendrowicz (30 octobre 2013) », article cité, p. 445.
[2] Nurit Yaari, « Chapitre 1 : De la satire politique au théâtre antiguerre », dans *Le théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p. 15-37.
[3] Jacques Nichet (1942, Albi – 2019, Toulouse) est un auteur, metteur en scène et réalisateur français formé à l'ENS et fondateur du Théâtre de l'Aquarium – installé sur le site de la Cartoucherie auprès du Théâtre du Soleil, du Théâtre de la Tempête et du Théâtre de l'Épée de Bois. Il est également maître de conférences en études théâtrales à l'université Paris VIII. Il est le fondateur de la Maison Antoine Vitez. En 1994 il a monté la pièce *Marchands de caoutchouc* – traduite par Liliane Atlan – qu'il fait publier (rééditée en 2009 sous le titre *Les Insatiables*). Cette pièce satirise l'héritage, et raconte les déboires d'un vieux célibataire malade dont le père, un séducteur invétéré, ne lui a laissé qu'une valise de préservatifs en legs. La pièce a été jouée en France au pic de l'épidémie de Sida ce qui explique, selon Jacques Nichet, son échec. Voir à ce sujet : Jacques Nichet, « Marchands de caoutchouc », dans Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p. 123-125.
[4] Jacques Nichet, « Marchands de caoutchouc », dans Nurit Yaari, *Le théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p. 123.

Kippour] »), *Les Femmes de Troie* (écrite en 1984, après l'intervention israélienne au Liban), et *Meurtre* précédemment présentée. Ces trois pièces sont suivies de fragments de cabarets – sketches et chansons – réunis sous dans une quatrième partie intitulée « satires ». Ces fragments sont présentés par ordre chronologique à partir de « Représailles de printemps » (1966) jusqu'à « Mobilisation » (1982). Plusieurs observations s'imposent sur l'usage de ces différents textes. Dans un premier temps les satires tirées des cabarets sont des parodies de la vie quotidienne, de discours politiques, soit de situations qui parlent concrètement au public israélien. Les pièces fonctionnent comme des allégories mais désacralisent la dimension littéraire du théâtre par l'usage d'un vocabulaire vulgaire et l'écriture de situations triviales.

La pièce *Les Femmes de Troie* n'a jamais été mise en scène en France. Il s'agit d'une réécriture des *Troyennes* d'Euripide qui conclut sa trilogie sur la guerre de Troie. Du côté des vaincus, l'auteur dénonce l'inanité de la guerre. La différence majeure entre les deux textes tient dans l'absence des Dieux (Poséidon et Athéna) qui ouvrent le prologue d'Euripide. Dans la réécriture de Hanokh Levin, aucun Dieu ne peut expliquer quoi que ce soit, et c'est même son propre geste que l'artiste interroge en premier lieu :

> *Néoptolème. – L'artiste, tout là-haut, ajoute d'une main sereine / quelques touches au tableau de la bataille : / une colonne de fumée qui s'élève d'une maison en ruine, / une robe qui roule dans la poussière, / un soldat qui pousse une femme échevelée vers la place. / Tenez, voilà même un chien qui fouille les entrailles d'un cadavre en putréfaction. / Le tableau est parfait. / Exécuté dans les règles de l'art.* […][1]

Dès les premières lignes Hanokh Levin souligne ses propres contradictions en interrogeant le rôle de l'artiste qui se contente de rapporter les événements à distance, avec un souci du réalisme indécent. La situation des femmes livrées aux mâles conquérants établit un parallèle avec l'asymétrie des rapports de force dans le conflit. Une fois de plus, cette pièce a été écrite pendant l'invasion israélienne au Liban en 1982, puis jouée en 1984 alors que la responsabilité de l'armée israélienne est dénoncée. Les massacres de Sabra et Chatila ont eu lieu « avec ce qu'il est convenu d'appeler l'approbation silencieuse et la non-intervention d'unités de l'armée israélienne proches du lieu des opérations[2] ». Le mouvement *La Paix maintenant*[3] est à son apogée : « quelques 400 000 Israéliens se rassemblent sur la place de l'hôtel de ville de Tel-

[1] Hanokh Levin, « Les femmes de Troie », dans *Théâtre choisi III – Pièces politiques op. cit.*, p. 93. Nous remplaçons les sauts à la ligne par des slashs.
[2] Nurit Yaari, *Le Théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p. 32.
[3] *La Paix maintenant* [*Shalom Arshav* en hébreu] est un mouvement créé en 1978 par des officiers de réserve de l'armée israélienne et structuré en ONG indépendante des partis politiques. Ses rangs ont considérablement grossi après l'intervention israélienne au Liban en 1982.
Voir également à ce sujet les textes relatifs aux réactions en Israël à la guerre du Liban dans Michel Warchawski, *La révolution sioniste est morte. Voix israéliennes contre l'occupation, 1967-2007*, Paris, La Fabrique, 2007.

Aviv pour manifester contre le gouvernement de droite[1] ». Lors d'un rassemblement, un militant pacifiste est tué lors d'un attentat mené par l'extrême-droite israélienne[2], ramenant au premier plan les clivages politiques entre israéliens[3]. Si la pièce est donc inscrite dans un contexte politique particulièrement tendu, sa réception en est dépendante. Sa publication en français vingt ans plus tard ne permet pas de maintenir sa dimension critique éphémère. La réécriture d'un mythe ancien condamnant l'inanité de la guerre ne peut d'ailleurs que l'inscrire dans une tendance moralisatrice, de principe, alors que pour une partie des israéliens la fin de la guerre a toujours une signification concrète.

Il en est de même pour *Shitz*, pièce musicale en deux actes et vingt-neuf scènes réunissant seulement quatre personnages : Shitz (le patriarche dirigeant d'une société de camions, Shufeldozer), Sétcha (son épouse, qui veut marier sa fille), Shpratzi (la fille unique, gâtée et obsédée par la nourriture), Tcharkès (jeune arriviste qui souhaite épouser une riche héritière). Les membres de la famille Shitz se caractérisent par leur obésité, traduction physique de leur opulence matérielle. Tcharkès est un beau-parleur intelligent, qui semble « voir » immédiatement cette correspondance entre obésité et opulence matérielle dans la scène deux où il rencontre Shpratzi au cours d'une fête. La demande de fiançailles presque immédiatement annoncée s'accompagne d'une présentation du patrimoine de la fiancée :

> *Tcharkès. – Quand me présenteras-tu à ton père ? Ton père qui possède deux camions et cinquante pour cent des actions de Shufeldozer. Quand lui parleras-tu de nos fiançailles ?*
>
> *Shpratzi. – Demain. Demain je te présenterai à mon père, mon père qui possède deux camions et cinquante pour cent des actions de Shufeldozer. Nous lui annoncerons nos fiançailles.*[4]

Dans cette scène, le grand écart entre l'action (une rencontre amoureuse), les paroles des personnages (qui verbalisent absolument toutes leurs pensées), et la temporalité (rencontre expéditive) construit une situation burlesque. La rencontre amoureuse est parodiée. Elle se poursuit par un jeu de devinettes qui consiste pour le fiancé à découvrir ce que la fiancée a mangé depuis hier, en l'embrassant. C'est donc sur une concordance des goûts alimentaires des

[1] Nurit Yaari, *Le Théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p. 32.
[2] Lors d'une manifestation le 10 février 1983, le cortège a été attaqué par des militants d'extrême-droite qui ont lancé une grenade dans la foule et tué un militant, Émile Greenzweig (1947, Roumanie – 1983, Jérusalem). Seul un des assaillants a été condamné car l'enquête menée dans les réseaux de la Ligue de Défense Juive n'a pu être menée à terme. Voir à ce sujet Francis Cornu, « La colère des militants de La paix maintenant », *Le Monde*, 14 février 1983.
[3] Au sujet des assassinats entre Juifs, le meurtre d'Émile Greenzweig a été présenté dans les journaux, dans les jours qui ont suivis, comme un meurtre « inédit » d'un Juif contre un Juif. Alain Dieckhoff – chercheur au CNRS – rappelle que ce phénomène n'est pas nouveau après l'assassinat d'Yitzhak Rabin. Nicolas Weill, « Un entretien avec Alain Dieckhoff », *Le Monde*, 13 novembre 1995, p. 9.
[4] Hanokh Levin, « Shitz », dans Théâtre choisi III – Pièces politiques op. cit., p. 18.

tourtereaux qu'a lieu la présentation de Tcharkès auprès de Shitz. La discussion commence par évoquer la nourriture, puis dérive sur une âpre négociation menée par Tcharkès, l'indispensable marié. Elle concerne d'abord la dot de Shpratzi à commencer par le coût du mariage : « la cérémonie, la salle, le repas, l'orchestre, les habits et les fleurs seront fournis par la mariée[1] ». Ensuite, la « générosité du papa [Shitz][2] » est exigée puisqu'il devra fournir « un appartement de trois pièces en centre-ville, ou, au choix, en banlieue mais avec une voiture, plus deux cent cinquante mille lires, que l'appartement soit en ville ou pas[3] », etc. Les répliques de Shtiz et Tcharkès sont toutes prononcées à la troisième personne du singulier, indiquant une distance vis-à-vis de la négociation menée froidement – notamment au sujet d'un petit-fils soi-disant en gestation :

> […] *Tcharkès. – Le gendre recevra une voiture et considérera le papa avec tout le respect qui lui est dû.*
>
> *Shitz. – Le père va réfléchir.*
>
> *Tcharkès. – Il décide tout de suite parce que le petit est en route.*
>
> *Shitz. – Le père veut savoir une fois pour toutes où en est cet enfant !*
>
> *Tcharkès. – Le gendre ne parlera qu'en présence d'une voiture.*[4]

La discussion est tout aussi expéditive que la rencontre amoureuse, et le rythme se maintient tout au long de cette pièce musicale ponctuée de chansons triviales (chanson de la bourse et des couilles – scène 4 ; chanson de la nausée [des femmes enceintes] – scène 16 ; etc.). L'acte I conclut le mariage à l'issue duquel Tcharkès est appelé à la guerre. L'acte II s'ouvre sur une révélation du gendre qui prophétise « la paix » :

> *Plus de frontières, plus de barbelés, rien que des hommes et des femmes qui travaillent aux champs ou à l'usine, sans haine, sans peur, ils travaillent ensemble, sans distinction de race, de sexe ou de religion, car ils servent tous un même idéal – et cet idéal, c'est moi. Je vous créerai des usines, je vous donnerai des machines et des outils, et vous, vous travaillerez la joie au cœur et une chanson aux lèvres. Vous serez heureux de travailler car vous saurez que vous contribuez à la concrétisation d'une grande vision – ma vision.*[5]

La vision – capitaliste et paternaliste – de Tcharkès est expliquée plus loin. Il souhaite investir pour creuser des tranchées dont l'armée a besoin pour enterrer les morts. Il doit pouvoir gérer l'entreprise Shufeldozer pour mener à bien ce projet. Alors que la mort guette Shitz, qui a perdu

[1] *Ibid.*, p. 20.
[2] *Id.*
[3] *Ibid.*, p. 21.
[4] *Ibid.*, p. 22.
[5] *Ibid.*, p. 55.

l'usage de ses membres après s'être étouffé avec un morceau de saucisson, Shpratzi délaisse sa mère en lui rappelant que c'est elle qui l'a élevée et gâtée, fait d'elle une goinfre irresponsable et égoïste, et qu'elle va le lui faire payer : « Allez vieille bique, demande pardon parce que ta fille est incapable de se sacrifier ![1] ». La demande de pardon des parents envers leurs enfants est à nouveau évoquée[2], pour rappeler la responsabilité collective envers les jeunes générations et donc le futur. Comme un pied de nez aux valeurs passées, la pièce se clôture par un clin d'œil à l'une des premières pièces de théâtre en hébreu : *le Dibbouk* d'Anksi[3]. Tcharkès, enrichi par la guerre, meurt au combat. Son fantôme revient dans sa belle-famille où Shitz est miraculeusement sorti indemne de sa crise cardiaque et paralysie généralisée. Shitz propose « qu'il reste. Sous la table, à nos pieds. Qu'il lèche les miettes du plancher, rampe sur ses blessures, macère dans sa pourriture. Qu'il colle ses joues en sang à la semelle de mes pantoufles[4] ». Loin d'être « exorcisé », comme dans le final du *Dibbouk,* la présence de Tcharkès-fantôme est encouragée. Il reste sous la table pour rappeler les démons du passé, et sa présence fait écho à la chanson finale de Shitz commentée par Sétcha :

> […] *J'ai des morts sous la table, / des tas de morts sous la table […] Avec tous ces morts en devenir, / je me bâtirai un empire. / Je bouffe du mort, / je bois du mort, / du mort, du mort, du mort…*
>
> *Sétcha entre avec les plats.*
>
> *Sétcha. – Si je n'avais pas conscience de vivre un moment historique, je crois que j'aurais déjà craqué.*
>
> *Ils mangent.*[5]

Si le contexte israélien est ici plus signifiant pour ce qui est des épisodes de guerre, la pièce permet toutefois une montée en généralité autour de la critique du capitalisme et des activités lucratives que la guerre permet (les « externalités négatives » en termes économiques). Mais cette analyse est rarement soulevée dans les quelques mises en scène de la pièce en France. Parmi les documents de présentation et pédagogiques qui accompagnent différentes mises en scène[6], plusieurs abordent la pièce de façon abstraite, dépeignant une société « malade[7] » (le

[1] *Ibid.*, p. 65-66.
[2] Voir la Lettre du soldat à son père, Chapitre 12.1.
[3] Voir résumé de la pièce en note de bas de page, Chapitre 10.1.
[4] Hanokh Levin, « Shitz », dans *Théâtre choisi III – Pièces politiques*, *op. cit.*, p. 87.
[5] *Ibid.*, p. 89-90.
[6] Les documents sont des notes d'intentions et/ou dossiers pédagogiques au sujet des spectacles de Christine Berg (2007), Cécile Backès (2008), Christophe Moyer (2011), Jennifer Brigant (2013). Le premier est reproduit en annexe, les autres sont téléchargeables en ligne.
[7] Philippe Cuomo, « Compléments pédagogiques au dossier réalisé par la Compagnie Sens Ascensionnels », non paginé, dossier sur le site internet de la Comédie de Béthune : http://www.comediedebethune.org/avec-vous/avec-les-enseignants/, téléchargé le 21/06/17.

terme n'est pas politique), écrivant une fable sur « la condition humaine[1] », la « vie de famille[2] » ou sur « les conflits entre générations[3] ». C'est finalement la troupe belge du KVS[4] – en tournée en France en 2016 – qui contextualise et actualise le texte de l'auteur israélien :

> *Cette famille est le miroir d'une société prise dans une spirale mortifère de haine et de pouvoir, les individus y sont dépourvus de toute conscience morale. Cette société, c'est la nôtre. Dans cette pièce, écrite par un Israélien, la guerre rôde. Je pense qu'un auteur d'une toute autre nationalité aurait également pu écrire cela* […] *: il y a des conflits et ces conflits permettent à certaines personnes de s'enrichir. Toutes les guerres sont économiques. Certaines personnes n'ont aucun scrupule à s'enrichir grâce à la guerre. En Belgique, il y a une société d'armement qui s'appelle FN, cette usine alimente de nombreux conflits dans le monde. C'est ainsi. Ça ne les dérange pas.*[5]

Les notes d'intentions des artistes français énoncent des généralités sur l'humanité, et parfois des liens de filiation avec Aristophane[6]. David Strosberg, le metteur en scène du KVS, prend une liberté que les metteurs en scène de l'Hexagone ne semblent pas s'accorder. D'une part en actualisant les enjeux de la pièce, d'autre part en réfutant les liens faits avec Tchekhov, arguant que le rythme de la pièce – entrecoupé de chansons – ne laisse pas la place aux silences et à la réflexion, d'autant que « tout ce qui est pensé est dit[7] ». David Strosberg compare le théâtre de Hanokh Levin à Thomas Bernhard[8] ou Werner Schwab[9], deux dramaturges autrichiens du XX$^{e}$ siècle qui ne constituent pas des modèles aussi reconnus en études théâtrales en France, que ceux cités par Nurit Yaari dans son étude sur Hanokh Levin. Cet écart est à prendre en compte parce qu'il rend manifeste l'hégémonie du modèle théâtral à la française. Il montre aussi que l'usage de références historiques participe à décontextualiser une œuvre comme s'il s'agissait d'une étape de légitimation nécessaire pour prétendre à l'universalité.

Le processus est le même pour la pièce *Meurtre* qui n'a été mise en scène qu'une fois en 2005 par Clément Poirée au Théâtre de la Tempête. La pièce de Hanokh Levin est déclinée en trois

---

[1] *Id*.
[2] Jennifer Brigant, « Note d'intention », *Le verbe fou*, url : www.leverbefou.fr/dossierspresse/2013/shitz.pdf, téléchargé le 24/11/17.
[3] Cécile Backès, « Shitz », Dossier de presse, site internet de la Comédie de Béthune, url : http://www.comediedebethune.org/spectacle/archives/, téléchargé le 21/06/17.
[4] Le KVS (Koninklijke Vlaamse Schouwburg) est le Théâtre royal flamand de Bruxelles.
[5] Stéphanie Chaillou, « Entretien avec David Strosberg », Théâtre de la Bastille (Paris), mars 2015, dans *Dossier de Presse / Schitz*, p. 11, site internet du Théâtre des Tanneurs, url : https://www.lestanneurs.be/presse/schitz, téléchargé le 21/06/17.
[6] Cette lecture du théâtre de Levin est proposée par Nurit Yaari qui contribue à faire connaître le répertoire. Son influence ne peut être négligée dans l'appropriation de la pièce par les artistes français.
[7] Stéphanie Chaillou, « Entretien avec David Strosberg », article cité, p. 13.
[8] Thomas Bernhard (1931-1989) est un dramaturge autrichien dont la carrière a été émaillée de scandales et interdictions.
[9] Werner Schwab (1958-1994) est un dramaturge autrichien beaucoup joué dans les pays germanophones mais découvert en français via la Belgique. Voir à ce sujet : *Alternatives Théâtrales*, « Werner Schwab », n° 49, octobre 1995.

actes. La situation de départ est la suivante : un adolescent (arabe – le texte le précise) a été torturé par trois soldats variablement expérimentés (le soldat blême – on devine qu'il est novice ; le soldat rougeaud est initié ; le soldat bronzé est insensible à la violence). Le père (arabe – le texte le précise) apparaît et constate les blessures de son fils mort. Chacune de ses observations est minimisée par les soldats qui ne lui accordent pas le statut d'être humain. Alors que le soldat bronzé s'apprête à tuer ce père embarrassant, un messager arrive et proclame la paix. Les soldats s'en vont. L'acte II qui se passe trois années plus tard paraît d'abord sans lien. Une cérémonie de mariage a eu lieu. Les mariés ont faussé compagnie aux invités sur la plage. Le père (de l'acte I) observe le mari et croit reconnaître en lui l'un des soldats qui a assassiné son fils. Malgré les dénégations du mari, le père lui tire une balle dans la tête, viole la mariée et l'abat à son tour après qu'elle a demandé :

> *La mariée. – Pourquoi… ? Pourquoi… ?*
>
> *Le père. – « Pourquoi ». Nous avons dépassé la question du pourquoi depuis longtemps. La question du pourquoi ne doit plus être posée. La question du pourquoi appartient à une autre époque.*
>
> *Il lui tire une balle dans la tête et s'en va.*[1]

L'échange fait référence à la situation de départ puisque le père interrogeait en vain les soldats qui refusaient d'expliquer pourquoi ils avaient torturé à mort l'adolescent. Nous y reviendrons. L'acte III a lieu cinq années plus tard, dans une « riche banlieue pavillonnaire, la nuit[2] » dans laquelle déambulent deux ouvriers (arabe – le texte le précise) « vieux et pauvres[3] » : l'ouvrier « presque sans force » et l'ouvrier « à bout de forces ». Les deux regardent les villas des riches en fantasmant sur leur mode de vie et les femmes qui y habitent et commencent à se masturber, par dépit. Entre « la putain orange[4] » qui se présente comme une « femme au foyer[5] » du quartier n'appréciant pas de voir les éboueurs arabes qui ramassent les ordures. Elle séduit l'ouvrier presque sans force et, avec l'aide de « la putain rose » et « la putain violette », profite de son état d'ébriété et de faiblesse pour lui faire les poches, persuadée qu'il est allé voler dans les villas du quartier. Alors qu'elles lui donnent des coups de pieds, dépitées de n'avoir rien trouvé sur lui, une explosion retentit et les voisins affolés accourent. La putain orange accuse l'ouvrier presque sans force d'être à l'origine de l'attentat. Il est lynché par les voisins et passants qui accourent. Un badaud tente d'arrêter le massacre mais la putain orange poursuit sa

[1] Hanokh Levin, « Meurtre », dans *Théâtre choisi III – Pièces politiques*, *op. cit.*, p. 166.
[2] *Ibid.*, p. 169.
[3] *Id*.
[4] *Ibid.*, p. 171.
[5] *Id*.

logorrhée raciste. La petite sœur de la mariée de l'acte II passe et reconnaît l'assassin. Il est tué par les putains puis décapité. La putain rose veut lui cracher dessus et est interrogée par le badaud qui avait tenté de mettre fin à l'exécution : « Pourquoi ? Il est mort ! Pourquoi vouloir lui cracher dessus ?[1] ». Il n'obtient pas de réponse à sa question qui fait écho aux premiers actes. La putain rose urine dans la tête décapitée. Entre l'officier et les soldats qui remarquent « le corps et la tête[2] ». Après vérification des papiers qui prouve qu'il n'est « pas des [leurs][3] », l'officier interroge la putain orange : « pourquoi as-tu fait ça ?[4] ». C'est à ce moment que le messager entre à nouveau pour annoncer la fin du « temps des amours » ce qui transforme le comportement de l'officier qui conclut l'acte III :

> L'officier. – (donne la tête tranchée à la Putain orange) *Réajuste ta robe, relève la tête, te voilà à jamais gravée dans notre mémoire collective. Tu viens d'entrer dans l'Histoire.*[5]

Enfin, dans le très court épilogue de la pièce, le soldat blême de l'acte I revient, vieux et aveugle et, s'adressant à un vieillard arabe, explique qu'il n'y avait aucune raison légitime de tuer son fils. Si la tonalité de *Meurtre* paraît bien différente de Shitz (vingt années séparent l'écriture de ces deux pièces), le mode d'écriture est pourtant le même : Levin insère des situations triviales grotesques (souvent liées au sexe) entre les actes de violence (excepté dans l'acte I)[6]. Nous pourrions qualifier *Meurtre* de pièce didactique dans la mesure où le montage de ces trois actes et de l'épilogue constitue une démonstration de la gradation de la violence. Le point de départ est l'impunité des soldats qui détiennent la légitimité de l'usage de la force et ne la questionnent pas. C'est le sens du « pourquoi » répété dans les actes suivants. Hanokh Levin dénonce l'occupation militaire en premier lieu. Le titre de la pièce, au singulier, indique bien un point de départ, une injustice. Ici, le dramaturge israélien interpelle son public sur la nécessité de sortir d'une mécanique de la violence qui commence par l'occupation militaire (depuis la guerre de 1967, Hanokh Levin ne cesse d'affirmer la nécessité de rendre les territoires occupés). En France, le metteur en scène Clément Poirée s'interroge sur la représentation de la violence. Il retient du texte de Levin la question générale du « passage à l'acte[7] » en dehors du contexte israélo-palestinien – position qu'il sait discutable, qui naîtrait d'un « désir inexpliqué[8] », du

[1] *Ibid.*, p. 180.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.*, p. 181.
[4] *Id*.
[5] *Ibid.*, p. 182.
[6] Johanna Krawczyk a produit une analyse sur l'alternance des registres dans *Meurtre*. Voir Johanna Krawczyk, *op. cit.*
[7] Chantal Regairaz, « Entretiens avec Stéphane Braunschweig et Clément Poirée », dans Geneviève Jolly (dir.), *Mettre en scène les textes de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p. 14.
[8] *Id*.

« désœuvrement[1] » des soldats qui exécutent l'adolescent. La situation de départ reste « inexpliquée », et d'après Clément Poirée, Levin « éloigne toute idéologie ou géopolitique qui pourrait […] justifier [la violence][2] ». Toutefois, au sujet des actes de « vengeance[3] » qui suivent, le metteur en scène émet bien un jugement : « on se trompe forcément quand on se venge, parce que vouloir égaliser les morts, c'est imaginaire[4] ». En même temps qu'il dit adopter une posture de neutralité, Clément Poirée dépeint le père arabe comme « un peu ridicule[5] » lorsqu'il décrit – stupéfait – le corps de son fils mort :

> *Le père. – Mort ? Mon enfant – mort ? Lève-toi mon fils ! Allez, debout ! Ouvre les yeux, mon fils ! C'est ton père qui te parle, mon fils ! Dis quelque chose, mon fils !*[6]

C'est précisément dans ce face à face avec les soldats que Levin dépeint le père dans son humanité, tentant justement de toucher celle des assassins. Clément Poirée retourne le propos de Hanokh Levin, annule la dimension critique du texte pour le ramener à une conception tragique, absurde et fatale de la représentation théâtrale : soit une condamnation morale et *a*politique de la violence et de la guerre. En même temps qu'il inverse le propos de Levin, réfutant « les valeurs de justice et de responsabilité[7] » qui sont au cœur des trois pièces que nous venons de présenter, Clément Poirée s'appuie sur la réputation sulfureuse de l'auteur israélien[8]. Son analyse du texte de Hanokh Levin et sa mise en scène ont été étudiées lors d'un colloque universitaire sur « Les nouvelles écritures dramatiques d'Israël » au Théâtre National de Strasbourg en 2006, lui conférant une autorité sur le sujet. Cette contradiction souligne la tendance hégémonique qui valorise l'autonomie de l'art et la figure de l'artiste de génie – qui prophétise des événements plutôt que de les analyser politiquement. Dans le cas de Levin, ce phénomène est peut-être encouragé par le fait que l'auteur s'est abstenu de se positionner dans le champ politique mais aussi de discourir politiquement sur son théâtre :

> *Dès le début de sa carrière*, [Levin] *choisit de ne pas parler en public de son œuvre, de ne pas utiliser les médias pour promouvoir son théâtre ou l'expliquer. Il ne donne pas d'interviews, ne réagit pas aux critiques qu'il reçoit et qui ne partagent pas ses opinions sur le théâtre, la vie, le monde ou Dieu. Comme plusieurs grands auteurs dramatiques avant lui (Aristophane,*

[1] *Id*.
[2] *Ibid*., p. 15.
[3] *Ibid*., p. 34.
[4] *Ibid*., p. 35.
[5] *Ibid*., p. 28.
[6] Hanokh Levin, « Meurtre », dans *Théâtre choisi III – Pièces politiques*, *op. cit.*, p. 142.
[7] *Meurtre, dossier pédagogique*, Théâtre de la Tempête, 2005, déjà cité.
[8] *Id*.

> *Shakespeare, Calderón, Corneille ou Molière), il préfère réfléchir sur le théâtre au moyen de la création scénique.* […][1]

Bien que Hanokh Levin se soit fait discret, Nurit Yaari transcrit une lettre ouverte[2] qu'il a écrite au gouvernement israélien après l'interdiction de sa pièce *Reine de la salle de bain* – probablement sa seule prise de position publique – dans laquelle il exprime avec force ironie ses regrets, et dont voici un extrait :

> […] *Je regrette chaque mot et chaque virgule de ce que j'ai écrit. Pétri de contrition, je vous exhorte, je vous supplie, je vous adjure, je vous conjure d'imputer mon erreur à mon jeune âge et à l'éducation laxiste que j'ai reçue de mes parents. Et en vous demandant humblement pardon, je continue à espérer que me sera donnée une autre occasion de vous prouver ma fidélité et ma totale abnégation, comme le droit de tout citoyen dévoué à a gloire de son pays et à l'honneur de sa patrie.*[3]

Lorsque la dissidence politique est circonscrite à la sphère artistique, elle est valorisée. Cependant, cette déconnexion des enjeux politiques a généralement lieu « à distance » de l'actualité, ce qui n'est ici pas le cas, ses satires restant d'une actualité brûlante.

« Représailles de printemps » est un sketch tiré d'un cabaret (*Approche gentil soldat*) datant de 1966 qui met en scène un civil, « l'arabe », et un soldat, « le juif », ce dernier s'apprêtant à faire sauter la maison du premier qu'il n'a même pas remarqué en arrivant devant l'édifice. Le soldat lui montre un papier officiel et le civil enjoint sa compagne de « réveiller les petits[4] » pour les faire évacuer. Puis il aide le soldat emmêlé dans ses fils et place la dynamite à plusieurs endroits. Tous deux admirent l'explosion à la suite de quoi le bébé de « l'arabe » se met à pleurer :

> *Le juif.* – (énervé) *Qu'est-ce qu'il a celui-là ?*
>
> *L'arabe. – Rien. Juste un éclat qui lui a crevé l'œil.*
>
> *Le juif. – L'œil ?*
>
> *Il enfouit son visage dans ses mains et se met à pleurer doucement.*
>
> *L'arabe. – Ne pleurez pas, monsieur Zilbermann. Ce n'est rien, vraiment rien. Et puis, de toute façon, il avait un orgelet à cet œil-là.* (un temps. Le Juif continue à pleurer) *Allez-calmez-vous, ça me fend le cœur de vous voir dans cet état-là !*
>
> *Le juif.* – (toujours pleurant) *Pourquoi c'est toujours à moi que ça arrive ? Des éclats dans les yeux, des… Si seulement je pouvais, ne serait-ce qu'une fois, faire du travail propre…*

[1] Nurit Yaari, *Le Théâtre de Hanokh Levin*, *op. cit.*, p. 76. N.B : Cette citation de Nurit Yaari souligne à nouveau la nécessité de s'appuyer sur les « grands auteurs » pour légitimer l'œuvre de Levin.
[2] *Ibid.*, p. 28-29 pour la version complète de la lettre.
[3] *Id*.
[4] Hanokh Levin, « Représailles de printemps », dans *Théâtre choisi III – Pièces politiques op. cit.*, p. 188.

*L'arabe. – Mais il est propre votre travail, très propre, monsieur Zilbermann…* […][1]

Dans la suite du sketch l'Arabe continue de consoler le Juif et signe des papiers le dépossédant de ses droits. Comme l'ensemble des premières satires politiques de Levin, ce sketch s'adresse d'abord aux israéliens ayant une expérience concrète de la guerre. Il fait explicitement référence à la campagne de destruction de centaines de localités palestiniennes entre 1965 et 1967[2]. Cette campagne est méconnue en dehors et des frontières israéliennes et absente de l'histoire officielle[3]. Elle a eu lieu en dehors d'un conflit armé et acte la dépossession des Palestiniens déclarés absents. Levin vient ici questionner la possibilité de mener une guerre « propre » et mettre ses concitoyens face à leurs contradictions. En outre, ce sketch démontre que la posture critique de Levin est antérieure à la guerre de 1967. La réappropriation de ce sketch publié tel quel en français oblitère cette dimension politique. Il a été réédité dans un recueil collectif de pièces « pour adolescents[4] » où il est présenté ainsi : « Un soldat juif est chargé, en représailles, de la destruction de la maison d'un arabe. Ce dernier, loin de se révolter, est fataliste. Il aide même le soldat dans sa tâche, car cela semble être le cours de l'Histoire ! Une vision dure, mais un humour salvateur[5] ». La fatalité et le cours de l'histoire prêtent à faire rire celles et ceux qui se trouvent « du bon côté ». D'où la question : pour qui cet humour est-il « salvateur » ? Peut-on considérer que Levin prêtait une dimension « salvatrice » à ce sketch ? Sa description paraît d'autant plus invraisemblable que les destructions de maisons se poursuivent jusqu'à nos jours[6].

## Conclusion de chapitre

La tendance hégémonique dans le champ théâtral en France tend à n'accepter la dimension universaliste d'une œuvre que déconnectée de son contexte d'écriture et de son histoire. Les sources populaires des textes de Hanokh Levin (opérette, cabaret) et les tendances politiques (satire, parodie, etc.) sont écartées au profit d'une interprétation absurde et tragique de ses œuvres. Il est actuellement le représentant principal et le plus valorisé du théâtre israélien en

[1] *Ibid.*, p. 190.
[2] Éléonore Merza Bornstein, Eitan Bornstein Aparicio, « Chapitre 9 : Une brève histoire de la Nakba en Israël », dans *Nakba…*, *op. cit.*, p. 227-250, p. 234.
[3] *Id*.
[4] Collectif, *Théâtre en court 1, 12 petite pièces pour adolescents*, Montreuil, Éditions Théâtrales, coll. « jeunesse », 2005.
[5] Présentation de l'ouvrage sur le site internet des éditions Théâtrales, url : https://www.editionstheatrales.fr/livres/theatre-en-court-1-302.html, consulté le 19/08/19.
[6] À titre d'exemple, avant de débuter ce travail de recherche, nous avons eu l'occasion d'assister en 2012-2013 à une représentation théâtrale des satires de Hanokh Levin en milieu scolaire (Classe à horaires aménagés théâtre). Ce sketch était joué parmi d'autres, par des collégiens de sixième, sans aucune présentation du contexte d'écriture. Le spectacle a donc été présenté comme relevant du genre du « théâtre de l'absurde ».

France, tandis que d'autres auteurs ont été plus récemment traduits, et que de jeunes artistes tournent dans l'Hexagone, apportant également un regard critique.

## Chapitre 13 : De l'introspection biographique à la prise de conscience politique : de la morale à la création politisée ?

Les années 1990 correspondent à une importation croissante de la littérature hébraïque qui s'émancipe progressivement d'un attachement communautaire à la religion juive et contribue à la définition de l'identité culturelle israélienne[1]. Le théâtre arrive plus tardivement au début des années 2000. Hanokh Levin est sans conteste le représentant majeur du théâtre israélien

> *Levin est unique dans son écriture et dans son propos. Il commence en 1969, un an après la Guerre des Six Jours, et à ce moment-là il n'y a que très peu d'intellectuels qui pensent la même chose. S'il y a un intellectuel dont on peut le rapprocher c'est Yeshayahou Leibowitz[2]. Sinon, le théâtre de Sobol, à côté de Levin, c'est « gentillet ». Il y a une scène de Hébron, de Tamir Greenberg qui me fait penser à l'écriture de Levin. Mais c'est tout. Et sa pièce est une vraie tragédie.[3]*

D'autres auteurs ont été traduits ces dernières années et publiés mais leurs textes n'ont donné lieu à aucune mise en scène. Leur ancrage dans le contexte israélien ne peut être gommé aisément et induit des difficultés de représentations (comment représenter les juifs-israéliens sans tomber dans la caricature antisémite ?) et de positionnement politique (vu le déphasage historique évoqué). De fait les pièces que nous allons évoquer entremêlent le religieux et le politique (*Hébron*[4] de Tamir Greenberg[5]), ou posent des questions d'ordre moral (*Instant de*

[1] Gisèle Sapiro, « L'importation de la littérature hébraïque en France. Entre communautarisme et universalisme », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 2002/9, *Traductions : les échanges littéraires internationaux*, p. 80-98.

[2] Yeshayahou Leibowtiz (1903-1994) est un intellectuel israélien docteur en médecine et philosophe. C'est une figure majeure de l'opposition politique d'après Michel Warscawski qui le compare à « Voltaire, Victor Hugo, Bertrand Russel et Jean-Paul Sartre ». Juif croyant, il est sioniste et participe à la guerre de 1948 dans les rangs de la Haganah. Très vite, il dénonce « le totalitarisme » de la politique de Ben Gourion, revendique la séparation de la religion et de l'État, et prône la démilitarisation atomique de la région. Il considère illégitime l'État hébreu à partir du moment où il opprime un autre peuple – ce qu'il dénonce dès 1948. En 1967 il ne proteste pas seulement contre l'occupation des territoires, il appelle à la « résistance », encourage les soldats à déserter et proclame sa solidarité absolue avec les dissidents. Il définit Israël comme un occupant « judéo-nazi » et reste éloigné du « camp de la paix » dans les années 1980, qui enjambe les oppositions politiques et élabore un discours éthique consensuel. Voir à ce sujet : Michel Warschawski, trad. Nicole Beaurain, Larry Portis, « Le dernier des Titans. Réflexions sur Yeshayahou Leibowitz, 1903-1994 », *L'Homme et la société*, 114, *État démocratique ou état confessionnel ? Autour du conflit Israël Palestine*, 1994, p. 134-137, url : https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1994_num_114_4_2775, consulté le 09/09/19.

[3] Johanna Krawczyk, « Entretien avec Laurence Sendrowicz (30 octobre 2013) », *op. cit.*, p. 445.

[4] Tamir Greenberg, *Hébron*, Laurence Sendrowicz (trad.), Montreuil, Éditions Théâtrales, 2009.

[5] Tamir Greenberg (1959, Natanya – Israël) est architecte, enseignant en école d'ingénieur en Israël et critique littéraire pour la radio – ce qui lui permet d'exercer ses activités d'écritures en parallèle, majoritairement de la poésie (pour laquelle il a reçu plusieurs prix) et deux pièces de théâtre mises en scène en Israël et en Allemagne. *Hébron* est sa deuxième pièce.

*vérité*[1] de Joshua Sobol[2] ; *Ulysse à Gaza*[3] de Gilad Evron[4]). Si ces pièces n'ont pas débouché sur des mises en scène, de jeunes artistes israéliens renouvellent les formes scéniques sur le thème en prenant pour point de départ leur propre identité et en la mettant en question (Zohar Wexler, Ido Shaked, Tania Sheflan, Arkadi Zaides[5]).

## 13.1. La critique interne de la société israélienne : des pièces difficiles à monter à l'étranger ?

### *13.1.1. Les dieux païens dans la tragédie d'Hébron, de Tamir Greenberg.*

*Hébron* est une pièce de Tamir Greenberg écrite en 2006 – après la deuxième intifada – traduite en français par Laurence Sendrowicz et publiée aux éditions Théâtrales en 2009. Elle a été mise en lecture par François Leclère au Théâtre de l'Odéon en 2010, « dans le cadre d'une soirée nommément pacifique, la lecture était donc supposée n'avoir aucun parti pris de violence ou de camp politique[6] ». Elle est présentée comme appartenant au genre de la tragédie (contemporaine) « qui reprend les archétypes de la tragédie antique, mêlée d'accents shakespeariens[7] ». *Hébron* est une pièce baroque qui imbrique différents registres (tragique et comique) sur un ton lyrique et ne se soucie aucunement de la vraisemblance – en même temps que son action est ancrée dans une ville connue pour la présence de colons israéliens radicaux. Tamir Greenberg utilise la réputation de la ville d'Hébron pour analyser la façon dont les discours religieux empêchent une appréhension politique de la situation. Ce poète, architecte et enseignant de métier, porte un regard critique sur les justifications religieuses invoquées dans les deux camps pour appeler à la haine et la vengeance, et sur l'aliénation par le service militaire obligatoire. Elle prend également pour point de départ l'occupation militaire qui constitue l'injustice première, verbalisée politiquement mais jamais prise en compte.

---

[1] Joshua Sobol, *Instant de vérité*, Shoshana Saskia Cohen Tanugi (trad.), Saint-Victor, Les Provinciales, 2012.

[2] Joshua Sobol [Yehoshua Sobol] (1939, Tel Mond, Israël) est un auteur, dramaturge, metteur en scène israélien contemporain de Hanokh Levin. Il écrit ses premières pièces à partir de 1971 pour le Théâtre de Haïfa puis devient assistant à la mise en scène. Ses pièces *Ghetto* (1984) et *Alma* (1995) ont été traduites en plusieurs langues et tourné dans le monde. Il a signé plusieurs collaborations artistiques internationales mais reste peu connu en France même si certaines de ses pièces ont tourné à Paris. En Israël il écrit des paraboles pour critiquer la politique du gouvernement et ne fait pas l'unanimité. Il a toutefois été récompensé de nombreuses fois pour ses pièces.

[3] Gilad Evron, *Ulysse à Gaza*, Zohar Wexler (trad.), Paris, Théâtrales, 2012.

[4] Gilad Evron (1955 – 2016, Tel-Aviv) est un auteur dramatique et scénariste israélien. Formé aux Beaux-Arts à Jérusalem, il a d'abord été plasticien et éducateur dans les milieux défavorisés. A partir des années 1980 il se consacre au théâtre et au cinéma. Il a obtenu de nombreux prix. Plusieurs de ses pièces ont été traduites en français par un jeune artiste israélien, Zohar Wexler, l'ayant découvert en 1997.

[5] Présentés dans ce chapitre. Pour Ido Shaked, voir Chapitre 4.

[6] Lise Facchin, « Hébron : l'art de la guerre », *les Trois coups*, 13 juin 2010, url : http://lestroiscoups.over-blog.com/article-hebron-de-tamir-greenberg-critique-de-lise-facchin-l-odeon-theatre-de-l-europe-a-paris-52206190.html, consulté le 23/08/19.

[7] Tamir Greenberg, *Hébron*, *op. cit.*, quatrième de couverture.

> *Dans la ville d'Hébron, sous occupation israélienne, deux familles s'affrontent : celle du gouverneur (israélien) et celle de l'ancien maire palestinien. Dans chaque famille, un enfant est tué par un fils de l'autre famille… Entre les deux camps, la situation s'envenime. La spirale infernale de la violence embrase les communautés tandis que les deux mères, devenues symboles de la douleur pour chaque camp, refusent d'enterrer leur mort. Une catastrophe inexorable se met en place.*[1]

Autour de la famille Maimon, israélienne, et de la famille Canaani, palestinienne, gravitent des personnages du quotidien que nous présenterons au fil de l'eau. La difficulté de la pièce tient au fait que l'on passe de scènes relevant d'un lyrisme pathétique (dans les foyers des familles) avec forces cris et emportements, à des scènes comiques (au checkpoint) voire fantastiques. L'auteur s'appuie sur ces différents registres pour accompagner son propos : la transformation des personnages – qui perdent leur foi en Dieu – s'accompagne d'un changement de mode d'écriture. A l'issue de la pièce, tous les personnages sont punis pour leurs méfaits par des divinités païennes qui dominent tous les êtres, qu'ils soient Juifs ou Musulmans. Leur existence réfute la possibilité de deux Dieux différents, de justices différentes, et de valeurs différentes des vies humaines. Nous les rencontrons dès le prologue.

Le prologue rappelle le genre de la pastorale[2] : il a lieu dans une oliveraie où un « Jeune olivier[3] » s'enthousiasme de donner ses premiers fruits tandis qu'un « Olivier furieux[4] » se moque de sa candeur. « Jour-de-douceur-printanière[5] » les admire et son nom n'est pas sans rappeler les titres poétiques des actions militaires de Tsahal[6]. Par ce nom, l'auteur raille la toute-puissance de l'armée israélienne qui décide de la vie et de la mort et rappelle qu'il s'agit d'un privilège divin. Jour-de-douceur-printanière est interpellé par « Terre nourricière[7] », sombre, qui lui dit que c'est plutôt « Jour-de-tempête-glaciale[8] » qui devrait être là. Elle explique qu'elle reçoit trop de morts :

> Terre nourricière. – (à Jour-de-douceur-printanière) *Deux mois de massacres incessants, / deux mois que mon corps se gorge de tant de sang / que même les pluies de ton frère / ne peuvent m'en laver !*[9]

---

[1] *Id*.
[2] Initialement, la pastorale est un genre poétique antique développé en Europe pendant le Renaissance puis modernisé. La pastorale devient alors aussi un genre théâtral. Ce genre s'étant fortement développé de façon variable en Europe – après les guerres de religions (XVI[e]), nous pouvons noter comme dénominateur commun le cadre de l'action : la nature.
[3] Tamir Greenberg, *Hébron*, *op. cit.*, p. 7
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] Pendant la deuxième intifada qui est le contexte d'écriture de cette pièce : Opération Rempart (2002) ; Opération Arc-en-ciel (2004) ; Opération Jours de pénitence (2004) ; Opération Pluie d'été (2006).
[7] *Ibid.*, p. 8.
[8] *Id*.
[9] *Ibid.*, p. 9. Nous remplaçons les sauts de ligne par des slashs.

Dans ce genre de pastorale détournée les éléments de la nature communiquent entre eux et parlent des humains, mais aucun n'est présent sur scène. Plutôt que de rendre hommage à la cohabitation entre les humains et la nature, il est plutôt question ici de ce que les humains lui infligent. Terre nourricière interpelle un « Vieil olivier[1] » taiseux à leur sujet : « Vieil olivier, pourquoi gardes-tu le silence, toi qui la connais si bien, la nature humaine ?[2] ». Dans ce prologue, la Terre nourricière fait état de son pouvoir de punir les humains, d'autant plus que ceux-ci ne lui témoignent pas le respect qu'ils devraient. Les oliviers seront abattus par les israéliens (Acte II scène 5) en représailles du meurtre de l'enfant qui ouvre la pièce.

Les premières scènes sont très lyriques et Dieu est au centre des répliques des personnages, ce qui les rend assez caricaturaux. Si le titre de la pièce renvoie à une ville unique, ce sont plusieurs foyers et endroits que le dramaturge dépeint. Le premier est le foyer de la famille Maimon, juive, dont le petit garçon Yotam – 3 ans – vient d'être abattu par Halil Canaani, 24 ans, palestinien et fils de l'ancien maire d'Hébron, Khader. La mère de Yotam, Rachel, refuse d'accepter sa mort et de l'enterrer. Boaz, le gouverneur, annonce que l'assassin – qui a été reconnu – sera arrêté dans la journée pour que l'enfant puisse être enterré. La description du décor dans les didascalies est minimaliste et désigne « une porte qui mène à une chambre en coulisses » pour la maison des Maimon. C'est également derrière cette porte hors-scène qu'aura lieu la mort du deuxième enfant chez les Canaani (Acte I, scène 3). La mort du petit Yotam a lieu en coulisses pendant que sa mère Rachel prie « avec ferveur[3] » à plusieurs reprises. La deuxième scène réunit le couple parental autour de la dépouille de l'enfant. Le gouverneur Boaz déplore son impuissance :

> Boaz. – […] (avec amertume) *Sur un ordre de moi,*
>
> *n'importe quelle maison s'élèvera ou s'effondrera,*
>
> *sur un ordre de moi,*
>
> *des milliers d'hommes et de tanks s'ébranleront.*
>
> *Mais à quoi bon une telle puissance*
>
> *si la vie de mon fils*
>
> *m'a coulé entre les doigts ?*
>
> *Mon fils…* (un temps) *Je n'ai pas peur, je vais dire*

[1] *Ibid.*, p. 9
[2] *Id.*
[3] *Ibid.*, p. 14-15.

*son nom tout haut.*

*Yotam – notre Yotam – est mort.*

Il éclate en sanglots.

*Rachel, notre Yotam est mort !*[1]

Face à cette mort insupportable surgit le « pourquoi ? » de Rachel – en écho aux questionnements que pose Hanokh Levin dans sa pièce *Meurtre*. Mais le pourquoi de la mère n'est pas ici adressé à l'assassin dans le but de le faire parler, ou expliquer son geste même s'il reste injustifiable. Le pourquoi interroge ici le jeu du hasard : « Il aurait pu tirer une balle et rater sa cible. Le petit aurait pu n'être que blessé. Pourquoi Yotam est-il mort ?[2] ». Rachel en appel encore à Dieu et refuse la mort de son fils, et son enterrement. Ce refus précipite l'arrestation de l'assassin puisque Boaz rappelle que c'est un péché de « garder un mort la nuit[3] ». La famille apparaît donc d'emblée comme dévote. La troisième scène se passe chez les Canaani où Halil, blessé à la cuisse par un tir retour, est rabroué par sa famille pour son action. Il explique qu'il ne visait pas le petit garçon, mais le gouverneur Boaz. Il n'assume pas son acte et préfère dire que c'est Dieu qui a décidé de prendre l'enfant en lieu et place du gouverneur. Halil rappelle ce que la famille du gouverneur Boaz a fait subir aux habitants d'Hébron et en particulier à sa famille : la confiscation du titre de son père, l'interdiction d'accéder à l'oliveraie, et la situation de misère et de dépendance dans laquelle ils se trouvent. Khader, le père, se voyant refuser l'accès à l'oliveraie, s'est vu octroyer un prêt par le gouverneur que son fils lui reproche. Mais Khader se dit prêt à subir autant d'humiliations qu'il faudra pour que son petit-fils puisse manger à sa faim. La famille palestinienne condamne unanimement le geste de Halil, et Khader dépeint le gouverneur comme un homme humain. Mais dès que l'armée arrive pour procéder à l'arrestation de Khalil, celui-ci s'enfuit sur le dos de son frère Mahadi à qui il fait promettre de garder le secret de sa planque. Le reste de la famille ment et couvre sa fuite. L'écart entre leur discours condamnant le geste de Halil et les mensonges qu'ils profèrent en fait des personnages sournois : la mère, Samar, dit qu'il est à l'université depuis deux semaines ; son épouse, Ranya, affirme qu'elle l'a eu au téléphone il y a un quart d'heure ; et le père jure sur son honneur que son fils « n'est pas un assassin[4] ». L'action est assez grossière (sa rapidité rappelle *Le Bal du lieutenant Helt*) : les soldats fouillent la maison tandis que l'on entend « le

[1] *Ibid.*, p. 18.
[2] *Ibid.*, p. 19.
[3] *Ibid.*, p. 20.
[4] *Ibid.*, p. 28.

bruit d'objets qui tombent et se brisent[1] », mais nul ne trouve trace de Halil qui perdait son sang au sol quelques minutes auparavant. Puis « [s]oudain, de nulle part, apparaît Mahadi. Ses vêtements sont sales et tachés de sang […][2] ». Il faut peu de temps au grand-frère, « déficient mental », pour trahir le fait qu'il sait où se cache Halil tout en précisant que « c'est un secret[3] », puis toute la famille se trahit tour à tour en lui intimant le silence. Boaz, et son officier adjoint Ronenn, décident d'embarquer Mahadi pour le faire parler. C'est à ce moment que surgit, contre toute attente, la famille de Boaz au complet : Rachel tenant Yotam mort dans ses bras, Ayala, Eliav. Ce dernier s'empare du bébé de Ranya, Naïm, puis tous s'en vont et le nourrisson tombe au sol (ou est jeté ?) – hors scène – et ne pleure pas. C'est ainsi, dans la précipitation, les larmes et les cris qu'est posée l'intrigue dans laquelle sont mêlés, dès le début, le religieux et le politique.

La scène quatre présente une situation qui rompt au fur et à mesure de la pièce, avec le ton lyrique et le rythme de l'action. Elle a lieu la nuit, sous un « ciel piqueté d'étoiles[4] », devant un barrage. « Le soldat Shmouéli tente d'établir un contact radio avec son unité[5] ». À côté de lui, un enfant attend :

> Gamin. – (Comme s'il vantait sa marchandise) *Un enfant à louer ! Un enfant à louer !*
>
> Shmouéli. – (devant sa radio) *Si seulement je savais ce que je fais ici – à vous. Si seulement je savais qui m'a envoyé ici, pourquoi, dans quel but et jusqu'à quand – à vous.*
>
> *De la radio ne jaillissent que d'étranges grésillements.*[6]

Au fur et à mesure de la pièce, Shmouéli prend un tic de langage qui consiste à ponctuer ses phrases par la formule « à vous » qu'il adresse à sa radio, même quand il parle aux humains. Dans cette première scène, l'auteur montre qu'il est incapable de réfléchir par lui-même, aliéné au règlement qui lui a été remis. Arrive Ahmed avec un âne qui porte des sacs chargés de pierres. Il est arrêté par le soldat qui répète inlassablement que le passage est interdit à tout véhicule sauf en présence d'un enfant. Le gamin « à louer » trouve embauche et monte. Mais le soldat ajoute une règle : il doit inspecter le contenu du véhicule et interroge Ahmed sur le but de l'entreprise de recyclage de pierres :

[1] *Id.*
[2] *Ibid.*, p. 29.
[3] *Ibid.*, p. 30.
[4] *Ibid.*, p. 34.
[5] *Ibid.*, p. 34.
[6] *Id.*

> Ahmed. – *Très simple. Imaginez qu'il y a eu un attentat. Bon, on attrape le suspect. Bon. On lui détruit sa maison. Bon. Que fait la famille qui se retrouve dans le dénuement le plus total ? Elle ramasse toutes les pierres restées entières et les revend aux Israéliens.*
>
> Shmouéli. – (pas convaincu) *Il y a des acheteurs pour ça ?*
>
> Ahmed. – *Et comment ! Émane de la pierre palestinienne qui a tenu les murs pendant des dizaines d'années une espèce de parfum d'authenticité brute. Les architectes de Jérusalem en sont tellement friands qu'ils guettent la moindre livraison.*[1]

Finalement, Shmouéli refuse le passage car il lui faut aussi un « certificat d'innocuité[2] » des autorités sanitaires. Entre Ranya, elle porte son bébé Naïm agonisant vers l'hôpital mais se heurte à un nouveau refus du soldat : pour passer il faut une lettre du médecin traitant adressée à l'hôpital, et une convocation de l'établissement contresignée du chef d'état-major. Il sort son fusil face à Ranya qui tente de forcer le barrage, elle en appelle à son humanité mais celui-ci répond : « Il fut un temps où je ressentais quelque chose comme de l'humanité, mais j'ai oublié ce que c'était. J'ai oublié qui m'a envoyé ici, et pourquoi on m'a envoyé ici, mais j'obéis aux ordres[3] ». Ranya fini par le convaincre et il accepte de fermer les yeux cinq secondes le temps qu'elle passe, mais les rouvre au bout de trois secondes car « les ordres ont sur moi un pouvoir que je ne soupçonnais pas[4] ». Ranya lui montre son bébé : ils constatent qu'il est mort.

> Ranya. – (méprisante) *Même si tu pleures jusqu'à ton dernier jour, jamais ta conscience ne sera lavée.* (Hors d'elle) *Va prévenir ton chef, et vous,* (elle se tourne vers Ahmed et le gamin) *allez répandre la nouvelle dans toute la ville : Ranya non plus n'enterrera pas son fils ! Naïm ne sera pas enterré tant que son père ne lui sera pas rendu sain et sauf, Naïm ne sera pas enterré tant que le père de son père ne récupèrera pas sa terre, Naïm ne sera pas enterré tant que qu'on ne rendra pas au plus respectable des hommes, monsieur Khader Canaani, son fauteuil de maire de la ville !*[5]

Ranya met sa menace à exécution dans la scène suivante (Acte I, scène 5). La didascalie indique que la scène est séparée en deux et que chaque mère est penchée sur la dépouille de son enfant. Terre nourricière arrive au centre pour les chercher, mais se heurte à leur refus et leur lance une malédiction : « […] Voici donc ma sentence : Vous aurez beau me supplier, en larmes et à genoux, je ne recevrai plus vos fils. Si un mort n'est pas enterré à son heure – il ne trouvera jamais plus, en moi, jamais plus, de repos ![6] ». Terre nourricière ne fait aucune distinction entre les morts et sa sentence conclut le premier acte.

[1] *Ibid.*, p. 36-37.
[2] *Ibid.*, p. 37.
[3] *Ibid.*, p. 38-39.
[4] *Ibid.*, p. 39.
[5] *Ibid.*, p. 41.
[6] *Ibid.*, p. 44.

Dans l'acte II, Halil (père de Naïm) explique à Ranya qu'il a relu en vain « le Texte » [le Coran] pour trouver une explication à la situation, et un but à sa vie. Le doute s'installe également, un peu plus tard, dans la famille juive (Acte II, scène 7). Dans une nouvelle saynète de type pastoral, la nuit (Acte II, scène 4), sous le regard attendri de Jour-de-douceur-printanière, deux enfants se rapprochent : Ayala, la jeune fille juive qui joue de la guitare, et Mahadi (vingt-six ans pour cinq ans d'âge mental) qui est sorti de prison et joue de la flûte, d'abord caché (elle refuse de jouer avec lui parce que c'est un Arabe). C'est finalement la musique qui opère le rapprochement. Mais le principal propos de cet acte est la démesure des représailles israéliennes qui est exposée, notamment dans la scène de l'oliveraie (Acte II scène 5) où Boaz tente de justifier son action en tant que gouverneur : « Si nous ne ripostons pas d'une main de fer, les morts se multiplieront. Par contre, si les meurtriers savent que leurs parents et leurs enfants paieront pour chaque goutte de sang juif qui sera versée, ils réfléchiront avant de prendre une arme[1] ». Alors que les soldats déracinent les arbres sous les yeux des dieux païens, la vielle Samar (mère de Halil) se jette avec un couteau sur le gouverneur qui riposte d'un tir et la tue sur le coup. Jour-de-douceur-printanière sort : « Je vais appeler Jour-de-tempête-glaciale[2] ». Après ces représailles et la destruction de la maison des Canaani, une foule palestinienne se forme et des affrontements ont lieu dans toute la ville. La famille Maimon « explose ». Ayala interroge son oncle Yoël, le rabbin, sur le paradis. Ce dernier affirme que Yotam vivra à nouveau avec le Messie et Rachel demande : « comment le sais-tu ?[3] », Yoël de répondre, « perplexe[4] » : « Nous sommes juifs ![5] ». L'explication ne convient pas à Rachel qui finit par dénigrer son frère et le contredire. C'est ensuite le père et le fils qui s'écharpent à leur retour, lorsque Boaz narre la mort de Samar. Son fils Eliav, en même temps qu'il fouille dans la cuisine, affamé, se moque de lui et de sa justification de légitime défense. Il estime qu'elle ne tient pas mais s'en moque (dans la scène suivante, il part chercher Halil pour le tuer, dans la nuit, et continue d'évoquer sa faim dévorante qui prend soudain un sens différent : il a soif de meurtre). Puis la scène sept se conclut avec l'arrivée de Ahmed (SARL recyclage de pierres) qui vient vendre Halil contre une somme d'argent et un laissez-passer pour le barrage. Ronenn lui demande pourquoi il trahit son peuple :

> Ahmed. – (hausse les épaules) *"Mon peuple" ? J'ai cinquante-six ans et de peuple, toutes ces années, je n'en ai jamais vu. Je ne vois que des êtres humains et c'est chacun pour soi. J'ai*

[1] *Ibid.*, p. 66.
[2] *Ibid.*, p. 68.
[3] *Ibid.*, p. 71.
[4] *Id.*
[5] *Id.*

> *proposé mon aide au maire de la ville[1], il m'a renvoyé comme un malpropre. Son Excellence le maire de la ville fait-il partie de mon peuple ? Où était mon peuple quand ma femme agonisait d'un cancer ? Pourquoi mon peuple n'a-t-il pas été solidaire quand je me suis retrouvé sur la paille ? Désolée, Votre excellence, je suis un homme trop simple pour saisir un concept aussi élevé que ces deux mots : "mon peuple".*[2]

Grâce au laissez-passer obtenu, il retourne au barrage (Acte II, scène 10) gardé par le soldat Shmouéli qui paraît toujours plus aliéné mais sympathise avec le gamin dont on apprend entre temps qu'il est orphelin et n'a pas de maison :

> Shmouéli. – *à une heure pareille, un enfant de ton âge – à-vous – doit refermer ses cahiers, enfiler son pyjama, dire bonsoir à sa mère et aller dormi. A vous.*
>
> Gamin. – (dans un défi) *A une heure pareille, un homme de ton âge – avoue – devrait être au cinéma avec sa petite amie, qu'il prendrait dans ses bras en se demandant comment la faire monter chez lui – avoue.*[3]

Ils mangent ensemble les contenus douteux de boîtes de conserves quand Ahmed arrive, fier, avec ses papiers :

> *Monsieur le commandant, j'ai tous les papiers qu'il faut : un certificat du ministère de la Santé et une autorisation du ministère des Religions. Une attestation du ministère du Logement et une autre du tribunal de commerce. Mes pierres, c'est écrit noir sur blanc, sont parfaitement saines, elles n'ont ni virus de la fièvre aphteuse, ni celui de la vache folle, ni même celui de la grippe aviaire. Des pierres nickels comme on dit !* […] [4]

Il s'apprête à passer mais le soldat tergiverse, se demande si l'âne n'est pas un cheval de Troie et comment savoir si le gouverneur a bien signé le papier. Boaz entre et demande au soldat si quelqu'un a essayé de forcer le barrage. Shmouéli lui répond par la négative et réclame une relève, sur un ton télégraphique – « à vous » – mais explique qu'il ne sait pas d'où il vient. Boaz jure de s'occuper de son cas dès qu'il aura le temps. À la fin de l'acte deux, après que Halil a étranglé Eliav (Acte II, scène 11), Jour-de-tempête-glaciale fait son entrée auprès de Terre nourricière qui lui demande de déchaîner les éléments (Acte II, scène 12).

L'acte III s'ouvre donc sur un ciel pluvieux – pluie qui devient progressivement neige, puis cendres à la fin de la pièce lorsque la ville entière est en feu. Rachel a totalement perdu sa foi en Dieu : elle autorise Boaz à enterrer leurs fils et l'auteur écrit une scène d'inhumation païenne où Terre nourricière et des personnages nommés Feuilles d'herbe viennent prendre les corps (Acte III, scènes 1 et 2). C'est à cette même scène d'enterrement qu'assistent les survivants de

[1] Ahmed évoque ici sa proposition à Khader, au début de l'acte II, de déménager tous ses meubles avant la démolition de sa maison contre rétribution, ce qu'il refuse.
[2] *Ibid.*, p. 75.
[3] *Ibid.*, p. 79.
[4] *Ibid.*, p. 80.

la famille Canaani. Mais la terre refuse les corps, et Ronenn, tel un messager de la catastrophe, raconte comment, à trois reprises, la terre a « recraché » tous les cadavres des récents affrontements. Des rats sont sortis de la terre par milliers et mordent les habitants, déclenchant fièvres et abcès (Acte III, scène 3). Tous ces événements sont décrits et ont lieu hors-scène. Ayala et Mahadi se retrouvent (Acte III, scène 5) et décident de quitter la ville pour aller chercher Yotam et Naïm dans l'au-delà. Halil tente de tuer Ayala mais Mahadi s'interpose et son frère meurt de fièvre. Les deux « enfants » quittent la ville en flamme. Au barrage, Shmouéli est poignardé par Ahmed et le tue en retour. Le gamin se retrouve seul quand il est interpellé par Ayala et Mahadi qui ont pris la charrette et l'âne d'Ahmed :

> Ayala. – *Hé, toi, petit ! Qu'est-ce que tu fais là ? Viens avec nous !*
>
> Gamin. – *Où ça ?*
>
> Ayala. – *Dans un endroit où les enfants jouent même tard le soir et où ils n'ont plus peur des canons et des bombes !*
>
> Mahadi. – *Dans un endroit où il n'y a pas de soldats !*
>
> Ayala. – *Pas même d'escorte pour aller à l'école !*
>
> Mahadi. – *Le vendredi, on fait la fête ! On danse toute la nuit et le samedi on va jouer dans les vagues !*
>
> Gamin. – (repose doucement la tête de Shmouéli sur le sol) *Attendez-moi, je viens.*[1]

Shmouéli récite une prière « dans le vide[2] » et meurt, clôturant ainsi la pièce. *Hébron* se termine donc sur une situation apocalyptique qui n'est pas sans rappeler le jugement dernier, sauf qu'il est infligé par des Dieux païens qui ne font aucune distinction entre les humains tout au long de la pièce. Tamir Greenberg rejette les dogmes religieux et le manifeste aussi avec la fuite des enfants vers un ailleurs où l'on fait la fête du vendredi soir au samedi : pour les Juifs c'est la période de shabbat – le repos hebdomadaire pendant lequel est interdit un grand nombre d'activités – et pour les Musulmans, la prière du vendredi soir. En Israël, qui se définit comme un État juif, le grand rabbinat orthodoxe à un poids important. En dehors de la religion, il n'y a pas de reconnaissance légale des mariages, divorces et inhumation. L'auteur se pose en rupture avec la fraction orthodoxe de la population israélienne qu'il représente dans cette pièce. Qu'il s'agisse du poids de la religion, ou de la mise en question des méthodes de l'armée, le déphasage historique est conséquent avec le contexte français. Les scènes qui ont lieu au barrage – ou *checkpoint* – peuvent paraître absurdes alors qu'elles témoignent avec justesse de la mise en

[1] *Ibid.*, p. 105.
[2] *Id.*

place d'une stratégie militaire de restrictions de circulation, pendant la deuxième intifada, qui aboutit à des « injonctions contradictoires[1] » et des « régimes de faveurs[2] », transformant « la population palestinienne occupée en une population confinée, à la merci de la faveur de ses geôliers[3] ». Jouée au Théâtre Habima à Tel-Aviv, la pièce stigmatise une population religieuse orthodoxe éloignée du public de théâtre, vivant majoritairement dans des colonies en Cisjordanie ou à Jérusalem. C'est peut-être ce « stigmate » qui rend délicate sa mise en scène en France ?

### *13.1.2. « La réalité est en trop, plus on est loin d'elle, mieux on est[4] » : la déchirure morale dans la conscience collective israélienne dans Instant de vérité de Joshua Sobol.*

*Instant de vérité* est une pièce en deux actes écrite au début de la deuxième intifada (2000-2001) mais traduite en français et publiée seulement en 2012, dans une petite maison d'édition – Les Provinciales – spécialisée dans la publication de livres et d'essais sur les liens historiques entre Israël et la France. Elle prône l'alliance judéo-chrétienne pour relever « le défi islamique[5] », apporte un soutien « énergique[6] » à Israël « au moment des opérations militaires et des opérations de propagande qui émeuvent exagérément le public français […][7] ». *Instant de vérité* est la seule pièce de théâtre publiée par l'éditeur et reste donc assez confidentielle, à la marge d'un champ théâtral français qui dispose de plusieurs maisons d'éditions spécialisées dans la publication de textes contemporains. En outre, la ligne éditoriale des Provinciales indique une orientation politique nette réaffirmée dans la préface d'Olivier Véron – directeur de la maison d'édition – expliquant que la présence d'Israël dans les territoires est « nécessaire[8] ». L'affirmation de la présence nécessaire d'Israël dans les territoires depuis 1967 est précisément ce qu'a contesté le dramaturge Hanokh Levin. La pièce de Joshua Sobol témoigne d'un déplacement des enjeux politiques en Israël dans les années 1970 vers des questions d'ordre moral – comme en France. Mais il faut aussi insister sur le fait que la pièce a été écrite pendant les premiers mois de la deuxième intifada, puisque c'est à partir de l'échec de Camp David, en

[1] Cédric Parizot, « Séparation et régime de mobilité entre Israël et la Cisjordanie (2000-2009). Réglementation, pratiques et acteurs », dans Esther Benbassa (dir). *op. cit.,* p. 129-143, p. 139.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] Joshua Sobol, *op. cit.*, p. 60.
[5] Voir à ce sujet la présentation détaillée de la maison d'édition en ligne, url : http://www.lesprovinciales.fr/notre-maison/, consutlé le 24/08/19.
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] Olivier Véron, préface au livre de Joshua Sobol, *Instant de vérité, op. cit.*, p. 7.

juillet 2000, que le mouvement de la paix s'effondre en Israël[1]. C'est précisément les « dirigeants de la Paix Maintenant et de la gauche sioniste[2] » qui actent cette rupture, ne laissant que la gauche radicale défendre « le camp de la paix »[3]. À ces événements qui ancrent la pièce dans le contexte israélien vient s'ajouter un décalage temporel d'une dizaine d'années. Si la pièce de Joshua Sobol est intervenue à un moment de bascule en Israël – et a connu une réception houleuse à l'époque, nous y reviendrons – sa traduction en français dix ans plus tard répond à d'autres enjeux. La fonction informative de cette pièce de théâtre soulignée à plusieurs reprises dans l'édition française, notamment dans l'analyse de Saskia Cohen Tanugi[4], la traductrice :

> *Instant de vérité pose des questions sur les risques et les conséquences du combat armé en milieu civil. C'est une œuvre théâtrale importante pour la compréhension des tactiques mises en place par les stratèges, lors des actions armées dans les conflits à grands risques pour les populations civiles.*[5]

La dimension informative de cette pièce n'induit pas d'approche « politique » au sens où elle ne met pas en débat des opinions disensuelles, mais des considérations relevant de la morale. Ceci est exprimé en filigrane dans le post-scriptum de Joshua Sobol :

> *Faut-il attirer l'attention du lecteur sur le fait qu'il s'agit d'une pièce de théâtre et non d'un essai académique traitant de la présence israélienne dans les territoires "occupés" ou "affranchis" à la suite de la guerre des Six jours ? Et puisqu'il s'agit d'une pièce dramatique, il devrait être clair que les personnages expriment leurs opinions selon leur caractère et leurs convictions, et ne sont pas les porte-parole de l'auteur* […].[6]

Évoquant les territoires « occupés » ou « affranchis », l'auteur souligne bien des analyses politiques différentes en Israël en même temps qu'il exprime son retrait vis-à-vis des opinions exprimées dans l'œuvre. C'est précisément le débat sur la nature et la légitimité de l'occupation des territoires qui est abandonné par la gauche israélienne après l'échec du processus de paix, pour se recentrer sur la situation de crise engendrée par la deuxième intifada et les attentats

[1] Voir à ce sujet : Michel Warschawski, « En piètre état. Le mouvement de la paix israélien », dans *Programmer le désastre. La politique israélienne à l'œuvre*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 35-41.
[2] *Ibid.*, p. 37.
[3] Michel Warschawski (*ibid.*) explique que le mouvement, qui avait su mobiliser jusqu'à 150 000 personnes en manifestation dans les années 1980, ne parvient plus qu'à réunir 4 000 manifestants en 2007, pour réclamer la fin de l'occupation des territoires palestiniens.
[4] Saskia Cohen Tanugi (1959, Tunis) est une metteure en scène, dramaturge, actrice et scénariste franco-israélienne. Diplômée de la Sorbonne puis de l'Université hébraïque de Jérusalem, elle a exercé à l'international avant de s'établir dans son ancienne université israélienne où elle est responsable d'un atelier de théâtre.
[5] Saskia Cohen Tanugi, « Introduction à l'œuvre », dans Joshua Sobol, *op. cit.*, p. 161.
[6] Joshua Sobol, « Post-scriptum », dans Joshua Sobol, *op. cit.*, p. 145.

perpétrés contre les civils en Israël. L'enjeu est d'y trouver une réponse rapide[1]. Mais la pièce de Joshua Sobol souligne que la réponse à apporter est complexe et soulève des questions d'ordre moral. C'est pourquoi, dans le post-scriptum à l'édition française, il explique d'emblée que la question de la légitimité de la présence d'Israël en Cisjordanie n'est pas l'objet de son texte. En conclusion il précise qu'il a cherché

> *à exprimer les voix qui se faisaient entendre dans les divers discours de genre politique ou moral qui déchirèrent et qui déchirent encore l'âme israélienne. C'est cette déchirure qui est au cœur de ma pièce, et des lecteurs honnêtes n'en feront pas usage pour accuser Israël mais pour mieux nous comprendre. Ceux qui exploiteront ma pièce pour mettre en question le droit à exister d'Israël sont des lecteurs malhonnêtes, et ces genres de gens ne m'intéressent point.*[2]

La publication en français de la pièce relève donc d'une volonté de rapprochement entre deux nations – comme expliqué dans la ligne éditoriale des Provinciales. Son but n'est pas de poser ou susciter des questions politiques mais d'informer, *a posteriori*, sur « la situation[3] » vécue par les soldats israéliens. La question au cœur de cette pièce est d'ordre moral en premier lieu. Elle a été jouée au Théâtre Habima de Tel-Aviv en 2005, alors que la deuxième intifada est en cours. Elle met à nu un questionnement de l'ordre de l'intime et créé une vive « controverse[4] » sur la scène de théâtre israélienne :

> *Une partie du jeune public israélien s'est reconnu dans les personnages. Ils ont trouvé la pièce courageuse, précise, incisive et reflétant la réalité tragique de la société israélienne déchirée. Une autre partie a été contrariée d'assister sur scène au conflit intime de soldats, dès lors que des bombes explosaient à Jérusalem, Netanya, Tel Aviv, Haïfa* […][5]

Le panel de personnages présenté peut contribuer à un processus d'identification, notamment en raison du déphasage entre deux générations. La pièce a lieu dans la « maison de famille Sela dans un village cossu, près de la mer[6] », « un vendredi soir, l'été, dans la période de guerre de la seconde intifada[7] ». Il s'agit d'une famille d'entrepreneurs plutôt aisés. Le premier acte prend place dans le jardin de la villa en début de soirée, et le second en bord de mer, de nuit. Neuf personnages participent à l'action et sont représentatifs des différents courants d'idées et opinions de la société israélienne mais aussi de la diaspora juive : Nourit, la mère, est médecin-psychologue spécialiste des traumatisés de guerre et s'inquiète à chaque fois que son fils rentre

[1] Un personnage suggère notamment que le problème est que le tracé de la ligne verte – qui sépare Israël des territoires occupés – n'est pas matériel. Il sous-entend que la construction d'un mur règlerait le problème (en 2001 – le mur n'est construit qu'à partir de l'été 2002).
[2] *Ibid.*, p. 146.
[3] Terme récurrent de la pièce pour désigner le dilemme moral auquel ils doivent faire face.
[4] Saskia Cohen Tanugi, « Introduction à l'œuvre », dans Joshua Sobol, *op. cit.*, p. 149.
[5] *Id*.
[6] Joshua Sobol, *Instant de vérité*, *op. cit.*, p. 15.
[7] *Id*.

de mission. Elle a déjà perdu plusieurs patients atteints de stress post-traumatique qui se sont suicidés. Mati – son frère, se moque de son attitude très protectrice envers son fils qu'elle cherche dans la première scène, l'appelant « yiddish mama[1] ». Dani, le père, est un entrepreneur d'une cinquantaine d'années qui a fait l'armée mais n'est pas attentif à son fils. Il encense son gendre (Guil) pour ses actions héroïques dans l'armée. Il attend un appel de Corée et espère ouvrir un nouveau marché à l'international pour vendre sa « râpe électrique pour les noix de muscade[2] ». Karine, leur fille de 21 ans, est au chômage et vit au domicile parental. Elle critique vivement les délocalisations d'usines entreprises par son père, puisqu'elle estime que c'est à cause des délocalisations qu'elle est privée d'emploi. Elle souffre profondément que son compagnon (Guil) soit si investi dans l'armée et le supplie de la quitter. En même temps, elle encense les jeunes qui restent en Israël pour servir le pays. Elle apparaît particulièrement contradictoire et fuit la réalité, en fumant des « rouleaux de Thora[3] » – des joints – avec d'autres jeunes sur la plage. Tom, le fils, est « commandant d'une unité de combat[4] ». Il vient de rentrer d'une mission et s'est isolé sur la plage en le signalant à deux reprises à son père, trop occupé par son Tai-chi pour réagir à sa souffrance. Matti Levi, est « le frère aîné de Nourit [qui] souffre en secret d'une maladie incurable[5] » (cette information n'apparaît que dans la liste liminaire des personnages) ce qui le rend particulièrement désinvolte. Il vit en France où il se sent « comme un Juif en exil, c'est-à-dire, chez [lui][6] ». Kim, l'amie de Tom est un « mannequin de réputation internationale [de] 24 ans[7] ». Elle veut quitter Israël parce que « [c]et endroit est débile. Tout le monde déteste tout le monde […] Il n'y a pas de futur[8] ». Elle propose à Tom de la suivre à New York où elle peut gagner sa vie si confortablement qu'elle pourrait l'entretenir. « Guil, l'ami de Karine [et] commandant d'une unité anti-terroriste, 30 ans[9] », est particulièrement investi dans la défense du pays. C'est un patriote qui ne se pose aucune question d'ordre moral. En cela, il est l'opposé de Tom. « Yohaï, sergent sous le commandement de Tom[10] » vient le chercher après l'événement qui révèle « la déchirure », il est accompagné de Samir, « tireur d'élite[11] », jeune soldat qui symbolise « la nouvelle

[1] Littéralement : mère juive. Stéréotype de la « mère poule ». *Ibid.*, p. 29.
[2] *Ibid.*, p. 34.
[3] « Karine. […] On coupe le cigare dans la longueur, on l'ouvre, on déroule l'intérieur, on le vide, on le remplit de trucs et on le referme comme un rouleau de Thora. "On se roule une Thora". » *Ibid.*, p. 98.
[4] *Ibid.*, p. 15.
[5] *Id*.
[6] *Ibid*., p. 41.
[7] *Ibid.*, p. 15.
[8] *Ibid.*, p. 94.
[9] *Ibid.*, p. 15.
[10] *Id*.
[11] *Id*.

génération d'Arabes israéliens revendiquant la citoyenneté israélienne[1] ». Le service militaire étant un sésame pour la vie sociale, il s'est engagé dans l'armée malgré les « déchirures » que cela lui coûte. Dans cette pièce, malgré la position de retrait exprimée par Joshua Sobol, celui-ci a souhaité « mettre en valeur la qualité humaine [Tom][2] » et par là, « mettre en lumière par cette pièce la déchirure morale dont souffre la conscience collective israélienne[3] ». Saskia Cohen Tanugi, la traductrice, explique qu'en Israël, l'état de crise et la violence « force à ne pas dévoiler ses faiblesses[4] » :

> *Il est en quelque sorte interdit de dévoiler sa blessure. Ce serait une impudeur. Les questions, les doutes les plus intimes doivent être gardés avec fermeté par la loi du silence. Et ce silence est sous le contrôle du collectif. Le théâtre comme lieu de parole est donc direct, critique, sans concession.*[5]

La pièce de Sobol remplie donc une fonction politique différente en Israël, et d'après lui, plus disensuelle : « […] ni la droite israélienne ni mes collègues de gauche ne pouvaient embrasser cet "Instant de vérité"[6] ». En même temps qu'il exprime donc se situer « en retrait », l'auteur s'attache bien à un camp politique. Toutefois, ce n'est pas l'orientation politique qui semble avoir guidé la réception de la pièce mais, d'après Saskia Cohen Tanugi, le fait que la jeunesse israélienne ait reconnu une certaine justesse dans la verbalisation des questionnements moraux auxquels elle se trouve alors confrontée. La pièce tend à montrer une déconnexion de la vieille génération quant aux enjeux auxquels sont confrontés les jeunes soldats. De fait, la traduction de la pièce en français procède du même mouvement puisqu'elle établit une déconnexion entre les autres pays « occidentaux » et la situation en Israël. Cette démonstration fait partie de l'écriture de la pièce, notamment à travers le personnage de Mati, le frère de Nourit et oncle de Tom qui a fait l'armée en 1967 mais a fini par quitter Israël, s'installer à Paris, et bâtir une villa sur la côte israélienne.

C'est sur un dialogue particulièrement léger entre Mati et Dani que s'ouvre la pièce. Les deux cinquantenaires pratiquent le sport et les arts martiaux, et au cours de leurs échanges, Dani s'interroge :

> *Dani. – Pourquoi ont-ils besoin d'arts martiaux à Paris ?*

---

[1] *Id*.
[2] Joshua Sobol, « Avertissement », dans Joshua Sobol, *op. cit.*, p. 13.
[3] *Id*.
[4] Saskia Cohen Tanugi, « Introduction à l'œuvre », dans Joshua Sobol, *op. cit.*, p. 153.
[5] *Id*.
[6] Joshua Sobol, « Avertissement », *op. cit.*, p. 13.

*Mati. – Oh, ils en ont besoin ! Et ils en auront de plus en plus besoin. Bientôt, qui ne sera pas entraîné comme une machine de guerre prête à tuer ne pourra plus sortir dans la rue.*

*Dani. – C'est aussi vrai dans les relations d'affaire. À l'instant où tu arrêtes de chasser, tu es chassé.*

*Mati. – C'est vrai dans les affaires et c'est vrai dans les relations humaines.*[1]

Leur dialogue pose d'emblée le cadre idéologique : pessimisme anthropologique radical, essentialisation des rapports humains (« l'homme est un loup pour l'homme ») et situation impossible à transformer puisque ce qui se passe en Israël arrivera dans tous les pays occidentaux. Ce cadre de pensée n'est pas contrarié dans la pièce, au contraire, les jeunes générations ont intériorisé l'impossibilité pour eux de transformer le monde. Plus loin dans la même scène, un échange entre Karine et Mati le souligne :

*Mati. – Tu me rappelles ce que j'étais. J'ai cru à toutes sortes de bêtises. Sionisme, socialisme. Égalité des chances. Encore des mensonges. Encore du grand charlatanisme. Brecht. Fidel Castro. Che Guevara. Quelle merde tout ça. Quels escrocs. Ah ah ah ! Mais c'est agréable, très agréable de voir éclore une nouvelle génération qui croit encore en quelque chose.*

*Karine. – Bien. Viens ici, je vais te dire, moi, en quoi je crois. Je crois que c'est par la faute de gens comme toi, comme mon père, et à cause de votre putain de génération qui n'a rien à foutre de ce qui arrive aux autres, que cette terre ressemble à quoi elle ressemble aujourd'hui, violente, barbare…* [2]

Tout au long de la pièce, Karine ne cesse de rejeter la faute aux générations précédentes. Elle analyse, de façon incisive, les conséquences de la « mondialisation[3] » sur le marché de l'emploi parce qu'elle est directement concernée (privée d'emploi), mais aussi pour révéler les contradictions de la génération de ses parents :

*Karine. – Tous les deux [Mati et Dani], vous pensez être à gauche, parce que vous parlez comme des gens de gauche. Mais en réalité, tu vis de ton argent et elle, elle vit avec papa qui a mis toute sa vie au service des territoires occupés. Il a monté une entreprise qui emploie trois cent cinquante ouvriers palestiniens. Comme toi.*

*Mati. – Moi, j'emploie des palestiniens ? De toute ma vie je n'ai jamais employé un seul Palestinien !*

*Karine. – Et qui exploites-tu, là-bas en France ? Des Algériens ? Des marocains ? Des Africains ? Qui a financé ce palais, que tu t'es fait construire ici ?*

*Mati. – Moi, je l'ai construit tout seul, de mes propres mains.*

[1] *Ibid.*, p. 21.
[2] *Ibid.*, p. 43.
[3] *Ibid.*, p. 127.

*Karine. – Comme papa. De ses propres mains il emploie cent palestiniens pour mille cinq cent shekels par mois. Ils lui ont financé cette maison dans laquelle maman vit, avec toute leur idéologie gauchiste.*[1]

Une fois que l'état du monde est dépeint et l'impuissance à le transformer actée, la pièce se penche donc sur les dilemmes moraux des soldats israéliens et les conséquences concrètes sur leur état psychologique (dépression, suicide, stress post-traumatique, etc.). Tom fait part de « la situation » dans laquelle il s'est trouvé à son amie Kim après lui avoir adressé un SMS dans lequel il affirme « je suis un assassin[2] ». Au cours de la cinquième scène (instant) intitulé « Tom partage son trouble avec Kim[3] », le jeune homme refuse de raconter sa mission et c'est en posant des questions et en émettant des suppositions que son amie obtient les informations. Tom devait arrêter le dirigeant d'un réseau organisant des attentats-suicides pour obtenir des informations. Celui-ci venait se faire soigner dans un dispensaire. Pour mener à bien sa mission, Tom a dû prendre en otage le médecin et sa famille au complet, et explique qu'ils ont sympathisé en attendant la cible pendant deux jours. Sur le toit de l'immeuble en face, Sami et Yohaï surveillaient à distance les opérations tandis que Tom, déguisé en médecin, neutralisait les gardes du corps de la cible. Le médecin palestinien alors otage s'est porté au secours d'un de ces hommes à terre, mais si vite que Sami, sur ordre de Yohaï repérant un mouvement suspect, a tiré et abattu le médecin d'une balle dans la tête. Toute la description de l'opération par Tom se fait en pointillé. L'édition française s'accompagne de longues notes de bas de page qui expliquent, d'un point de vue légaliste, comment les soldats sont autorisés à intervenir sur le terrain et l'échec de l'opération, concluant : « Le problème posé par le terrorisme au contre-terrorisme est le déplacement du conflit sur le territoire civil[4] ». La responsabilité de Tom est ensuite expliquée dans une nouvelle note de bas de page, alors que Kim lui dit qu'il n'a pas tué : « Tom. – Je fais partie du système qui a tué un homme qui ne méritait pas la mort[5] ». Dans la constellation de personnages qui prennent part aux débats moraux dans la famille, Guil est le strict opposé de Tom. A l'issue de l'acte I, il est accueilli en héros dans la famille car son unité vient de démanteler « un réseau terroriste classé ultra dangereux[6] ». Dani n'a que faire de la difficulté éprouvée par son fils, préoccupé par son marché avec les Coréens, tandis que Nourit prend conscience, bouleversée, que son fils a tué.

[1] *Ibid.*, p. 57.
[2] *Ibid.*, p. 63.
[3] *Ibid.*, p. 65.
[4] *Ibid.*, p. 74, note de bas de page 22.
[5] *Ibid.*, p. 75.
[6] *Ibid.*, p. 79.

Dans l'acte II qui se passe sur la plage, de nuit, on assiste au délitement – puis à la réconciliation – de la famille. Kim et Tom se disputent après qu'elle a proposé de partir ensemble à New York. Karine et Guil se disputent après qu'elle lui a demandé de quitter l'armée, avec force sanglots et cris. La réalité lui est devenue insupportable comme elle l'explique à Mati, à qui est systématiquement reproché son éloignement d'Israël pour mener la vie tranquille en Europe :

> *Karine. –* […] *Pour continuer à vivre ici, tu dois sans cesse mettre un mur entre toi et la réalité. La réalité te détruit tous les jours un peu plus. Alors tu ne veux plus entendre, plus voir, plus comprendre. Et tout doucement tu te transformes en sorte de taupe aveugle qui ne se sent en sécurité que dans le terrier qu'elle a creusé dans la pénombre. Toute sortie à l'extérieur peut finir en catastrophe. Finalement, tous ces terriers et tous ces remparts te font vivre dans une grande prison.*[1]

Le cinquième et dernier « instant » qui clôt l'acte II et la pièce réunit tous les personnages et s'intitule « Feux de camp[2] ». C'est la première confrontation de Tom avec ses subordonnés, Yohaï et Sami, qui relativise ce qui s'est passé étant donné qu'il a été muté dans l'unité de Tom parce qu'il avait déjà trop tué auparavant :

> *Sami. –* […] *Mais sous le commandement précédent. Shnitzelar. Chez lui, il n'y avait qu'un ordre : viser entre les deux yeux. J'ai dit à l'état-major : "Je n'en peux plus. Dans la nuit, je vois des morts un troisième œil sur le front. Je veux partir." Il m'a répondu : "On t'envoie dans l'unité de Tom, chez lui, on ne tue pas, il n'y a jamais de mort".*[3]

C'est au cours de cette discussion que Tom apprend également que Sami l'a sauvé d'un tireur palestinien situé sur un autre toit. Yohaï en profite pour expliquer que la balle qui a tué le médecin n'est pas celle de Sami, ce que celui-ci conteste vivement. Tom reprend Yohaï car il veut assumer ce qui s'est passé. Tom incarne un homme d'une grande moralité, contredit par son opposé, Guil, qui s'immisce dans la conversation pour dénigrer les propos de Tom devant ses subordonnés, affirmant que la loi ne peut pas s'appliquer au-delà de la ligne verte :

> *Guil. –* […] *Là-bas il n'y a personne d'innocent. Tout le monde soutient les crimes terroristes.*
>
> *Sami. – Ce n'est pas vrai. Il y a de plus en plus d'opposition à la terreur.*
>
> *Tom. – Le docteur Saïd était un homme de paix ! Il ne méritait pas de mourir.*
>
> *Guil. – Ils sont tous docteurs* […] *il est impossible de tirer sur un terroriste sans toucher un docteur !*[4]

[1] *Ibid.*, p. 101.
[2] *Ibid.*, p. 115.
[3] *Ibid.*, p. 118.
[4] *Ibid.*, p. 120-121.

Leur échange est interrompu par des coups de feu tirés en l'air par Dani qui descend sur la plage, bientôt suivi du reste de la famille. Les neufs personnages sont réunis. Dani félicite son fils qui va recevoir une médaille du mérite et veut trinquer à sa santé. Il lui réclame un discours mais Tom refuse. Dans la foulée, Dani reçoit un appel des Coréens et apprend qu'il perd le marché de la « râpe électrique pour noix de muscade ». S'enclenche une énième discussion – cynique, entre Dani, Mati et Karine sur les méfaits de la mondialisation. Tom est pris à part par Yohaï et Sami : ils ont reçu l'ordre, demain, de procéder à la destruction des « vingt-deux maisons[1] » de la rue où ils sont intervenus, étant donné qu'un tireur d'élite palestinien était situé sur le toit de l'une d'entre elle. Tom décide de refuser la mission au motif qu'elle est illégale. Dani, furieux de cet acte de désobéissance, annonce qu'il va s'engager dans l'armée. Le discours final de Mati, tentant de calmer son beau-frère, insiste sur la nécessité de faire confiance aux jeunes générations et de laisser son fils prendre ses décisions lui-même.

Ce résumé d'*Instant de vérité* souligne à quel point la pièce s'attache à représenter les contradictions au sein de la société israélienne, dont la famille est le microcosme[2]. La linéarité et la psychologie sont importantes dans la construction de la pièce qui vise aussi à émouvoir et divertir (nous sommes passés outre la romance fantasmée de Mati envers Kim et les discussions amoureuses entre Karine et Guil). Joshua Sobol confronte différents personnages dans une écriture qui relève d'une forme de théâtre « classique » dans une lignée aristotélicienne du théâtre, où l'auteur « s'effac[e] lui-même comme sujet[3] » au profit d'une objectivité de façade. Car derrière ce souci de prendre de la hauteur sur la situation transparaît un positionnement idéologique qui normalise la situation. Il est devenu consensuel à partir de l'échec des accords d'Oslo, que la présence israélienne dans les territoires est nécessaire. Ce n'est pas la politique du gouvernement qui est en question, mais la façon dont les individus s'adaptent à cette politique. Joshua Sobol ramène la question du conflit israélo-palestinien à des problématiques individuelles d'ordre moral, et qui paraissent insolubles puisque différentes « réalités » se confrontent dans une grande relativité. Paradoxalement, c'est justement en affirmant leur subjectivité, en questionnant leur réalité, que d'autres artistes israéliens renouvellent les approches du conflit israélo-palestinien au théâtre.

[1] *Ibid.*, p. 131.
[2] Dans son étude sur le théâtre israélien pendant la deuxième intifada, Zohar Wexler souligne que l'ensemble des pièces de son corpus (non traduit en français) se déroule dans un noyau familial restreint dont chaque membre représente une tendance dans la société israélienne. Zohar Wexler, *La deuxième intifada dans le théâtre israélien, 2002-2005*, Mémoire de Master II sous la direction de Joseph Danan, septembre 2006, Université Paris III Sorbonne Nouvelle. Remis à nous par l'auteur.
[3] Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, *op. cit.*, p. 34.

### *13.1.3. De la parabole antique au texte contemporain : de Jéhu (1999) à Ulysse à Gaza (2012), de Gilad Evron.*

Gilad Evron est un auteur dramatique israélien dont le parcours illustre bien le passage d'une forme d'écriture théâtrale « objectivée », où son positionnement en tant qu'auteur demeure masqué, à une manifestation de son engagement personnel – une indignation d'ordre moral - particulièrement éloquente dans sa pièce *Ulysse à Gaza*. En français, ses pièces sont traduites par Zohar Wexler, artiste israélien formé au théâtre à l'international et dans l'Hexagone où il découvre Gilad Evron en 1998 lors de la saison culturelle organisée par l'Institut Français : « Israël au miroir de ses artistes ». Le partenariat entre les deux hommes se poursuit depuis.

> **Zohar Wexler** (1971, Haïfa) est un comédien et acteur, auteur, traducteur et metteur en scène israélien. Formé au théâtre au Columbia College de Chicago puis à Paris d'abord aux Cours Oscar Sisto, Florent, et ensuite au Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique qu'il intègre en tant que stagiaire étranger. Installé à Paris il a fondé la compagnie Le réséda en 1999 et mis en scène *Jéhu* de Gilad Evron, au Théâtre de l'épée de bois. Il est également inscrit à l'Université de Paris III où il soutient en 2006 un Master II sur *Le théâtre israélien pendant la deuxième intifada*. Il est le spécialiste francophone du théâtre israélien contemporain qu'il contribue à faire connaître par ses écrits universitaires[1] et les traductions de Gilad Evron[2].

La première pièce de Gilad Evron traduite en français est donc *Jéhu*, « montée au théâtre Habima en 1992[3] ». Zohar Wexler explique qu'il s'agit d'un « détour passant par l'histoire du roi biblique Jéhu [pour] dénonc[er] l'occupation, la manipulation politique et la violence engendrées par la terreur d'État[4] ». Ce type de pièce tente de refléter « la réalité […] à travers le détour d'une pièce classique[5] », comme Hanokh Levin l'a fait en 1984 *avec Les femmes de Troie*. La production théâtrale en Israël oscille entre ce type de pièces, et des œuvres d'actualité

[1] Outre le master II déjà cité, voir Zohar Wexler, « Israël, théâtre de la guerre », article cité, p. 299-312.
[2] À l'instar de la relation privilégiée entre Laurence Sendrowicz et Hanokh Levin, Zohar Wexler développe une connaissance fine des dramaturgies de Gilad Evron qui passe par une pratique théâtrale.
[3] Zohar Wexler, « Israël, théâtre de la guerre », article cité, p. 308.
[4] *Id*.
[5] *Ibid.*, p. 306.

moins connues en France[1], qui s'inspirent des formes documentaires et des cabarets[2]. Jusqu'en 2015, Zohar Wexler souligne que la pièce *Jéhu* connaît un succès important en Israël et que le théâtre Habima l'a reprise parce que « monter des textes écrits aujourd'hui[3] » fait trop « peur[4] ». C'est encore une forme de parabole historique de Gilad Evron que Zohar Wexler traduit ensuite avec *Le Diable de Châtillon* écrit en 2006 – vers la fin de la deuxième intifada – et traduite en français en 2009. La pièce est cette fois ancrée au temps des Croisades et fait l'objet d'une lecture à la Comédie Française en 2011.

Les textes en prise avec l'actualité font « peur » d'après Zohar Wexler, et l'expérience de Gilad Evron avec *Ulysse à Gaza* le confirme. Lors de la soirée de présentation de la pièce choisie par le comité de lecture du Panta Théâtre de Caen, le 14 octobre 2015, en présence du traducteur et de l'auteur, ce dernier a expliqué sa démarche et le parcours de sa pièce dans laquelle il investit son expérience personnelle. *Ulysse à Gaza* lui a été inspiré par plusieurs faits : le blocus du territoire depuis le 14 juin 2007[5] ; l'emprisonnement de son fils, objecteur de conscience, à qui il n'a pas été possible de lire autre chose en prison que les textes bibliques[6] ; un fait divers

[1] Nous pouvons toutefois citer le texte de Motti Lerner, *Isaac assassiné*, Jacqueline Carnaud (trad.), Montreuil, Éditions Théâtrales, 2012. Écrit après l'assassinat d'Yitzhak Rabin, la pièce prend place dans un hôpital psychiatrique où des israéliens souffrant de stress post-traumatique rejouent cet événement. Outre la référence à la folie qui fait écho à la pièce de Liliane Atlan présentée au chapitre 10, la traductrice souligne que cette œuvre s'inspire du texte de Peter Weiss, *Marat-Sade* (1964). Jamais mis en scène en France, ce texte mériterait une analyse approfondie vu les références soulignées.

[2] C'est d'ailleurs dans cette filiation que Zohar Wexler a mis en scène en 2014, un *Cabaret de l'austérité* à partir des chroniques de Gilad Kahana, jeune chanteur de rock star en Israël qui a écrit sur les manifestation anti-austérité en Israël à l'été 2011.

[3] Zohar Wexler, intervention publique au Panta Théâtre, Soirée du comité de lecture autour d'*Ulysse à Gaza*, de Gilad Evron, 14 octobre 2015.

[4] *Id*.

[5] Le 14 juin 2007, le Fatah tente un coup d'état contre le Hamas démocratiquement élu à Gaza en 2006. Israël souhaitait favoriser l'accession du Fatah au pouvoir pour maintenir une forme de contrôle politique comme en Cisjordanie. Pour Ilan Pappé, les actions militaires israéliennes sur la bande de Gaza relèvent d'une stratégie pour faire céder la population et destituer le Hamas. Noam Chomsky rappelle que le Hamas a toujours appelé à une solution à deux États et renoncé officiellement aux attentats terroristes en 2006. L'ingérence israélienne est également soulignée par Michel Warchawski. Ces trois auteurs rappellent la complexité de la « carte politique » en Palestine souvent dépeinte de façon manichéenne. À ce sujet, le politologue Julien Salingue explique également que le Fatah s'est montré plus radical que le Hamas dans l'application de la loi islamique. Contrairement aux représentations dominantes, l'Autorité Palestinienne n'a jamais revendiqué la laïcité.
Voir à ce sujet : Julien Salingue, *L'autorité Palestinienne : les avatars d'une construction proto-étatique arabe dans un contexte de déni de souveraineté (1993-2006)*, thèse de doctorat en science politique, Université de Paris VIII, 12 décembre 2013 – et en particulier le Chapitre III, section 5, « L'autorité Palestinienne et le Hamas : une politique d'endiguement aux effets contradictoires », p. 347-376 ; Noam Chomsky, Ilan Pappé, *Palestine l'état de siège*, Paris, Galaade, 2013 ; Michel Warchawski, *Programmer le désastre…*, *op. cit.*

[6] David Holzel, « Ulysses' odyssey to Gaza », *Wahsington Jewish Week*, 25 mai 2017, url : https://washingtonjewishweek.com/38835/ulysses-odyssey-to-gaza/featured-slider-post/, consulté le 27/08/19. L'événement est aussi relaté par l'auteur lors de la soirée au Panta Théâtre le 14 octobre 2015.

relatant l'histoire d'un russe intercepté par la police israélienne à bord d'un radeau, tentant de rentrer chez lui[1].

> *"Ulysse", c'est le surnom donné par l'autorité militaire israélienne à ce drôle de prisonnier, attrapé en peine mer sur un radeau fait de bouteilles en plastique. Cet Israélien a tenté de forcer un blocus infligé à la bande de Gaza. Professeur, il partait (dit-il) pour enseigner la littérature russe. Parce qu'un million et demi de personnes enfermées sur cette bande de terre si étroite ont besoin d'espace, d'étendues infinies, que seule la littérature russe peut leur offrir* […][2]

La pièce de Gilad Evron est intimiste et ne réunit que cinq personnages : Chaoul Isakov est l'avocat commis d'office auprès du prisonnier, et dont la responsabilité – en tant que citoyen israélien – est interrogée. Nouchie Éden est son épouse, volage, qui le trompe avec son collègue associé Yaniv Horech. Tous deux fomentent une mascarade pour se moquer publiquement d'Isakov lors de la soirée d'anniversaire d'Éden. Le procureur militaire – représentant le gouvernement auprès du tribunal – est celui qui explique à Isakov ce qui se passe à Gaza. Ses interventions sont renseignées de chiffres et statistiques que Gilad Evron s'est procuré. Le cinquième personnage est Ulysse, prisonnier dans les geôles israéliennes, il parvient à rester humain grâce à la littérature russe qu'il connaît sur le bout des doigts. Sa rencontre avec Isakov fait naître chez l'avocat un autre regard sur le monde et sur sa condition.

Le premier personnage à intervenir – qui donne son nom à la première scène – est le procureur présentant Isakov. Il explique qu'il a été choisi « pour son humanité[3] » et qu'il a travaillé sur le dossier d'Ulysse avant de remettre à des personnages invisibles, son « rapport sur Gaza ». On comprend donc que cette scène est postérieure aux suivantes dans le temps de la fiction et sert à introduire l'avocat. La deuxième scène nous transporte d'emblée avec « Maître Isakov et Ulysse[4] », personnage « Haut en couleur[5] » comme le stipule le titre. Nous apprenons par la voix de l'avocat qu'il est accusé de « tentative de communication avec l'ennemi, de non-respect de la frontière internationale, de tentative d'importation illégale de cent soixante-dix bouteilles d'eau vides, d'entrave à la procédure judiciaire[6] » pour avoir « jeté à la mer des papiers et des livres compromettants[7] ». Comme le stipule Isakov, avec la froideur de l'homme de Droit : « en réalité, sur les faits, il n'y a pas de discussion possible[8] », ce à quoi Ulysse répond « Il y a

[1] Gilad Evron, intervention publique au Panta Théâtre, 14 octobre 2015.
[2] Gilad Evron, *Ulysse à Gaza*, op. cit., quatrième de couverture.
[3] *Ibid.*, p. 7.
[4] *Ibid.*, p. 8
[5] *Id*.
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] *Ibid.*, p. 9.

toujours une discussion possible[1] ». La pièce tend à montrer de quelle façon l'optimisme d'Ulysse fait plier la raideur de l'avocat Isakov, perplexe à l'idée que les Gazaouis puissent avoir besoin de littérature russe et ajoutant : « Moi, par exemple, je n'ai pas besoin de littérature russe[2] ». C'est pourtant la littérature russe qui lui donne, à l'issue de la pièce, les clés de compréhension de la tromperie de sa femme (nous y reviendrons). Au cours de cette première rencontre, Isakov salue l'authenticité d'Ulysse qui refuse de signer la proposition du procureur : il pourrait être immédiatement relâché s'il s'engage à ne plus jamais tenter d'entrer dans Gaza.

> *Ulysse. – Je ne peux pas… Comment je peux accepter une proposition pareille ? Si j'accepte, je deviens quoi ? Un épisode sans fondement, un caprice. Ce que je dis est très grave. On ne peut pas empêcher les gens de lire. C'est aussi mal que de ne pas leur donner à manger. C'est un acte sérieux.*[3]

L'enfermement prolongé d'Ulysse et son combat pour le droit de lire est explicitement tiré de l'expérience de Gilad Evron qu'il a partagée avec le public du Panta Théâtre. Tous ses enfants ont refusé de faire leur service militaire, confronté aux souffrances de leur père atteint de stress post-traumatique[4]. L'un d'eux a été déclaré inapte parce qu'il expliquait ne pouvoir tirer sur les Arabes qu'il avait fréquenté à la crèche. Un autre a décidé d'assumer une objection de conscience politique. Pour cela il a été mis à l'isolement et privé de tous contacts avec sa famille. Il a demandé à ce qu'on lui envoie des livres – et Gilad lui a envoyé de la littérature russe – mais l'administration a refusé de les remettre au prisonnier, arguant qu'il ne pouvait lire qu'un livre de prières. Gilad explique que son fils a commencé à écrire des lettres pour contester ce double enfermement, et qu'à partir de ces textes, il a écrit l'histoire d'*Ulysse à Gaza*. La fiction théâtrale a donc plusieurs niveaux de sens, mais Gilad Evron met en avant en premier lieu son indignation au sujet du blocus de Gaza comme expliqué dans la préface de la pièce.

> […] *Quand on lit les atrocités commises ailleurs par le passé, on se demande toujours ce que les gens en savaient et ce qu'ils ont fait pour s'y opposer. Je m'interroge aujourd'hui sur ma propre société, au moment même où se déroulent ces événements. Je m'interroge sur les mécanismes extérieurs et mentaux qui permettent aux gens de vivre une vie "normale" si près de l'horreur. Je m'interroge sur le fait d'occulter, de refouler l'existence de ce siège, mais aussi je m'interroge sur le rire et la rage que ce siège provoque. Je m'interroge sur le processus par lequel les gens,*

[1] *Id*.
[2] *Id*.
[3] *Ibid.*, p. 12.
[4] « […] La question de l'armée en Israël est une question majeure, […] c'est une question très importante et constitutionnelle de l'expérience de la société israélienne. Moi par exemple je peux vous dire que j'ai fait quatre ans d'armée en Israël, et deux semaines après mon acquit je suis parti. Et pour moi c'était […] pour le théâtre […] … mais au fond de moi, j'ai compris des années plus tard que, oui, aussi, j'étais traumatisé à faire quatre ans de service militaire et passer par Gaza et tout ça, parce que c'est très difficile… d'imaginer d'un côté que vous êtes dans une société […] qui veut être normale, faire la fête, et dire tout va bien. Et d'un autre côté, la réalité des gens est "doublé, triplé avec d'autres choses"… ». Gilad Evron traduit par Zohar Wexler, intervention publique au Panta Théâtre, 14 octobre 2015.

> *ici et là, perdent leur humanité, mais aussi sur les personnes qui refusent d'accepter cette réalité. Et sur la force de protestation de l'art contre l'oppression. C'est un devoir moral, c'est un devoir politique et c'est un devoir artistique.*[1]

L'adoption d'une posture interrogative – et non accusatrice – vise à toucher le plus grand nombre. Car si les paraboles historiques précédentes de Gilad Evron ont connu le succès, le texte *Ulysse à Gaza* n'a pas été si bien accueilli. L'auteur explique avoir dû ajouter dans la brochure du spectacle des articles professionnels qui donnaient des chiffres pour montrer qu'il ne s'agissait pas d'une invention : « Le théâtre qui a produit le spectacle avait peur que l'on dise que les chiffres sont falsifiés[2] ». Ces données sont fournies dans la fiction théâtrale par le personnage du procureur qui informe Isakov de la situation à Gaza. Le procureur teste Isakov dans une première scène où les deux hommes se retrouvent face à « cent cinquante figurines en lego[3] » qui représente chacune « dix mille personnes. C'est-à-dire que vous avez devant vous un million et demi d'individus. Bienvenue à Gaza[4] ». Après une description sociologique de la population gazaouie et du blocus, le procureur explique – en s'appuyant sur des tableaux décrivant la famine au Kosovo, au Pérou et au Biafra – quels sont les besoins d'un corps humain et quelles sont les maladies entraînées par le manque de nourriture :

> *Le procureur. – Si, par exemple, on constate une augmentation dramatique des cas d'ostéoporose ou de scoliose chez les enfants, ça ne m'inquiète toujours pas. Vous, ça vous inquiète Isakov ?*
>
> *Isakov. – Juridiquement, non.*
>
> *Le procureur. – Mais imaginez qu'on vienne à associer la baisse de la croissance des enfants à l'approvisionnement minimum prévu par nos tableaux. Vous ne voyez pas là un crime contre l'humanité ?*
>
> *Isakov. – Je suis contre les slogans. C'est trop abstrait.*
>
> *Le procureur. – Je vous avouerai entre nous que ça ne me pose aucun problème qu'ils soient moins en forme ou que leurs courbes de croissance baissent. Ce serait même plus facile de s'en occuper s'ils restaient petits et si leurs os s'effritaient en vieillissant.*[5]

Les conversations entre le procureur et Isakov visent toujours à étayer des faits, avec une froideur administrative qui déstabilise progressivement l'avocat. Une fois posés les faits sur l'approvisionnement de la bande de Gaza qui maintient « une image respectable de stabilité et

[1] Gilad Evron, « note de l'auteur », dans *Ulysse…*, *op. cit.*, p. 5.
[2] Gilad Evron traduit par Zohar Wexler, intervention publique au Panta Théâtre, 14 octobre 2015.
[3] Gilad Evron, *Ulysse…*, *op. cit.*, p. 20.
[4] *Id*.
[5] *Ibid.*, p. 21-22.

de contrôle[1] » malgré les conséquences dramatiques de la « malnutrition[2] » et la baisse de « l'espérance de vie[3] » des Gazaouis, le procureur insiste sur la dangerosité d'Ulysse : « Je suis particulièrement intrigué par les conséquences de la détresse sur la structure du cerveau. Sur l'usage de l'imagination par exemple. Très intriguant. […][4] ». Dans cette pièce Ulysse représente à la fois les israéliens objecteurs de conscience emprisonnés, et les Gazaouis. La question posée par Gilad Evron est celle de la déculturation et de la déshumanisation. Le personnage du procureur, par ses discours cyniques tirés de textes et données établies, induit que ce processus est mené à dessein. La question de la responsabilité face à ces faits – connus – a causé des difficultés pour monter la pièce en Israël. Les répétitions ont commencé au théâtre de Haïfa, mais au fur et à mesure, « les comédiens partaient[5] » :

> *Je vais faire bref, les comédiens avaient peur d'être associés avec cette pièce, ils avaient peur* [des conséquences sur leur carrière[6]]. […] *Moi j'écris Ulysse comme juif, et je devais trouver un nouvel Ulysse, et la metteuse en scène est venue vers moi et me dit : "il y a plus de comédien juif qui veulent travailler ici. Il y a un comédien arabe qui aimerait travailler avec vous, il aimerait vous rencontrer".* […] *Elle m'a dit "regarde le et dit ce que tu en penses". J'ai relu le texte et j'ai trouvé, à ma grande surprise, que si je veux qu'Ulysse soit un arabe, j'ai trois mots à changer et le texte change de sens. Alors j'ai compris que ce que la pièce [dit] n'a pas à voir avec l'identité des personnes* […]. *Pouvoir être assis avec un public juif et arabe ensemble, c'était pour moi la chose la plus extraordinaire que j'ai vécu au théâtre. Il y avait des arabes qui venaient vers moi et me demandaient de leur tenir la main.* […] *Pendant une guerre contre Gaza, ils avaient peur qu'on attaque les comédiens.* […] *J'ai monté Ulysse à Boston, et il y a un Noir qui est venu me voir à la fin et me dire : "c'est moi Ulysse".*[7]

En écrivant une pièce pour les israéliens questionnant leur responsabilité individuelle et collective, Gilad Evron « manque » sa cible mais élargit le propos. La difficulté à faire jouer la pièce par des juifs israéliens indique toutefois que l'auteur touche un point sensible. Gilad Evron souligne que, depuis quelques années déjà, des israéliens témoignent de leurs actions. Il

[1] *Ibid.*, p. 30.
[2] *Id*.
[3] *Id*.
[4] *Ibid.*, p. 31.
[5] Gilad Evron traduit par Zohar Wexler, intervention publique au Panta Théâtre, 14 octobre 2015.
[6] Nous précisons la traduction de Zohar Wexler effectuée en direct et nécessitant parfois une réécriture pour synthétiser le propos.
[7] Gilad Evron traduit par Zohar Wexler, intervention publique au Panta Théâtre, 14 octobre 2015.

cite notamment le film documentaire *The Gatekeepers*[1], sorti en 2012, dans lequel d'anciens membre du Shin Bet[2] racontent que ce qu'ils ont fait « est insupportable[3] » :

> *Tous les faits que vous avez entendus sont précis, et moi j'essaie de comprendre depuis des années, comment des gens qui sont responsables de crimes – selon moi – comment ils se le racontent à eux-mêmes, et quels conseils juridiques ils reçoivent.*[4]

De fait, les rencontres entre le procureur et l'avocat mettent en scène un responsable militaire qui raconte, dans le temps présent de la fiction, la façon dont il gère la situation à Gaza. Ces scènes rompent avec les témoignages repentants des militaires israéliens devenus courants en Israël et à l'international. Pour dépasser le cadre du théâtre documentaire, rester dans le questionnement et éviter l'invective, Gilad Evron développe une intrigue parallèle autour du personnage d'Isakov. Son épouse, Nouchie Éden, exige de lui qu'il porte une robe rose et chante une chanson de sa composition pour son anniversaire, au motif qu'il faut lui apprendre « l'autodérision[5] ». Isakov, fou amoureux de sa femme, s'exécute de mauvais gré. Ce n'est que plus tard, lors d'une énième rencontre avec Ulysse, que ce dernier lui souffle un indice :

> *Ulysse. – Cette idée. Chanter comme une poupée. "Luischen".*
>
> *Isakov. – Pardon ?*
>
> *Ulysse. – Elle s'appelait comme ça – Luischen.*
>
> *Isakov. – Luischen ? Où ?*
>
> *Ulysse. – Tu devrais lire, maître. Tout est déjà écrit.*[6]

---

[1] Dror Moreh, The Gatekeepers, 2012, 101 min, [DVD] Arte éditions, 2013. Ce film documentaire donne la parole aux anciens dirigeants du Shin Bet, le service des renseignements israéliens créé en 1948, très critiques vis-à-vis des méthodes de l'armée israélienne. Le droit israélien ne reconnaît pas nécessairement les droits fondamentaux. En droit international, les assassinats ciblés, les représailles, le déni de droits aux prisonniers de guerre sont condamnables. Ces méthodes sont pourtant celles de l'armée israélienne qui met en œuvre la délocalisation de la chaîne de commandement (concept utilisé par l'armée allemande lors de la 2ème Guerre mondiale). Cette doctrine consiste à considérer les éléments de contacts comme étant les plus à même d'apprécier la situation. Quelques soient leurs décisions ou leurs actions, les soldats sont soutenus par leur hiérarchie. Cette méthode permet ainsi les bavures et conforte l'élément militaire jusqu'à l'impunité. Dévastatrice en temps d'occupation, elle l'est d'autant plus que le service militaire est une obligation en Israël pour tous les jeunes hommes et les jeunes femmes avant leur entrée en études supérieures, comme le déplore Ami Ayalon dirigeant du Shin Bet de 1996 à 2000. Les jeunes soldats sont livrés à eux-mêmes après avoir été élevés dans la haine de l'autre. Pour une contextualisation historique et juridique du conflit israélo-palestinien, nous avons effectué un travail de recherche important qui constitue un tiers de notre recherche de Master II, basé sur l'ouvrage d'Éric David, *Principes de droit des conflits armés*, Bruxelles, Bruylant, 2008. Voir Emmanuelle Thiébot, *Enjeux sociaux et politiques des dramaturgies du conflit israélo-palestinien sur les scènes françaises. Construction et déconstruction des figures du palestinien dans Caillasses de Laurent Gaudé et Les monologues de Gaza du Théâtre Ashtar*, mémoire de Master II, juin 2014, Université de Caen Basse-normandie.

[2] Services secrets israéliens chargés de la sécurité intérieure et du renseignement

[3] Gilad Evron traduit par Zohar Wexler, intervention publique au Panta Théâtre, 14 octobre 2015.

[4] *Id*.

[5] Gilad Evron, *Ulysse…*, *op. cit.*, p. 24.

[6] *Ibid.*, p. 40.

À quoi sert la littérature ? Gilad Evron propose une réponse à travers ce Maître Isakov qui sort progressivement de sa froideur mais décide aussi de prendre en main sa vie alors qu'il se laissait auparavant dériver. Au cours de la scène finale, il mange avec sa femme et Horech – son associé, ami, et l'amant de son épouse – dans un restaurant chic. Ce dernier lui apprend la mort d'Ulysse : après sa sortie de prison, il a tenté à nouveau d'entrer à Gaza, sur un deltaplane cette fois, et a été abattu. Isakov en profite pour leur faire part d'une nouvelle, *Luischen*, qu'il a récemment lu et qui parle « d'un avocat, gros, pas aimable, pas jeune, à qui sa femme demande de porter une robe de poupée et de chanter une chanson. […] La femme avait prémédité la chose avec son amant[1] ». La littérature lui permet donc de reprendre en main sa vie, de même qu'elle permet de lutter contre la déculturation et la déshumanisation. Cette pièce tisse habilement deux intrigues : l'une est politique et flirte avec le théâtre documentaire, l'autre relève de la romance et atténue la charge de la première. Malgré ses difficultés à faire jouer Ulysse par un acteur juif israélien, Gilad Evron a obtenu pour cette pièce le prix du meilleur auteur dramatique en Israël en 2011. Sa dernière pièce avant son décès a été traduite à nouveau par Zohar Wexler sous le titre *Terriblement humain*[2]. La pièce traite de l'arrivée de travailleurs immigrés en Israël. Le traducteur y voit un appel à un « devoir de solidarité[3] ». Ainsi, le parcours de Gilad Evron traduit bien une position de plus en plus assumée, passant de la rédaction de pièces de type parabole historique s'appuyant sur l'histoire et le fonds culturel commun israélien, à des textes et situations qui lui sont propres, à travers lesquels il exprime plus clairement son engagement. En somme, le passage d'un « devoir de mémoire » à un « devoir de solidarité ».

## 13.2. (En)quête d'histoires et de l'Histoire : déconstructions et désassignations identitaires.

### *13.2.1. Le lien entre le passé et le présent, du pogrom de Kichinev à la Palestine : Kichinev 1903 de Zohar Wexler.*

Zohar Wexler souhaite toujours mettre en scène les pièces de Gilad Evron mais a exprimé à ce sujet, les difficultés qu'il rencontre en France :

> […] *En tant que metteur en scène, depuis 1999, j'ai travaillé avec acharnement et* […] *je n'ai jamais pu arriver à monter une production de Gilad Evron en France.* […] [Avec] *Ulysse à Gaza, on a fait une lecture magnifique avec des comédiens tops et très connus en France, au Théâtre du Rond-Point. On a refusé, dans la petite salle, quarante personnes qui n'ont pas pu rentrer,*

[1] *Ibid.*, p. 50-51.
[2] Gilad Evron, *Terriblement humain*, 2016, traduction non éditée [2018], manuscrit et droits : Maison Antoine Vitez. Nous n'avons pas lu cette œuvre mais consulté sa description sur le site internet de la MAV : https://www.maisonantoinevitez.com/fr/bibliotheque/terriblement-humain-1073.html, consulté le 27/08/19.
[3] Zohar Wexler, « Le regard du traducteur », le site internet de la MAV (déjà cité).

> *etc. La direction n'est pas descendue et* [Jean-Michel] *Ribes[1] – que* [j'ai pu] *"attraper" à un moment donné dans un autre contexte* […] *m'a dit : "Lâche-moi, et un auteur israélien on n'en veut pas, on prend un auteur palestinien". Et ils n'ont pas monté un auteur palestinien mais un arabe palestinien, avec un passeport israélien,* […] *avec la même metteure en scène[2]* […] *d'Ulysse à Gaza, qui a monté les deux pièces ensemble en Allemagne.[3]*

Mis à part Hanokh Levin, aucun autre auteur dramatique israélien ayant écrit sur le conflit israélo-palestinien n'a été mis en scène à ce jour malgré les traductions déjà existantes. Le déphasage historique, la méconnaissance de la situation, la campagne de boycott culturel[4] lancée par la société civile palestinienne en 2005 et soutenue par des artistes israéliens eux-mêmes constituent autant de difficultés pour faire vivre cette littérature théâtrale[5]. Toutefois, les artistes israéliens sont bel et bien présents sur les scènes françaises, mais leurs approches sont différentes et assument un point de vue situé, à l'instar de Zohar Wexler, auteur d'une pièce de théâtre dans laquelle il engage son identité et son parcours personnel, comme Gilad Evron.

A priori, *Kichinev 1903* est bien éloigné d'une représentation théâtrale du conflit israélo-palestinien. C'est pourtant le point d'arrivée de ce pèlerinage en quête d'une histoire familiale, qui renseigne également sur la construction identitaire d'un jeune israélien. Zohar Wexler raconte son histoire et celle de sa famille dans un texte dramatique écrit à la première personne du singulier qui alterne entre le récit de l'Histoire et celui de son enquête et de son voyage jusqu'à Chisinău[6] (Kichinev).

> *Zina et Nissan Wexler sont ma première rencontre avec Kichinev. Ce nom de lieu bizarre que j'entends depuis toujours. C'est là-bas qu'ils sont nés. De là-bas ils sont partis en 1933 pour*

[1] Jean-Michel Ribes (1946, Paris) est depuis 2002, le directeur du théâtre du Rond-Point.
[2] Il s'agit de Ofira Henig (1960, Israël) rattachée au Théâtre Khan puis au nouveau théâtre expérimental de Jérusalem. Elle a mis en scène en 2008 un texte de Taher Najib, *In spitting distance*, publié en français sou le titre *À portée de crachat*, et qui avait été joué en France au Théâtre des Bouffes du Nord. En 2014, le Théâtre du Rond-Point a accueilli une nouvelle mise en scène de Laurent Fréruchet. En outre, Ofira Henig est la metteure en scène dont parle Gilad Evron, qui a monté *Ulysse à Gaza* au théâtre de Haïfa en 2012.
[3] Zohar Wexler, intervention publique au Panta Théâtre, 14 octobre 2015.
[4] Notons toutefois qu'en France, la campagne de boycott culturel suscite des désaccords parmi les partisans de la cause palestinienne. Voir à ce sujet l'article que nous avons écrit autour d'un spectacle récent : Emmanuelle Thiébot, « Danser (contre) la ségrégation raciale », *Théâtre/Public*, 230, *Enseigner la mise en scène*, octobre 2018. En outre, les artistes et dissidents politiques israéliens ne sont pas soutenus par le gouvernement comme en témoigne Gilad Evron lors de la soirée au Panta Théâtre déjà cité, et Guy Elhanan dont nous avons retracé le parcours : Emmanuelle Thiébot, « L'engagement internationaliste d'un artiste israélien, Guy Elhanan », *Théâtre/Public*, 233, *Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient*, juillet 2019. Voir également Eyal Sivan, Armelle Laborie, *Un boycott légitime. Pour le BDS universitaire et culturel de l'État d'Israël*, Paris, La Fabrique, 2017.
[5] La citation de Zohar Wexler appelle un commentaire. Si Jean-Michel Ribes lui a effectivement dit qu'il ne souhaitait pas mettre en scène un auteur israélien, il ne s'agit pas là de l'application de la campagne BDS qui vise à boycotter les artistes et universitaires qui sont financés par l'État israélien.
[6] Chisinău est le nom moldave de la capitale de la Moldavie, tandis que Kichinev est son nom russe.

> *planter leur maison dans le sable, au nord de Haïfa, dans une ville appelée Kiryat Haïm – Haïm, « la vie », comme le prénom du poète national Haïm Nahman Bialik.*[1]

Mais au cœur de cette pièce, Zohar Wexler insère le poème de Haïm Nahman Bialik, le poète national israélien[2], *Dans la ville du massacre* écrit en 1903 à Odessa. Ainsi, nous apprenons que

> *Haïm Nahman Bialik écrit ces trois poèmes à la suite du pogrom de Kichinev 1903 : Sur la boucherie, Avec le soleil et Dans la ville du massacre. Comme tout Israélien, j'étudie Bialik au lycée. Les images décrites dans le poème Dans la ville du massacre m'impressionnent, me hantent et je n'arrive pas à m'en détacher.*[3]

Le texte de Zohar Wexler est une quête familiale et identitaire. Tous les jeunes israéliens apprennent par cœur ce poème dont le contenu n'est révélé que plus tard dans la pièce. L'auteur pose d'abord le cadre dans lequel a eu lieu le pogrom. Preuves documentaires à l'appui, il commence par citer un extrait du « *Times* publié à Londres le 18 mai 1903[4] » dans lequel un envoyé spécial fait paraître un document confidentiel du ministre de l'Intérieur destiné au gouverneur de la Bessarabie[5], « peu de temps avant les déchaînements antisémites et leurs terribles conséquences[6] ». Le ministre de l'Intérieur préconise de ne pas intervenir pour contrarier « la volonté des habitants de se venger des Juifs qui les exploitent[7] », vu que cette région de l'Empire n'est pas encore « atteint[e] par la propagande révolutionnaire[8] ». Pour mener son enquête, Zohar Wexler raconte qu'il plonge dans les « six carnets manuscrits de témoignages que Bialik a recueilli à Kichinev tout de suite après le pogrom[9] ». Il est alors à Tel-Aviv :

> *Je me demande ce que serait Tel-Aviv sans le pogrom de Kichinev ; sans ce poème : Dans la ville du massacre. Ce cri de rage qui a encouragé des milliers de Juifs à prendre leur destin en main et à quitter la Russie.*[10]

Racontant son enquête, Zohar Wexler cite les notes de Bialik et raconte l'horreur du pogrom en des termes clairs : « Dans la cour de la maison habitait un couple : un cordonnier et sa femme enceinte. Tous deux ont été assassinés. On a ouvert le ventre de la femme avec une baïonnette

[1] Zohar Wexler, *Kichinev 1903*, Paris, L'espace d'un instant, 2013, p. 12.
[2] Voir à ce sujet Chapitre 10.2.
[3] Zohar Wexler, *Kichinev 1903*, *op. cit.,* p. 12.
[4] *Ibid.*, p. 14.
[5] Zohar Wexler présente précédemment la ville : « Kichinev est la capitale de la province de la Bessarabie, sujet de l'Empire russe du tsar Nicolas II. À Kichinev en 1903, un tiers de la population est juive, soit environ 40 000 personnes ». *Ibid.*, p. 13.
[6] *Ibid.*, p. 14.
[7] *Id*.
[8] *Id*.
[9] *Ibid.*, p. 17.
[10] *Id*.

et mis des plumes dedans[1] ». Ce type d'écriture, qui dépeint sans filtre la réalité, est utilisée avant l'insertion du poème de Bialik. Zohar Wexler ne le dévoile qu'une fois que le lecteur/spectateur a toutes les cartes en main. À noter que dans son seul-en-scène[2], l'artiste a ajouté des photos de la ville de Kichinev après le massacre qui viennent renforcer la dimension documentaire, l'authenticité de sa quête et l'exposition du public à ces faits. Dans la fiction théâtrale, il relate sa quête sur un registre épique. C'est donc à la fin de sa visite de Chisinău, après s'être recueilli sur la tombe de son aïeul à côté de laquelle « sur une stèle l'épitaphe des autres membres de la famille assassinés par les nazis[3] », que Zohar Wexler insère le poème de Bialik. C'est un long poème glaçant qui s'étend de la page 33 à la page 51, soit presque la moitié[4] du texte de Zohar Wexler. Bialik témoigne de ce qu'il a vu à Kichinev mais juge également ses contemporains. Il ne juge pas les assassins – l'horreur du massacre atteste leur inhumanité – mais les victimes. Au sujet des hommes qui ont assisté aux viols des femmes, il écrit : « Ils virent tout cela honteux et ne bougèrent point, / Ni ne se crevèrent les yeux, ni ne devinrent fous…[5] ». Il dépeint le peuple Juif comme un peuple de lâches caché dans « les latrines, les porcheries et les autres lieux immondes[6] » et suggère que leur destin s'accorde à leur lâcheté : « Ils avaient fui comme des rats, / Terrés comme des fourmis, / Ils moururent comme des chiens[7] ». Bialik dénigre Dieu et acte son impuissance « vous êtes morts en vain, ni vous ni mois ne savons / Pourquoi, au nom de qui, au nom de quoi vous êtes morts, / Il n'y a pas plus de sens dans votre mort que dans votre vie[8] ». Il prend sa place :

> *Pourquoi donc me prient-ils ? Dis-leur de gronder !*
>
> *De lever le poing, de me demander réparation*
>
> *De l'injure faite à toutes les générations,*
>
> *Depuis la première et jusqu'à la dernière,*
>
> *Et de briser de leur poing et le ciel et mon trône.*[9]

Le poème de Bialik appelle le peuple Juif à refuser une posture victimaire, à s'émanciper de leur condition – ce faisant il juge durement ses contemporains : « En appelant à la bonté des

[1] *Ibid.*, p. 22.
[2] Zohar Wexler a mis en scène Kichinev 1903 en février 2010 à la Maison de la poésie à Paris. Il est seul en scène.
[3] Zohar Wexler, *Kichinev…*, *op. cit.*, p. 32.
[4] Le texte de la pièce s'étend de la page 11 à la page 55 soit 44 pages en tout. Le poème de Bialik prend 18 pages.
[5] Haïm Naham Bialik, « Dans la ville du massacre », Zohar Wexler (trad) dans Zohar Wexler, *Kichinev…*, *op. cit.*, p. 38.
[6] *Ibid.*, p. 39.
[7] *Ibid.*, p. 39-40.
[8] *Ibid.*, p. 43-44.
[9] *Ibid.*, p. 46.

nations, à la pitié des étrangers / Mendiants vous êtes devenus et mendiants vous resterez[1] ». Le poème se termine sur une exhortation à rejoindre le désert (la Palestine). Sans transition et sans commentaire, Zohar écrit la scène qui conclut la pièce *Kichinev 1903* :

> *Epilogue*
>
> *La Valette, octobre 2010*
>
> *Je suis à Malte, appelé pour jouer dans une comédie sur le conflit israélo-palestinien, un soldat israélien à Gaza. / Je rencontre Ulla, une musulmane palestinienne avec un passeport israélien, native de Nazareth. Elle est engagée comme coach de langue pour le film. / Nous errons tous les deux dans cette ville. / Ulla me dit qu'elle combattra jusqu'à la libération de la Palestine.*[2]

À partir de cette rencontre, et de l'histoire familiale qu'il vient de tracer, Zohar rappelle que son père est né en Palestine et que ses parents sont donc palestiniens. La discussion s'engage sur l'héritage d'Ulla et celui de Zohar, et la façon dont la création de l'État d'Israël a donné une nation aux Juifs, et fait des palestiniens de nouveaux « Juifs errants[3] ». En tant que Palestinienne d'Israël, Ulla a dû apprendre par cœur Bialik à l'école et en garde « un souvenir au goût amer[4] ». Zohar relate « la conversation intense[5] » qu'ils ont eu et qui l'a « bouleversé[6] ». Et de conclure en s'adressant directement à Ulla, absente :

> *Tu vois, Ulla, notre histoire ne commence pas avec les nazis et les camps. Vous n'êtes pas non plus là à payer pour « ce que les autres nous ont fait ». Je ne peux pas t'accuser, toi et ton oncle légendaire, du sang versé des miens, qui sont restés coincées dans l'horreur de la Shoah et n'ont trouvé de refuge ni en Palestine ni ailleurs. Je te demande même pardon de ton humiliation à devoir apprendre Bialik par cœur ou subir les check-points où des soldats comme je l'étais t'ont traitée sans délicatesse. Et le plus « drôle » de cette histoire, c'est que nous vivons et toi et moi en « exilés » loin des tensions de là-bas et loin de notre mer : la Méditerranée.*[7]

Par le biais d'une expérience sensible, théâtrale, Zohar Wexler donne une consistance à l'identité israélienne. Il valorise la figure du poète « révolté par la foi aveugle et l'immobilisme de ses coreligionnaires[8] » et fait connaître Bialik dont les poèmes, peu accessibles en français, sont encore fondateurs dans l'éducation contemporaine des jeunes israéliens. En même temps qu'il souhaite rompre avec un discours mécanique affirmant qu'Israël est né après et à cause des camps nazis, Zohar Wexler rend intelligible les fondements du discours national israélien. Le contenu du poème ne peut qu'interpeller le lectorat/public français dont les références

[1] *Ibid.*, p. 51.
[2] *Ibid.*, p. 53.
[3] *Ibid.*, p. 54.
[4] *Id*.
[5] *Ibid.*, p. 55
[6] *Id*.
[7] *Id*.
[8] Zohar Wexler, « note », dans Zohar Wexler, *Kichinev…*, *op. cit.*, p. 74.

poétiques enseignées au lycée seraient Baudelaire, Apollinaire ou Paul Éluard « Liberté ». La pièce de Zohar Wexler contribue à rendre l'écart tangible, à rendre palpable un processus de construction identitaire que le traitement médiatique du conflit israélo-palestinien ne permet pas.

Bialik écrit en hébreu et participe à la construction d'un rapport de force en faveur du sionisme de Theodor Herzl – pour la construction d'un foyer national juif – contre celui de Martin Buber[1] – pour l'établissement d'un État avec les populations locales non-juives. Le poème de Bialik manifeste la façon dont un camp est parvenu « à imposer son terrain – c'est-à-dire son langage et ses catégories – à ses adversaires[2] » : le langage est l'hébreu, et parmi les catégories du sionisme politique que Bialik défend, il rejette la figure du « Juif errant », durement jugé à plusieurs reprises dans le poème. Il existe donc deux facettes à ce poème : celle de l'émancipation puisque Bialik enjoint ses contemporains à rompre avec une forme d'attente messianique et à prendre leur destin en main en venant en Palestine ; celle de la réaction dans la mesure où les victimes du massacre de Kichinev sont dépeintes sans compassion comme des lâches, presque désignés coupables de leur sort. Le rejet virulent du « Juif errant » correspond bien au discours national israélien valorisant la figure du conquérant – figure que Hanokh Levin décide de contrarier comme nous l'avons relevé dans le chapitre précédent. En donnant à entendre le poème de Bialik, et en lui donnant une place de choix dans sa construction identitaire en tant qu'Israélien et en tant qu'être humain, Zohar Wexler rend tangible l'hégémonie culturelle en Israël, qui, au sens de Gramsci, se passe de moyens coercitifs pour susciter le consentement actif de la population[3]. Comment en effet ne pas adhérer au besoin impérieux de fuir les pogroms et la Shoah ?

[1] Voir à ce sujet le Chapitre 11.2.1, les affrontements entre Bialik et Buber ont déjà été soulignés. Nous pouvons ajouter que la pensée politique de Martin Buber a fait l'objet de nouvelles études : Jacqueline Rose, « Pour une autre analyse du sionisme », *Tumultes*, 24, 2005/1, p. 147-161, url : https://www.cairn.info/revue-tumultes-2005-1-page-147.htm, consulté le 14/08/19 ; Pierre-Philippe Jandin, « La question juive : l'esprit de Martin Buber », *Po&sie*, 124, 2008/2, p. 135-142, url : https://www.cairn.info/revue-poesie-2008-2-page-135.htm, consulté le 14/08/19.

[2] Antonio Gramsci, *Guerre de mouvement et guerre de position*, textes choisis et présentés par Razmig Keuchyan, Paris, La Fabrique, 2012, p. 46.

[3] Les théoriciens des *Subaltern Studies* se sont réapproprié le concept de Gramsci en ce sens. Nous avons trouvé un éclaircissement dans l'ouvrage de Vivek Chibber qui souligne toutefois qu'il est disputé par les marxistes. Vivek Chibber, *La théorie postcoloniale et le spectre du capital*, *op. cit.*, p. 60-63. En outre, on peut relever que dans l'analyse gramscienne de la culture nationale italienne, l'auteur fait remarquer le rapport « paternaliste » des intellectuels italiens au peuple. Une adresse de ce type transparaît dans le poème de Bialik et mériterait une étude approfondie. Voir à ce sujet : Antonio Gramsci, « VII. Culture et politique », dans Antonio Gramsci, *Guerre de mouvement*, *op. cit.*, p. 312-333.

La démarche artistique de Zohar Wexler qui consiste à engager sa subjectivité pour effleurer une question politique d'actualité mettant en jeu le passé et le présent n'est pas isolée. Elle s'est même développée ces dernières années chez des européens juifs (artistes ou non) tenant à mettre en perspective l'Histoire et leur histoire[1]. C'est également ce type de démarche qui caractérise les spectacles des jeunes artistes israéliens, expatriés ou non, jouant en France ces dernières décennies.

### *13.2.2. Quand le Théâtre Majâz revendique commettre des « attentats de la mémoire ».*

Le Théâtre Majâz (« métaphore » en arabe) est une troupe fondée en France par Ido Shaked[2] (israélien) Lauren Houda Hussein (franco-libanaise) et Hamideh Ghadirzadeh (franco-iranienne). Sheila Maeda (espagnole) est parfois citée. Ces quatre personnes ont été formées au théâtre à l'École Internationale Jacques Lecoq et ont par la suite élargi leur équipe (Nous y reviendrons). Les différentes nationalités sont revendiquées comme une composante importante du processus de production théâtrale :

> *D'Israël, de Palestine, de France, du Liban, d'Espagne, d'Iran ou du Maroc chaque comédien de cette compagnie apporte avec lui son identité, sa culture et son histoire au service d'une même exigence artistique. Il ne s'agit pas de théâtre "humanitaire" ou "social", mais bien du théâtre dans son rôle premier d'interrogateur sur le monde.*[3]

Il faut toutefois relever que l'École internationale Jacques Lecoq, située à Paris, est parmi les plus chères de l'Hexagone[4]. Si les membres de la compagnie sont bien de nationalités

---

[1] Nous n'avons pas vu ces spectacles dont la description nous renseigne toutefois sur la démarche : Pierre Blumberg (retraité et membre d'une association d'accueil de réfugiés) joue (seul-en-scène) depuis 2008 et jusqu'en 2018 en Avignon le spectacle *Palestine 1946, Lettres de mon père*, dans lequel il dévoile les correspondances de son père Georges Blumberg avec son meilleur ami resté en France, qui relatent sa tentative d'installation en Palestine. Il était partisan d'un État laïc et retourna en France après la fondation de l'État d'Israël. En même temps qu'il ne souhaite pas parler de l'actualité du conflit israélo-palestinien, le récit qu'il élabore enrichit l'histoire de la fondation de l'État d'Israël. Voir à ce sujet : Pierre Blumberg, « La conquête de soi au travers d'une histoire familiale », [vidéo], TEDxAvignon, 25 juillet 2018, url : https://www.youtube.com/watch?v=_yrx5HtO-QQ, consulté le 28/08/19.
David Geselson écrit et monte le spectacle *En Route Kaddish* en 2014, dans lequel il réinvente l'histoire de son grand-père lituanien parti s'installer en Palestine en 1934 ; Bernard Bloch joue et met en scène, en 2017, *Le voyage de Danreb Cholb ou penser contre soi-même* écrit à partir de son expérience d'un voyage en Cisjordanie en 2013 ; Riton Liebman (acteur belge) écrit et interprète, en 2017, une forme de cabaret accompagné du musicien David Murgia, intitulé *Liebman renégat. Mon père, juif et pro-palestinien.*

[2] Ido Shaked est le metteur en scène de la troupe, présenté dans le chapitre 4, section 2, au sujet de la mise en scène du spectacle *Croisades*.

[3] Présentation de la compagnie en ligne, url : https://www.theatre-majaz.com/la-compagnie, consulté le 28/08/19. Le texte est repris dans la feuille de salle du spectacle Les Optimistes repris au Théâtre Gérard Philippe du 20 au 31 mai 2015.

[4] Les tarifs de l'école ne sont pas accessibles directement en ligne. Un comparatif a été établi dans un numéro spécial de *Télérama* consacré aux formations. Sur sept écoles de théâtre parisiennes, l'École Jacques Lecoq est la plus chère avec un coût s'élevant à 823 euros/mois. Source : Benjamin Roure, « Écoles de théâtre : des ascenseurs

différentes, ils se trouvent dans une position sociale privilégiée. Il demeure que cette rencontre, permise loin de leurs pays respectifs, est d'après eux un choc[1]. L'équipe se rend au Festival de Saint Jean d'Acre à la rencontre de comédiens Palestiniens d'Israël[2]. Leur première création, déjà évoquée[3], est *Croisades* de Michel Azama. Alors qu'ils présentent la pièce au Festival d'Acre en 2009, ils établissent un premier canevas des *Optimistes*, leur deuxième production théâtrale qui contribue à leur reconnaissance dans le champ théâtral français. Le Théâtre Majâz est accueilli en résidence de création au Théâtre du Soleil en 2011. L'équipe définit sa pratique et sa politique théâtrale en ces termes :

> *Nous revendiquons un théâtre politique et engagé au service d'un langage artistique pertinent. Nous considérons que la mémoire collective est une œuvre d'art. Elle est manipulée et donc laisse hors champs les éléments non conformes. Elle réduit notre perception au présent et rend notre imaginaire politique et humain étroit et faible. Nous commettons des "attentats de la mémoire" pour révéler des possibilités occultées.*[4]

Le terme « attentat » souligne la violence avec laquelle ces jeunes comédiens se confrontent à leur héritage. C'est aux différentes mémoires qu'on leur a transmises qu'ils comptent attenter, autant qu'à l'Histoire officielle. Dans leurs interventions radiophoniques[5], Lauren Houda Hussein, Ido Shaked – qui sont les deux moteurs de la compagnie – insistent sur l'écart entre le passé tel qui leur a été transmis, celui de « l'autre », et par conséquence sur les mensonges ou les oublis de l'Histoire officielle. C'est donc à partir de ce qui leur a été transmis que s'élabore un travail de recherche préparatoire aux *Optimistes.* Il a consisté en une quête de connaissances

pour les tréteaux », *Télérama*, 2 juin 2017, url : https://www.telerama.fr/scenes/ecoles-de-theatre-des-ascenseurs-pour-les-treteaux,158330.php, consulté le 28/08/19.

[1] Voir à ce sujet : Lauren Houda Hussein, Ido Shaked. 2012. Entrevue radiophonique avec Joëlle Gayot, « Juifs et arabes : Le théâtre peut-il les réconcilier ? », *Changement de décor*, diffusé le 16 décembre 2012. *France Culture* url : https://www.telerama.fr/scenes/ecoles-de-theatre-des-ascenseurs-pour-les-treteaux,158330.php, consulté le 07/04/17.

[2] Doraid Liddawi (1984, Nazareth) comédien et acteur ; Henry Andrawes (?) comédien et acteur ; Bashar Murkus (1992, Kufer Yasif* village arabe situé en Israël que l'artiste situe en Palestine occupée sur son site internet) comédien, metteur en scène et auteur, fondateur du Khashabi Ensemble, troupe palestinienne basée à Haïfa (Israël). Bashar Murkus a vu l'une de ses pièces censurées par le gouvernement israélien en 2015. Voir à ce sujet Najla Nakhlé-Cerruti, « Le gouvernement israélien contre la création artistique palestinienne », *Orient XXI*, 28 août 2015, url : https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/le-gouvernement-israelien-contre-la-creation-artistique-palestinienne,0998, consulté le 28/08/19.

[3] Voir Chapitre 4.2.

[4] Présentation de la compagnie en ligne, url : https://www.theatre-majaz.com/la-compagnie, consulté le 28/08/19. Le texte est repris dans la feuille de salle du spectacle *Les Optimistes* repris au Théâtre Gérard Philippe du 20 au 31 mai 2015.

[5] Lauren Houda Hussein, Ido Shaked. 2012. Entrevue avec Joëlle Gayot déjà citée ; Lauren Houda Hussein, Ido Shaked, Hamideh Ghadirzadeh, 2015, entrevue avec Marie Richeux, « Théâtre et Politique », *Les Nouvelles Vagues*, diffusée le 26 mai 2015, *France Culture*. Podcast en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/politique-25-theatre-et-politique, téléchargé le 07/04/17 ; Lauren Houda Hussein, Ido Shaked, 2015, entrevue avec Laure Adler, *Studio Théâtre*, diffusée le 29 mai 2015, France Inter. Podcast en ligne : https://www.franceinter.fr/emissions/studio-theatre/studio-theatre-29-mai-2015, téléchargé le 07/04/17.

passant par le visionnage de documentaires ou des lectures de manière partagée[1]. Leur expérience traduit à quel point leur soif de connaissance part de leur révolte et « le refus de vies prédestinées[2] ». Pour « révéler les possibilités occultées », la compagnie écrit une uchronie, c'est-à-dire une « histoire refaite en pensée telle qu'elle aurait pu être et qu'elle n'a pas été[3] ». Le titre, *Les Optimistes,* désigne les membres de la compagnie qui ont mené leur enquête et trouvé une forme d'écriture pour la partager.

Le spectacle s'ouvre sur le personnage de Samuel, un avocat trentenaire qui est envoyé en Israël après la mort de son grand-père pour vendre sa maison. C'est le point de départ d'une enquête qui commence en 1948 quand « Beno et Malka, les grands-parents de Samuel, [ont reçu] à leur arrivée à Tel-Aviv une maison située à Jaffa, ville palestinienne vidée de ses habitants […][4] ». Après la naissance de leur fille, le couple se sépare : Malka n'a pas su s'adapter à la vie en Israël tandis que Beno a embrassé l'État hébreu avec enthousiasme. Cet enthousiasme est questionné lorsque Beno reçoit une lettre des anciens habitants de la maison dans laquelle il vit, et dont il n'avait jamais envisagé l'existence. Il répond à ces réfugiés Palestiniens vivant dans un camp au Liban par l'intermédiaire d'un prêtre disposant d'un laissez-passer du Vatican, pour construire une autre réalité. Avec l'aide de ses voisins et amis, Beno imagine qu'un autre Israël est possible, où coexistent Juifs et Arabes palestiniens dont le retour serait imminent… Ils inventent un journal clandestin pour venir appuyer leur lutte, mais sont finalement arrêtés par les autorités pour leurs activités qui menacent la sécurité du pays. La pièce se termine sur le procès du groupe, retour brutal à la « réalité », au cours duquel chaque personnage justifie sa révolte.

Avec *Les Optimistes*, l'équipe entend « réimaginer le passé, pour mieux parler du présent et peut-être changer le futur[5] ». Loin de redoubler les « affects de la domination[6] » – comme tout un pan du théâtre contemporain « unidimensionnel[7] » ou « post-politique[8] », le Théâtre Majâz

[1] L'écart peut être mesuré en se rendant sur le site internet de la compagnie et en étudiant la liste de leurs « influants », c'est-à-dire un nombre de livres scientifiques ou non, de films et d'œuvres qui constitue une base commune de pensée politique. Sont présentés deux films d'Avi Moghrabi, et des auteurs et artistes tels que Mahmoud Darwich, Jean Genet, Banksy, Amin Maalouf, Tahar Ben Jelloun, Elias Khoury, Joe Sacco, Juliano Mer Khamis, Ilan Pappé, Éric Hazan et Eyal Sivan, etc.
[2] Olivier Neveux, *Politiques du spectacteur…*, *op. cit.*, p. 150.
[3] Définition du CNRTL.
[4] Dossier pédagogique, *Les Optimistes*, Théâtre Gérard Philippe, p. 4. Reproduit en annexe.
[5] *Ibid*., p. 6.
[6] Olivier Neveux, *Politiques du spectateur…*, *op. cit.*, p. 50.
[7] Olivier Neveux, « Un théâtre unidimensionnel », dans *Politiques du spectateur…*, *op. cit.*, p. 17-75.
[8] Bérénice Hamidi-Kim, « La Cité du théâtre post-politique », dans *Les Cités…*, *op. cit.*, p. 67-162.

entend rompre avec le ton pessimiste ou tragique sur lequel est habituellement traité le conflit israélo-palestinien.

> *Le conte utopique et fatalement tragique de ce groupe de résistants n'est pas juste une fable sur l'actualité, mais une enquête réelle sur les possibilités qu'avaient les dirigeants juifs et arabes de l'époque de créer un autre futur pour les peuples de Palestine et d'Israël.*[1]

La fatalité est contestée en même temps qu'elle est énoncée. Par l'évocation d'un futur qui aurait pu exister mais qui n'est pas là, la compagnie conteste le pessimisme anthropologique radical caractéristique du post-modernisme[2]. Sur le plateau de théâtre, l'équipe fait advenir une production théâtrale internationale dont la seule existence contredit l'idéologie du « choc des civilisations ». Cela se traduit notamment par l'utilisation de trois langues qui manifestent leurs différentes identités : le spectacle est joué en arabe, en français, et en hébreu, et l'équipe s'interdit par ailleurs l'anglais pendant les répétitions. Les membres de la troupe mènent une recherche collective introspective qui mêle le passé et le présent pour regarder vers le futur. Les personnages de leur fiction se sont inventés une réalité alternative dont le pouvoir dépasse peut-être le cadre du plateau. Et Lauren Houda Hussein de s'interroger : « Est-ce que l'illusion ne vaut pas mieux que la vérité en période de résistance ? […] Finalement ils mentent pour les autres, mais aussi beaucoup pour eux[3] ». L'imbrication de la fiction des *Optimistes* et de l'histoire de la troupe est très claire. Pour Ido Shaked les personnages mentent tellement que « ça devient quelque chose de très vrai, que l'on voit sur le plateau[4] ».

> *Ils inventent une Palestine-Israël / Israël-Palestine et ils finissent par croire que peut-être elle existe. Et c'est là pour moi où la vérité du théâtre est intéressante, parce que la réalité d'aujourd'hui ou la vérité d'aujourd'hui est sans issue… il y en a plusieurs.*[5]

Ido Shaked entend par là que le conflit israélo-palestinien se caractérise actuellement par deux narratifs concurrents qui constituent tous deux des « vérités » mais maintiennent une situation d'affrontement sans issue. Le passé a produit plusieurs « vérités » qui empêchent le présent.

> *… mais le théâtre peut nous proposer un endroit où la vérité n'est pas importante, ce qui est important c'est le dialogue.* […] *La vérité comme expérience personnelle n'est pas importante, ce qui est important c'est que l'on puisse inventer quelque chose ensemble, et dans la pièce ça passe par le mensonge.*[6]

[1] Dossier pédagogique, *Les Optimistes*, Théâtre Gérard Philippe, p. 6.
[2] Nous renvoyons au Chapitre 4, section 1, sur les deux tendances hégémoniques dans le champ théâtral français.
[3] Lauren Houda Hussein, Ido Shaked, Hamideh Ghadirzadeh, 2015, entrevue avec Marie Richeux, déjà cité.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] *Id*.

Le théâtre crée une autre réalité et permet une rencontre qui n'est matériellement pas possible au Moyen-Orient : un Israélien ne peut pas se rendre au Liban et vice versa. La création collective ici partagée avec le public est d'abord une rencontre avec l'autre, puis avec soi-même. « L'autre est l'autre, il n'est pas moi[1] » explique Ido Shaked se remémorant la première fois qu'il a réellement regardé dans les yeux un comédien palestinien, et a découvert qu'il avait intériorisé une forme de racisme[2]. Il s'en croyait loin, issu d'une famille « de gauche[3] ». L'identité, la subjectivité, l'intériorité[4] est primordiale dans le processus de production de ce spectacle. La rencontre et la reconnaissance de ces individus sont traduites sur scène par la poésie. La fiction des *Optimistes* que nous avons brièvement présentée est « insérée » au milieu d'un poème de Taha Mohammad Ali[5]. Dans la première partie le poète appelle à la revanche, tandis que dans la seconde, il reconnaît l'humanité de son adversaire :

> *Parfois, / j'ai envie d'inviter en duel / celui qui a tué mon père / et démoli ma maison / et rendu réfugié dans ce pays étroit. / Si il me tue / je gagnerai / la tranquillité / et si je le tue / voilà que j'aurai ma revanche…*
>
> *La lecture est interrompue, et la fin du poème devra attendre la fin du spectacle.*
>
> *…mais si / je découvre pendant ce duel / que mon adversaire à une mère qui attend son retour / ou un père qui porte sa main droite à son cœur chaque fois / que son fils est en retard, / je ne le tuerai pas / même si il était le vaincu.*[6]

Le politique c'est « comment vivre ensemble[7] » d'après Lauren Houda Hussein. La troupe se construit dans le sillage du Théâtre du Soleil qui l'a accueillie en création, comme le souligne Jean Pierre Thibaudat qui intitule sa critique : « À la cartoucherie, le théâtre Majâz résout le conflit-israélo-palestinien[8] ». Toutefois, Ido Shaked insiste sur le fait qu'ils ne mènent pas « un projet humanitaire[9] » et ne travaillent pas « la paix[10] » : « Entre nous on ne parle pas de la paix.

---

[1] Lauren Houda Hussein, Ido Shaked, Hamideh Ghadirzadeh, 2015, entrevue avec Marie Richeux, déjà cité.
[2] Lauren Houda Hussein, Ido Shaked, 2012, entrevue avec Joëlle Gayot, déjà cité.
[3] *Id*.
[4] Le terme « intériorité » nous est venu à la lecture du dernier ouvrage d'Olivier Neveux qui mobilise Herbert Marcuse écrivant, dans les années 1970, « la critique littéraire marxiste fait souvent montre de mépris pour l'intériorité, pour la dissection de l'âme à laquelle s'adonne la littérature bourgeoise – mépris interprété par Brecht comme le signe d'une conscience révolutionnaire. Mais cette attitude n'est pas différente du mépris des capitalistes pour les dimensions de la vie qui ne rapportent pas de profit. Si la subjectivité est un "produit" de l'ère bourgeoise, elle n'en est pas moins une force antagoniste dans la société capitaliste ». Herbert Marcuse cité par Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, *op. cit.*, p. 56.
[5] Taha Mohammad Ali (1931, Sepphoris – 2011, Nazareth) est un poète palestinien autodidacte.
[6] Dossier pédagogique, *Les Optimistes*, Théâtre Gérard Philippe, p. 6.
[7] Lauren Houda Hussein, Ido Shaked, Hamideh Ghadirzadeh, 2015, entrevue avec Marie Richeux, déjà cité.
[8] Jean-Pierre Thibaudat, « Le théâtre Majâz résout le conflit israélo-palestinien », *Rue 89*, 20 décembre 2012, url : https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20121220.RUE6734/a-la-cartoucherie-le-theatre-majaz-resout-le-conflit-israelo-palestinien.html, consulté le 14/06/15.
[9] Lauren Houda Hussein, Ido Shaked, 2015, entrevue avec Laure Adler, déjà citée.
[10] *Id*.

La paix, surtout aujourd'hui, est devenue un mot qu'on utilise comme ça qui ne sert absolument à rien[1] »[2]. En outre, leurs identités plurielles qui donnent un sens à la création de leur collectif deviennent un frein pour leur production suivante. *Eichmann à Jérusalem* ou *les hommes normaux ne savent pas que tout est possible*, entend à la fois revenir sur le procès du criminel en Israël, mais aussi sur ses répercussions dans la « construction de la mémoire collective du jeune État[3] » et, plus encore

> *Comment parler de la Shoah en France aujourd'hui ? Une France où tout se mêle, antisionisme et antisémitisme, juif et israélien, une France en crise. En peur. En rupture avec sa jeunesse enragée. Ce récit que nous racontons n'est-il pas aveuglant ? Trop étroit ? Comment quitter ce chemin connu pour aller vadrouiller dans les pistes sauvages de la barbarie humaine ? Comment parler de la Shoah aujourd'hui sans parler de la Syrie, du Rwanda, de l'ex-Yougoslavie ? Dans un monde abreuvé d'images et d'informations, des génocides se perpétuent à quatre heures de vol…*[4]

Dans cette forme de théâtre documentaire qui s'appuie sur les archives du procès[5], il s'agit de monter « l'interchangeabilité des propos de l'accusé avec ceux de tous les auteurs de génocides[6] ». D'après Ido Shaked, ce spectacle n'a pas été aussi bien reçu que le précédent et la troupe s'est sentie délégitimée par une partie de son public sur le terrain du théâtre-documentaire. La mise en scène sobre et épurée s'éloigne de celle des *Optimistes*, plus colorée, et peut-être plus orientale. Il paraît délicat, pour la troupe qui a été désignée comme héritière d'Ariane Mnouchkine, de s'approprier la forme documentaire. En outre, le fond du spectacle a suscité des incompréhensions[7] voire des désaccords[8] d'après les quelques critiques à ce sujet. D'où ce questionnement d'Ido : « Qu'est-ce qu'on peut dire quand on est israélien ou

---

[1] *Id*.
[2] Nous sommes bien loin de la « mission civilisatrice » du Théâtre du Soleil, voir : Olivier Neveux, *Politiques du spectateur…*, *op. cit.*, p. 104.
[3] Présentation du spectacle *Eichmannn à Jérusalem*, site de la compagnie, url : https://www.theatre-majaz.com/blank-o36sq, consulté le 19/08/19.
[4] *Id*.
[5] Outre les archives vidéo et rapports des interrogateurs d'Eichmann, l'équipe base son travail sur *Un rapport sur la banalité* d'Hannah Arendt et l'essai sociologique de Zigmunt Bauman, *Modernité et Holocauste*. Est également cité le livre d'Hil-Berg sur *La destruction des Juifs d'Europe*. Sur la démarche d'écriture, voir Lauren Houda Hussein, « L'écriture face à l'histoire », site internet de la compagnie, url : https://www.theatre-majaz.com/blank-xkwi3, consulté le 29/08/19.
[6] Plaquette de la saison 2015-2016 du Théâtre Gérard Philippe, p. 85.
[7] « […] pour eux, le procès d'Eichmann montre qu'il n'y a pas de justice possible. Rien que des hommes normaux qui ne savent pas que tout est possible. Aujourd'hui comme hier ». Brigitte Salino, « Eichmann : l'impossible procès de l'incarnation du mal », *Le Monde*, 17 mars 2016. Le titre même de la critique de Brigitte Salino indique toujours une incompréhension des propos d'Hannah Arendt sur la notion de « banalité du mal ». Le titre de la pièce manifeste bien la déconnexion entre les actes quotidiens, banals, normaux et les conséquences terribles, génocidaires : la banalité du mal.
[8] « Eichmann toujours présent ? On aimerait plus ample démonstration ». Noël Tinazzi, « Sept comédiens en quête d'Eichmann », *Rue du Théâtre*, 14 mars 2016, url : http://ruedutheatre.eu/article/3247/eichmann-a-jerusalem/, consulté le 29/08/19.

palestinien ? Comment ne pas tomber exactement là où on nous attend ? Tout est interprété, tout de suite récupéré [….][1] ». En même temps qu'il est assigné à son identité israélienne, c'est aussi ce qui lui permet de critiquer de façon incisive la politique du gouvernement israélien, notamment dans la note de mise en scène d'*Eichmann à Jérusalem* :

> *Finalement ceci n'est pas un spectacle sur l'holocauste, Eichmann nous révèle simplement ce qui nous fait le plus peur en nous. Cette capacité à l'obéissance et à la soumission qui permet encore aujourd'hui de perpétrer massacres et occupations, apartheid d'état et discriminations ordinaires.*[2]

Toutefois, la critique reste de l'ordre de la fiction : cette autre réalité qu'établit la scène de théâtre. Dans la même optique d'assumer son identité israélienne et de mettre en question la violence des colons en territoires occupés, Arkadi Zaides produit une œuvre chorégraphique polémique parce qu'il utilise cette fois des documents vidéos.

### *13.2.3. Quand le corps dit ce que les mots ne peuvent : utiliser une position sociale privilégiée pour contredire les discours dominants.*

Ces dernières années, plusieurs jeunes artistes israéliens ont privilégié le corps aux mots pour (d)énoncer la société israélienne et partager une expérience. Nous pouvons distinguer deux types d'approches différentes : l'une dénonce la politique du gouvernement israélien, l'autre énonce une expérience vécue – en tant qu'israélien·ne – où point parfois une critique – mais pas nécessairement[3]. Par leur adresse novatrice mettant en jeu leur identité propre, nous souhaitons présenter une démarche de chaque type. Celle de la contorsionniste Tania Shelfan[4], et celle du chorégraphe Arkadi Zaides[5].

Entre décembre 2012 et fin 2017, la tournée du spectacle *Tania's Paradise*[6] en France atteint une centaine de dates. Il est produit par une compagnie de théâtre itinérant, *Attention Fragile*

[1] Ido Shaked, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 30 juin 2016.
[2] Ido Shaked, « Notes de mise en scène », site internet de la compagnie, url : https://www.theatre-majaz.com/blank-auu0b, consulté le 29/08/19.
[3] Du côté de la dénonciation frontale, Ruth Rosenthal et Xavier Klaine ont produit avec leur compagnie la Winter Family deux spectacles : en 2011 la pièce documentaire *Jérusalem Plomb Durci*, sous-titrée « Voyage hallucinatoire dans une dictature émotionnelle » ; et plus récemment le spectacle *H2 – Hébron* construit comme une reconstitution – à l'échelle d'une maquette – de la visite de la ville. D'autres artistes passent plutôt par l'énonciation d'une expérience personnelle, dont la forme peut être ambigüe dans son rapport au politique. En 2010 déjà, Tamar Borer et Tamara Erde avaient créé une chorégraphie intitulée ANA sur fond de conflit israélo-palestinien. Récemment le spectacle du chorégraphe Hillel Kogan, *We Love Arabs*, a été le succès au Festival d'Avignon en 2016. Voir à ce sujet : Emmanuelle Thiébot, « Danser (contre) la ségrégation raciale », article cité.
[4] Tania Shelfan (1980, Tel-Aviv) est une artiste israélienne qui a pratiqué la danse et la natation synchronisée en équipe nationale. Après son service militaire, elle quitte Israël et voyage dans le monde (Inde, Népal, Canada) avant d'arriver en France où elle « rencontre » le cirque et devient contorsionniste.
[5] Présenté dans ce chapitre.
[6] Le spectacle a été créé en 2012 en Israël, mais dès 2008, il a fait l'objet d'un travail préparatoire.

basée à Marseille, qui conçoit ses spectacles dans des structures démontables. *Tania's Paradise* a lieu dans une yourte qui ne peut accueillir que cinquante personnes. Gilles Cailleau[1], le metteur en scène de la compagnie, est à l'origine de ce projet. Il cherche une contorsionniste « qui resterait dans l'ombre avec les spectateurs et pourrait, sans les faire grincer des dents, se tordre tout près d'eux et tout doucement, tout en leur parlant à l'oreille[2] ». À l'origine donc, c'est une recherche formelle d'un spectacle de numéros courts accompagnés de « textes très courts, mais si vrais que les dire aux gens tiendrait presque de la profanation, même s'ils étaient fictifs[3] ». Gilles Cailleau ne sait pas encore que Tania est israélienne, alors « pour écrire des mensonges qui pourraient révéler des secrets[4] » il a écouté son histoire. Le spectacle est donc le fruit d'une rencontre hasardeuse, et n'est pas du tout pensé en lien avec Israël ou la Palestine initialement. C'est pourtant dans le quartier de Bat Yam de Tel-Aviv, qu'il est créé en octobre 2012.

Gilles Cailleau précise : « ce spectacle ne parle pas d'Israël, une Israélienne parle[5] ». Il a lieu dans un petit espace pour accentuer l'intimité de l'échange : « une yourte Kirghize. Il faut bien brouiller un peu les pistes[6] », c'est-à-dire rendre le public curieux, attentif, disposé à recevoir ce qui va se passer sur « une piste minuscule[7] ». Tania s'accompagne d'accessoires : poupées, chaises, masque à gaz, harpe, et une quinzaine de briques pour construire des murs et les défaire :

> *Si on voulait voir dans cette scénographie une allégorie quelconque, on se dirait en regardant Tania entourée des spectateurs : elle est cernée ! Mais il faut se méfier des allégories, c'est pauvre comme le langage des fleurs. Le théâtre, le cirque, veulent des langages plus obscurs et plus mystérieux. Dans ce lieu très intime, le corps lui aussi est plus en confidence qu'en représentation.*[8]

Les confidences commencent par le premier souvenir de Tania, qui présente sa famille, puis elle-même : « Depuis que je suis maman, il y a des choses que je ne peux plus faire, poser mon

[1] Gilles Cailleau est comédien et auteur depuis 1985 mais « a quitté les théâtres en 1996 pour fonder avec Patou Bondaz une compagnie de théâtre forain. […] Il a aussi enseigné le jeu d'acteur à l'école Nationale du Cirque de Châtellerault de 1996 à 2000 » et est formateur régulier auprès de structures spécialisées dans les arts du cirque. Dossier de vente du spectacle *Tania's Paradise*, p. 5, site de la compagnie, url : http://www.attentionfragile.net/pro/index.htm#tania, téléchargé le 11/05/19.

[2] Dossier de vente du spectacle *Tania's Paradise*, p. 2. Url : http://www.attentionfragile.net/spectacles/taniasparadise.htm, téléchargé le 16/09/19.

[3] *Id*.

[4] *Id*.

[5] *Ibid.*, p. 3.

[6] Gilles Cailleau, présentation du spectacle sur le site internet de la compagnie, url : http://www.attentionfragile.net/spectacles/taniasparadise.htm, consulté le 29/08/19.

[7] *Id*.

[8] *Id*.

cul sur ma tête par exemple, je m'entraîne mais je ne peux plus. Des fois ça me manque, des fois je m'en fous[1] ». Si le texte est très court les numéros de contorsion et d'équilibriste le ponctuent et l'accompagnent pendant une heure dix de spectacle. Tania Shelfan raconte quelques souvenirs d'enfance et d'adolescence à la fois banals, et particuliers du fait du contexte : l'armée n'est jamais bien loin, ni les alertes aux tirs de roquettes :

> *Roy mes parents l'ont connu brutalement. Il était monté me rejoindre dans ma chambre par la fenêtre, en cachette, et pendant qu'on était au lit, il y a eu une alerte…* […] *J'ai entendu tout le monde descendre en bas, dans la pièce protégée…* […] *On a fini par descendre, j'ai ouvert la porte avec Roy derrière moi* […] *La tête de ma mère, la tête de mes petites sœurs, de mon beau-père ! Il y a eu un gros silence. En plus tout le monde était en tee-shirt et en culotte, mais nous on s'était rhabillés complètement, pour faire comme si on n'avait rien fait, c'était pathétique.* […][2]

*Figure 65: « Le cul entre deux chaises ». Photographie du livre Tania's Paradise, op. cit., p. 25.*

[1] Gilles Cailleau, Tania Shelfan, *Tania's Paradise*, Le Revest-les-eaux, Les Cahiers de l'égarée, 2014, p. 13.
[2] *Ibid.*, p. 24-25.

L'histoire de Tania, c'est aussi celle « du cul entre deux chaises[1] » – qui désigne un exercice de contorsion – du fait de sa nationalité israélienne[2], et de celle de sa fille, née française. Est-ce que ça fera du bien à Tania « d'avoir la double nationalité, depuis le temps [qu'elle] essaie[3] » ? Performance sur l'identité, l'étrangéité, l'histoire d'une israélienne et l'Histoire israélienne, *Tania's Paradise* permet une rencontre intimiste avec son public. Les confidences de Tania visent à créer une relation de confiance, et c'est sur ce même mode qu'elle peut évoquer, vers la fin du spectacle, un autre souvenir :

> *J'ai appris à l'école qu'avant 1948 en Israël il n'y avait rien. C'est ce que j'ai appris. Et je l'ai cru. Jusqu'à ce qu'un jour, je ne sais plus pourquoi on parlait de ça avec ma sœur et je lui dise – Mais quand même avant il n'y avait rien. Elle s'est mise en colère, un peu en colère parce que c'est ma sœur et qu'elle est gentille, et elle m'a prise par la main. On est allé pas loin de chez nous, voir une femme arabe. Je la connaissais, je l'avais vue avant. Ma sœur lui a dit – Montre-lui la clé. La femme ne voulait pas, ma sœur a insisté – Montre-lui, je te dis. Elle parlait en arabe, je ne savais même pas que ma sœur parlait arabe. La femme est allée dans sa maison et elle est revenue avec une clé dans la main, la clé d'une maison qui avait été à elle et qui ne l'était plus, et j'ai reconnu la clé de notre maison.*[4]

Dans le cadre de cette représentation non-fictionnelle, la narratrice ne cherche pas à dire ce qu'ont été les événements de 1948, mais en racontant son expérience avec sincérité elle met en doute un mythe de l'État d'Israël – en même temps qu'elle nous informe qu'il perdure – et cherche à susciter une forme d'indignation qu'elle a pu elle-même ressentir, poursuivant : « Quand quelqu'un ne veut pas voir, on dit qu'il met la tête dans le seau ?[5] ». Que cette anecdote soit véridique, réécrite, enjolivée ou inventée n'importe pas ici, comme pour les autres histoires qu'elle partage avec le public. Son récit acquiert une véracité de par sa dimension non-fictionnelle. Tania Shelfan ne joue pas un personnage mais se trouve dans un rôle de conteuse, voire de témoin.

---

[1] *Ibid.*, p. 13.

[2] A ceci peut être ajouté, comme cela est transcrit dans le carnet de voyage de Gilles Cailleau et Tania Shelfan en ligne : « Je voudrais jouer en territoire palestinien. Je voudrais vraiment le faire. Ce n'est pas si compliqué. Je déteste ne pas avoir le droit d'y aller. Pour que les Palestiniens acceptent qu'une israélienne joue de l'autre côté, il faut que je signe un contrat où je déclare être contre l'occupation des territoires. Et que j'accepte que cette signature soit rendue publique. Je suis contre cette occupation. Bien sûr je suis contre. Je veux signer. (Silence.) Si je signe, je serai listée en Israël et je ne pourrais plus y jouer. Il faut que je choisisse. Il faut que je choisisse. Il faut que je choisisse et je ne sais pas pourquoi. Enfin si, je sais mais je ne veux pas choisir. Je sais bien qu'il faut que je signe, mais c'est injuste. Je veux jouer dans la ville où j'ai grandi, dans les endroits que j'ai aimés, où il y a des gens que je connais. Déjà que je me suis exilée depuis 10 ans, je veux jouer pour ma meilleure amie. J'attends un peu lâchement d'avoir un passeport français. Je m'en veux d'attendre ça, je triche. Si ! je triche. Ma sœur, elle, elle signerait tout de suite ! (Silence.) J'ai le droit de tricher un peu ? » Tania Sheflan, « Tania says 3 », dans *Tania's Paradise, Journal de voyage en Israël*, blog personnel, mis en ligne le 30 octobre 2011, url : http://www.attentionfragile.net/carnets-crea-tania/, consulté le 11/05/19.

[3] Gilles Cailleau, Tania Shelfan, *Tania's Paradise, op. cit.*, p. 39.

[4] *Ibid.*, p. 31.

[5] *Id.*

C’est aussi la posture épousée par Arkadi Zaides, avec cette fois-ci le souci d’apporter une preuve de ce qu’il avance, presque en silence. Lorsqu’il entre en scène dans son spectacle *Archive,* ses premières et dernières paroles sont : « Mon nom est Arkadi Zaides, je suis israélien. Les images que vous allez voir ce soir sont celles de l'association B'Tselem. Elles montrent exclusivement des israéliens, comme moi[1] ». Le chorégraphe est seul en scène devant deux écrans. À droite, des images documentaires défilent ; à gauche, une légende indique la référence de la vidéo, le réalisateur, le lieu, la date, et décrit l'événement si besoin.

**Arkadi Zaides** (1979, Biélorussie) est un danseur et chorégraphe israélien qui a émigré en Israël en 1990, sa famille vivant proche de la centrale de Tchernobyl. Il se forme à la danse classique et contemporaine dès le lycée, puis intègre à dix-neuf ans la prestigieuse Batsheva Dance Compagnie. Il se fait passer pour inapte pour éviter le service militaire, mais sans engagement politique à l’époque. En 2004 il décide de devenir chorégraphe et prend son indépendance. Il est intervenant artistique dans des villages arabes en Israël et prend conscience de la situation. À partir de 2007, la réalité sociale et politique de son pays est au cœur de sa recherche. En 2010 il créé *Quiet*, chorégraphie pour quatre danseurs (deux Juifs et deux Palestiniens d’Israël) caractérisée par de violentes étreintes. Son spectacle est remarqué et il tourne en France en 2012, avec l’appui du Ministère de la Culture Israélien. En 2014, en même temps qu’il fête les dix ans de sa compagnie en Israël et l’aboutissement de son projet *Archive*, il s’inscrit pour une nouvelle formation à la TheatreSchool d’Amsterdam. Depuis *Archive,* la Ministre de la Culture a suspendu ses subventions. Il a délocalisé le siège de sa compagnie vers la France où il ne dépend plus maintenant que de financements publics du Ministère de la Culture français et des collectivités locales.

Le public est d’abord confronté à ces images avant que le chorégraphe se mette à imiter certains gestes que nous voyons à l'écran. Dans une main il garde une petite télécommande : c'est lui qui décide ou non de la répétition des images, de ses propres répétitions, du rythme de sa performance. Les images qui défilent sont inédites, tirées du fonds audiovisuel de l’ONG B’Tselem qui distribue des caméras aux Palestiniens en territoires occupés pour filmer les exactions des colons israéliens. Arkadi Zaides les a choisies soigneusement pour la

[1] De mémoire, représentation du 27 janvier 2015.

« chorégraphie très intense des actions qu'on y observe[1] ». Avec son corps, il leur redonne une profondeur et une puissance que les images en deux dimensions n'ont plus. Les scènes sont plus ou moins violentes, et l'effet spectaculaire n'est pas nécessairement recherché. La violence émane aussi de ce rassemblement d'adolescents israéliens sur un terrain limitrophe entre la colonie et des maisons palestiniennes. La légende explique que le groupe souhaite s'en prendre à des Palestiniens après la mort d'un soldat israélien. Arkadi Zaides imite les postures de certains adolescents : fierté, impertinence, assurance, mépris, menace (Figure 67).

*Figure 66: Photographie du spectacle Archive. Droits : Christophe Raynaud de Lage.*[2]

*Légende : À gauche, les informations factuelles sont projetées, ici la scène a lieu à Hébron : « De nombreux colons à l'extérieur d'une maison : "Elle est là-haut sur son balcon. Jetez-lui des choses !" ». À droite les images documentaires. Au centre le chorégraphe commence à imiter les gestes d'un personnage à l'écran, du point de vue du réalisateur.*

[1] Arkadi Zaides, entretien avec Gérard Mayen, feuille de salle, Théâtre de Chaillot, janvier 2015.
[2] Source : https://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2014/archive, téléchargée le 29/08/19.

*Figure 67: Photographie du spectacle Archive. Droits : Christophe Raynaud de Lage.*

Au cours d'une performance d'une heure, le corps du chorégraphe répète les mouvements à l'écran : les mouvements d'enfants jetant des pierres à l'aide de frondes, les contorsions de colons évacués par l'armée intervenant pour maintenir l'ordre, les gestes d'enfants ivres – lors de la fête Yom Pourim – qui s'attaquent à une maison palestinienne. Ils sont filmés par les habitants situés à l'étage, en plongée, tapant sur les tôles et insultant les habitants. Ils sont attrapés par des adultes et des soldats qui les escortent plus loin tandis que les enfants continuent à hurler en hébreu. Cette même langue qu'Arakadi Zaides profère sur scène à plusieurs instants. À l'issue de la performance, le corps chargé d'énergie, le chorégraphe répète une succession de mouvements en y ajoutant sa voix, sans images, jusqu'à l'épuisement[1]. Arkadi Zaides explique sa démarche en ces termes :

> *Dans tout conflit, la tendance spontanée est de se focaliser sur l'adversaire et d'esquiver tout débat interne. Il n'y a rien de simple à questionner la violence qui habite les miens. Cela passait par le fait que ces images pénètrent mon corps. Il fallait aussi questionner le regard du spectateur – notre regard – sur ces images, et la dimension politique de leur réception. Regarder, c'est une façon d'être témoin, une position d'implication politique. Confrontés à des*

[1] Pour un descriptif détaillé du spectacle, voir Frédéric Pouillaude, « Images en conflit et miroir chorégraphique, Archive d'Arkadi Zaides », *Les Carnets du Bal*, 7, Jacinto Lageira (dir.), *Usages géopolitiques des images*, octobre 2016, p. 136-161. L'auteur propose rapproche cette chorégraphie du théâtre documentaire du fait de sa dimension critique. Il élabore la notion de « gestuatim » pour expliquer les reprises corporelles d'Arkadi Zaides, à l'instar des verbatims.

*avalanches d'images de violence, est-ce que nous les questionnons, savons-nous nous questionner nous-mêmes quand nous portons le regard dessus ?*[1]

Le chorégraphe utilise son identité pour interpeller le spectateur, mais souligne qu'il n'adopte pas un point de vue partisan. Il souhaite mettre en évidence un continuum entre ces attitudes violentes – induites par la situation d'occupation – et la « sphère sociale collective[2] » même éloignée de cette violence. La première du spectacle a lieu près de Tel-Aviv où les israéliens ne sont pas très « bien informés sur la situation dans les territoires occupés[3] ». Pour défendre ce point de vue politique mais *a*partisan, le chorégraphe mobilise un discours légaliste qu'il partage avec B'Tselem ou Amnesty International. C'est grâce à un prix reçu pour ses travaux précédents en 2013 de « The Emile Zola Chair for Human Rights[4] » qu'Arkadi Zaides a pu financer le spectacle. Malgré cette posture, Arkadi Zaides s'est vu immédiatement contester sa proposition et surtout l'idée de l'exporter, certains craignant que ces images ne suscitent des réactions antisémites. Par ailleurs, le discours de l'ONG B'Tselem s'est « radicalisé[5] » à l'été 2014 lors de l'opération militaire Bordure protectrice sur la bande de Gaza[6]. Comme un grand nombre d'associations humanitaires telle qu'Amnesty International, B'Tselem s'est toujours déclarée comme œuvrant en faveur du respect des Droits de l'Homme. Au cours de cette nouvelle opération militaire à Gaza, l'association s'est cette fois déclarée contre l'occupation des territoires palestiniens, ce qui l'a disqualifiée du champ d'intervention humanitaire[7]. Avant cet événement, l'association était déjà associée à l'extrême gauche. Arkadi Zaides a été désigné comme « un agent[8] » de B'Tselem qui n'aurait pas de libre arbitre. *Archive* a suscité de vives réactions en Israël à l'automne 2014 et mobilisé des militants d'extrême droite[9] interpellant la Ministre de la Culture pour demander son interdiction. Ce n'est qu'une année plus tard que Miri Regev exige du chorégraphe qu'il retire de ses documents promotionnels tous les logos des

[1] Arkadi Zaides, entretien avec Gérard Mayen, feuille de salle, Théâtre de Chaillot, janvier 2015.
[2] *Id*.
[3] Emmanuelle Bouchez, « Arkadi Zaides :"la polémique renforce le sens de mon projet" », entretien, sur *Télérama*, 23 janvier 2015, [disponible en ligne] http://www.telerama.fr/sortir/arkadi-zaides-la-polemique-renforce-le-sens-de-mon-projet,122002.php, consulté le 11/05/17.
[4] Chaire fondée en 2012 au College of Management Academic Studies de Tel-Aviv
[5] Arkadi Zaides, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 28 avril 2015.
[6] Cette opération visait la destruction de tunnels souterrains par lesquels les Palestiniens approvisionnaient la ville – à la fois en armes mais aussi en produits de première nécessité.
[7] Arkadi Zaides précise que depuis, l'association refuse de transmettre au gouvernement israélien les images tournées en territoires occupés, estimant qu'elles sont mal utilisées dans les rapports officiels. Toute leur documentation est transmise à des institutions internationales compétentes pour juger des « crimes de guerre ». Arkadi Zaides, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 28 avril 2015.
[8] Arkadi Zaides, entretien avec Emmanuelle Thiébot, 28 avril 2015.
[9] Yonatan Amir, Ronen Eidelman, « Right-wing Protesters Attack Art Talk in Jerusalem », *Hyperallergic*, 17 novembre 2014, url : https://hyperallergic.com/162495/right-wing-protesters-attack-art-talk-in-jerusalem/, consulté le 30/08/19.

institutions israéliennes et lui coupe toutes subventions à l'avenir[1]. Arkadi Zaides ne baisse pas les bras et l'invite à venir voir le spectacle pour en discuter, en vain. Depuis, Arkadi Zaides a basé sa nouvelle compagnie en France où son spectacle a été reçu de façon mitigée. La presse a porté un intérêt à la dimension politique de son travail, mais les critiques se sont montrées moins convaincues par le dispositif[2]. Le spectacle choque des spectateurs juifs et mobilise des médias juifs francophones titrant : « Chaillot ne déprogramme pas les spectacles antisémites[3] » ou « Chorégraphie antisioniste : le directeur du Théâtre National de Chaillot un activiste pro-palestinien[4] ».

La représentation du 27 janvier 2015 à Chaillot – soit vingt jours après l'attentat de Charlie Hebdo – était précédée de fouilles à l'entrée du théâtre, puis de nouvelles à l'entrée de la salle parce qu'il « a reçu des menaces d'Israéliens[5] ». Elle était suivie d'une « intervention-débat[6] » avec Arkadi Zaides et Amnesty International. Celui-ci a présenté son parcours personnel et le sens de sa démarche. Parmi les questions du public, celle-ci a été posée :

> *Intervenant 4 :* […] *Il y a quelques mois un journaliste israélien* […] *qui interviewait sous couvert d'anonymat un membre de l'ONG B'Tselem* […] *qui avait publiquement démenti l'Holocauste en disant finalement que c'était un mensonge. Donc au début l'ONG a démenti ces allégations et a finalement reconnu, effectivement, qu'un de ses membres avait fait du négationnisme. Et dans le contexte actuel de la libération, des 70 ans, de la libération des camps de la mort, je voulais savoir comment on pouvait faire une performance comme ça avec une organisation qui est israélienne et pas aussi impartiale qu'on voudrait qu'elle soit finalement. On parle de dénonciations, on parle d'archives, mais finalement on parle de personnes qui n'ont pas forcément consulté certaines archives, certaines archives de la Shoah par exemple et d'autres formes de mémoire. Et on se rend compte que la dénonciation doit se faire partout, même au sein de l'ONG israélienne B'Tselem.* […]
>
> *Arkadi Zaides : I do remember this story but I don't remember the details so I cannot answer fully* […] *but I don't think with one personn you can judge an organization. So I need you to ask me again. What is you question ?*[7]

---

[1] Gil Naveh, « Culture Ministry Removes Sponsorship of Dance Show Over Video Clips From B'Tselem », *Haartez*, 4 juin 2015, url : https://www.haaretz.com/.premium-israel-may-pull-support-of-show-1.5369193, consulté le 30/08/19.

[2] Voir les références de presse.

[3] Myriam Shermer, « Chaillot ne déprogramme pas les spectacles antisémites », *JForum.fr*, le portail juif francophone, 3 février 2015, url : https://www.jforum.fr/au-theatre-national-de-chaillot-la-politique-et-la-danse-se-rencontrent.html, consulté le 30/08/19.

[4] Christian De Lablatinière, « Chorégraphie antisioniste : le directeur du Théâtre National de Chaillot un activiste pro-palestinien », *EuropeIsraël News*, url : https://www.europe-israel.org/2015/01/antisioniste-le-directeur-du-theatre-national-de-chaillot-un-activiste-palestinien/, consulté le 30/08/19.

[5] Propos de l'agent de sécurité en charge des fouilles, notes de terrain, 27 janvier 2015.

[6] Feuille de salle, Théâtre de Chaillot, 27 janvier 2015. Reproduite en annexe.

[7] « Arkadi Zaides : Je me rappelle cette histoire, mais je ne me souviens pas des détails donc je ne peux pas répondre pleinement. Je dirais juste qu'on ne peut pas juger une organisation à partir d'un individu. Alors il va falloir préciser. Quelle est votre question ? » Débat avec Arkadi Zaides et Amnesty international, 27 janvier 2015, Théâtre de Chaillot. Reproduit en annexe.

Dans sa réponse, Arkadi Zaides insiste sur l'impossibilité de condamner une association à cause des agissements ou des dires d'un individu. Il va plus loin en questionnant le positionnement des ONG humanitaire à qui est demandé une forme d'impartialité. :

> […] *Si l'on dit par exemple que l'on est contre l'occupation des territoires, c'est un discours politique que l'on tient. La question de l'apolitique ou du politique est quand même assez flou, c'est un équilibre assez ténu. Et c'est une question cruciale, notamment à l'heure où les tactiques de la peur remettent en question à nouveau ces notions de Droits Humains, et je crois que le temps est venu pour les ONG de se repositionner dans ce débat global.* […][1]

La trajectoire d'Arkadi Zaides, désormais expatrié, auquel le gouvernement israélien a officiellement retiré son soutien atteste de la puissance du dispositif scénique associant des images documentaires et sa personne. Engageant son identité « à travers le miroir peu flatteur des images[2] » de B'Tselem, il fragilise le discours de cohésion national israélien encore très puissant. Ce geste radical rend visible un rapport de domination dans lequel « les opprimés ne sont plus […] une entité abstraite, mais deviennent des hommes réels, spoliés et privés de justice[3] ».

## Conclusion de Chapitre

Tamir Greenberg, Joshua Sobol et Gilad Evron placent au cœur de leurs pièces des problématiques spécifiques à la société israélienne qui prennent source dans l'introspection ou l'indignation morale. Tamir Greenberg critique la façon dont la religion masque les enjeux politiques et économiques du pays. La religion justifie les agissements des colons de Cisjordanie, et l'engouement pour les vieilles pierres qui font les affaires des commerçants et architectes. Joshua Sobol, dramaturge dont la réputation n'est plus à faire en Israël, s'empare d'un point de vue surplombant de questionnements moraux qui traversent la société israélienne depuis la deuxième intifada, avec le souci de représenter différentes opinions, mais il n'entend pas se positionner politiquement. Enfin, après avoir écrit des paraboles historiques pour dénoncer la situation politique en Israël, Gilad Evron affronte et critique au temps présent la politique israélienne à Gaza, mais aussi la déshumanisation des Gazaouis et des Israéliens qui en découle. L'introspection constitue donc un moteur de création qui peut amener à une prise de conscience politique comme c'est le cas pour les derniers artistes que nous avons présentés. Ido Shaked, Tania Shelfan, et Arkadi Zaides sont des artistes aux domaines de compétences variés, mais qui s'appuient sur leurs propres trajectoires et revendiquent leur subjectivité pour

[1] *Id*.
[2] Frédéric Pouillaude, « Images en conflit… » article cité, p. 61.
[3] Paulo Freire, *op. cit.*, p. 27.

produire, de façon différenciée, un regard critique sur la situation en Israël. Leurs spectacles ont été joués pendant la même période mais c'est la démarche d'Arkadi Zaides qui suscite la plus grande polémique vu l'usage d'images documentaires inédites. Si le passé mystifié est souvent remis en cause dans les spectacles, c'est davantage des formes qui touchent le temps présent qui mobilisent les politiques israéliens et leurs soutiens. De la même façon, dans la pièce de Gilad Evron, c'est lorsque le militaire parle au présent de la façon inhumaine dont il gère la population Gazaouie, que la dimension disensuelle de la pièce est la plus saillante.

## Conclusion de partie

Les transformations de l'identité juive vers une identité israélienne au cours du XX$^{e}$ siècle éclairent la façon dont s'est renforcée l'hégémonie culturelle sioniste, valorisant la figure du « juif conquérant » après celle du « juif errant » et ses pratiques culturelles populaires dépréciées. Se constituant dans le sillage des nations européennes, le mouvement sioniste valorise des pratiques théâtrales modernes. La création de l'État israélien a été un facteur légitimant pour « le peuple juif » désormais reconnu comme faisant partie de l'humanité comme en témoigne, dans un détail significatif de sa pièce, Gabriel Arout. Une humanité qui se définit toujours par rapports aux « autres », et dont les Arabes sont exclus. « Dès sa proclamation officielle, l'État d'Israël se revendiqua pleinement de cette légitimation par la Shoah […] et la lutte antinazie[1] ». Par conséquent, il faut attendre quelques années et la victoire de la guerre de 1967, pour voir le discours national fédérateur israélien être mis en question par la dramaturge Liliane Atlan, dans une pièce confuse dont elle ne parvient ni à écrire la fin ni à s'en satisfaire, prenant conscience que les Juifs opprimés sont devenus des Israéliens oppresseurs. Ce processus historique, et l'usage politique de la mémoire de la Shoah, est dénoncé et déconstruit par Daniel Boukman qui rend visible les rapports de domination et assignations raciales dans une pièce anti-impérialiste. Leurs dispositions culturelles et politiques et leur assignations identitaires différentes expliquent l'écart de réception et de diffusion de ces textes. Les luttes décoloniales, qui constituent le thème d'écriture de Daniel Boukman, ne sont pas au-devant de la scène théâtrale en France. De fait, les textes de Hanokh Levin n'y parviendront qu'en décalage, loin de l'urgence d'écrire du dramaturge, rendant peu intelligible la dimension politique dissensuelle de ses écrits. Hanokh Levin, issu de classe sociale défavorisée, écrit sur la vie de quartier. Il a expérimenté l'écart entre le discours national fédérateur et la réalité quotidienne en Israël, en particulier l'écart entre les classes et assignations identitaires (écart déjà évoqué par Mohamed Guelatti dans le chapitre 8). C'est bien l'introspection biographique

[1] Gilbert Achcar, *Les Arabes et la Shoah, op. cit.*, p. 47

et la conscience de leur position sociale qui semble caractériser ces auteurs : lorsque Tamir Greenberg dépeint la ville d'Hébron, c'est avec une certaine distance sociale et une séparation d'avec les colons de Cisjordanie. Dans *Instant de vérité*, Joshua Sobol reste en retrait du fait de sa position légitime dans l'institution théâtrale israélienne. Il souligne la rupture entre deux générations d'israéliens. Si son discours reste de l'ordre du débat moral, il révèle pourtant les fractures de plus en plus saillantes dans la société israélienne, comme en témoignent plusieurs artistes israéliens dont la démarche critique peut être radicale et prolonger, en partant de l'introspection biographique, une prise de conscience politique.

> *Se reconnaître en position d'oppresseur, même si l'on souffre de cette situation, n'est pas se solidariser avec les opprimés.* […] *Être solidaire, ce n'est pas prendre conscience que l'on exploite et analyser sa faute d'une manière paternaliste. La solidarité, exigeant que l'on "assume" la situation de ceux avec lesquels on se solidarise, est une attitude radicale.* […] *L'oppresseur ne devient solidaire des opprimés que lorsque son attitude cesse d'être sentimentale et mièvre, de caractère individuel, et se transforme en un acte d'amour envers eux. Quand les opprimés ne sont plus pour lui une entité abstraite, mais deviennent des hommes réels, spoliés et privés de justice. Lésés dans leurs moyens d'expression et dans le travail qu'on leur achète, et par lequel leur personne se trouve vendue. C'est seulement dans la plénitude d'un acte aimant, dans son insertion existentielle, dans sa praxis, que s'établit la véritable solidarité. Dire que les hommes sont des personnes et comme telles sont libres, mais ne rien faire concrètement pour que cette affirmation devienne une réalité objective, c'est une plaisanterie.*[1]

Que faire ? semblent demander ces jeunes artistes expatriés en France. Comment se solidariser réellement avec les Palestiniens ? Si le texte de Paulo Freire souligne la notion de travail, c'est parce qu'il l'écrit dans les années 1960 au Brésil, dans les campagnes clivées entre paysans pauvres et grands propriétaires terriens. Il peut aussi être un moteur de réflexion au sujet des représentations « sentimentales et mièvres » que peut proposer le théâtre lorsqu'il s'agit de représenter les victimes du capitalisme et de l'impérialisme, « lésées dans leurs moyens d'expression », elles restent des « entités abstraites ». Quand ces jeunes artistes prennent pour point de départ leur identité, et questionnent leur place dans le monde, ils ne prennent pas la parole à la place de « l'autre »[2]. Ils effectuent en quelque sorte cette « révolution copernicienne[3] » appelée par Edgar Morin « pour sortir du XX$^{e}$ siècle[4] » : « inclure dans toute

[1] Paulo Freire, *op. cit.*, p. 27.
[2] De la même façon, Mohamed Guelatti dans *Naqba en marchant j'ai vu…* propose de partir de ce que les Palestiniens pensent et voient des « Occidentaux » et non l'inverse.
[3] Edgar Morin, *Pour sortir du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 166-168.
[4] *Id*.

observation l'auto-observation, dans tout examen l'auto-examen, [i]ntroduire dans toute connaissance la volonté d'auto-connaissance du connaissant[1] ».

[1] *Id.*

# Conclusion générale

L'approche qui consiste à articuler historiographie du théâtre, histoire des représentations et étude du champ de production culturelle en diachronie a permis de mettre en évidence la reproduction des assignations identitaires, et les stratégies mises en œuvre par les artistes pour y résister. Au terme de cette étude, il semble utile de rappeler la complexité de ces rapports de domination car les différentes légitimités artistiques des dramaturg(i)es du conflit israélo-palestinien ne sont pas réductibles au racisme ou à un « choc de civilisations ».

L'Histoire officielle du théâtre a longtemps laissé de côté un grand nombre de formes populaires ne correspondant pas aux canons de l'écriture dramatique entendue comme un objet littéraire. Ce phénomène n'est pas propre à « l'Occident » puisque nous avons vu que les intellectuels orientaux adhèrent à l'idée d'absence de tradition théâtrale « dans le monde Arabe », le théâtre occidental constituant le modèle de référence. Ce phénomène témoigne plus généralement d'un rapport de force politique qui peut également se manifester par l'imposition d'une langue (l'hébreu) et l'abandon d'une autre (le yiddish). La sacralisation de la langue et le mépris pour les pratiques populaires est donc partagé par une classe sociale bourgeoise – par-delà les nations et supposées « civilisations » ou « cultures ». Cette tradition est particulièrement bien ancrée dans l'institution théâtrale en France malgré les ruptures avec Aristote annoncées depuis les années 1960 jusqu'à nos jours : l'élargissement des formes théâtrales en pratique et en théorie au cours du XX$^{e}$ siècle, et du court XXI$^{e}$ siècle n'a pas encore permis de remettre en question le socle commun des connaissances théoriques. Les références enseignées sont celles qui sont utilisées par les artistes pour justifier[1] et légitimer leurs pratiques, selon une conception autonome de l'art dont Jean-Pierre Cometti a expliqué la généalogie dans le champ de la philosophie[2]. D'une façon générale la remise en question de l'« histoire théâtrale mythifiée[3] » et de son mode d'écriture hagiographique – qui persiste – est la « part congrue[4] » des études théâtrales. Nous pouvons donc penser avec Edward Saïd, écrivant en 1993 au sujet de la culture :

> […] *On verra alors sans ambiguïté ce qu'on attend des étudiants américains, français ou indiens à qui on apprend à lire leurs classiques avant ceux des autres : qu'ils aiment leur pays et leur*

[1] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités … op cit.*
[2] Jean-Pierre Cometti, *Art et facteurs d'art. op cit.*.
[3] Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités…*, *op cit*, p. 62.
[4] D'après l'expression employée par Chantal Meyer-Plantureux. Nous pensons bien entendu à ses études dont nous avons bénéficié de la primeur en tant qu'étudiante, en particulier son dernier livre : Chantal Meyer-Plantureux, *Antisémitisme et homophobie. Clichés en scène et à l'écran*, XIX$^{e}$ et XX$^{e}$ siècles, Paris, éd. CNRS, 2019.

> *tradition, qu'ils en soient membres avec la plus grande loyauté, et souvent le plus petit esprit critique, tout en dénigrant ou combattant le reste.*
>
> *Cette idée de la culture ne conduit pas seulement à vénérer la sienne, mais aussi à la croire totalement séparée des réalités quotidiennes, puisqu'elle les transcende. La plupart des humanistes de métier sont donc incapables de faire le lien entre l'infâme cruauté de l'esclavage, de l'oppression colonialiste et raciste ou de la domination impériale, et la poésie, la littérature, la philosophie de la société qui se livre à ces ignominies pendant des siècles.*[1]

Cette rupture entre l'art et la société, ou la culture et l'impérialisme, manifeste une essentialisation de la xénophobie – au sens étymologique – qui postule donc ce phénomène comme inévitable. Pourtant, Christine Delphy démontre que « la haine du "différent" n'est pas un trait "naturel" de l'espèce humaine[2] » mais une idée philosophique propre à « la tradition occidentale[3] » qui a « inventé le concept d'"Autre"[4] » alors que « c'est la société – et non une hypothétique "nature humaine", qui est un concept idéologique – qui construit cet "Autre" par des pratiques concrètes matérielles, dont font partie des pratiques idéologiques et discursives[5] ». C'est en ce sens qu'Edward Saïd définit la « culture » : « Elle est ce qui fait la différence entre "eux" et "nous", presque toujours avec quelque xénophobie[6] ». C'est pourquoi il est primordial de prendre en considération la dimension idéologique de l'institution du « théâtre occidental » et non de considérer l'Histoire du théâtre comme une construction basée sur le beau et le vrai, en omettant la position des producteurs et productrices de cette Histoire et des formes théâtrales elles-mêmes.

L'Histoire du théâtre produit des assignations identitaires. Ainsi, pour les artistes d'origine étrangère venant exercer dans l'institution théâtrale en France, l'identité peut constituer une marque ou un stigmate hérité de représentations stéréotypées sur la communauté à laquelle il est censé appartenir. Se porter en faux contre ces stéréotypes constitue une forme de désassignation, donc de résistance. Mais ces assignations identitaires visent non seulement « l'Autre », mais également l'ensemble des artistes. Car si l'artiste n'est pas « l'Autre », s'il bénéficie de « ce que l'on pourrait appeler une certaine "transparence" sociale[7] », il doit adhérer aux références et modèles passés promus par les institutions théâtrales – et universitaires – pour espérer être (re)connu dans le champ de production culturelle. C'est aussi dans cette dimension

[1] Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op cit.*, p. 14.
[2] Christine Delphy, *Classer, dominer. op cit.*, p. 10.
[3] *Id*.
[4] *Id*.
[5] *Id*.
[6] Edward Saïd, *Culture et impérialisme, op cit*, p. 13.
[7] Elsa Dorlin, « Vers une épistémologie des résistances », dans Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009.

que se manifeste l'hégémonie culturelle, en particulier dans l'injonction à « la neutralité[1] » ou à « suspendre son jugement[2] » faite à l'artiste, qui traduit une certaine continuité avec la « volonté générale [d'Aristote] d'objectiver son discours en s'effaçant lui-même comme sujet[3] ». Cette tendance hégémonique consiste à (se) mettre à distance, quitte à évider des textes de théâtre et des spectacles de leur substance politique possible, ou, quand cela est impossible à les ignorer. Le geste politique de solidarité avec les palestiniens qui passerait par l'œuvre d'un artiste aussi radical que Jean Genet est problématique, car il raccorde la représentation à la réalité alors même que l'auteur exprime dans son texte l'impossibilité de la traduire par l'écrit et *a fortiori*, par l'écriture scénique. Ainsi, pour s'emparer d'un sujet aussi politique que le conflit israélo-palestinien avec parfois « trop de réalisme[4] », les artistes prennent des postures de principe pour la démocratie ou contre la guerre et la violence. Nous l'avons vu avec la pièce *Croisades* de Michel Azama, mais également avec Clément Poirée qui neutralise le propos politique d'Hanokh Levin. Cet auteur israélien se trouve lui-même dépolitisé par un discours basé sur une histoire du théâtre mythifiée et passée qui valorise la dimension la plus consensuelle de son théâtre. Ce phénomène procède de la transformation d'un théâtre comme pratique identitaire à un théâtre dont la dimension universelle décontextualise l'œuvre. L'artiste de théâtre doit, pour être reconnu, ne jamais se situer « dans la situation[5] » pour reprendre les propos d'Edgar Morin :

> *Le mode de pensée idéologique est un mode de penser où le sujet se met d'emblée sur le trône héliocentrique. Ni le scientifique, ni l'idéologue ne disent "moi, je". Ils disparaissent dans la vérité objective qui parle par leur bouche.* […] *Il est sur le trône de l'universel tout en étant invisible à lui-même. Il ne peut, ne sait se regarder, se situer, se comprendre, se connaître.*[6]

La distance entre l'artistique et le politique suppose ce retrait de l'artiste, ce qui ne l'empêche pas de parler du monde, mais sans se situer « en tant que producteur[7] », comme s'il parlait depuis une tour d'ivoire. Il ne se positionne pas politiquement, à moins de se marginaliser. Les études sur les « théâtres en lutte[8] » et les formes de spectacle militant existent bien, mais constituent des contre-modèles qui font légitimement l'objet de l'histoire culturelle, tandis que

[1] À laquelle répond, par exemple, Clément Poirée lorsqu'il met en scène Hanokh Levin.
[2] Choix assumé par Joël Pommerat – figure majeure du théâtre contemporain français – et théorisé par sa dramaturge et universitaire Marion Boudier. Voir à ce sujet Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, *op cit*., p. 99-107.
[3] Florence Dupont, *Aristote op cit*, p. 34.
[4] Olivier Neveux, « Du trop de réalisme », dans *Contre le théâtre politique*, *op cit*, p. 99-187.
[5] Edgar Morin, *Pour sortir du XX^e siècle*, *op cit*, p. 167.
[6] *Id*.
[7] Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur » [1934], déjà cité.
[8] Olivier Neveux, *Théâtres en lutte… op cit*.

leurs qualités sont présupposées faibles et peu dignes d'intérêt[1]. En conséquence, l'artiste de théâtre qui ne « s'efface pas comme sujet » fera l'objet d'une certaine méfiance. Et cela d'autant plus s'il appartient ou est assigné à une « communauté ». Ces effets d'assignation doivent être étudiés dans une perspective matérialiste comme le souligne Elsa Dorlin :

> *Les catégories de "sexe" et de "race" n'ont méthodologiquement pas le même statut que la "classe". Dans la pensée politique contemporaine, alors que la classe apparaît d'emblée comme un concept critique, le "sexe", et à plus forte raison la "race" sont des catégories conceptuellement équivoques. "Sexe" et "race" désignent à la fois de "vieilles" catégories idéologiques (prétendument naturelles), de "nouvelles " catégories de l'analyse critique (critiques des dispositifs historiques de domination, tels que le sexisme et le racisme) et, enfin, des catégories politiques (catégories d'identification, ou plutôt de subjectivation-abjection, de soi et de l'autre). Ces trois sens sont inextricablement liés et rendent le terme de "race", mais aussi celui de "sexe", particulièrement délicat à manier, tant théoriquement que politiquement, complexifiant à outrance toute entreprise critique.*[2]

Tout au long de ce travail, nous avons évité d'employer ces termes en souhaitant mettre l'accent sur « la production sociale des différences[3] » et la façon dont le théâtre y contrevient, ou les entretient.

Ainsi, la marginalisation des troupes palestiniennes doit être appréhendée de façon complexe, en articulant un ensemble de pratiques symboliques et économiques qui parfois se répondent et s'entretiennent mutuellement. Les Arabes sont perçus comme n'ayant pas de culture théâtrale antérieure à la colonisation, ce à quoi répond le faible niveau de développement économique de la Palestine. L'écart entre le milieu professionnel français et en Palestine semble attester d'une forme de « retard » qui traduit en fait un décalage non seulement matériel, mais aussi symbolique : le théâtre n'y a pas la même fonction ni les mêmes valeurs. Pire, la pratique théâtrale peut y être appréhendée négativement en ce qu'elle représente un instrument de domination de « l'Occident » sur « l'Orient ». Cet ensemble de déphasages historiques, économiques et sociaux est souvent réduit à une « différence culturelle » par l'institution théâtrale et universitaire. D'autant qu'en matière d'art « qu'il s'agisse ici de l'écoute, là de la perception, là encore de l'effet, l'incertitude, au final, subsistera toujours[4] » sur la réception du public comme le souligne Pascal Ory. De fait, nous avons aussi montré que cette capacité du théâtre à mettre en question les rapports de domination n'est pas inhérente à une œuvre d'art mais dépend bien plus du contexte dans lequel elle se déploie. En conséquence une œuvre peut

[1] Comme le soulignent Christian Biet et Olivier Neveux dans leur introduction au spectacle militant intitulée : « d'un art ignoble ». Christian Biet, Olivier Neveux (dir.), *Une histoire du spectacle militant, op cit*, p. 9-15.
[2] Elsa Dorlin, « Vers une épistémologie des résistances », déjà cité, p. 6.
[3] *Ibid*. p. 7.
[4] Pascal Ory, *L'histoire culturelle, op cit*, p. 95.

produire une critique du patriarcat efficace en Palestine, qui peut être comprise (mais pas nécessairement) comme une représentation raciste des Arabes en France. Or, « l'explication de texte » qui pourrait accompagner le théâtre est souvent perçue comme une forme de militantisme, même si la pratique du « bord de scène » qui consiste à organiser une rencontre entre le public et l'artiste se fait plus courante. De quoi peut-on discuter en bord de scène ? Peut-on mettre en jeu le pouvoir lui-même ? Peut-on mettre en place une discussion qui articule prise de position politique et esthétique ? À étudier l'accueil de la compagnie El Hakawati depuis le Festival mondial du théâtre de Nancy jusqu'aux planches du Festival de Lille, nous pouvons remarquer une méfiance et une distance certaine pour tout ce qui concerne la politique, d'autant plus lorsque la démarche artistique contrevient aux idées dominantes. La troupe se trouve paradoxalement assignée à parler de politique (ce fut le cas à Nancy), et à ne pas en parler (ce fut le cas à Lille). De la même manière, les troupes de théâtre palestiniennes qui ont développé leurs pratiques dans les années 1990 et au début des années 2000 sont restées assignées à une identité militante sur les scènes françaises, tandis que certaines compagnies, comme le Yes Theatre d'Hébron et le Freedom Theatre de Jénine, tournent à l'international. Cet effet de marginalisation est donc complexe et ne témoigne pas d'un racisme qui émanerait naturellement des humains, mais plutôt d'un discours idéologique auquel, même les artistes qui « suspendent leur jugement » ne peuvent échapper.

De plus, nous pourrions ajouter à cette réflexion les critiques soulevées par Ina Kerner et Elsa Dorlin sur « les études de la "blanchité" [qui] partent d'un postulat d'un "privilège blanc" » :

> […] *la conception d'un "privilège blanc" suppose que l'on pourrait renoncer à son privilège, dans l'intimité d'une prise de conscience individuelle : ce qui invisibilise totalement la dimension sociale et politique, institutionnalisée du pouvoir.*[1]

Dans le même ordre d'idée, le théâtre peut fonctionner comme une « prise de conscience individuelle » pour un certain nombre d'artistes israéliens qui se marginalisent. Leur posture contestataire peut rendre visible « la dimension sociale et politique, institutionnalisée du pouvoir ». Mais si leur nationalité leur confère une sorte d'autorité pour prendre en charge leurs propres récits historiques (et de vie), à quelle parole peuvent-ils prétendre au-delà ? En tant qu'artiste étranger, Ido Shaked – et l'ensemble de sa troupe mixte de nationalités – peut se trouver assigné à un certain type de représentation. L'artiste se tient alors dans une posture paradoxale : son identité lui a permis de légitimer ses premières expériences artistiques, mais devient un obstacle quand il s'agit de la dépasser. À moins que l'artiste ne la dépasse par une

[1] Elsa Dorlin, « Vers une épistémologie des résistances », déjà cité, p. 13.

volonté politique, mais qui rend une fois de plus manifeste les assignations adressées à un certain type d'artiste. La trajectoire sociale de Mohamed Rouabhi montre la façon dont il a pu s'intégrer dans les réseaux du spectacle vivant. Il est à la fois légitime en tant qu'artiste de théâtre, mais aussi contesté parce qu'il n'adopte pas une posture neutre et donc accusé de produire un « théâtre identitaire[1] ».

Mais qui produit l'identité ? Ou qu'est-ce qui produit l'identité ?

L'ensemble des dramaturgies du conflit israélo-palestinien produit par les artistes de Palestine et d'Israël prend pour point de départ le quotidien ou l'expérience personnelle. Le partenariat entre la GBEC et le Freedom Theatre est également parti du point de vue palestinien sur les étrangers (et non l'inverse). Certains produisent des fictions et d'autres non, mais force est de constater que ces artistes sont perçus en continuité avec leur identité (nationale) quelle que soit la forme théâtrale proposée, et donc considérés « comme personnellement responsable[s] de [leurs] dire[s][2] ». Ce n'est pas le cas de celles et ceux n'étant pas identifiés d'une façon ou d'une autre comme liés à Israël ou la Palestine ou d'une façon plus générale à l'histoire coloniale – comme Mohamed Guelatti ou Mohamed Rouabhi. Cela est une aberration puisque l'histoire coloniale n'est pas que l'histoire des dominés. C'est là que se manifeste l'assignation identitaire sur la scène de théâtre car une personne repérée sur une scène comme « responsable de ses dires » est toujours plus promptement contestée, que celle qui s'efface derrière une soi-disant objectivité. C'est donc l'ensemble du champ de production culturelle (artistes, direction de théâtre, critiques) qui participent à entretenir ces assignations qui n'ont rien de « naturel » ou « d'inévitable » comme le suggérait Edward Saïd en 1978 :

> *Peut-on diviser la réalité humaine – en effet, la réalité humaine semble authentiquement être divisée – en cultures, histoires, traditions, sociétés, races mêmes, différant évidemment entre elles, et continuer à vivre en assumant humainement les conséquences de cette division ?*[3]

De fait, le théâtre peut concourir à banaliser les tendances politiques dominantes d'une époque, comme Chantal Meyer-Plantureux l'a montré au sujet de l'antisémitisme à la fin du XIX[e] et au début du XX[e] siècle[4]. De la même façon, le théâtre peut participer à banaliser le « choc des civilisations » et les oppositions « culturelles », comme il peut offrir un espace de résistance. Il

[1] Gérard Noiriel, *Histoire, théâtre, politique… op cit*, p. 129.
[2] Frédéric Pouillaude, « Scène et représentations non-fictionnelles de l'Histoire », article déjà cité.
[3] Edward W. Saïd, *L'orientalisme*, *op cit.* p. 61.
[4] Chantal Meyer Plantureux, Les enfants de

conviendrait, pour éviter les simplifications et les assignations, de mobiliser un cadre d'analyse qui prennent en compte la dimension matérielle de la domination.

## Pour le futur

Ce travail de thèse est loin de clôturer le chantier ouvert. Le recensement de pièces que nous avons établi n'a pas été exploité dans son intégralité, alors que nous pourrions également proposer un traitement quantitatif qui mette en évidence la redondance d'un certain type de spectacle, l'utilisation d'un certain type de matériau, etc. Ce travail pourrait s'inscrire dans les recherche actuelles relatives au théâtre(s) politique(s), ou aux liens qu'entretiennent le théâtre et la politique, et ainsi prolonger les problématiques liées à la représentation de la violence, ou de la guerre. Pour une approche complexe, les modalités de prise de parole de l'artiste (narration, témoignage, contage, conférence) doivent être prises en compte, ainsi que son identité (multiple) ou ses assignations. Les problématiques soulevées ici pourraient en particulier se concentrer sur les représentations de l'enfance en guerre, et dans ce conflit, que l'on retrouve dans plusieurs pièces de théâtre que nous n'avons pas étudiées ici. De plus, certains objets abordés dans cette thèse mériteraient de devenir des objets d'études autonomes. C'est le cas du Théâtre du tiroir, créé par Jean-Luc Bansard à Laval. L'accès à ses archives nous a été permis, et l'accumulation de matériaux issus d'entretiens et d'observations directes permettrait d'écrire l'histoire culturelle de ce théâtre, dont la diffusion pourrait intéresser un public plus large que celui des seuls universitaires, et par là même, un éditeur régional.

Au-delà de ces prolongements, l'approche dont nous avons dessiné les contours nécessite des compétences diverses à laquelle une recherche collective qui réunirait des chercheur·e·s de divers horizons disciplinaires puirraient contribuer. Il est essentiel de défendre une telle démarche, au-delà des effets de mode pluridisciplinaires, transdisciplinaires, interdisciplinaires, parce que le champ de l'art s'est toujours moins prêté à un type d'enquête collective qui pourrait articuler approches qualitative et quantitative, histoire culturelle et esthétique. Un tel travail empirique et théorique nécessite des moyens à l'heure où les financements récurrents des laboratoires s'amenuisent au profit d'une recherche contractuelle par projets. Il est clair que ce mode de production de la recherche pourrait être sollicité pour permettre la coopération de chercheurs aux cadrages théoriques, protocoles méthodologiques et compétences techniques différenciés et complémentaires. Nous espérons même en jeter les bases entre la finalisation de ce tapuscrit et sa soutenance, à l'occasion d'un séjour de recherche à Jérusalem, permis par une bourse d'Aide à la Mobilité Internationale de l'Institut Français du Proche-Orient. Cofinancé par l'Université de Caen Normandie, ce travail d'un mois permettra

l'accès au dernier fonds d'archives de François Abou Salem, qui n'avait pas pu être consulté. Qui sait, peut-être qu'une aventure éditoriale biographique saura émerger de cette première collaboration avec les chercheurs de l'IFPO à Jérusalem ? Mais, au-delà, cette rencontre sera l'occasion, je l'espère, de poser les premiers jalons de projets de recherches pluridisciplinaires et internationaux, co-portés par l'IFPO et l'Université de Caen Normandie. Le potentiel serait d'autant plus fort, si ce portage universitaire s'ouvrait à l'Institut Mémoires de l'édition Contemporaine qui héberge les archives du père de François Abou Salem, Lorand Gaspard. On l'aura compris, les suites de cette recherche peuvent être nombreuses, et le contour de certains projets peut déjà s'éclaircir. Toutefois, il faudra garder à l'esprit que dans une société néolibérale, la concurrence exacerbée entre chercheur·e·s sans poste, organisée politiquement, est un obstacle sérieux pour construire une pensée complexe qui permette de répondre aux enjeux politiques que nous avons soulevés.

Pour finir, ce travail ne clôture pas définitivement une recherche-action en train de se faire, puisqu'à l'heure de clore cette thèse, un peu de temps a été trouvé pour participer à l'organisation de la tournée franco-belge du spectacle *J'ai tant ri à Gaza* en octobre 2019, coproduit par le Théâtre du Public et le Theatre for Everybody de Gaza. Et malheureusement, les comédiens palestiniens ne pourront venir jouer, suite au refus du gouvernement belge de leur accorder un visa…

# I. Liste des abréviations

AAR – Amis du théâtre Al-Rowwad.

AFAA – Association Française d'Action Artistique.

AFPS – Association France Palestine Solidarité.

AJPF – Association de Jumelage Palestine France.

AMEU – Americans for Middle East Understanding.

ATLJ – Amis du Théâtre Libre de Jénine.

ASE – Aide Sociale à l'Enfance.

BDS – Boycott Désinvestissement Sanctions.

CAPJPO – Coordination des Appels pour une Paix Juste au Proche-Orient.

CEMEA – Centre d'Entrainement aux Méthodes d'Education Active.

CCF – Centre Culturel Français.

CCFD – Comité Catholique contre le Faim et pour le Développement.

CE – Comité d'Entreprise.

CEF – Centre Éducatifs Fermés.

CGRI – Commissariat Général aux Relations Internationales (Fédération Wallonie-Bruxelles).

CNES – Centre National des Écritures du Spectacle.

CNHI – Cité Nationale de l'Histoire de l'Immigration.

CREAC – Centre de création de recherche et de culture.

CRISP – Centre de Recherche et d'Information Socio-Politique

CRIF – Conseil Représentatif des Institutions Juives.

CTA – Centre du Théâtre Action.

CVUH – Comité de Vigilance face aux Usages publics de l'Histoire.

ENSATT – École Nationale Supérieure d'Arts et Techniques du Théâtre.

FITA – Festival International de Théâtre Action.

FT – Freedom Theatre

GBEC – Grave et Burlesque Équipée du Cycliste.

IMA – Institut du Monde Arabe.

IPES – Institution Publique d'Éducation Surveillée.

MJC – Maison des Jeunes et de la Culture.

MRAP – Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples.

ONG – Organisation Non Gouvernementale.

ONDA – Office National de Diffusion Artistique

ONU – Organisation des Nations Unies.

PJJ – Protection Judiciaire de la Jeunesse.

PNUD – Programme des Nations Unies pour le Développement.

SCI – Service Civil International.

TDP – Theatre Day Production.

**TNP – Théâtre National de Palestine.**

TQI – Théâtre des Quartiers d'Ivry.

UJFP – Union Juive Française pour la Paix.

UNRWA – United Nation Relief and Works Agency (Office de secours et de travaux des Nations Unies pour les réfugiés de Palestine dans le Proche-Orient).

RCDP – Réseau de Coopération Décentralisée pour la Palestine.

SACD – Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques.

YMCA – Young Men's Christian Association.

# II. Table des figures / illustrations

**Figure 1: Graphique représentant l'évolution du nombre de productions scéniques sur le thème du conflit israélo-palestinien en France de 1988 à 2016. Sources et réalisation : Emmanuelle Thiébot. _____ 32**

**Figure 2: Extrait du livret « formation théâtre » de l'université de Paris 8, année universitaire 1989-1990. _ 47**

**Figure 3: Tableau des productions d'El Hakawati en tournée en France (1980-1988). Sauf indication contraire, les mises en scènes sont de François Abou Salem. L'année correspond à la tournée française (et dans les tableaux suivants). _____ 70**

**Figure 4: Tableau des productions d'El Hakawati en tournée en France (1991-2008)_____ 72**

**Figure 5: Tableau des co-productions d'El Hakawati avec des compagnies/institutions françaises de 2008 à nos jours. L'année correspond à la tournée française._____ 73**

**Figure 6: Extrait du Journal du Festival Mondial du Théâtre de Nancy, 1980. Encart sur l'historique des mises en scène de François Abou Salem. Source : Fonds Michelle Kokosowski, KKS.6.14, IMEC._____ 76**

**Figure 7: Découpage et montage de l'article de J.P. Géné, « Les langueurs latino-américaines du festival de Nancy », Libération, 11 mai 1977, par François Abou Salem. Document numérisé tiré du fonds d'archives de François Abou Salem, Théâtre National de Palestine, Jérusalem. _____ 83**

**Figure 8: Photographie de la troupe El Hakawati en costume et dans le décor du spectacle Mahjoub Mahjoub. Non datée, non créditée. Source : Iman Aoun._____ 91**

**Figure 9: « Veillée mortuaire de Mahjoub ». Photographie tirée du programme de salle de Mahjoub Mahjoub, décembre 1981, Théâtre de la Tempête. Source et crédit : Théâtre de la Tempête. _____ 93**

**Figure 10: Photographie de Mahjoub Mahjoub. Source et crédit : Archives en ligne du Théâtre de la Tempête. _____ 94**

**Figure 11: Photographie de Mahjoub Mahjoub. Photographie tirée du programme de salle de Mahjoub Mahjoub, décembre 1981, Théâtre de la Tempête. _____ 95**

**Figure 12: Photographie de Mahjoub Mahjoub. Source et crédit : Archives en ligne du Théâtre de la Tempête. _____ 96**

**Figure 13: Photographie de Mahjoub Mahjoub. Source et crédit : Archives en ligne du Théâtre de la Tempête. _____ 101**

**Figure 14: Photographie de Mahjoub Mahjoub. Source : Archives en ligne du Théâtre de la Tempête. ____ 102**

**Figure 15: Affiche. Dessin de Mould Namar : un soldat Israélien armé jusqu'aux dents est blessé à l'œil par une pierre - À coté un enfant souriant tient un lance-pierre, 1989. _____ 114**

**Figure 16: Capture d'écran. Interview de François Abou Salem._____ 115**

**Figure 17: Capture d'écran.. Les rideaux sont tirés. Côté Jardin, joueur d'oud, élément de décor (cactus). _ 116**

**Figure 18: Capture d'écran. Reportage déjà cité. Côté cour. À l'avant-scène un élément de décor souligné en fluo (néons ?). En fond de scène une échelle appuyée contre le mur. Personnage avec une roue de vélo qui traverse à jardin._____ 117**

**Figure 19: Capture d'écran. Reportage déjà cité. Fond de scène praticable (environ 2 mètres) sur lequel sont déposés des éléments de décors (non identifiés). Quatre arches dessinées. Guerrier bondissant, traverse la scène de jardin à cour. _____ 117**

**Figure 20: Capture d'écran. Reportage déjà cité. Personnage criant, traverse la scène de jardin à cour. ___ 118**
**Figure 21: Capture d'écran. Reportage déjà cité. Interview du comédien Daoud Kuttab, grimé. _____ 118**
**Figure 22: Photographie du spectacle L'histoire de l'œil et de la dent. Source : Document accompagnant le livret du spectacle du Almeida Theatre, Londres, janvier 1986. Collection personnelle. _____ 125**
**Figure 23: Photographie du spectacle Kofor Shamma non datée, non créditée . Source : Fonds du Théâtre du Soleil, 4-COL-153(622). Crédit : Théâtre du Soleil. _____ 127**
**Figure 24: Photographie du spectacle Kofor Shamma non datée, non créditée. Source : Fonds du Théâtre du Soleil, 4-COL-153(622). Crédit : Théâtre du Soleil. _____ 128**
**Figure 25: Bandeau publicitaire transmis à l'Officiel des spectacles, Pariscope, Le Monde, Libération. Source : Fonds du Théâtre du Soleil, 4-COL-153(621). _____ 129**
**Figure 26: Photographie de la quatrième de couverture du dossier de présentation du spectacle. _____ 131**
**Figure 27: Tableau. Textes (de théâtre) autour du conflit israélo-palestinien les plus portés à la scène (Mise en scène, mise en espace et mise en voix) Tableau réalisé sur l'ensemble du recensement qui débute en 1954 et se termine à la fin de l'année civile 2017. _____ 152**
**Figure 28: Première de couverture de la Revue d'Études Palestiniennes, Hiver 1983. _____ 169**
**Figure 29: Photographie du spectacle Quatre heures à Chatila, lecture musicale du Théâtre du Tiroir, 2010. Crédit : Théâtre du Tiroir, Patrick Briot. _____ 179**
**Figure 30: Photographie de la Tour du Revest. Droits réservés_____ 183**
**Figure 31: Photographie du spectacle À la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades. Droits : Élian Bachini. _____ 183**
**Figure 32: Photographie de la poignée de main entre Yitzhak Rabbin et Yasser Arafat en présence du président américain Bill Clinton, 13 septembre 1993. Domaine public._____ 195**
**Figure 33: Photographie du spectacle Motel tirée du programme de la Maison des Comoni, année 1998-1999, reproduit en annexe. Le comédien est François Abou Salem. _____ 205**
**Figure 34. Légende : Côté cour. Le plateau en pente laisse apparaître de la terre et de la végétation. Accessoires fixes : tables et chaises. Le comédien est Eric Elmosnino. Tableau indéterminé. _____ 226**
**Figure 35. Légende : Côté jardin, lointain. Le plateau en pente paraît soulevé par la terre qui forme un monticule derrière lequel s'élève une épaisse végétation, donnant une impression d'instabilité. Tableau indéterminé. _____ 226**
**Figure 36: Côté jardin, face. Tableau 7, « à ciel ouvert », chez la Mère (Monique Brun), l'observateur Galmo (Laurent Ziserman à gauche) regarde des photographies. Au fond, un comédien qui ne joue pas dans cette scène accoudé au praticable (Gérard Hardy). _____ 227**
**Figure 37: Idem figure 36._____ 227**
**Figure 38: Photographie du spectacle Les Nouveaux Bâtisseurs, 1997, Théâtre des Fédérés Montluçon. Droits : Jean-Pierre Estournet. _____ 230**
**Figure 39: Photographie du spectacle Les Nouveaux Bâtisseurs, 1997. Droits : Jean-Pierre Estournet. ____ 232**
**Figure 40: Photographie du spectacle Les Nouveaux Bâtisseurs, 1997. Droits : Jean-Pierre Estournet. ____ 232**
**Figure 41: Photographie du spectacle Les Nouveaux Bâtisseurs, 1997. Droits : Jean-Pierre Estournet. ____ 235**

**Figure 42: Photographie. Date et lieu inconnus. Droits réservés, détail d'une photographie fournie et légendée par Philippe Dumoulin. 289**
**Figure 43: Photographie. Photographie fournie et légendée par Philippe Dumoulin. 289**
**Figure 44: Photographie du spectacle Checkpoint ou le voyage immobile. Droits réservés, document fourni par Philippe Dumoulin. 297**
**Figure 45: Tableau comparatif des chansons de l'intifada présentées dans le film Les enfants d'Arna. Réalisation Emmanuelle Thiébot 311**
**Figure 46: Handala de Naji Al-Ali. 325**
**Figure 47: Capture d'écran. Scène III : naissance d'Handala. 325**
**Figure 48: Caricatures « régimes arabes ». 328**
**Figure 49: Caricatures « régimes arabes ». 328**
**Figure 50: Caricature « femmes ». 328**
**Figure 51: Capture d'écran du spectacle Naqba, en marchant j'ai vu…, version palestinienne, 2007, Freedom Theatre de Jénine. 334**
**Figure 52: Photographie du spectacle, Alençon, 17 novembre 2012. Crédit : Jonathan Daitch, avec son aimable autorisation. 355**
**Figure 53 : Photographie du spectacle, Alençon, 17 novembre 2012. Crédit : Jonathan Daitch. 356**
**Figure 54: « Avant la représentation ». Photographie de la scène, Théâtre du Papillon Noir, Caen, 28 septembre 2012. Crédit : Jonathan Daitch. 358**
**Figure 55: « Scène finale à Paris ». De gauche à droite : Raed, Ihab, Titi. Photographie du spectacle, Centre socioculturel Jean Ferrat, Hennebont, 24 septembre 2012. Crédit Jonathan Daitch. 358**
**Figure 56: Tableau des spectacles accueillis ou produits par le Tiroir autour du conflit israélo-palestinien. 366**
**Figure 57: Chapeau de l'article de Jérôme Lourdais, « L'Israélienne et le Palestinien jouent l'espoir », Ouest France, 2 mars 2004 (photocopie). Archives du Théâtre du Tiroir, Retour à Haïfa. 373**
**Figure 58: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa. 376**
**Figure 59: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa. 376**
**Figure 60: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa. 376**
**Figure 61: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa. 377**
**Figure 62: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa. 377**
**Figure 63: Capture d'écran du spectacle Retour à Haïfa. 377**
**Figure 64: Affiche format A4, BNF : Fonds Silvia Monfort, 4-COL-66(236,1), 444**
**Figure 65: « Le cul entre deux chaises ». Photographie du livre Tania's Paradise, op. cit., p. 25. 505**
**Figure 66: Photographie du spectacle Archive. Droits : Christophe Raynaud de Lage. 508**
**Figure 67: Photographie du spectacle Archive. Droits : Christophe Raynaud de Lage. 509**

# III. Corpus

## 1. Œuvres étudiées

**Spectacles (par titre)**

Références des spectacles sans texte/tapuscrit

*À la recherche d'Omar Khayyam en passant par les croisades*, par François Abou Salem et Jackie Lubeck, joué en 1991 au Festival du Revest-les-eaux.

*Au nom du père, de la mère et du fils*, par El Hakawati, joué en 1980 au Festival mondial du théâtre de Nancy.

*C'est la faute au loup*, de Douglas Love, mis en scène par Abdelfattah Abusrour, 2008, IMA.

*Archive*, d'Arkadi Zaides, 8 juillet 2014, Festival d'Avignon.

*Gilgamesh, il n'est pas mort…* par François Abou Salem et Hussein Barghouti, 27 février 2003, Maison de la Musique, Nanterre.

*Jéricho année zéro*, par François Abou Salem et Francine Gaspar, joué à l'automne 1994, Festival de Lille.

*Lailat Alomor*, par le Théâtre du Public et le Gaza Lab Theatre, 1998, Festival International de Théâtre en résistance, Paris.

*Le joueur de flûte de Hamelin*, légende populaire, par La troupe des dragons du Freedom Theatre de Jénine, avril 2009, Toulouse.

*L'Enlèvement au Sérail* de Mozart et Stephanie Gottlieb, mis en scène par François Abou Salem, septembre 1997, Festival de Salzbourg.

*L'Histoire de Kofor Shamma,* par Jackie Lubeck, joué en 1988 au Théâtre du Soleil, Paris.

*L'Histoire de l'œil et de la dent,* par El Hakawati, joué en 1986 au Théâtre de l'Alliance, Paris.

*Les Mille et une nuits d'un lanceur de pierres*, par El Hakawati, joué en 1982 au Théâtre de l'Olivier, Istres.

*Mahjoub Mahjoub,* par El Hakawati, joué en 1981 au Théâtre de la Tempête, La Cartoucherie de Vincennes, Paris.

*Motel*, par François Abou Salem, joué en mars-avril 1997, Festival Printemps palestinien en France, IMA.

*Naqba en marchant j'ai vu…,* par la GBEC et le Freedom Theatre, décembre 2008, Belfort-Besançon.

*Roméo et Juliette*, de William Shakespeare, mis en scène par Eran Baniel et Fouad Awad, joué à l'automne 1994, Festival de Lille.

*Samatah*, d'Edward Mast et Hanna Idi, mis en scène par Fouad Awad, 2000, Festival International de Théâtre Action.

*Sho Kman ?* par le Freedom Theatre de Jénine, 2011, Festival du Jeune Théâtre Européen de Grenoble.

*Welcome to hell*, par le Théâtre du Public et le Gaza Lab Theatre, 2000, Festival International de Théâtre Action.

**Pièces de théâtre (par auteur·e)**


AROUT Gabriel, *Le bal du lieutenant Helt*, Paris, éd. Gallimard, coll. « Blanche », 1953.

ATLAN Liliane, *Les musiciens, les émigrants*, Honfleur, éd. P.J.Oswald, 1976.

AZAMA Michel, *Croisades*, Montreuil, éd. Théâtrales, 1988.

BLUME Marianne, THEATRE DU PUBLIC, THEATRE FOR EVERYBODY, *Checkpoint*, Mons, éd. Du Cerisier, 2003.

BOUKMAN Daniel, *Et jusqu'à la dernière pulsation de nos veines*, Paris, éd. L'Harmattan, 1993 (rééd).

CAILLEAU Gilles, SHELFAN Tania, *Tania's Paradise. Journal de voyages en Israël*, Le Revest-les-eaux, éd. Les Cahiers de l'égarée, 2014.

EVRON Gilad, *Ulysse à Gaza*, Montreuil, éd. Théâtrales, 2012.

GREENBERG Tamir, *Hébron*, Montreuil, éd. Théâtrales, 2009.

LEVIN Hanoch, « Shitz », dans *Théâtre choisi III pièces politiques*, Montreuil-sous-bois, éd. Théâtrales, avril 2004, p. 11-90.

LEVIN Hanoch, « Les Femmes de Troie », dans *Théâtre choisi III pièces politiques*, Montreuil-sous-bois, éd. Théâtrales, avril 2004, p. 91-136.

LEVIN Hanoch, « Meurtre », dans *Théâtre choisi III pièces politiques*, Montreuil-sous-bois, éd. Théâtrales, avril 2004, p. 137-183.

LEVIN Hanoch, « Représailles de printemps », dans *Théâtre en court 1*, Montreuil-sous-bois, éd. Théâtrales Jeunesse, 2005.

LEVIN Hanoch, *Que d'espoir !* Montreuil-sous-bois, éd. Théâtrales, 2007.

ROUABHI Mohammed, *Les Nouveaux Bâtisseurs*, Arles, Actes Sud, 1997.

SOBOL Joshua, *Instant de vérité*, Saint-Victor, éd. Provinciales, 2012.

WEXLER Zohar, BIALIK Haïm Nahman, *Kichinev 1903*, Paris, éd. L'espace d'un instant, 2013.

**Romans, nouvelles ou textes adaptés pour la scène (par auteur·e)**

BROWNING Robert, *Le joueur de flûte de Hamelin*, adapté de l'anglais par M.F. Gillard, Paris, Larousse, coll. Littérature pour la jeunesse, 1913. Notice : https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36011575x, consulté le 16/07/19.

GENET Jean, « Quatre heures à Chatila », dans *Revue d'études palestiniennes*, n°6, Washington, éd. Institut des études palestiniennes, 1983, p. 7-23.

KANAFANI Ghassan, *Retour à Haïfa et autres nouvelles*, trad. Abdellatif Laâbi et Jocelyne Laâbi, Arles, Actes Sud, avril 1997.

**Poème dramatique ou poésie adaptée pour la scène (par auteur·e)**

DARWICH Mahmoud, « Discours de l'Indien rouge », dans *Revue d'études palestiniennes*, n°46, Paris, éd. de Minuit, Hiver 1993, p. 3-10.

DARWICH Mahmoud, *Une mémoire pour l'oubli*, Arles, Actes Sud, 1994.

DARWICH Mahmoud, *Palestine mon pays. L'affaire du poème*, Paris, éd. de Minuit, 2012 [1988].

## Textes non édités (par auteur·e)

ABUSROUR Abdelfattah, *Nous sommes les enfants du camp*, livret imprimé par la Société des Amis d'Al-Rowwad, non daté, 23 pages. Remis à nous par les Amis d'Al-Rowwad.

ABUSROUR AbdelFattah, *Handala*, livret imprimé par la Société des Amis d'Al-Rowwad, 2011, 33 pages. Remis à nous par les Amis d'Al-Rowwad.

MAST Edward, IDI Hanna, *Sahmatah*, script complet de la pièce [en anglais] dans le journal de l'AMEU (American for Middle East Understanding) : MAHONEY John F., *The Link*, vol. 32, Issue 1, February-March 1999, http://www.ameu.org/The-Link/Catalog-of-All-Link-Issues.aspx téléchargé en ligne le 21/11/17.

ROUABHI Mohamed, *El Menfi*, tapuscrit, non daté [2001], 52 pages. Remis à nous par l'auteur. Consultable au fonds documentaire du Troisième Bureau, Grenoble.

ZAHDEH Ihab, trad. (?), *Toujours le même problème*, Paris, livret imprimé par la Société des Amis d'Al-Rowwad, 2012, 32 pages. Remis à nous par les Amis d'Al-Rowwad.

ZAHDEH Ihab, trad. Nadia AWAD, *Trois en Un*, Paris, livret imprimé par la Société des Amis d'Al-Rowwad, 2014, 24 pages. Remis à nous par les Amis d'Al-Rowwad.

## Captations de pièces de théâtre (par titre)

*C'est la faute au loup*, par Abdelfattah ABUSROUR, David DAURIER (réalisateur), spectacle filmé à l'IMA, 23 juin 2008, [DVD] en arabe sous-titré en français, édité par la Société des Amis d'Al-Rowwad, 2008.

*Darwich, deux textes*, par Mohamed ROUABHI, spectacle filmé à la Chapelle du Verbe incarné, Avignon, juillet 2010, [vidéo] mise en ligne le 13 novembre 2012, [disponible en ligne] https://vimeo.com/53438556, consultée le 09/02/2017.

*Handala*, par Abdelfattah ABUSROUR, François BARONI (réalisation), spectacle filmé à l'espace culturel Jean Lurçat, Juvisy-sur-Orge, 16 juin 2011, [DVD] en arabe sous-titré en français, édité par la Société des Amis d'Al-Rowwad, 2011.

*La flûte magique* (extraits), par Nabil AL-RAEE, Antoine GIRARD et Franck MERAT (réalisation), spectacle filmé à la Salle Jean Dame le 28 avril 2009, vidéo en libre accès sur le site Foumonde.info : http://foumonde.info/spip.php?article29, consulté le 16/07/19.

*Naqba, en marchant j'ai vu…* (extraits), par Mohamed GUELATTI, Juliano MER-KHAMIS (réalisation), spectacle filmé au Freedom Theatre de Jénine, 2007, blog de la GBEC, [en ligne] : http://www.lagbec.com/blog/?p=109, consulté le 15/05/19.

*Nous sommes les enfants du camp*, mes Abdelfattah ABUSROUR, spectacle filmé au Théâtre de l'Épée de Bois, le 25 juin 2006, [DVD] en arabe sous-titré en français, édité par la Société des Amis d'Al-Rowwad, 2006.

*Retour à Haïfa* de Ghassan Kanafani, adptation par le Théâtre du Tiroir, mise en scène de Jean-Luc Bansard, spectacle filmé le 22 janvier 2004 au petit théâtre Jean Macé, Laval. [en ligne] https://www.youtube.com/channel/UC9C8SdlBonr4Y9-5Tqb3Jeg, consulté le 21/09/19.

*Sho Kman ?* par Nabil AL-RAEE, spectacle filmé au Freedom Theatre de Jénine, [DVD] en arabe sous-titré en français, édité par les Amis du Théâtre de la Liberté de Jénine, 2011.

*Toujours le même problème*, par Ihab ZAHDEH, Hervé GARCIA (réalisation), spectacle filmé au Théâtre Louis-Aragon, Tremblay-en-France, 11 novembre 2012, [DVD] en arabe sous-titré en français, édité par la Société des Amis d'Al-Rowwad, 2012. Accessible en ligne. [en ligne] : http://www.amis-alrowwad.org/-Toujours-le-meme-probleme-Tournee-, consulté le 23/06/17.

**Film documentaire**

MER KHAMIS Juliano, *Les enfants d'Arna*, 2003, Israël/Palestine/Pays-Bas, Trabelsi Productions, 84 min, Trabelsi Productions, [DVD] 2004.

# IV. Sources liées au corpus

## 1. Archives et documentation par compagnie/auteur/lieu

### *El Hakawati* (Chapitres 1 – 2 – 3 – 5)

#### Archives

- Paris, BNF : Fonds d'archives du Théâtre du Soleil : 4-COL-153.

  Comptabilité, publicité, correspondance, dossier de presse, programme, photos du spectacle *L'histoire de Koffor Shamma* (1989).

- Caen, IMEC : Fonds Lorand Gaspar : GPR 6.1.

- Caen, IMEC : Fonds Michelle Kokosowski : KKS.6.14.

- Jérusalem, TNP : Fonds d'archives de François Abou Salem, Théâtre National de Palestine.

  N.B : Nous n'avons pas pu y accéder pendant notre travail de thèse mais Najla Nakhlé-Cerruti nous a fourni trois documents à distance à notre demande. Ils sont reproduits en annexe

- Archives privées de Jean-Claude Grosse. Documentation autour des spectacles programmés au Revest-les-eaux : *Omar Khayyam* (1991) et *Motel* (1998). Documents scannés par nos soins.

- Archives en ligne du Théâtre de la Tempête : Dossier de presse, programme, photos du spectacle *Mahjoub Mahjoub* (1981) Source : https://www.la-tempete.fr/saison/1981-1982/spectacles/majhoud-majhoud-136, documents téléchargés le 10/08/17.

- Collection personnelle : Programme de salle et photographie du spectacle *Story of the eye and the tooth*, Almeida Theatre, Londres.

#### Documents audiovisuels

- INAthèque : « Répétition d'une troupe palestinienne à Istres ». 1982. Reportage télévisé. Rémy Champenois (réal.). France. France Télévisions. Diffusée le 10 juin 1982 dans le cadre de l'émission *Journal de Provence Méditerranée*. France 3 Provence Alpes.

#### Documents radiophoniques

- INAthèque : François Abou Salem, Kudsi Ergüner. 2003. Entrevue radiophonique avec Thierry Beauvert. *Si j'ose dire*. Diffusée le 27 février 2003. France Musique.

#### Entretiens

- ABOU EISHEH Anouar, 10 juillet 2014, Université de la Paix, Caen

- AOUN Iman, le 27 juin 2018 à la Maison de la Poésie, Paris.

- GROSSE Jean-Claude, 19 octobre 2018, Paris.

- WETZ Sylvia, le 19 juin 2019, entretien téléphonique.

**Échanges de courriels**

- AOUN Iman, juillet à décembre 2018.

- GROSSE Jean-Claude, octobre 2018.

- MUALLEM Edward, juillet 2018.

**Entretiens de seconde main :**

- Entretiens avec Iman Aoun et Edward Muallem, menés par Olivia Magnan de Bornier entre le 1er février et le 31 mai 2006, dans le cadre d'un travail de master 1 qui n'a pas abouti sous la direction de Chantal Meyer-Plantureux.

**Autres entretiens non utilisés pour ce travail**

Voir le tableau des entretiens en annexe.

**Témoignages et entretiens publiés**

- ABOU SALEM François, « À la recherche d'une réconciliation. En passant par le Revest », dans *Donjon Soleil* ou *Dix ans de Théâtre et de Poésie au Revest-les-Eaux, 1984-1994*, Le Resvest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égarée, 1994, p. 58-66.

- ABOU SALEM François, « Carnet de route », dans *Ubu, Scènes d'Europe*, n°26, Novembre 2002, p. 16.

- ABOU SALEM François, « Nous avons emmené la Palestine à Nancy ! », entretien avec Lew Bodgan [1998], dans Lew Bogdan et Petra Wauters, *Comme neige au soleil, le festival mondial du théâtre de Nancy*, 1963-1983, Paris, éd. L'entretemps, 2018, p. 403-410.

- GARBARZ Rachel, « Entretien avec François Abou Salem », dans Delmaire Jean-Marie (dir.), *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, n°19-20, « Le théâtre judéo-arabe », Lille, Hiver 1994-1995, p. 89-96.

- GINTZBURGER André, *L'indifférence et la curiosité* suivi de *Le théâtre reflet des temps*, Lausanne, éd. L'âge d'homme, 2010.

- KACIMI Mohamed, *Jours tranquilles à Jérusalem*, Paris, éd. Riveneuve, 2017.

- LUBECK Jackie, « On François », *This Week in Palestine*, n°163, Novembre 2011, [en ligne] http://archive.thisweekinpalestine.com/details.php?id=3560&ed=200&edid=200, consulté le 26/09/18.

Revues

- *Frictions : Le Théâtre des Quartiers d'Ivry, Centre Dramatique du Val de Marne, à la Manufacture des œillets*, Hors-Série n°7, Paris, 2016.

## Michel Azama, *Croisades* (Chapitre 4)

### Publications d'artistes / entretiens publiés

Michel Azama, « Les provinciales d'Avignon – I », dans *Les écritures scéniques, controverses avec les auteurs. Manifeste pour un temps présent III*, Saint-Jean-de-Védas, L'entretemps éd., 2001, p. 40-42.

Michel Azama, « Les provinciales d'Avignon – II », dans *Les écritures scéniques, controverses avec les auteurs. Manifeste pour un temps présent III*, Saint-Jean-de-Védas, L'entretemps éd., 2001, p. 243-244.

## *Quatre heures à Chatila* de Jean Genet (Chapitre 4)

### Archives

- Le Havre : Archives du Théâtre du Volcan.

  Une partie des archives est inaccessible suite aux déménagements successifs, la plupart est stocké dans un container sur le port avec un accès difficile. Parmi les cartons restés sur place, les documents que nous avons pu obtenir ont été exhumés par Maryse Ricouard (responsable des relations publiques) et Janick Balay (Assistante communication) et remis à nous en version numérique le 19 avril 2017.

  - Programmes mensuels : janvier 1991 ; février 1991 ; mars 1991.
  - Programme de l'été 1991 (partenariat Le Volcan/L'Odéon).
  - Programmes annuels : 1992-1993 ; 1995-1996 ; 2005-2006.
  - Programme de janvier à décembre 2006 : *Mahmoud Darwich, une saison en poésie*.

### Entretiens

- BASSOT Fabien, entretien téléphonique, 16 février 2017.

### Document audio

- OLIVIE-BISSON Stéphane, entretien avec Laurent SCHTEINER, fichier téléchargé en ligne : http://www.théatres.com/articles/interview-exclusive-de-stephane-olivie-bisson/, consulté le 6/05/19.

## Les Acharnés, Mohamed Rouabhi, *Les Nouveaux bâtisseurs* (Chapitre 6)

### Archives en ligne de la compagnie : http://www.lesacharnes.com/

- Dossiers de vente, fiches techniques, dossiers de presses, revues de presse, émissions radiophoniques, photographies, vidéos. [Rubrique Spectacles]

- Photographies, Sons, Interviews, Textes et Vidéos. [Rubrique Atelier]

### Entretiens

- BREBION Violaine, 24 février 2017, entretien téléphonique.
- ROUABHI Mohamed, 26 juin 2017, Paris.

### Témoignages et entretiens publiés

- ROUABHI Mohamed, *Ateliers d'écriture Ramallah /Al Quds*, mai/juin 1999, [disponible en ligne] http://www.lesacharnes.com/ateliers_%20palestin_1999.pdf, téléchargé le 18/05/17.

- ROUABHI Mohamed ROUABHI, « Écrire, avant Ramallah » dans *Vacarme*, n°8, Printemps 1999, p. 80-83, [en ligne] http://www.vacarme.org/article110.html, consulté le 02/06/17.

- ROUABHI Mohamed, « Par morceaux entiers », dans *Vacarme*, n°9, Automne 1999, p. 48-50, [en ligne] http://www.vacarme.org/article1075.html, consulté le 02/06/17.

- ROUABHI Mohamed, « Frères de colère », dans *Vacarme*, n°10, Hiver 1999, p. 48-50, [en ligne] http://www.vacarme.org/article875.html, consulté le 02/06/17.

- ROUABHI Mohamed, « El menfi (l'éxilé) – extraits », dans *Vacarme*, n°13, Automne 2000, p. 24-25, [en ligne] http://www.vacarme.org/article220.html, consulté le 02/06/17.

- BENETIER Ondine, « Mohamed Rouabhi ou le destin palestinien », *Les Inrockuptibles*, 23 janvier 2001, [en ligne] https://www.lesinrocks.com/2001/01/23/musique/concerts/mohamed-rouabhi-ou-le-destin-palestinien/, consulté le 07/06/19.

- ROUABHI Mohamed, *Der Yassin. Anatomie d'un massacre*, février 2001, [disponible en ligne] http://www.lesacharnes.com/der_yasin_2001.pdf, téléchargé le 18/05/17.

- ROUABHI Mohamed, « Le temps de vivre et le temps d'oublier », dans *Vacarme*, n°15, Printemps 2001, p. 68-69, [disponible en ligne] http://www.vacarme.org/article839.html, consulté le 02/06/17.

- ROUABHI Mohamed, « Un été de feu », dans *Vacarme*, n°17, Automne 2001, p. 67-69, [disponible en ligne] http://www.vacarme.org/article189.html, consulté le 02/06/17.

- SIRACH Marie-Josée, « Mohamed Rouabhi l'insoumis », *L'Humanité*, 19 mars 2007.

### Documents audiovisuels

- ROUABHI Mohamed, entretien [vidéo], compagnie les acharnés, 2010, mise en ligne le 16 novembre 2012, [disponible en ligne] https://vimeo.com/53666972, téléchargée le 02/06/17.

- Photographies du spectacle *Les Nouveaux Bâtisseurs*, Théâtre des Fédérés de Montluçon, 1997. En ligne : https://www.photographes-nomades.net, téléchargées le 29/05/19. Auteur : Jean-Pierre Estournet.

## Le Théâtre du Public et le Theatre for Everybody de Gaza (Chapitre 7)

### Archives

- Belgique. Archives de la compagnie. Documents remis à nous par Philippe Dumoulin.

  Rapports et dossiers de présentation, tapuscrits, fiches techniques et revues de presse autour des spectacles *Welcome to hell* (1996), *Lailat Alomor* (1997), *Checkpoint* (2002), *Les murs tombent, les mots restent* (2007).

- Archives privées de Philippe Dumoulin et Claudine Aerts : 57 photographies numériques de photographies argentiques.

### Entretien

- DUMOULIN Philippe, entretien téléphonique, 25 juin 2019.

### Échanges de courriels

- DUMOULIN Philippe, juin 2017 – juin 2019.

## Les Amis d'Al-Rowwad – Centre culturel d'Aïda (Chapitre 8)

### Archives

- Archives en ligne de la Société des Amis d'Al Rowwad. Statuts Associatifs, Rapports moraux, Bilans de tournée et bilans financiers disponible en ligne. [en ligne] : http://amis-alrowwad.org/-Documents-, téléchargés le 26/10/17.

### Entretiens

- DEPLUS-PONSIN Sylvie et SIMUS Nathalie, 28 mai 2015, Boutique associative, Paris.
- DEPLUS-PONSIN Sylvie, 1er juillet 2016, Paris.
- ABUSROUR Abdelfattah, entretien par visioconférence, 28 septembre 2017.

### Témoignages et entretiens publiés

- MESNAGE Colette, « Jean-Claude Ponsin », dans *Sagesses pour aujourd'hui*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 173-183.

- CHEVALIER Alexis, *Festival de Nabi Saleh : émotion*, témoignage sur le site internet du Théâtre Messidor : http://www.theatre-messidor.fr/IMG/pdf/article_nabi_saleh_messidor.pdf, téléchargé le 14/06/17.

### Documents audiovisuels

- CHEVALIER Baptiste, *Retour à la source. La renaissance d'un festival à Nabi Saleh, en Palestine*, 2014, France, AFPS 44 et CEMEA 44, [DVD] 2015.

- *Sur la frontière*, par Christophe SAUVION et la Compagnie Grizzli, et Abdelfattah ABUSROUR et le Centre Al-Rowwad, spectacle filmé le 28 août 2017 à la Maison de quartier du Pont Morneau, la Roche-sur Yon, France, [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=6rHS9PeWDns, consulté le 22/07/19.

- Photographies de la tournée *Handala*, 45 clichés. Auteurs : Jonathan Daitch, « Alrowad Theatre Groupe French Tour, June 2011 », [en ligne] : http://daitchphoto.com/otherautres-projects/alrowwad-theatre-group-french-tour-june-2011, consulté le 07/09/19.

## L'ATLJ, le Freedom Theatre et ses partenaires (Chapitre 8)

### Archives

- Archives de l'ATLJ : Statuts Associatifs, Rapports moraux, Bilans de tournée et bilans financiers disponible en ligne. [en ligne] : http://www.atljenine.net/spip.php?rubrique6, téléchargés le 26/10/17.

### Entretiens

- LAGRANGE Sabine et ELHAIMER Marie-Josée, 28 juin 2016, Paris.
- PASCUAL Mercédès, 11 novembre 2018, Théâtre du Tiroir, Laval.
- GUELATTI Mohamed, 1er août 2019, entretien téléphonique.

### Témoignages ou entretiens publiés

- PASSEVANT Christiane, « Arna Mer Khamis. De Haïfa à Jénine, une combattante et une bâtisseuse », *Femmes dissidentes au Moyen-Orient*, Saint-Georges d'Oléron, éd. Libertaires, 2014, p. 8-37.

- AL-RAEE Nabil, « Jul and I », dans Ola Johansson, Johanna Wallin (dir.), *The Freedom Theatre, Performing Cultural Resistance in Palestine*, New Delhi, Leftword Books, 2017, p. 62-64.

- GUELATTI Mohamed, « Ma part du récit », dans Leïla Cukierman, Gerty Dambury, François Vergès (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'arche, 2018, p. 54-58.

### Documents audiovisuels

- *Théâtre de la Liberté de Jénine en Palestine* [DVD], Freedom Theatre, Amis du Théâtre Libre de Jénine, 2011. [Ce DVD contient la captation du spectacle *La flûte magique*]

- SCHNEIDER Uri, « Cisjordanie : Freedom bus, le théâtre du peuple », *Arte Journal*, 31 mars 2016, [en ligne] : https://info.arte.tv/fr/cisjordanie-freedom-bus-le-theatre-du-peuple, consulté le 18/07/19.

- BERTINI Aurélien, « Mohamed Guelatti, auteur, metteur en scène, directeur artistique », janvier 2009, sur *Migrations à Besançon, Histoire et Mémoires*, blog [Texte est documents

audio], [en ligne] : http://migrations.besancon.fr/sinstaller/culture/87-mohamed-guellati-auteur-metteur-en-scene-directeur-artistique.html, consulté le 15/07/19.

- RICH Anna, MAYUK Al, *The Freedom bus. Ride for Justice !*, 2012, France, Amis du Théâtre de la Liberté de Jénine, [DVD] 2012.

## La Palestine entre la marge et le cœur de l'institution (Chapitre 9)

### Entretiens

- HAMSHARI Amina, entretien téléphonique, 24 février 2017.
- TANCELIN Philippe, entretien téléphonique, 3 juillet 2019.

## Yes Theater (Chapitre 9)

### Archives des AAR

- Documentation autour des pièces *Toujours le même problème* et *Trois en un* (tapuscrits en français ; tapuscrit de *Toujours le même problème* en arabe ; présentations des projets).

### Documents audiovisuels

- MORAIN Odile, « "Toujours le même problème", le conflit israélo-palestinien au théâtre », sur *Franceinfo : culture*, publié le 6 décembre 2016, https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/quot-toujours-le-meme-problemequot-le-conflit-israelo-palestinien-au-theatre_3387463.html, consulté le 24/07/19.

- « Cisjordanie : le théâtre comme thérapie », émission radiophonique, sur *France Inter*, 22 février 2016, [podcast et article en ligne] https://www.franceinter.fr/emissions/ailleurs/ailleurs-22-fevrier-2016, consulté le 23/06/17.

- *Mirrors*, mes Tokyo Engeki Ensemble et Yes Theatre, document promotionnel de la pièce en japonais, mis en ligne le 24 novembre 2016. [en ligne] : https://www.youtube.com/watch?v=3mifBdwEDds, consultée le 24/07/19.

- Photographies de la tournée *Toujours le même problème*, 100 clichés. Auteurs : Jonathan Daitch, « Yes Theatre French Tour november 2012 », [en ligne] : http://daitchphoto.com/otherautres-projects/yes-theatre-french-tour-november-2012, consulté le 07/09/19.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur.
- Photographies de la tournée *3 en 1*, 72 clichés. Auteurs : Jonathan Daitch, « Yes Theatre French Tour 2014 », http://daitchphoto.com/otherautres-projects/yes-theatre-french-tour-2014, consulté le 07/0919.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur.

## Le Théâtre du Tiroir et des affabulations de Laval (Chapitre 9)

### Archives

- Laval : Théâtre du Tiroir. Archives du spectacle *Retour à Haïfa*.
Trois cartons :
1 – Documentation. Documents préparatoires : éléments historiques, documentation militante, littérature, bibliographie, filmographie, témoignage, réflexions dramaturgiques préliminaires, dossier de demande de subventions.
2 – Retour à Haïfa. Documents de présentation définitifs, éléments biographique Sara Alexander, presse autour de Sara Alexander, deux courriers de spectateurs, textes originaux de Ghassan Kanafani, adaptation par l'équipe du Tiroir.
3 – La Cartoucherie. Documents comptables, contacts, revue de presse, textes de Ghassan Kanafani et Mahmoud Darwich.

### Entretien

- BANSARD Jean-Luc, 27 avril 2015, Laval.

### Témoignage ou entretiens publiés

- ROUGER Michel, « Le comédien ouvrier a mis le théâtre du monde dans son tiroir », sur *Histoires Ordinaires* [blog], 25 novembre 2013, [en ligne] https://www.histoiresordinaires.fr/Le-comedien-ouvrier-a-mis-le-theatre-du-monde-dans-son-tiroir_a1280.html, consulté le 26/07/19.

## Les Théâtres juifs et le théâtre israélien (Chapitre 10)

### Archives en ligne

- « Le roi Salomon et le savetier », comédie musicale de Sammy Gronemann. Photographies de Roger Pic. Recueil de 15 photographies numérisées sur Gallica : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8426076m, consulté le 08/09/19.

### Compte-rendu

- « De Moscou à Tel-Aviv : l'histoire du théâtre israélien racontée à l'Université de Tel-Aviv », sur le site internet des Amis français de l'Université de Tel-Aviv, publié le 22 mars 2018, [en ligne] : https://www.ami-universite-telaviv.com/index.php/2013-05-26-08-41-50/la-vie-de-l-association/872-de-moscou-à-tel-aviv-l'histoire-du-théâtre-israélien-racontée-à-l'université-de-tel-aviv, consulté le 14/08/19.

## *Le Bal du lieutenant Helt* de Gabriel Arout (Chapitre 11)

### Archives en ligne

- Ville de Lyon, archives en ligne du Théâtre des Célestins : *Le Bal du lieutenant Helt* (descriptif, programme et photographie) : http://www.memoire.celestins-

lyon.org/index.php/Saisons/1963-1964/Le-Bal-du-lieutenant-Helt, documents téléchargés le 24/04/17.

**Articles**

BRICAIRE Jean-Jacques, « Gabriel Arout ou La force tranquille », sur *A.R.T.*, [non daté], [en ligne] : http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/arout/Gabriel-Arout-table-des-matieres.html, consulté le 01/08/19.

**Documents audiovisuels**

- INAthèque : AROUT Gabriel. 1958. Entrevue télévisée avec René Wilmet. *Plein feu sur les spectacles du monde,* diffusée le 25 février 1958, Paris, France III Nationale.

- INAthèque : *Interview de Giani Esposito et Pascale Petit*. 1964. Reportage télévisé diffusé le 1er septembre 1964 dans le cadre de l'émission *Alsace Actualités*. Strasbourg : ORTF France 3 Alsace. Notice d'après INAthèque.

- Archives de la RTS : « Giani Esposito et Pascale Petit en Suisse (1964) » et disponible en ligne : https://www.youtube.com/watch?v=FLyYYkTs6rI, consulté le 05/08/19.

## Les musiciens, les émigrants de Liliane Atlan (Chapitre 11)

**Documents audiovisuels**

- INAthèque : ATLAN Liliane. 1974. Entrevue radiophonique avec Lucien ATTOUN. *Nouveau répertoire dramatique*, diffusée le 2 novembre 1974. Paris : ORTF – France Culture.

- INAthèque : ATLAN Liliane. 1976. Entrevue radiophonique avec Lucien k. *Panorama du 20 janvier 1976*, diffusé le 20 janvier 1976. Paris : ORTF – France Culture.

- INAthèque : *Antenne 2 Midi*, journal télévisé animé par Christian MARIE MONNOT. Diffusé le 10 août 1982. Paris : Antenne 2.

- INAthèque : MENDOZA Juan, BOURJOULY Max, ATLAN Liliane. 1982. Entrevue télévisée avec Armand GATTI. *Antenne 2 Midi*. Diffusée le 16 août 1982. Paris : Antenne 2.

## Hanokh Levin (Chapitre 12)

**Archives**

- Paris, BNF : Fonds Sylvia Montfort, références 4-COL-66 (236, 1) ; (236, 2) ; (236, 3) ; et (468) ; (469). Relatif au spectacle *Plieurs de bagages* : invitation de l'ambassade d'Israël, revue de presse, photographies, dossier de presse.

**Archives en ligne**

- Théâtre de la Tempête : *Meurtre, dossier pédagogique*, 2005. [en ligne] : https://www.la-tempete.fr/saison/2005-2006/spectacles/meurtre-352, document téléchargé le 31/10/13.

## Théâtre Majâz (Chapitre 4 et 13)

### Entretiens

- ELHANAN Guy, 4 mars 2014, entretien par visioconférence.
- SHAKED Ido, 30 juin 2016, Paris.

### Documents relatifs aux spectacles

- *Les Optimistes*, dossier pédagogique, Théâtre Gérard Philippe, 2015.

- HOUDA HUSSEIN Lauren, « L'écriture face à l'histoire ». [en ligne] : https://www.theatre-majaz.com/blank-xkwi3, consulté le 29/08/19.
- SHAKED Ido, « Notes de mise en scène », sur le site internet de la compagnie, [en ligne] : https://www.theatre-majaz.com/blank-auu0b, consulté le 29/08/19.

### Documents audiovisuels

- HOUDA HUSSEIN Lauren, SHAKED Ido. 2012. Entrevue radiophonique avec Joëlle GAYOT, « Juifs et arabes : Le théâtre peut-il les réconcilier ? », *Changement de décor*, diffusé le 16 décembre 2012. *France Culture.* Podcast en ligne : https://www.telerama.fr/scenes/ecoles-de-theatre-des-ascenseurs-pour-les-treteaux,158330.php, téléchargé le 07/04/17.

- HOUDA HUSSEIN Lauren, SHAKED Ido, GHADIRZADEH Hamideh. 2015. Entrevue avec Marie RICHEUX, « Théâtre et Politique », *Les Nouvelles Vagues*, diffusée le 26 mai 2015, *France Culture*. Podcast en ligne : https://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/politique-25-theatre-et-politique, téléchargé le 07/04/17.

- HOUDA HUSSEIN Lauren, SHAKED Ido. 2015. Entrevue avec Laure ADLER, *Studio Théâtre*, diffusée le 29 mai 2015, *France Inter*. Podcast en ligne : https://www.franceinter.fr/emissions/studio-theatre/studio-theatre-29-mai-2015, téléchargé le 07/04/17.

## Tania's Paradise (Chapitre 13)

### Témoignages ou entretiens publiés et en ligne

- CAILLEAU Gilles, SHELFAN Tania, *Tania's Paradise. Journal de voyages en Israël*, Le Revest-les-eaux, éd. Les Cahiers de l'égarée, 2014.

- SHEFLAN Tania, « Tania says 3 », dans *Tania's Paradise, Journal de voyage en Israël*, blog personnel, mis en ligne le 30 octobre 2011, [en ligne] : http://www.attentionfragile.net/carnets-crea-tania/, consulté le 11/05/19.

**Entretien**

- ZAIDES,Arkadi 28 avril 2015, par visioconférence.

**Témoignages ou entretiens publiés et en ligne**

- BOUCHEZ Emmanuelle, « Arkadi Zaides :"la polémique renforce le sens de mon projet" », entretien, sur *Télérama*, 23 janvier 2015, [disponible en ligne] http://www.telerama.fr/sortir/arkadi-zaides-la-polemique-renforce-le-sens-de-mon-projet,122002.php, consulté le 11/05/17.

**Documents**

- Feuille de salle du spectacle *Archive*, Théâtre National de Chaillot, février 2015.

## 2. Critiques dramatiques

Recensement d'articles, de critiques et d'émissions radiophoniques sur les pièces de théâtre répertoriées. Sources : archives en lignes, base « europresse » et/ou revues de presse des compagnies.

Par titre de spectacle, par ordre chronologique (pour classer les critiques par mise en scène lorsqu'il en existe plusieurs).

***An die Musik***

1976 : Maurice Audebert, « Du scandaleux au pire, *An die musik*, présenté au Théâtre Récamier par le Pip Simmons Theater Group, mise en scène de Pip Simmons », dans *Raison présente*, n°38, Avril – Mai – Juin 1976. *Mythologies et politique*, p. 117-119. Url : https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1976_num_38_1_1809_t1_0117_0000_1, consulté le 10/09/19.

2000 : Monique RAUX, « Un vent d'Orient souffle sur Nancy », *Le Monde*, 10 mai 2000.

2000 : Brigitte SALINO, « Jusqu'aux frontières de l'extrême », *Le Monde*, 7 juillet 2000.

2000 : Marion THEBAUD, « L'Holocauste revu par Pip Simmons », *Le Figaro*, 22 juillet 2000.

2000 : René SOLIS, « Une émotion émoussée », *Libération*, 27 juillet 2000.

2000 : Jean-Pierre LEONARDINI, « Ici se pose de sévères questions de morale », *L'Humanité*, 28 juillet 2000.

2000 : Michel COURNOT, « Le spectacle de l'abjection », *Le Monde*, 29 juillet 2000.

2000 : Frédéric FERNEY, « Une forme démonétisée », *Le Figaro*, 27 juillet 2000.

2000 : Didier MEREUZE, « Festival d'Avignon 2000. Pip Simmons, le retour de l'enfant terrible. Tête d'affiche », *La Croix*, 28 juillet 2000.

2000 : Didier MEREUZE, « L'apocalypse joyeuse du Festival… », *La Croix*, 31 juillet 2000.

### *Archive*

2014 : Rosita Boisseau, « Danser la violence d'Israël », *Le Monde*, 26 juin 2014.

2014 : Rosita Boisseau, « "Archive", chorégraphie de gestes belliqueux », *Le Monde*, 11 juillet 2014.

2014 : Emmanuelle Bouchez, « A Avignon, l'engageant théâtre de l'engagement », critique, *Télérama*, 11 juillet 2014, url : http://www.telerama.fr/scenes/a-avignon-l-engageant-theatre-de-l-engagement,114803.php, consulté le 19/04/17.

2014 : Muriel Maalouf, « "Archive", le chorégraphe israélien Arkadi Zaides en zone occupée », critique, ***RFI,*** 11 juillet 2014, url : http://www.rfi.fr/culture/20140711-archives-arkadi-zaides-choregraphe-israelien-zone-occupee, consulté le 11/05/17.

2014 : Ariane Bavelier, « Festival d'Avignon : la danse en pointe mais sans pirouette », *Le Figaro*, critique, 25 juillet 2014, url : http://www.lefigaro.fr/culture/2014/07/25/03004-20140725ARTFIG00191-festival-d-avignon-la-danse-en-pointe-mais-sans-pirouette.php, consulté le 29/08/19.

2014 : Yonatan Amir, Ronen Eidelman, « Right-wing Protesters Attack Art Talk in Jerusalem », *Hyperallergic*, 17 novembre 2014, url : https://hyperallergic.com/162495/right-wing-protesters-attack-art-talk-in-jerusalem/, consulté le 30/08/19.

2015 : Myriam Shermer, « Chaillot ne déprogramme pas les spectacles antisémites », *JForum.fr*, le portail juif francophone, 3 février 2015, url : https://www.jforum.fr/au-theatre-national-de-chaillot-la-politique-et-la-danse-se-rencontrent.html, consulté le 30/08/19.
2015 : Christian De Lablatinière, « Chorégraphie antisioniste : le directeur du Théâtre National de Chaillot un activiste pro-palestinien », *EuropeIsraël News*, url : https://www.europe-israel.org/2015/01/antisioniste-le-directeur-du-theatre-national-de-chaillot-un-activiste-palestinien/, consulté le 30/08/19.

### *C'est la faute au loup*

2008 : Pavel, « Les Godzilla de la cause arabe », *Liberty Vox*, 3 juillet 2008, url : http://www.libertyvox.com/article.php?id=330, consulté le 18/05/17.

2008 : Pierre, « Troupe de théâtre Al rowwad en tournée », *Agoravox, le média citoyen*, 19 juillet 2008, url : http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/troupe-de-theatre-al-rowwad-en-41360, consulté le 15/05/17.

### *Checkpoint*

2003 : « Check Point ou la vie quotidienne en Palestine », *Presse Océan-L'Eclair*, 11 juin 2003.

2003 : Bigot Pierre, « Le théâtre pour témoigner », *Ouest France*, 17 juin 2003.

2003 : « La vie quotidienne à Gaza », *Berry Républicain*, 20 juin 2003.

2003 : S. C., « L'humiliation quotidienne mise en scène et en images », *Nord Eclair*, 20 juin 2003.

2003 : L. D., « De Gaza à Marseille », *La Marseillaise*, 24 juin 2003.

2003 : « Théâtre et rencontre avec des Palestiniens », *Nouvelle République*, 25 juin 2003.

2003 : L.D., « Voyage immobile à Gaza », *Berry Républicain*, 30 juin 2003.

2003 : « Un "Check point" à la Chancellerie », *Nouvelle République*, 1er juillet 2003.

### *Croisades*

1997 : Jean-Yves Le Météyer, « Le talent, tout simplement ! », *Sud-Ouest*, 5 avril 1997.

2000 : M.CI.V. « L'école du Spectacle monte "Croisades" de Michel Azama », *Le Progrès*, Lyon, 1er juin 2000.

2001 : Michel Mac Dougall, « Morts en croisade », *Le Progrès*, Lyon, 19 avril 2001.

2002 : « Le théâtre dans la rue », *Sud-Ouest*, 30 mai 2002.

2004 : Corinne Nèves, « Croisades, une épopée guerrière à Montreuil », *Le Parisien*, 22 janvier 2004, url : http://www.leparisien.fr/seine-saint-denis/croisades-une-epopee-guerriere-a-22-01-2004-2004699684.php, consulté le 30/01/17.

2007 : « Croisades : un théâtre engagé », *Le Télégramme*, Bretagne, 19 décembre 2007.

2009 : Laurène De Bonnay, « Entretien avec Antoine Morin et Maud Baecker pour "Croisades" de Michel Azama, Théâtre du Marais à Paris », *Les Trois Coups*, 26 novembre 2009, url : https://lestroiscoups.fr/entretien-avec-antoine-morin-et-maud-baecker-pour-croisades-de-michel-azama-theatre-du-marais-a-paris/, consulté le 01/04/19.

2011 : Julie Cadilhac, Lauren Houda Hussein, Ido Shaked, « Croisades : une pièce artistiquement engagée où chacun trouvera sa part de vérité », *BSC News*, 31 mai 2011, url : http://toutelaculture.com/spectacles/theatre/majaz-presente-croisades-au-theatre-du-soleil/, consulté le 17/02/17.

2011 : Julie Schneider, « "Croisades", artistiquement engagé », *Youphil*, 8 juin 2011, url : http://www.youphil.com/fr/article/03981-croisades-artistiquement-engagee-theatre?ypcli=ano, consulté le 17/02/17.

2011 : Christophe Candoni, « Majâz présente Croisades au Théâtre du Soleil », *Toute la culture*, 16 juin 2011, url : http://toutelaculture.com/spectacles/theatre/majaz-presente-croisades-au-theatre-du-soleil/, consulté le 17/02/17.

2011 : Sheila Louinet, « A écouter : Théâtre politique ? Certes, mais parlons plutôt de théâtre humaniste ! (épisode1) », [article et podcast] *La Revue du Spectacle*, 29 juin 2011, url : http://www.larevueduspectacle.fr/A-ecouter-l-epopee-d-une-croisade-sans-frontiere-ou-le-sourire-sans-fin-de-la-vache-qui-rit-episode-2_a209.html, consulté le 14/06/17.

2011 : Sheila Louinet, « A écouter : L'épopée d'une croisade sans frontière ou le sourire sans fin de "la vache qui rit"… (épisode 2) », [article et podcast] *La Revue du Spectacle*, 30 juin 2011, url : http://www.larevueduspectacle.fr/A-ecouter-l-epopee-d-une-croisade-sans-frontiere-ou-le-sourire-sans-fin-de-la-vache-qui-rit-episode-2_a209.html, consulté le 14/06/17.

2011 : Gérald Andrieu, « Plus que trois jours pour voir "Croisades" à Paris », *Marianne*, 1er juillet 2011, url : http://www.marianne.net/Plus-que-trois-jours-pour-voir-Croisades-a-Paris_a207976.html, consulté le 09/02/2017.

2014 : Denise Roz, « Le théâtre amateur monte sur les planches », *SudOuest.fr*, 27 mai 2014.

### *Darwich, deux textes*

2009 : Marina Da Silva, « Et la poésie se transmet comme la langue… », critique, *Le lac des signes*, Blog *Le Monde Diplomatique*, 20 octobre 2009, url : http://blog.mondediplo.net/2009-10-20-Et-la-poesie-se-transmet-comme-la-langue, consulté le 18/05/17.

2009 : Piola Soleymat, « Discours de l'indien rouge/Une mémoire pour l'oubli », article, le *Journal La Terrasse*, 10 septembre 2009, url : http://www.journal-laterrasse.fr/discours-de-lindien-rouge-une-memoire-pour-loubli/, consulté le 17/03/17.

2010 : « Cris et chuchotements », *Cassandre*, 80, *Horschamp*, janvier-février 2010.

2010 : Fatima Miloudi, « Darwich, une poésie faite de chair », critique, *Les Trois Coups*, 29 juillet 2010, url : http://www.lestroiscoups.com/article-darwich-deux-textes-de-mahmoud-darwich-critique-de-fatima-miloudi-off-du-festival-d-avignon-2010-chapelle-du-verbe-incarne-a-avignon, consulté le 17/03/17.

### *Eichmann à Jérusalem*

2016 : Brigitte Salino, « Eichmann : l'impossible procès de l'incarnation du mal », *Le Monde*, 17 mars 2016.

2016 : Noël Tinazzi, « Sept comédiens en quête d'Eichmann », *Rue du Théâtre*, 14 mars 2016, url : http://ruedutheatre.eu/article/3247/eichmann-a-jerusalem/, consulté le 29/08/19.

### *El Menfi*

2001 : Stéphane Pichelin, « Ramallah-sur-Seine », *L'Humanité*, 20 janvier 2001, url : http://www.humanite.fr/node/240295, consulté le 18/05/17.

2001 : Mohamed Rouabhi et Fabienne Arvers, « Mohamed Rouabhi ou le destin palestinien », *Les Inrocks*, 21 janvier 2001, url : http://www.lesinrocks.com/2001/01/23/musique/concerts/mohamed-rouabhi-ou-le-destin-palestinien-11226183/, consulté le 18/05/17.

2001 : Hélène Bry, « La Maison du théâtre et de la danse devient scène conventionnée », *Le Parisien*, 23 janvier 2001, url : http://www.leparisien.fr/seine-saint-denis/la-maison-du-theatre-et-de-la-danse-devient-scene-conventionnee-23-01-2001-2001909783, consulté le 6/06/19.

2001 : Jean-Louis Perrier, « Le lien du théâtre entre Ramallah et Epinay », *Le Monde*, 24 janvier 2001, url : http://www.lemonde.fr/archives/article/2001/01/24/le-lien-du-theatre-entre-ramallah-et-epinay_140759_1819218.html, consulté le 21/07/17.

2002 : C. N., « "El-Menfi" – l'éxilé – s'installe à Epinay », article, *Le Parisien*, 22 février 2002, url : http://www.leparisien.fr/seine-saint-denis/el-menfi-l-exile-s-installe-a-epinay-22-02-2002-2002838002.php, consulté le 18/05/17.

### *Handala*

2011 : Clarisse Fabre, « Une troupe palestinienne tourne en France », sur *Le Monde*, 18 juin 2011, url : http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/06/18/une-troupe-palestinienne-tourne-en-france_1537773_3246.html, consulté le 21/06/17.

2011 : « Handala, l'amertume du peuple palestinien par la compagnie Al-Rowwad », *FranceTVinfo*, 23 juin 2011 url : http://culturebox.francetvinfo.fr/theatre/handala-l-amertume-du-peuple-palestinien-par-la-compagnie-al-rowwad-58597, consulté le 21/06/17.

2011 : Marina Da silva, « Handala, témoin de l'histoire palestinienne », article, *Le lac des signes*, blog *Le Monde Diplomatique*, 7 juillet 2011, url : http://blog.mondediplo.net/2011-07-07-Handala-temoin-de-l-histoire-palestinienne, consulté le 21/03/17.

2011 : Isabelle Demengeat, « Handala, un nouveau chant pour la Palestine », *La Croix*, 7 juillet 2011, url : http://culturebox.francetvinfo.fr/theatre/handala-l-amertume-du-peuple-palestinien-par-la-compagnie-al-rowwad-58597, consulté le 21/06/17.

2011 : Veneranda Paladino, « Handala, dessine-moi la Palestine », *Dernières Nouvelles d'Alsace*, 7 juillet 2011, url : http://www.dna.fr/culture/2011/07/07/handala-dessine-moi-la-palestine, consulté le 21/06/17.

2011 : Constance Desloire, « Gavroche palestinien », *Jeune Afrique*, 2636, 17-23 juillet 2011.

### *Hébron*

2010 : Lise Facchin, « Hébron : l'art de la guerre », *les Trois coups*, 13 juin 2010, url : http://lestroiscoups.over-blog.com/article-hebron-de-tamir-greenberg-critique-de-lise-facchin-l-odeon-theatre-de-l-europe-a-paris-52206190.html, consulté le 23/08/19.

### *Instant de vérité*

2012 : « "Instant de vérité" de Joshua Sobol », *Cultures juives*, 18 juillet 2012, url : http://cultures-j.com/instant-de-verite-de-joshua-sobol/, consulté le 04/05/17.

2012 : « "Instant de vérité", une pièce de Joshua Sobol », *Kef Israël*, 26 juillet 2012, url : http://kefisrael.com/2012/07/26/instant-de-verite-une-piece-de-joshua-sobol/, consulté le 04/05/17.

2012 : Falk Van gaver, « Israël, l'exil à domicile », *Causeur*, 26 octobre 2012, url : http://www.causeur.fr/israel-lexil-a-domicile-19642.html#, consulté le 04/05/17.

### *Jéricho année zéro*

1994 : Michel Van Parys, « Jéricho année zéro », *La Voix du Nord*, 15550, 21 juin 1994.

### *L'enlèvement au sérail*

1997 : Eric Dahan, « ARTE. 21h40. "L'enlèvement au sérail", opéra de Mozart enregistré au Festival de Salzbourg cet été. Mozart en version arabe. », *Libération*, 24 septembre 1997.

1997 : Najwa Assaf, « François Abou Salem, un enlèvement bien enlevé », *L'Orient-Le Jour*, 24 septembre 1997, url : https://www.lorientlejour.com/article/240132/Francois_Abou_Salem%252C_un_enlevement_bien_enleve_%2528photo%2529.html, consulté le 08/10/18.

2004 : Yves Bourgade, « Le Festival de Salzbourg et son toujours contestable "Enlèvement au sérail" », *AFP Info Mondiales*, 29 juillet 2004.

2004 : Anne Midgette, « At Mostly Mozart, Looking for Connections Across Time and Geography », *The New York Times*, 30 juillet 2004.

### *L'histoire de Kofor Shamma*

1988 : Odile Quirot, « "L'histoire de Kofor-Shamma", par El Hakawati. Le sable de la mémoire », *Le Monde*, 20 mai 1988, p. 27.

1989 : Alisa Solomon, « At Papp's Public Theater, a Show of Arrogance », *New York Times*, 15 juillet 1989, url : https://www.nytimes.com/1989/07/15/opinion/at-papp-s-public-theater-a-show-of-arrogance.html, consulté le 31/08/18.

1989 : Andrew I. Killgore, « The Story of Kufur Shamma », *Washington Report on Middle East Affaires*, October 1989, url : https://www.wrmea.org/1989-october/theater-the-story-of-kufur-shamma.html, consulté le 31/08/18.

### *L'île (ou The island)*

2015 : Marina Da Silva, entretien avec Gary. M ENGLISH, « Le Freedom et moi, c'est le coup de foudre », sur *L'Humanité*, 30 novembre 2015, url : https://www.humanite.fr/le-freedom-et-moi-cest-un-coup-de-foudre-591163, consulté le 20/05/18.

### *Le Bal du lieutenant Helt*

1950 : Robert Bourget-Pailleron, « Revue dramatique », *Revue Des Deux Mondes (1829-1971)*, 1950, p. 540-548, url : www.jstor.org/stable/44583976, consulté le 05/08/19.

1950 : Bernard Simiot, « Théâtre », *Hommes Et Mondes*, 47, 1950/12, p. 296-300, url : http://www.jstor.org/stable/44207114, consulté le 05/08/19.

1950 : « "Le bal du lieutenant Helt" au Théâtre Ford », *La semaine à Radio-Canada Noël 1950*, 24-30 décembre 1950, p. 11, url : collections.banq.qc.ca/jrn03/dn2425/src/1950/12/24/490596_1950-12-24.pdf, consulté le 24/04/17.

1958 : Claude Sarraute, « "Le Bal du lieutenant Helt" de Gabriel Arout, au théâtre des Mathurins », *Le Monde*, 27 janvier 1958, url : https://www.lemonde.fr/archives/article/1958/01/27/le-bal-du-lieutenant-helt-de-gabriel-arout-au-theatre-des-mathurins_2302624_1819218.html, consulté le 05/08/19.

[date manquante] Michel Déon, *Aspects de la France*, extrait de critique en ligne sur l'A.R.T. [non datée], url : http://www.regietheatrale.com/index/index/thematiques/auteurs/arout/gabriel-arout-4.html, consulté le 05/08/19.

### *Les Acharnés*

1993 : Josée Barnérias, « Aux Îlets : "Acharnés" et tragiques », *La Montagne*, 14 octobre 1993.

1993 : L. Mondon, « Des acharnés de la vie », *Centre Presse*, 12 novembre 1993.

1993 : M-C. Bernard, « Les Acharnés : réaliste et poétique », *La Nouvelle République*, 12 novembre 1993.

1993 : Mathilde La Bardonnie, « Un monde acharné », *Libération*, 16 novembre 1993.

1994 : Colette Godard, « La cinquième édition de Théâtre en mai à Dijon. Les liens sensibles. », *Le Monde*, 31 mai 1994.

1995 : Raymonde Temkine, « Habités de la colère », *Révolution*, du 19 au 25 janvier 1995.

1984 : LANGELLIER Jean-Pierre, « Schéhérazade et le gouverneur israélien », *Le Monde*, 28 mai 1984.

### *Les Nouveaux bâtisseurs*

1997 : D. M., titre manquant, *La Croix*, 3 octobre 1997.

1997 : Jean-Louis Perrier, « Le théâtre des pierres inachevées de Mohamed Rouabhi », critique, sur *Le Monde*, 7 octobre 1997, [accès restreint] http://www.lemonde.fr/archives/article/1997/10/07/le-theatre-des-pierres-inachevees-de-mohamed-rouabhi_3777766_1819218.html, consulté le 21/07/17.

1997 : D. C., « Les Nouveaux Bâtisseurs », *Dernière Nouvelles d'Alsace*, 11 octobre 1997.

1997 : Joshka Shidlow, titre manquant, *Télérama*, 11 octobre 1997.

1997 : René Solis, « Les malheurs des Nouveaux Bâtisseurs », *Libération*, 21 octobre 1997.

1997 : V. Klein, « Mohamed Rouabhi – "Les nouveaux bâtisseurs" », critique, *Les Inrocks*, 22 octobre 1997, url : https://www.lesinrocks.com/1997/10/22/musique/concerts/mohamed-rouabhi-les-nouveaux-batisseurs-11231930/, consulté le 01/04/19.

1997 : Véronique Klein, titre manquant, *Les Inrockuptibles*, 22-28 octobre 1997.

1997 : « Bâtisseurs très destructeurs », *Tribune Juive*, 30 octobre 1997.

### *Les Optimistes*

2012 : « La LDH soutient la pièce de théâtre " les optimistes " de Lauren Houda Hussein et Ido Shaked », *La Ligue des Droits de l'Homme*, 14 novembre 2012, url : http://www.ldh-france.org/La-LDH-soutient-la-piece-de/, consulté le 07/04/17.

2012 : Laura Plas, « Good Bye Jaffa », *Les Trois Coups*, 2 décembre 2012, url : http://www.lestroiscoups.com/article-les-optimistes-de-lauren-houda-hussein-et-ido-shaked-critique-de-laura-plas-theatre-du-soleil-a-pari-113048272.html, consulté le 07/04/17.

2012 : Cyriel Tardivel, « Les optimistes », *La Théâtrotèque*, 19 décembre 2012, url : http://www.theatrotheque.com/web/article3238.html, consulté le 07/04/17.

2012 : Jean-Pierre Thibaudat, « A la Cartoucherie, le Théâtre Majâz résout le conflit israélo-palestinien », *Rue 89*, 20 décembre 2012, url : http://tempsreel.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20121220.RUE6734/a-la-cartoucherie-le-theatre-majaz-resout-le-conflit-israelo-palestinien.html, consulté le 07/04/17.

2012 : Nadia Baji, « Les optimistes », *Regarts*, [décembre 2012], url : http://www.regarts.org/Theatre/les-optimistes.htm, consulté le 07/04/17.

2013 : Eric Demey, « Les optimistes », *Journal la Terrasse*, 25 août 2013, url : http://www.journal-laterrasse.fr/les-optimistes/, consulté le 07/04/17.

2013 : « A la frontière de la fiction et de la réalité », *Mouvement*, 10 septembre 2013, url : http://www.mouvement.net/agenda/a-la-frontiere-de-la-fiction-et-de-la-realite_1, consulté le 07/04/17.

2013 : « A Saint-Denis (93) "Les optimistes" au Théâtre Gérard Philippe », *Union Juive Française pour la Paix*, 11 septembre 2013, url : http://www.ujfp.org/spip.php?article2873, consulté le 07/014/17.

2015 : Véronique Hotte, « Les Optimistes par le Théâtre Majâz, texte de Lauren Houda Hussein et Ido Shaked, en complicité avec l'équipe », *Hotello*, 23 mai 2015, url : https://hottellotheatre.wordpress.com/2015/05/23/les-optimistes-par-le-theatre-majaz-texte-de-lauren-houda-hussein-et-ido-shaked-en-complicite-avec-lequipe/, consulté le 07/04/17.

2015 : Anne Chepeau, « "Les optimistes" : une belle utopie de théâtre », *Franceinfo*, 25 mai 2015, url : http://www.francetvinfo.fr/replay-radio/info-culture/les-optimistes-une-belle-utopie-de-theatre_1778953.html, consulté le 07/04/17.

2015 : Jennifer Bressan, « Quand le théâtre s'invite à l'école », *Brive*, 12 novembre 2015, url : http://www.brive.fr/index.php/accueil/brivemag-afficher-article/?id=132882, consulté le 07/04/17.

2015 : Caroline Girard, « Des lettres contre les bombes avec "Les Optimistes" sur la scène de théâtre », *La Montagne*, 19 novembre 2015, url : http://www.lamontagne.fr/brive-la-gaillarde/loisirs/art-litterature/2015/11/19/des-lettres-contre-les-bombes-avec-les-optimistes-sur-la-scene-du-theatre_11670302.html, consulté le 07/04/17.

2016 : « Critiques en herbe – Les Optimistes (Lycée Louis Armand Aragon – Eaubonne) », *Blog du festival théâtral du Val d'Oise*, 15 décembre 2016, url : http://leblog.ftvo.org/2016/12/15/critiques-en-herbes-les-optimistes-lycee-louis-armand-aragon-eaubonne/, consulté le 07/04/17.

### *Mahjoub Mahjoub*

1981 : Roger Becriaux, « "Mahjoub Mahjoub" à la Tempête », *Le Monde*, 5 décembre 1981, url : http://www.lemonde.fr/archives/article/1981/12/05/mahjoub-mahjoub-a-la-tempete_2725125_1819218.html, consulté le 19/10/17.

### *Motel*

1997 : Jean Mambrino, « Carnet de théâtre », *Études*, 3866, juin 1997, p. 825-831.

### *Nous sommes les enfants du camp*

2003 : Koala, « Tournée théâtrale d'une troupe d'enfants palestiniens en France : programme », article, *Le Grand Soir*, 2 juin 2003, url : https://www.legrandsoir.info/Tournee-theatrale-d-une-troupe-d-enfants-palestiniens-en-France.html, consulté le 15/05/17.

2003 : « Théâtre : enfants palestiniens en tournée en France », *Indymedia*, 2 juin 2003, url : https://nantes.indymedia.org/articles/307, consulté le 15/05/17.

2003 : Grégory Plouviez, « Le témoignage poignant de jeunes palestiniens », *Le Parisien*, 4 juin 2003, url : http://www.leparisien.fr/essonne/le-temoignage-poignant-de-jeunes-palestiniens-04-06-2003-2004140599.php, consulté le 18/05/17.

2003 : « Enfants palestiniens sur scène », *La Dépêche du Midi*, 11 juin 2003, url : http://www.ladepeche.fr/article/2003/06/11/203751-le-ton-monte-sur-le-front.html, consulté le 18/05/17.

2003 : « Les enfants d'Aïda à guichet fermé », *Le Télégramme*, 25 juin 2003, url : http://www.letelegramme.fr/ar/viewarticle1024.php?aaaammjj=20030625&article=6358566&type=ar, consulté le 18/05/17.

2003 : Dominique Fonlupt, « Remplacer les pierres par des mots », *La Vie*, 26 juin 2003, url : http://www.lavie.fr/archives/2003/06/26/remplacer-les-pierres-par-les-mots,4622303.php, consulté le 18/05/17.

2003 : Koala, « Palestine à Paris : L'honneur perdu de la mairie du 18e », *Le Grand Soir*, 28 juin 2003, url : https://www.legrandsoir.info/PALESTINE-A-PARIS-l-Honneur-perdu-de-la-mairie-du-18o.html, consulté le 15/05/17.

2003 : Christophe Ayad, « Enfants palestiniens, du camp à la scène », *Libération*, 3 juillet 2003, url : http://next.liberation.fr/culture/2003/07/03/enfants-palestiniens-du-camp-a-la-scene_438631, consulté le 15/05/17.

2003 : Marie-Hélène Yessayan, Jean-Claude Ponsin, « Enfants de réfugiés, amants de la résistance », *AFPS*, 30 août 2003, url : http://www.france-palestine.org/Enfants-de-refugies-amants-de-la, consulté le 18/05/17.

2006 : Bénédicte Agoudetsé, « Des enfants palestiniens jouent leur histoire sur scène », *Le Parisien*, 15 juin 2006, url : http://www.leparisien.fr/val-d-oise/des-enfants-des-camps-palestiniens-jouent-leur-histoire-sur-scene-15-06-2006-2007075375.php, consulté le 15/05/17.

2006 : Marie Zawisza, « Pionniers palestiniens », *La Vie*, 22 juin 2006, url : http://www.lavie.fr/archives/2006/06/22/pionniers-palestiniens,8141103.php, consulté le 18/05/17.

2006 : Dominique Andrieux, « Des Palestiniens indésirables », *Sud-Ouest*, 30 juin 2006, **[**accès restreint**] :** http://www.sudouest.fr/archives/, consulté le 18/05/17.

2006 : Bénédicte Agoudetsé, « Les enfants du camp ont conquis le public », *Le Parisien*, 4 juillet 2006, url : http://www.leparisien.fr/val-de-marne/les-enfants-du-camp-ont-conquis-le-public-04-07-2006-2007132671.php, consulté le 18/05/17.

2006 : Dominique Andrieux, « Une pièce à rebondissements », *Sud-Ouest*, 6 juillet 2006, [accès restreint] http://www.sudouest.fr/archives/, consulté le 18/05/17.

2006 : Françoise Germain-Robin, « Les enfants troubadours du camp d'Aïda », *L'Humanité*, 6 juillet 2006, url : http://www.humanite.fr/node/353210, consulté le 15/05/17.

2006 : « Tournée théâtrale d'enfants palestiniens », article, *Monde Solidaire*, 6 juillet 2006, url : http://www.monde-solidaire.org/spip/spip.php?article3263, consulté le 15/05/17.

***Que d'espoir !***

---

2008 : « Agen. Un cabaret drôlement engagé », *La Dépêche du Midi*, 16 avril 2008, url : http://www.ladepeche.fr/article/2008/04/16/448978-agen-un-cabaret-drolement-engage.html, consulté le 16/02/17.

2009 : Claire Néel, « Que d'espoir ! ou Un manège en folie », *Les Trois Coups*, 18 novembre 2009, url : http://www.lestroiscoups.com/article-que-d-espoir-de-hanokh-levin-critique-de-claire-neel-l-etoile-du-nord-a-paris-39594100.html, consulté le 16/02/17.

2011 : Benjamin Janlouis, « Les intermittences de Hanock Levin », *Les Trois Coups*, 10 février 2011, url : http://www.lestroiscoups.com/article-que-d-espoir-cabaret-theatre-musical-de-hanokh-levin-critique-de-benjamin-janlouis-au-carre-sevigne-a-cesson-sevigne-35-66880572.htm, consulté le 16/02/17.

2011 : Agnès Santi, « Que d'espoir ! », *Journal La Terrasse*, 10 juillet 2011, url : http://www.journal-laterrasse.fr/que-despoir-2/, consulté le 16/02/17.

2011 : Laura Plas, « La Rhapsodie du désespoir », *Les Trois Coups*, 19 juillet 2011, url : http://www.lestroiscoups.com/article-que-d-espoir-de-hanokh-levin-critique-de-laura-plas-theatre-des-halles-a-avignon-79775690.html, consulté le 16/02/17.

2013 : Aurélie Champagne, « Pour tout savoir sur "Que d'espoir !" », *Sud-Ouest*, 26 octobre 2013, url : http://www.sudouest.fr/2013/10/26/pour-tout-savoir-sur-que-d-espoir-1211109-3415.php, consulté le 16/02/17.

2014 : « Que d'espoir !, cabaret de Hanokh Levin par Marie Normand », *Sceneweb*, 9 novembre 2014, url : http://www.sceneweb.fr/que-despoir-cabaret-de-hanokh-levin-par-marie-normand/, consulté le 16/02/17.

2015 : Alexandra Barbier, « Trop d'espoirs ? », *Le Clou dans la Planche*, 11 décembre 2015, url : http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-2102-que.d.espoir.-trop.d.espoirs..html, consulté le 16/02/17.

***Quiet***

---

2012 : Rosita Boisseau, « Vision d'une étreinte vénéneuse et palpitante par Arkadi Zaides », *Le Monde*, 19 octobre 2012, url : http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/10/19/visions-d-une-etreinte-veneneuse-et-palpitante-par-arkadi-zaides_1778208_3246.html, consulté le 21/02/17.

### *Retour à Haïfa*

2004 : Jacqueline Azzi, « Jean-Luc Bansard crée Retour à Haïfa », *Ouest France*, 5 janvier 2004.

2004 : « Retour à Haïfa, pour oser la paix », *Ouest France*, 25 janvier 2004.

2004 : « Israël et Palestine se parlent au théâtre », *Ouest France*, 28-29 février 2004.

2004 : Jérôme Lourdais, « L'israélienne et le palestinien jouent l'espoir », *Ouest France*, 2 mars 2004.

### *Roméo et Juliette*

1994 : Colette Godard, « THEATRE. Roméo et Juliette à Jérusalem », *Le Monde*, 22 juin 1994.

1994 : Anne Pons, « Roméo de Palestine et Juliette d'Israël », *L'Express*, 7 juillet 1994.

1994 : Catherine Langeard, « Géographie revisitée », *L'Humanité*, 8 octobre 1994.

1994 : Anne Pons, « Roméo et Juliette », *L'Express*, 8 décembre 1994.

1994 : Jean-Pierre Peroncel Hugoz, « THEATRE. A la Grande Halle de La Villette, un "Roméo et Juliette" palestino-israélien », *Le Monde*, 8 décembre 1994.

1994 : Christelle Prouvost, « "Roméo et Juliette" par une troupe israélo-palestinienne, s'aimer à Jérusalem trois fois adorée », *Le Soir* (Belgique), 10 décembre 1994, url : http://www.lesoir.be/archive/recup/%25252F-romeo-et-juliette-par-une-troupe-israelo-palestinienne_t-19941210-Z08VLF.html, consulté le 23/10/17.

1996 : Dominique Frétard, « A Tel-Aviv, Israël danse son histoire et ses contradictions », *Le Monde*, 24 décembre 1996.

1997 : « Palestiniens et Israéliens sur la même scène », *Le Monde*, 24 mai 1997.

### *Quatre heures à Chatila*

1991 : « A La Criée de Marseille Marcel Maréchal reporte "Les paravents" à la saison prochaine », *Le Monde*, 21 janvier 1991, url : http://www.lemonde.fr/archives/article/1991/01/26/a-la-criee-de-marseille-marcel-marechal-reporte-les-paravents-a-la-saison-prochaine_4016391_1819218.html, consulté le 21/07/17.

1991 : Michel Cournot, « Création au Havre de "Quatre heures à Chatila testament politique de Jean Genet", une mère et son fils », *Le Monde*, 4 avril 1991, url : http://www.lemonde.fr/archives/article/1991/04/04/creation-au-havre-de-quatre-heures-a-chatila-testament-politique-de-jean-genet-une-mere-et-son-fils_4163746_1819218.html, consulté le 21/07/17.

1991 : « Genet vivant », *Le Monde*, 4 avril 1991, url : http://www.lemonde.fr/archives/article/1991/04/04/genet-vivant_4018682_1819218.html, consulté le 21/07/17.

1991 : « Jean Genet », *Les Échos*, 30 mai 1991, p. 42.

1992 : René de Ceccatty, « Les flèches perdues de Jean Genet », *Le Monde*, 7 août 1992, url : http://www.lemonde.fr/archives/article/1992/08/07/les-fleches-perdues-de-jean-genet_3897653_1819218.html, consulté le 21/07/17.

1996 : Hadrien Laroche, « La parole et le silence : un parcours politique », *Le Monde*, 12 juillet 1996, url : http://www.lemonde.fr/archives/article/1996/07/12/la-parole-et-le-silence-un-parcours-politique_3725610_1819218.html, consulté le 21/07/17.

2012 : Nasri N. Sayegh, « Chatila 30 ans après », sur *Atelier Théâtre Actuel*, novembre 2012, url : http://www.atelier-theatre-actuel.com/fiche.php?fiche=406&article=1306&menu=103, consulté le 21/03/17.

2014 : Laurent Schteiner, « Interview exclusive de Stéphane OLIVIÉ-BISSON », [podcast] *théâtres.com*, 13 janvier 2014, url : http://www.théatres.com/articles/interview-exclusive-de-stephane-olivie-bisson/, consulté le 21/03/17.

2014 : Grace Barmaki, « "Quatre heures à Chatila" pour entretenir l'espoir », *AgendaCulturel*, 14 janvier 2014, url : http://www.agendaculturel.com/Scene_Quatre_heures_a_Chatila_pour_entretenir_l_espoir_Stephane+Olivie+Bisson, consulté en ligne le 21/02/17.

2014 : Edith Rappoport, « QUATRE HEURES A CHATILA de Jean Genet, mise en scène Stéphane Olivié Bisson, Théâtre Paul Éluard de Choisy le Roi, 17 janvier », *Journal de bord d'une accro*, 18 janvier 2014, url : https://journaldebordduneaccro.wordpress.com/2014/01/18/quatre-heures-a-chatila-de-jean-genet-mise-en-scene-stephane-olivie-bisson-theatre-paul-eluard-de-choisy-le-roi-17-janvier/, consulté le 21/03/17.

2014 : « Quatre heures à Chatila – Jean Genet/Stéphane Olivié-Bisson », *Le Parisien*, 24 janvier 2014, url : http://www.parisetudiant.com/etudiant/sortie/quatre-heures-a-chatila-jean-genet-stephane-olivie-bisson-conflans-sainte-honorine.html, consulté le 21/03/17.

### ***Shitz (ou Schitz)***

---

2008 : Cédric Enjalbert, « Bienvenue chez les Shitz ! », *Les Trois Coups*, 28 août 2008, url : https://lestroiscoups.fr/shitz-de-hanokh-levin-la-pepiniere-theatre-a-paris/, consulté le 21/06/17.

2011 : « Shitz de Levin par la Cie sens ascensionnels », *Sceneweb*, 6 mars 2011, url : http://www.sceneweb.fr/shitz-de-levin-par-la-cie-sens-ascensionnels/, consulté le 21/06/17.

2011 : Nathalie Poutrel, « Juliette-Drouet reçoit une compagnie en résidence », *Ouest France*, 7 novembre 2011, url : http://www.fougeres.maville.com/actu/actudet_-juliette-drouet-recoit-une-compagnie-en-residence_23-2031103_actu.Htm, consulté le 21/06/17.

2013 : « Une famille peu ordinaire sur la scène », *La Montagne*, 19 avril 2013, url : http://www.lamontagne.fr/pont-du-chateau/2013/04/19/une-famille-peu-ordinaire-sur-la-scene_1522418.html, consulté le 21/06/17.

2013 : Jean-Gabriel Nordmann, « Jennifer Brigant met en scène Shitz de Hanokh Levin », *Sceneweb*, 9 juillet 2013, url : http://www.sceneweb.fr/jennifer-brigant-met-en-scene-shitz-de-hanokh-levin/, consulté le 21/06/17.

2013 : « Les contre-plongées de l'été à découvrir ce soir », *La Montagne*, 22 juillet 2013, url : http://www.lamontagne.fr/clermont-ferrand/2013/07/22/les-contre-plongees-de-lete-a-decouvrir-ce-soir_1635246.html, consulté le 21/06/17.

2015 : Stéphane Capron, « Schitz, version David Strosberg : il y a du lourd sur scène ! », *Sceneweb*, 28 mars 2015, url : http://www.sceneweb.fr/schitz-de-hanokh-levin-par-david-strosberg/, consulté le 21/06/17.

2015 : Philippe Chevilley, « "Schitz", de Hanokh Levin, en un cabaret noir à la Bastille », *Les Échos*, 30 mars 2015, url : https://www.lesechos.fr/30/03/2015/LesEchos/21908-042-ECH_--schitz----de-hanokh-levin--en-un-cabaret-noir-a-la-bastille.htm#Xtor=AD-6000, consulté le 21/06/17.

2015 : Hugues Le Tanneur, « "Schitz" : Hanokh Levin, enrobé de mariés », , *Libération*, 1er avril 2015, url : http://next.liberation.fr/culture/2015/04/01/hanokh-levin-enrobe-de-maries_1233276, consulté le 21/06/17.

2015 : Fabienne Pascaud, « La chronique de Fabienne Pascaud », critique, *Télérama*, 15 avril 2015.

### *Shlemiel ou la sagesse des fous*

---

2010 : Céline Doukhan, « "Le meilleur moyen de pratiquer la musique klezmer est…d'aller en France" », *Les Trois Coups*, 14 août 2010, url : http://lestroiscoups.over-blog.com/article-portrait-d-amit-weisberger-auteur-et-musicien-de-shlemiel-ou-la-sagesse-des-fous-de-jean-luc-bansard-et-amit-weisberger-realise-par, consulté le 29/07/19.

### *Toujours le même problème*

---

2012 : « La tournée du "Yes Théâtre" d'Hébron se prépare en France ! », *CAPJPO – EuroPalestine*, 26 juin 2012, url : http://www.europalestine.com/spip.php?article7423&debutencart4=7, consulté le 15/05/17.

2012 : M. P., « L'Arche cherche à trouver un écho en Palestine », *Le Midi Libre*, 8 juillet 2012, url : http://www.amis-alrowwad.org/IMG/pdf/Photo_pleine_page.pdf, consulté le 23/06/17.

2012 : « Toujours le même problème », *Paris Normandie*, 9 novembre 2012, url : https://www.paris-normandie.fr/hemerotheque/toujours-le-meme-probleme-855818-ETPN855818, consulté le 24/07/19.

2012 : « Mercredi 28 novembre : soirée à Nîmes avec la troupe palestinienne du Yes Théâtre d'Hébron », *L'Humanité*, 26 novembre 2012, url : https://www.humanite.fr/gaza/mercredi-28-

novembre-soiree-nimes-avec-la-troupe-palestinienne-du-yes-theatre-dhebron-509515, consulté le 24/07/19.

2012 : « Le Yes Théâtre d'Hébron à la Cité théâtre », *Ouest France*, [non datée], mise en ligne le 3 octobre 2013, https://www.ouest-france.fr/normandie/le-yes-theatre-dhebron-la-cite-theatre-1527849, consulté le 24/07/19.

2012 : « Le Yes théâtre d'Hébron ce soir à la Cité théâtre », *Ouest France*, édition calvados, 15 novembre 2012.

2012 : « Une comédie autour des déchets des Palestiniens ce dimanche à Laval », *Ouest France*, édition Mayenne, 18 novembre 2012.

2012 : « Le Yes Théatre présente "Toujours le même problème" de Ihab Zahdeh », annonce, *Midi Libre*, 25 novembre 2012.

2012 : Odile Morain, « "Toujours le même problème", le conflit israélo-palestinien au théâtre », *Franceinfo*, mis en ligne le 6 décembre 2016, url : https://www.francetvinfo.fr/culture/spectacles/theatre/quot-toujours-le-meme-problemequot-le-conflit-israelo-palestinien-au-theatre_3387463.html, consulté le 24/07/19.

***Trois en Un***

---

2014 : Ondine Oberlin, « Penses-tu qu'avec ton théâtre à la con tu vas libérer la Palestine ? Qu'as-tu fait pour Gaza ? Qu'as-tu fait pour Hébron ? », article, *Le Souffleur*, septembre 2014, url : http://www.lesouffleur.net/9269/penses-tu-quavec-ton-theatre-a-la-con-tu-vas-liberer-la-palestine-quas-tu-fait-pour-gaza-quas-tu-fait-pour-hebron/, consulté le 21/02/17.

2014 : « Théâtre palestinien suivi d'un débat à Campagn'arts », *Ouest France*, 24 septembre 2014, url : http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/saint-vincent-des-landes-44590/theatre-palestinien-suivi-dun-debat-campagnarts-2853832, consulté le 07/04/17.

2014 : « Le Théâtre palestinien à l'honneur ce soir », *Ouest France*, 26 septembre 2014, url : http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/laval-53000/le-theatre-palestinien-lhonneur-ce-soir-2859511, consulté le 07/04/17.

2014 : CP, « Chroniques de la résistance et Trois en Un par le Yes theatre de Hébron en Palestine », *Chroniques rebelles*, 29 septembre 2014, url : http://chroniques-rebelles.info/spip.php?article872&var_recherche=hebron, consulté le 15/05/17.

2014 : Brigitte Estrade, « Yes, Théâtre d'Hébron, jouer pour exister ! », *Mag'centre*, 4 octobre 2014, url : http://www.magcentre.fr/59506-yes-theatre-dhebron-jouer-pour-exister/, consulté le 21/02/17.

2014 : Guy Lemaître, « "3 en 1", hier soir, par le Yes Theatre de Hébron », *La Montagne*, 8 octobre 2014, url : https://www.lamontagne.fr/clermont-ferrand/loisirs/art-litterature/2014/10/08/3-en-1-hier-soir-par-le-yes-theatre-de-hebron_11173089.html, consulté le 30/08/18.

### *Ulysse à Gaza*

2017 : David Holzel, « Ulysses' odyssey to Gaza », sur *Wahsington Jewish Week*, 25 mai 2017, url : https://washingtonjewishweek.com/38835/ulysses-odyssey-to-gaza/featured-slider-post/, consulté le 27/08/19.

### *Un captif amoureux*

2014 : Fabrice Chene, « "Un captif amoureux", de Jean Genet, à l'Etoile du Nord à Paris », critique, *Les Trois Coups*, 8 décembre 2014, url : https://lestroiscoups.fr/un-captif-amoureux-de-jean-genet-letoile-du-nord-a-paris/, consulté le 21/03/17.

2014 : Gilles Costaz, « Un captif amoureux de Jean Genet », article, *Webtheatre*, décembre 2014, url : http://www.webtheatre.fr/Un-captif-amoureux-de-Jean-Genet, consulté le 17/02/17.

### *Welcome to Hell*

2000: Marc Pennec, « La détresse des comédiens palestiniens », *Ouest France*, 4 octobre 2000.

# V. Sources primaires recensées

## 1. Autres œuvres recensées

### Pièces de théâtre éditées (par auteur·e)


ABA Noureddine, *Tell El Zaatar s'est tu à la tombée du soir*, Paris, éd. L'Harmattan, 1981.

ABU EISHEH Hussam, « Chroniques de la vie palestinienne », dans *Frictions*, Hors-Série n°7, Paris, 2016, p. 113-130.

AUDHUY Claire, *Frères ennemis*, Schiltigheim, éd. Rodéo d'âme, coll. « L'oiseau mouche », 2013.

BACCAR Jalila, *A la recherche de Aïda*, Besançon, éd. Les solitaires intempestifs, 1998.

BENAÏSSA Slimane, *L'avenir oublié*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), éd. Lansman, coll. « Nocturnes Théâtre », 1999.

BENEDETTO André, *L'homme aux petites pierres encerclé par les gros canons*, Montreuil, éd. Le Temps des Cerises, 2003.

BOULAN Gilles, *Le chemin de la maison*, Étretat, éd. De l'Aiguille, 2013.

DANIS Daniel, *Sous un ciel de chamaille*, Paris, L'Arche, coll. « Théâtre jeunesse », 2007.

DIAGANA Moussa, « Un quart d'heure avant… », dans *5 petites pièces africaines pour une Comédie*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), éd. Lansman, 2005, p. 27-36.

DOUTRELIGNE Louise, « Tous cousins », dans *La plus Grande Pièce du Monde*, éd. de l'Amandier, coll. « Théâtre », 2002. [Livre introuvable]

DUCROS Philippe, *L'affiche*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), éd. Lansman, coll. « Écritures vagabondes », 2009.

DUCROS Philippe, *Les lanceurs de pierres*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), éd. Lansman, coll. « Impressions partagées », 2011.

> *Les lanceurs de pierres* est un carnet de notes de voyage indissociable de la pièce *l'Affiche* puisqu'il en constitue la source. Les événements relatés dans ce carnet sont pour la plupart transposés dans la pièce.

EL QASEM Afnan, *Leur mère à tous*, tome 1 : *Tragédie de la Pléiade*, Paris, L'Harmattan, 2003.

EL QASEM Afnan, *Leur mère à tous*, tome 2 : *La Chute de Jupiter*, Paris, L'Harmattan, 2003.

EL QASEM Afnan, *Leur mère à tous*, tome 3 : *Fille de Rome*, Paris, L'Harmattan, 2003.

GAUDE Laurent, *Caillasses*, Arles, éd. Actes sud-papiers, 2012.

GRENEAU Jean-Jacques, « Agnus Dei. Chantier n°1 – 33' avec la Palestine. Chantier n°2 – 33' avec Israël », dans *Agnus Dei* suivi *de Les Chardons rouges*, Mons, éd. Du Cerisier, 2005, p. 9-47.

HAKIM Adel, *Des roses et du jasmin*, Paris, éd. L'avant-scène théâtre, coll. « L'avant-scène théâtre », n° 1401, 2016.

HERZBERG Julianna, *Voyage à Jérusalem*, Bicshheim, éd. Scribest, 2012.

HOROVITZ Israël, « Un amour de mère », dans *Péchés maternels*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, 2006, p. 87-94.

KACIMI Mohamed, *Terre Sainte*, Paris, éd. L'avant-scène théâtre, coll. « Des quatre-vents », 2006.

KACIMI Mohamed, *L'Orient après l'amour*, Arles, éd. Actes Sud, coll. « Sciences humaines », 2008.

KANAFANI Ghassan, « Al-Bab (La porte) », trad. Michel Barbot, dans *Orient*, n°39, 3e trimestre 1966. Source : https://www.marxists.org/francais/general/kanafani/works/1964/babintro.htm, téléchargé en ligne le 01/06/18.

KATHEMO Victor, *Le mur des lamentations*, Paris, éd. L'Harmattan, coll. « Théâtre des 5 continents », 2007.

LADJALI, Cécile, *Hamlet / Electre*, Arles, Actes Sud, 2009.

LERNER Motti, *Isaac assassiné*, Montreuil, éd. Théâtrales, 2012.

LEVIN Hanoch, *Douce vengeance et autres sketches*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, 2009.

LEWKOWICZ Linda, « Houdi en arabe, Ouda (l'oie) en hébreu » dans *Démocratie Mosaïque 1*, Carnières-Morlanwelz, éd. Lansman, 1996, p. 33-43.

MALONE Philippe, *Septembres*, Les Matelles, éd. 34, 2009.

MASARWI Riad, *Les impuissants*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, 2011.

MASSINI Stefano, *Terre noire* / *O-dieux*, Paris, éd. L'Arche, 2017.

MONDOLINI Jacques, *Palestine Check Point*, Paris, éd. L'Harmattan, 2010.

NAJIB Taher, *A portée de crachat*, Montreuil, éd. Théâtrales, 2009.

PICQ Jean-Yves, « Pile. L'effacement, Schéma d'un mur » dans *Deux miniatures – Pile et Face*, Montreuil, éd. Théâtrales, 2012, p. 7-37.

SALES Pauline, *Israël/Palestine*, Paris, éd. L'Arche, 2009.

THEATRE ASHTAR, *Les Monologues de Gaza*, Paris, éd. L'espace d'un instant, 2013.

THEATRE DU PUBLIC, *Qui veut de moi ?*, Mons, éd. Du Cerisier, 2013, p. 15-32.

WALLACE Naomi, *La carte du temps*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, 2010.

YACINE Kateb, *Boucherie de l'espérance ou Palestine trahie*, Paris, éd. Seuil, 1999.

ZUABI Amir Nizar, *Je suis Youcef et celui-ci est mon frère*, Montreuil-sous-Bois, éd. Théâtrales, 2011.

**Poème dramatique ou poésie adaptée pour la scène (par auteur·e)**

ABA Noureddine, *C'était hier : Sabra et Chatila*, Paris, éd. L'Harmattan, 2004.

ABA Noureddine, *Montjoie Palestine !*, Honfleur, éd. P.J.Oswald, 1970.

DARWICH Mahmoud, *Etat de siège*, Arles, Actes Sud, 2004.

DARWICH Mahmoud, *Anthologie poétique (1992-2005)*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 2009.

**Romans, nouvelles ou textes adaptés pour la scène (par auteur·e)**

ALDIRAWI Mohammed, « La dernière bougie », dans *Nouvelles d'Israël*, Paris, éd. Magellan et Cie, 2008.

BERGER John, *De A à X*, Paris, éd. de l'Olivier, 2009.

BLOCH Bernard, *Dix jours en terre ceinte*, Paris, éd. Magellan et Cie, 2017.

COLLECTIF, *Échos de Palestine*, tome 1, Paris, éd. du Littéraire, 2011.

COLLECTIF, *Échos de Palestine*, tome 2, Paris, éd. du Littéraire, 2012.

COLLECTIF, *Échos de Palestine*, tome 3, Paris, éd. du Littéraire, 2013.

COLLECTIF, *Échos de Palestine*, tome 4, Paris, éd. du Littéraire, 2014.

COLLECTIF, *Échos de Palestine, florilège*, Paris, éd. du Littéraire, 2015.

GAY-PARA Praline, *Contes populaires de Palestine*, Arles, éd. Actes Sud, coll. « Babel », 2003.

GENET Jean, *Un captif amoureux*, Paris, éd. Gallimard, 1986.

HABIBI Emile, *Les aventures extraordinaires de Sa'îd le peptimiste*, Paris, éd. Gallimard, 1987.

KAHDRA Yasmina, *L'attentat*, Paris, éd. Julliard, 2005.

KANAFANI Ghassan, *Des hommes dans le soleil*, trad. Michel Seurat, Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », 1990.

LAFFONT Frédéric, *Israël Palestine, Mille et un jours, Mille et une nuits*, Paris, éditions Arléa, 2002.

SOMMER-HOUDEVILLE Thomas, *La Flotille, solidarité internationale et piraterie d'Etat au large de Gaza*, Paris, éd. Zones / La Découverte, 2011.

**Textes non édités (par auteur·e)**

BOUKMAN Daniel, *L'homme endormi ou De nouveau la bête immonde*, tapuscrit, non daté [2006], 17 pages. Remis à nous par l'auteur.

COLONNA Vincent, *Le secret de Shlomo Pinès*, janvier 2007, 14 pages. Consultable au fonds de théâtre contemporain du Troisième Bureau, Grenoble.

DARWICH Mahmoud, textes assemblés par Claude BROZONNI, *Quand m'embrasseras-tu ?*, tapuscrit, non daté [2010], 47 pages. Remis à nous par Claude BROZONNI.

DEA Loher, *War Zone*, traduit par Laurent MUHLENSEIN, non daté, non paginé. Consultable au fonds de théâtre contemporain du Troisième Bureau, Grenoble.

DIAGANA Moussa, *Carnets de voyage : Israël – Palestine*, non daté [2007 ?], 12 pages. Consultable au fonds de théâtre contemporain du Troisième Bureau, Grenoble.

HAMADI, *Terres promises*, non daté [2005], 40 pages. [Adaptation de *Retour à Haïfa* de Ghassan Kanafani] Remis à nous par Le Théâtre Du Public.

PICQ Jean-Yves, *Trois lettres d'ailleurs et d'aujourd'hui*, 2007, 28 pages. Consultable au fonds de théâtre contemporain du Troisième Bureau, Grenoble.

RONEN Yaël, *Embrouillamini*, non daté, 54 pages. Consultable au fonds de théâtre contemporain du Troisième Bureau, Grenoble.

RUBINSTEIN Dafna, *Du temps à l'infini*, traduit par Maryse WARDA, non daté [<2009], 34 pages. Consultable au fonds de théâtre contemporain du Troisième Bureau, Grenoble.

TARANTINO Antonio, *La maison de Ramallah*, tapuscrit, non daté, 47 pages. Remis à nous par le Panta théâtre, Caen.

**Autres œuvres (par auteur·e)**

(adaptées au contexte du conflit israélo-palestinien)

CAMUS Albert, *Les justes*, 1949.

FUGARD Athol, KANI John, NTSHONA Winston, *The island*, 1973, traduction française Françoise DELRUE, tapuscrit accessible à la Maison Jean Vilar. Notice du document : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb409367183, consulté le 09/06/17.

SHAKESPEARE William, *Romeo and Juliet*, 1597.

SOPHOCLE, *Antigone*, 441 av. JC.

**Captations de spectacles (par titre)**

*Antigone*, mes Adel HAKIM, spectacle filmé au Théâtre des Quartiers d'Ivry, non daté, [vidéo] en arabe sous-titré en français, mise en ligne le 4 février 2014, [disponible en ligne] https://www.youtube.com/watch?v=hxS5TnvxznA, téléchargée le 22/06/16.

*Caillasses*, mes Vincent GOETHALS, spectacle filmé au Théâtre du Peuple de Bussang, juillet-août 2012, [DVD] Supermouche productions, 2012.

*Quand m'embrasseras-tu ?*, mes Claude BROZZONI [informations manquantes], remis à nous par Claude Brozzoni.

*Sous un ciel de Chamaille*, mes Wilma LEVY, spectacle filmé au Théâtre Massalia, Marseille, Mars 2013, [vidéo] remis à nous par Wilma Lévy.

**Enregistrement audio**

---

*Récital Mahmoud Darwich* [CD], lecture de Mahmoud Darwich et Didier Sandre, musique de Samir et Wissam Joubran, Coédition Actes Sud / Odéon – Théâtre de l'Europe / France Culture, mai 2009

## 2. Autres matériaux collectés

- Documents relatifs au spectacle *Moi, Rachel Corrie*, mis en scène par Alice May et le Collectif PLATOK

- Documents relatifs au spectacle *Agnus Dei*, de Jean-Jacques Greneau, mis en scène par Katy Grandi et la Compagnie du Minotaure.

- Documents relatif au spectacle *Sous un ciel de chamaille*, de Daniel Danis, mis en scène par Wilma Lévy et la Compagnie des Passages.

- Documents relatifs au spectacle *La Flottile de Grèce à Gaza*, de Thomas Sommer-Houdeville, mis en scène par Anastassia Politi et la Compagnie Erinna.

- Documents relatifs à la performance de rue *Le Mur* de Saala Kitar.

- Documents relatifs au quintet de conteurs, *Bilad A Sham*.

- Documents relatifs au spectacle *Quand m'embrasseras-tu ?* de Claude Brozzoni.

- Documents relatifs au spectacle *Palestine checkpoint* de Jacques Mondoloni, mis en scène par Robert Valbon.

- Documents relatifs au spectacle *Creoinunsol(o)dio*, de Stefano Massini, mis en scène par Massimo Dean dans le cadre scolaire – lycée de Bréquigny, Rennes. (Première mise en scène en France).

- Documents relatifs au spectacle *Et si … Chroniques de Palestine*, mis en scène par Dany Toubiana.

## 3. Autres critiques dramatiques

Recensement d'articles, de critiques et d'émissions radiophoniques sur les pièces de théâtre répertoriées. Sources : archives en lignes, base « europresse » et/ou revues de presse des compagnies.

Par titre de spectacle, par ordre chronologique (pour classer les critiques par mise en scène lorsqu'il en existe plusieurs).

***A portée de crachat***

2014 : « A portée de crachat », critique, sur le *Journal la Terrasse*, 13 mars 2014, [disponible en ligne] http://www.journal-laterrasse.fr/a-portee-de-crachat/, consulté le 21/02/17.

***Agnus Dei***

2002 : C. Coffinier, « Parler et rester sensible », article, dans *La Marseillaise*, 10 juillet 2002.

2002 : Bruno Carlucci, « L'invité de la semaine », article, dans *l'Humanité*, 19 juillet 2002.

2002 : André Morel, « Agnus Dei », article, dans *Le Dauphiné Libéré*, 23 juillet 2002.

2004 : Aurore Flaugère, « Agnus Dei… », article, dans *La Provence*, 16 juillet 2004.

2004 : André Morel, « Agnus Dei », article, dans *Le Dauphiné Libéré*, 17 juillet 2004.

2004 : Jean-Philippe Mestre, « Lyonnais dans le off », article, dans *Le Progrès*, 22 juillet 2004.

2005 : « Agnus Deï au village », article, dans *Le Dauphiné Libéré*, 21 septembre 2005

2005 : « "Agnus Dei" suivie avec attention », critique, dans *Le Dauphiné Libéré*, 3 octobre 2005.

2005 : Compagnie le Minotaure, « Agnus Dei - Théâtre », article, sur *Association France Palestine Solidarité*, 16 octobre 2005, [disponible en ligne] http://www.france-palestine.org/Agnus-Dei-Theatre,2346, consulté le 2/05/17.

2008 : Compagnie le Minotaure, « Théâtre : Agnus Dei », article, sur *Association France Palestine Solidarité*, 8 octobre 2008, [disponible en ligne] http://www.france-palestine.org/Theatre-Agnus-Dei, consulté le 2/05/17.

***Ana***

« Ana », article, sur *billetreduc.com*, non daté, [disponible en ligne] http://www.billetreduc.com/53771/evt.htm, consulté le 20/06/17.

### *Antigone*

2011 : Armelle Héliot, « Antigone en Palestine », article, sur *Le figaro*, 06 juin 2011, [disponible en ligne] http://www.lefigaro.fr/theatre/2011/06/06/03003-20110606ARTFIG00738--antigone-en-palestine.php, consulté le 17/02/17.

2011 : Stéphane Capron, « Tournée du Théâtre National de Palestine », article et podcast, sur *France Inter*, 06 mars 2012, [disponible en ligne] http://www.franceinter.fr/dossier-tournee-du-theatre-national-de-palestine, consulté le 17/02/17.

2012 : Patrick Sourd, « Scène : une Antigone palestinienne au cœur d'un conflit tragique », article, sur *Les Inrocks*, 07 mars 2012, [disponible en ligne] http://www.lesinrocks.com/2012/03/07/arts-scenes/scenes/scene-une-antigone-palestinienne-au-coeur-dun-conflit-tragique-111454/, consulté le 17/02/17.

2012 : Marina Da silva, « une Antigone palestinienne », critique, sur *Le lac des signes*, Blog *Le Monde Diplomatique*, 08 mars 2012, [disponible en ligne] http://blog.mondediplo.net/2012-03-08-Une-Antigone-palestinienne, consulté le 17/02/17.

2012 : Armelle Héliot, « Antigone de Palestine à Ivry et au-delà », article, sur *Le Grand Théâtre du Monde*, Blog *Le Figaro*, 12 mars 2012, [disponible en ligne] http://blog.lefigaro.fr/theatre/2012/03/antigone-de-palestine-a-ivry.html, consulté le 17/02/17.

### *Boucherie de l'espérance*

2012 : « Balma. "Boucherie de l'espérance" à la Grainerie », article, sur *La Dépêche du Midi*, 17 octobre 2012, [disponible en ligne] http://www.ladepeche.fr/article/2012/10/17/1466420-balma-boucherie-de-l-esperance-a-la-grainerie.html, consulté le 22/02/17.

2012 : Alexandra Barbier, « Des ânes et des hommes », critique, sur *Le Clou dans la planche*, 26 octobre 2012, [disponible en ligne] http://www.lecloudanslaplanche.com/critique-1174-boucherie.de.l.esperance-.eux.qui.ont.charge.d.anes..html, consulté le 22/02/17.

2014 : « Montberon. "La Boucherie de l'espérance" : Kateb Yacine en scène », article, sur *La Dépêche du Midi*, 24 janvier 2014, [disponible en ligne] http://www.ladepeche.fr/article/2014/01/23/1801390-montberon-la-boucherie-de-l-esperance-kateb-yacine-en-scene.html, consulté le 22/02/17.

2017 : « Balades culturelles : "La Boucherie de l'espérance" ou la Palestine trahie », article, sur *La Dépêche du Midi*, 29 mars 2017, [disponible en ligne] http://www.ladepeche.fr/article/2017/03/29/2546044-balades-culturelles-boucherie-esperance-palestine-trahie.html, consulté le 10/08/17.

### *Caillasses*

2012 : Nicolas Alain, Laurent Gaudé, « Je mets mon vote dans l'idée de fraternité », interview, sur *L'humanité*, 18 avril 2012, [disponible en ligne] http://www.humanite.fr/politique/laurent-

gaude-%C2%AB-je-mets-dans-mon-vote-l%E2%80%99idee-de-fraternite-%C2%BB-494785, consulté le 17/02/17.

2012 : M. -o. n., « Déracinement et guerre sur les planches de Bussang », article, sur *Le républicain Lorrain*, 2 mai 2012, [disponible en ligne] http://www.republicain-lorrain.fr/actualite/2012/05/02/deracinement-et-guerre-sur-les-planches-de-bussang, consulté le 17/02/17.

2012 : Dominique Darzacq, Vincent Goethals, « Caillasses, une épopée contemporaine au cœur des Vosges », interview, sur *Webthea*, 5 juillet 2012, [disponible en ligne] http://www.webthea.com/Caillasses-une-epopee-3364, consulté le 17/02/17.

2012 : Nathalie Chifflet, « En territoire occupé », article, sur *Dernières nouvelles d'Alsace*, 7 juillet 2012, [accès restreint] http://www.dna.fr/culture/2012/07/07/en-territoire-occupe, consulté le 17/02/17.

2012 : Sabine Lesur, « Bussang explore la tragédie de l'exil », article, sur *Vosges Matin*, 13 juillet 2012, [disponible en ligne] http://www.vosgesmatin.fr/actualite/2012/07/13/bussang-explore-la-tragedie-de-l-exil, consulté le 17/02/17.

2012 : Nathalie Chifflet, « Sombre guerre des territoires », article, sur *Dernières nouvelles d'Alsace*, 1er août 2012, [disponible en ligne] http://www.dna.fr/culture/2012/08/01/sombre-guerre-des-territoires, consulté le 17/02/17.

2012 : Schlomo, « A la ville comme sur la scène … "Jets de pierres" à Boutzwiller, "Caillasses" à Bussang … », article, sur *La feuille de chou*, 1er août 2012, [disponible en ligne] http://la-feuille-de-chou.fr/archives/36768#more-36768, consulté le 17/02/17.

2012 : Xavier Brouet, « Le théâtre du peuple joue un air de festival », article, *sur Le républicain Lorrain*, 5 août 2012, [disponible en ligne] http://www.republicain-lorrain.fr/moselle/2012/08/05/le-theatre-du-peuple-joue-un-air-de-festival, consulté le 17/02/17.

2012 : Marina Da silva, « Ça passe ou ça Ca(illa)sse », article, sur *L'humanité*, 6 août 2012, [disponible en ligne] http://www.humanite.fr/culture/ca-passe-ou-ca-caillasse-501912, consulté le 17/02/17.

2012 : Frédérique Roussel, « Bussang, mais c'est bien sûr ! », article, sur *Libération*, 10 août 2012, [disponible en ligne] http://www.liberation.fr/culture/2012/08/10/bussang-mais-c-est-bien-sur_839144, consulté le 17/02/17.

2012 : Catherine Barasch, « Bussang : rendez le théâtre au peuple ! », article, sur *Agoravox, le média citoyen*, 29 août 2012, [disponible en ligne] http://www.agoravox.fr/culture-loisirs/culture/article/bussang-rendez-le-theatre-au-121845, consulté le 17/02/17.

### *Contes de Palestine*

2008 : « Le théâtre du Tiroir met la Palestine en scène », article, sur *Ouest France*, 11 septembre 2008, [disponible en ligne] https://laval.maville.com/actu/actudet_-Le-theatre-du-Tiroir-met-la-Palestine-en-scene-_-701479_actu.Htm, consulté le 27/11/17.

2014 : « Des contes humoristiques de Palestine ce vendredi », article, sur *Ouest France*, 23 janvier 2014 [disponible en ligne], https://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/bonchamp-les-laval-53960/des-contes-humoristiques-de-palestine-vendredi-1879417, consulté le 27/11/17.

***Décris-Ravage***

---

2014 : Roger Simons, « Décris-Ravage – Adeline Rosenstein (Théâtre Océan Nord) », entretien, sur *Les feux de la rampe*, *Blog* de Roger Simons, 24 janvier 2014, [disponible en ligne] http://lesfeuxdelaramperogersimons.skynetblogs.be/archive/2014/02/26/decris-ravage-theatre-ocean-nord-8116969.html, consulté le 19/04/17.

2014 : Raphaël Berland, « Palestine : « Décris-ravage » d'Adeline Rosenstein, à Schaerbeek (du 25 février au 8 mars 2014) », article, sur *Le cercle des volontaires*, 12 février 2014, [disponible en ligne] http://www.cercledesvolontaires.fr/2014/02/12/palestine-decris-ravage-dadeline-rosenstein-a-schaerbeek-du-25-fevrier-au-8-mars-2014/, consulté le 19/04/17.

2014 : « Conversation avec Adeline Rosenstein », émission radiophonique, sur RadioPanik, 15 avril 2014, [indisponible – podcast archivé], http://www.radiopanik.org/emissions/le-mur-a-des-oreilles/conversation-avec-adeline-rosenstein/, consulté le 19/04/17.

2016 : Gilles Renault, « Adeline Rosenstein :"la pièce a évolué de cul-de-sac en cul-de-sac" », interview, sur *Libération*, 24 mars 2016, [accès restreint] http://next.liberation.fr/theatre/2016/03/24/adeline-rosenstein-la-piece-a-evolue-de-cul-de-sac-en-cul-de-sac_1441817, consulté le 19/04/17.

2016 : Jean-Pierre Thibaudat, « "Décris-Ravage" d'Adeline Rosenstein répond bien à "la question de la Palestine" », critique, sur *Balagan*, *Blog Mediapart*, 30 mars 2016, [disponible en ligne] https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/140216/decris-ravage-d-adeline-rosenstein-repond-bien-la-question-de-la-palestine, consulté le 19/04/17.

2016 : Stéphane Capron, « Décris-ravage d'Adeline Rosenstein », article, sur *SceneWeb*, 31 mars 2016, [disponible en ligne] http://www.sceneweb.fr/decris-ravage-dadeline-rosenstein/, consulté le 19/04/17.

2016 : Leïla El yaakabi, « Décris-ravage d'Adeline Rosenstein », critique, sur la *Galerie du spectacle*, 4 avril 2016, [disponible en ligne] http://www.la-galerie-du-spectacle.fr/1374-2/, consulté le 19/04/17.

2016 : Brigitte Salino, « La plomberie est un sport de combat », article, sur Le Monde, 28 juin 2016, [accès restreint] http://www.lemonde.fr/festival-d-avignon/article/2016/06/28/la-plomberie-est-un-sport-de-combat_4959875_4406278.html, consulté le 19/04/17.

2016 : Christian Jade, « Avignon 2016. Les Doms "Décris/Ravages" d'Adeline Rosenstein : Orient/Occident, le carrousel des mauvaises fois **** », critique, sur RTBF.be, 7 juillet 2016 [disponible en ligne] https://www.rtbf.be/culture/scene/detail_avignon-2016-les-doms-decris-ravages-d-adeline-rosenstein-orient-occident-le-carrousel-des-mauvaises-fois-christian-jade?id=9278337, consulté le 19/04/17.

2016 : Walter Gehin, « Décris-ravage / m.e.s Adeline Rosenstein », critique, sur *PlusdeOff*, 13 juillet 2016, [disponible en ligne] https://plusdeoff.com/2016/07/13/festival-avignon-off-2016-critique-decris-ravage/, consulté le 19/04/17.

2016 : Jean-Calmettes Aïnhoa, Louis Camille, « Entretien avec Adeline Rosenstein », article, sur *Mouvement.net*, 6 septembre 2016, [accès restreint] http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/entretien-avec-adeline-rosenstein, consulté le 19/04/17.

***Des Roses et du Jasmin***

---

2017 : Armelle Héliot, « Une fresque historique d'Adel Hakim », critique, sur *Le Grand Théâtre du Monde*, Blog *Le Figaro*, 22 janvier 2017, [disponible en ligne] http://blog.lefigaro.fr/theatre/2017/01/une-fresque-historique-dadel-h.html, consulté le 19/06/17.

2017 : Marina Da silva, « En Palestine : des roses et du jasmin, du sang et des larmes », critique, sur *Le lac des signes*, blog *Le Monde Diplomatique*, 28 janvier 2017, [disponible en ligne] http://blog.mondediplo.net/2017-01-28-En-Palestine-des-roses-et-du-jasmin-du-sang-et, consulté le 21/03/17.

***En route-Kaddish***

---

2015 : Philippe Du Vignal, « En route-Kaddish », critique, sur *Théâtre du Blog*, 20 février 2015, [disponible en ligne] http://theatredublog.unblog.fr/2015/02/20/en-route-kaddish/, consulté le 19/06/17.

2015 : Annabelle Hanesse, « Maintenir l'équilibre », entretien avec David GESELSON, sur *Mouvements.net*, 2 mars 2015 [disponible en ligne] http://www.mouvement.net/teteatete/entretiens/maintenir-lequilibre, consulté le 15/06/17.

2015 : Armelle Héliot, « David Geselson : mythologies familiales », critique, sur *Le Grand Théâtre du Monde*, Blog *Le Figaro*, 3 mars 2015, [disponible en ligne] http://blog.lefigaro.fr/theatre/2015/03/david-geselson-mythologies-fam.html, consulté le 19/06/17.

2015 : Joëlle Gayot, « En route. Kaddish », brève, dans *La Vie*, 5 mars 2015, [disponible en ligne] http://www.lavie.fr/hebdo/2015/3627/en-route-kaddish-02-03-2015-60890_678.php, consulté le 18/05/17.

2015 : Jean-Pierre Thibaudat, « "En route-Kaddish", un spectacle qui tient bien la route », critique, sur *Balagan*, Blog de *Mediapart*, 4 mars 2015 [disponible en ligne] https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/040315/en-route-kaddish-un-spectacle-qui-tient-bien-la-route, consulté le 15/06/17.

2015 : Brigitte Salino, « La Palestine, une terre, deux regards », critique, *Le Monde*, 8 mars 2015.

2015 : Emmanuelle Bouchez, « En route-kaddish », critique, dans *Télérama*, 11 mars 2015.

2015 : Annie Chénieux, « En route-Kaddish : traces de vie », article, sur le *Journal Du Dimanche*, 18 mars 2015, [disponible en ligne] http://www.lejdd.fr/Culture/Theatre/En-route-Kaddish-la-memoire-d-une-vie-723408, consulté le 19/06/17.

2015 : Fabienne Arvers, « Lost in translation », article, sur *Les Inrocks*, 18 mars 2015, [disponible en ligne] http://www.altermachine.fr/sites/altermachine.fr/files/150318%20En%20Route%20Les%20Inrockuptibles.pdf, consulté le 19/06/17.

2016 : Brigitte Salino, « Reprise : David Geselson à Montreuil », critique, sur *Le Monde*, 11 mars 2016, [disponible en ligne] http://www.lemonde.fr/culture/article/2015/03/07/la-palestine-une-terre-deux-regards_4589369_3246.html, consulté le 15/06/17.

2016 : « En Route-Kaddish », article, sur *France Culture*, non daté, [disponible en ligne] https://www.franceculture.fr/evenement/en-route-kaddish, consulté le 15/06/17.

### *Frères ennemis*

2013 : Nathalie Frank, « La Palestine entre documents, poésie et clichés », critique, sur *Berlin Poche*, 25 mai 2013, [disponible en ligne] http://berlinpoche.de/magazine/blog/la-palestine-entre-documents-poesie-et-cliches/, consulté le 29/03/17.

### *Israël-Palestine, portraits*

2008 : Laetitia Giry, « Aller-retour », article, sur *Le Petit Bulletin/Lyon*, 16 mai 2008, [disponible en ligne] http://www.petit-bulletin.fr/lyon/-article-32649-Aller-retour.html, consulté le 07/06/17.

2011 : « Auzat. Israël et Palestine en bord d'Arget », article, sur *La Depêche du Midi*, 15 juin 2011, [disponible en ligne] https://www.ladepeche.fr/article/2011/06/15/1107145-auzat-israel-et-palestine-en-bord-d-arget.html, consulté le 03/04/17.

2013 : Bassem Shalabi, « Soirée lecture des portraits émouvants de Pauline Sales », article, sur *l'Echo Républicain*, 8 avril 2013, [disponible en linge] http://www.lechorepublicain.fr/chartres/vie-pratique-consommation/2013/04/08/soiree-lecture-des-portraits-emouvants-de-pauline-sales_1507294.html, consulté le 03/04/17.

### *Jérusalem Plomb Durci*

2011 : Amélie Blaustein Niddam, « Jérusalem Plomb Durci, la révélation du festival Impatience, sur *Toute la culture.com*, 17 juin 2011, [disponible en ligne] http://toutelaculture.com/spectacles/theatre/jerusalem-plomb-durci-la-revelation-du-festival-impatience/, consulté le 14/06/17.

2011 : Emmanuelle Bouchez, « Jérusalem plomb durci », critique, dans *Télérama*, 29 juin 2011.

2012 : Marie Lechner, « "Jérusalem Plomb Durci", sous conditionnement », critique, sur *Libération*, 3 avril 2012, [disponible en ligne]

http://next.liberation.fr/culture/2012/04/03/jerusalem-plomb-durci-sous-conditionnement_807796, consulté le 14/06/17.

2012 : C. Robert, « Jérusalem Plomb Durci », article, sur le *Journal La Terrasse*, 10 avril 2012, [disponible en ligne] http://www.journal-laterrasse.fr/focus/jerusalem-plomb-durci/, consulté le 14/06/17.

2012 : Micheline B. Servin, « 66e Festival d'Avignon, l'anti-Israël invité et Arturo Ui », *Les Temps Modernes* 2012/5 (n° 671), p. 140-206. [disponible en ligne] http://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2012-5-page-140.htm, consulté le 23/11/17.

2013 : Scènes du Jura et AFPS Besançon, « Spectacle "Jérusalem plomb durci" de la Winter Family », article, sur *AFPS*, 3 mai 2013, [disponible en ligne] http://www.france-palestine.org/Spectacle-Jerusalem-plomb-durci-de, consulté le 14/06/17.

### *Je suis Youcef et celui-ci est mon frère*

2013 : « Représentation théâtrale », article, sur *Le Journal du Centre*, 10 mai 2013, [disponible en ligne] http://www.larep.fr/orleans/2013/05/10/representations-theatrales_1545359.html, consulté le 21/02/17.

2014 : « Du théâtre pour l'ouverture de la MJC Bréquigny », article, sur *Ouest France*, 11 septembre 2014, [disponible en ligne] http://www.ouest-france.fr/bretagne/rennes-35000/du-theatre-pour-louverture-de-la-mjc-brequigny-2820128, consulté le 24/03/17.

### *L'affiche*

2009 : Agnès Santi, « L'affiche : porter à la scène le conflit israélo-palestinien », article, sur le Journal *La Terrasse*, 10 mars 2009, [disponible en ligne] http://www.journal-laterrasse.fr/guy-delamotte/, consulté le 24/03/17.

2009 : Marina Da silva, « Traité politique de la vie sous occupation », critique, sur *Le lac des signes*, blog *Le Monde Diplomatique*, 12 octobre 2009, [disponible en ligne] http://blog.mondediplo.net/2009-10-12-Traite-politique-de-la-vie-sous-occupation, consulté le 21/03/17.

2009 : Vincent Morch, « Généreux mais inabouti », critique, sur *Les Trois Coups*, 16 octobre 2009, [disponible en ligne] http://www.lestroiscoups.com/article-l-affiche-de-philippe-ducros-critique-de-vincent-morch-le-tarmac-de-la-villette-a-paris-37657616.html, consulté le 21/03/17.

2009 : Emmanuelle Bouchez, « L'Affiche », critique, sur *Télérama*, 20 octobre 2009, [disponible en ligne] http://www.telerama.fr/scenes/l-affiche,48504.php, consulté le 21/03/17.

2009 : Corinne Denailles, « L'Affiche de Philippe Ducros », non daté [octobre 2009], [disponible en ligne] http://www.webtheatre.fr/L-Affiche-de-Philippe-Ducros-2060, consulté le 19/10/17.

2010 : Stéphane Capron, « Le regard de Philippe Ducros sur la Palestine du 27 au 30 novembre 2010 à Dijon », article, sur *Sceneweb*, 20 novembre 2010, [disponible en ligne] http://www.sceneweb.fr/le-regard-de-philippe-ducros-sur-la-palestine-du-27-au-30-novembre-2010-a-dijon/, consulté le 07/06/17.

### *L'avenir oublié*

1999 : « Paris – Grenoble », agenda culturel, sur *Le Monde*, 17 mars 1999, [disponible en ligne] http://www.lemonde.fr/archives/article/1999/03/17/paris-grenoble_3561029_1819218.html, consulté le 21/07/17.

1999 : Jean-Louis Perrier, « Slimane Benaïssa réunit Juifs et Arabes d'Israël autour de l'eau d'un même puits », critique, sur *Le Monde*, 2 avril 1999, [disponible en ligne] http://www.lemonde.fr/archives/article/1999/04/02/slimane-benaissa-reunit-juifs-et-arabes-d-israel-autour-de-l-eau-d-un-meme-puits_3561864_1819218.html, consulté le 21/07/17.

### *L'effacement*

2010 : « Jeunes diplômés sur les planches », article, sur *Le Dauphine.com*, 25 mai 2010, [disponible en ligne] http://www.ledauphine.com/vaucluse/2010/05/25/jeunes-diplomes-sur-les-planches, consulté le 2/05/17.

### *L'homme aux petites pierres encerclé par les gros canons*

2003 : Philippe Daumas, « L'homme aux petites pierres encerclé par les gros canons », critique, dans *Pour la Palestine*, n°38, juin 2003.

2016 : Catherine Robert, « L'homme aux petites pierres encerclé par les gros canons », article, sur *Le Journal la Terrasse*, 26 juin 2016, [disponible en ligne] http://www.journal-laterrasse.fr/lhomme-aux-petites-pierres-encercle-par-les-gros-canons/, consulté le 21/03/17.

2016 : Louise Vayssières, « L'homme aux petites pierres encerclé par les gros canons », critique, sur *La Provence*, 10 juillet 2016, [disponible en ligne] http://www.laprovence.com/article/critiques-avignon-off/4026297/lhomme-aux-petites-pierres-encercle-par-les-gros-canons.html, consulté le 21/03/17.

2016 : Daphnée Breytenbach, « Le combat des roses », critique, sur *Rue du Théâtre*, 28 juillet 2016, [disponible en ligne] http://www.ruedutheatre.eu/article/3369/l-homme-aux-petites-pierres-encercle-par-les-gros-canons/?symfony=45b846116a02671e2c53a1f31a5f20cf, consulté en ligne le 21/03/17.

2016 : Jean Barak, « Présence d'André Benedetto aux Carmes », article, sur *Envrak*, 1er août 2016, [disponible en ligne] http://www.envrak.fr/scenes/presence-dandre-benedetto-aux-carmes/, consulté le 23/06/17.

### *L'impossible neutralité*

2015 : Joëlle Gayot, « Une saison au théâtre, avec Paris… », émission radiophonique, sur *France culture*, 15 novembre 2015, [podcast disponible en ligne]

https://www.franceculture.fr/emissions/une-saison-au-theatre/une-saison-au-theatre-avec-paris, consulté le 15/06/17.

2015 : Agnès Santi, « L'impossible neutralité », article, sur le *Journal La Terrasse*, 23 novembre 2015, [disponible en ligne] http://www.journal-laterrasse.fr/limpossible-neutralite/, consulté le 15/06/17.

2015 : « L'impossible neutralité… sur le conflit israélo-palestinien par Raven Ruëll et Jacques Delcuvellerie », article, sur *Sceneweb.fr*, 5 décembre 2015, [disponible en ligne] http://www.sceneweb.fr/limpossible-neutralite-sur-le-conflit-israelo-palestinien-par-raven-ruell-et-jacques-delcuvellerie/, consulté le 15/06/17.

2015 : Marina Da silva, « "L'impossible neutralité", un éclairage radical du conflit israélo-palestinien », critique, sur *Le lac des signes*, blog *Le Monde Diplomatique*, 7 décembre 2015, [disponible en ligne] http://blog.mondediplo.net/2015-12-07-L-Impossible-Neutralite-un-eclairage-radical-du, consulté le 21/03/17.

2015 : Fabienne Arvers, « Réservez : Spectacles à ne pas manquer », rubrique hebdomadaire, sur Les Inrocks, 8 décembre 2015, [disponible en ligne] http://www.lesinrocks.com/2015/12/08/scenes/reservez-spectacles-a-ne-pas-manquer-27-11792425/, consulté le 15/06/17.

2015 : Gilles Renault, « Cent minutes au cœur des ténèbres », critique, sur *Libération*, 17 décembre 2015, [disponible en ligne] http://next.liberation.fr/theatre/2015/12/17/cent-minutes-au-coeur-des-tenebres_1421519, consulté le 15/06/17.

2015 : Maison des métallos, « Focus Palestine – Spectacle "L'impossible neutralité" », article, sur *AFPS*, 20 décembre 2015, [disponible en ligne] http://www.france-palestine.org/Focus-Palestine-Spectacle-L-impossible-Neutralite-27752, consulté le 15/06/17.

2016 : Aurore Krol, « "L'impossible neutralité" selon le Groupov », critique, sur *L'insatiable*, 8 janvier 2016, [disponible en ligne] http://linsatiable.org/L-impossible-neutralite-selon-Groupov, consulté le 15/06/17.

***La Carte du temps, trois vision du Moyen-Orient***

---

2015 : Armelle Héliot, « Sur l'est de la Méditerranée, un regard américain », critique, sur *Le Grand Théâtre du Monde*, Blog *Le Figaro*, 1 mai 2015, [disponible en ligne] http://blog.lefigaro.fr/theatre/2015/05/les-inquiets-et-les-brutes.html, consulté le 20/06/17.

2015 : Fabienne Pascaud, « La chronique de Fabienne Pascaud », critique, dans *Télérama*, 6 mai 2015.

2015 : Annie Chenieux, « La Carte du Temps : la guerre version intime », article, dans *Le Journal du Dimanche*, 15 mai 2015, [disponible en ligne] http://www.lejdd.fr/Culture/Theatre/La-Carte-du-temps-la-guerre-version-intime-732290, consulté le 21/02/17.

### *Le Tangible*

2010 : Marie-José Sirach, « Il n'est pas donné à tout le monde de prendre la Bastille », critique, sur *l'Humanité*, 8 novembre 2010, [disponible en ligne] http://www.humanite.fr/07_11_2010-il-n%E2%80%99est-pas-donn%C3%A9-%C3%A0-tout-le-monde-de-prendre-la-bastille-457293?amp, consulté le 20/06/17.

2011 : Micheline B. Servin *et al.*, « Paroles des nuits et de guerre », *Les Temps Modernes* 2011/1 (n° 662-663), p. 387-416. [disponible en ligne] https://www.cairn.info/revue-les-temps-modernes-2011-1-page-387.htm, consulté le 23/11/17.

### *Les Justes*

2013 : « Les justes », article, sur *Frequence-sud*, 12 juin 2013 [disponible en ligne] https://www.frequence-sud.fr/art-19750-les_justes_aix_en_provence.html, consulté le 21/06/17.

2013 : « Les justes de Camus par Mehdi Dehbi », article, sur *Sceneweb*, 15 décembre 2013, [disponible en ligne] http://www.sceneweb.fr/les-justes-de-camus-par-mehdi-dehbi/, consulté le 21/06/17.

### *Les Monologues de Gaza*

2013 : Marc Lacreuse, « Les monologues de Gaza », article, sur Éducation *populaire et transformation sociale*, 12 juin 2013, [disponible en ligne] http://www.mille-et-une-vagues.org/ocr/spip.php?article1656, consulté le 17/02/17.

2013 : Nabeelah Shabbir (tr. fr. MALOSSE Delphine), « Monologues de Gaza : Le péril jeune », article, sur *Café Babel*, 5 août 2013, [disponible en ligne] http://www.cafebabel.fr/culture/article/monologues-de-gaza-le-peril-jeune.html, consulté le 17/02/17.

2013 : Didier Epsztajn, « Théâtre Ashtar : "les monologues de Gaza" », article, site internet de la FASE, 9 septembre 2013, [disponible en ligne] http://lafederation.org/livres-signales/6272-theatre-ashtar-les-monologues-de-gaza, consulté le 17/02/17.

2014 : « Monologues de Gaza samedi à la médiathèque », article, sur *Ouest France*, 14 janvier 2014, [disponible en ligne] http://www.ouest-france.fr/monologues-de-gaza-samedi-la-mediatheque-1855525, consulté le 17/02/17.

2014 : Pucksimberg, « Les monologues de Gaza : la jeunesse de Gaza raconte ses histoires de guerre et de siège », article, sur *Critiques libres*, 17 janvier 2014, [disponible en ligne] http://www.critiqueslibres.com/i.php/vcrit/39805, consulté le 17/02/17.

2014 : « Le regard d'adolescents palestiniens décrypté », article, sur *Ouest France*, 21 janvier 2014, [disponible en ligne] http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/bonchamp-les-laval-53960/le-regard-dadolescents-palestiniens-decrypte-1873633, consulté le 07/04/17.

2014 : Marina Da silva, « Les Monologues de Gaza », article, dans *Le Monde diplomatique*, Mars 2014.

2015 : « "Les Monologues de Gaza" à haute voix », article, sur *Ouest France*, 20 mai 2015, [disponible en ligne] http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/laval-53000/les-monologues-de-gaza-haute-voix-3418858, consulté le 07/04/17.

2015 : « Lecture des Monologues de Gaza le 5 juin », article, sur *Ouest France*, 3 juin 2015, [disponible en ligne] http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/clisson-44190/lecture-des-monologues-de-gaza-le-5-juin-3454288, consulté le 21/02/17.

2015 : Jean-Loïc Guerin, « Echanges entre Gaza, le Maroc et Laval », article, sur *Ouest France*, 8 juin 2015, [disponible en ligne] http://www.ouest-france.fr/pays-de-la-loire/laval-53000/echanges-entre-gaza-le-maroc-et-laval-3467820, consulté le 07/04/17.

2017 : « Exposition et débat sur la Palestine ce soir », article, sur Ouest France, 30 mars 2017, [disponible en ligne] http://www.ouest-france.fr/normandie/souleuvre-en-bocage-14350/exposition-et-debat-sur-la-palestine-ce-soir-4892119, consulté le 07/04/17.

2017 : « Les "Monologues de Gaza" lus par des lycéens », article, dans *Ouest France*, 7 avril 2017.

### *Looking for Gaza*

2014 : Cécile Rognon, « Looking for Gaza », brève, dans *La Vie*, 8 mai 2014, [disponible en ligne] http://www.lavie.fr/hebdo/2014/3584/looking-for-gaza-06-05-2014-52708_610.php, consulté le 18/05/17.

### *MurMures*

2008 : Astrid Catala, « Sauvés par le clown », critique, sur *Les Trois Coups*, 12 février 2008 [disponible en ligne] http://www.lestroiscoups.com/article-16573013.html, consulté le 14/06/17.

2009 : Confluence, « MurMure », article, sur *Médiapart*, 9 novembre 2009 [disponible en ligne] https://blogs.mediapart.fr/edition/confluences/article/091109/murmure, consulté le 23/11/17.

### *O-dieux*

2016 : Rosa Moussaoui, « Trois femmes, un dieu, la guerre », critique, sur *L'Humanité*, 21 mars 2016, [disponible en ligne] http://www.humanite.fr/trois-femmes-un-dieu-la-guerre-602500 , consulté le 29/03/17.

### *Palestine Check Point*

2011 : Jean-Jaques M'µ, « Point de contrôle : à deux c'est mieux…si on peut ! », article, sur *Blog Mediapart*, 10 juillet 2011, [disponible en ligne] https://blogs.mediapart.fr/edition/les-

invisibles-davignon-2011/article/100711/point-de-controle-deux-c-est-mieux-si-peut, consulté le 19/04/17.

2011 : Jean-Jacques M'μ, « Palestine Check Point : la pierre et l'eau pour barrage à la paix », critique, sur *Blog Mediapart*, 15 juillet 2011, [disponible en ligne] https://blogs.mediapart.fr/edition/contretemps-du-spectacle-vivant/article/150711/palestine-check-point-la-pierre-et-l-eau, consulté le 19/04/17.

2012 :« Palestine Check Point une pièce de Jacques Mondolini », article, sur *Paristribu*, 15 septembre 2012, [disponible en ligne] http://www.paristribu.com/reportage/5717-palestine-check-point-une-piece-de-jacques-mondoloni, consulté le 13/04/17.

2013 : Jacques Mondolini, « Palestine Check Point du 3 au 6/09 et du 17 au 21/09 », article, sur *Association France Palestine Solidarité*, 6 septembre 2013, [disponible en ligne] http://www.france-palestine.org/Palestine-Check-Point,22052, consulté le 13/04/17.

***Requiem***

---

2015 : Emmanuelle Bouchez, « Requiem », critique, *Télérama*, 29 avril 2015.

***Septembres***

---

2009 : Marina Da silva, « "Septembres", une traversée de la violence », critique, sur *Le lac des signes*, Blog *Le Monde Diplomatique*, 30 juin 2009, [disponible en ligne] http://blog.mondediplo.net/2009-06-30-Septembres-une-traversee-de-la-violence , consulté le 03/04/17.

***Sous un ciel de chamaille***

---

2015 : « La CLef propose, en partenariat avec le dASA et une compagnie théâtrale, le festival Les Intenables », article, sur *La Montagne*, 10 novembre 2015, [disponible en ligne] http://www.lamontagne.fr/auvergne/actualite/departement/haute-loire/brioude/2015/11/10/la-clef-propose-en-partenariat-avec-le-dasa-et-une-compagnie-theatrale-le-festival-les-intenables_11657395.html, consulté le 26/04/17.

2017 : Lydia Berthomieu, « La douzième édition de C'Chouette commence dès samedi », article, sur *La Montagne*, 18 janvier 2017, [disponible en ligne] http://www.lamontagne.fr/brioude/loisirs/art-litterature/2017/01/18/la-douzieme-edition-de-cchouette-commence-des-samedi_12246535.html, consulté le 26/04/17.

***Terre promise***

---

2010 : « Polémique sur une pièce de théâtre palestinienne », article, sur *Le Parisien*, 5 février 2010, [disponible en ligne] http://www.leparisien.fr/arcueil-94110/polemique-sur-une-piece-de-theatre-palestinienne-05-02-2010-804445.php, consulté le 21/05/18.

***Terre sainte***

2009 : Sarah Del pino, « Bouleversant », critique, sur *Les Trois Coups*, 18 mars 2009, [disponible en ligne] http://www.lestroiscoups.com/article-29198232.html, consulté le 24/03/17.

2009 : Jacky Viallon, « Quand l'ombre peut s'approcher de la lumière », critique, sur WebThéâtre, 3 avril 2009, [disponible en ligne] http://www.webtheatre.fr/Terre-Sainte-de-Mohamed-Kacimi-1856, consulté le 24/03/17.

2009 : Véronique Hotte, « Terre sainte », critique, sur le *Journal La Terrasse*, 10 avril 2009, [disponible en ligne] http://www.journal-laterrasse.fr/terre-sainte/, consulté le 24/03/17.

2013 : Philippe Du vignal, « Festival d'Avignon : Terre sainte de Mohamed Kacimi », critique, sur *Théâtre du Blog*, 12 juillet 2013, [disponible en ligne] http://theatredublog.unblog.fr/2013/07/12/festival-davignon-terre-sainte-de-mahamed-kacimi/, consulté le 24/03/17.

2013 : Nathalie Simon, « Terrifiant voyage en Terre sainte », critique, sur *Le Figaro*, 18 juillet 2013, [disponible en ligne] http://www.lefigaro.fr/theatre/2013/07/18/03003-20130718ARTFIG00483-terrifiant-voyage-en-terre-sainte.php, consulté le 24/03/17.

***Zone 6, chroniques de la vie palestinienne***

2013 : Priscille Lafitte, « Fatah, Hamas, checkpoints… le Théâtre national palestinien sait rire de tout », sur France 24, 22 mai 2013, [disponible en ligne] http://www.france24.com/fr/20130522-theatre-national-palestinien-sait-rire-tout-meme-pire-zone6-chronique-vie-palestinienne-elhakaweti-hussam-eisheh, consulté le 02/08/18.

# VI. Sources et documentation

## 1. Littérature, poésie, pièces de théâtre


AL-ALI Naji, *Le livre de Handala*, Hoenheim, éd. Scribest, 2011.

ATLAN Liliane, *Un Opéra pour Terezin*, *L'avant-scène théâtre*, 1007-1008, 1er au 15 avril 1997.

LAABI Abdellatif, *La Poésie palestinienne de combat*, Casablanca-Honfleur, Atlantes-P. J. Oswald, 1970.

LAS CASAS, MONTAIGNE, CHEF SEE-AHTH, *Sur les traces du génocide amérindien*, Noisy-le-sec, Éditions de l'Épervier, 2011.

BRECHT Bertolt, « L'exception et la règle », dans *Théâtre complet*, Tome 3, Paris, L'Arche, 2006 [1974].

BRECHT Bertolt, « Homme pour homme », dans *Théâtre complet*, Tome 1, Paris, L'Arche, 2005 [1974].

BRECHT Bertolt, « Le cercle de craie caucasien », dans *Théâtre complet*, Tome 6, Paris, L'Arche, 2005.

CAMUS Albert, *Les Justes*, Paris, Gallimard, 1977.

FO Dario, *Mystère Bouffe*, Paris, L'Arche, 1998 [1983].

GENET Jean, *Un captif amoureux*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1986.

GENET Jean, *L'ennemi déclaré*, Paris, Gallimard, 1991.

WEISS Peter, *Discours sur la genèse et le déroulement de la très longue guerre de libération du Vietnam illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs ainsi que la volonté des États-Unis d'Amérique d'anéantir les fondements de la révolution*, trad. Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1968.


## 2. Presse généraliste

Presse papier, en ligne, ou via la base europresse.
Par ordre chronologique.


1965 : « "Le roi Salomon et le savetier" par le Cameri de Tel-Aviv », *Le Monde*, 24 juin 1965.

1967 : Michel Legris, « Les premiers volontaires français partiront mardi prochain pour Israël », *Le Monde*, 5 juin 1967.

1970 : André Scemama, « "Sous les pressions de l'opinion publique". Une violente satire visant les tabous israéliens est retirée de l'affiche à Tel-Aviv », *Le Monde*, 23 mai 1970.

1972 : « Une organisation juive revendique l'attentat contre la librairie Palestine à Paris », *Le Monde*, 5 octobre 1972.

1972 : « Le réseau de sabotage judéo-arabe envisageait d'assassiner le général Dayan », *Le Monde*, 12 décembre 1972.

1973 : « Les deux accusés israéliens expriment leurs regrets pour leur action », *Le Monde*, 8 mars 1973.

1975 : « Le président de la Ligue israélienne des droits de l'homme évoque la "colonisation" des territoires occupés », *Le Monde*, 27 juin 1975.

1975 : Daniel Junqua, « Deux "J'accuse" : le président de la Ligue des droits de l'homme », *Le Monde*, 21 novembre 1975.

1978 : Tahar Ben Jelloun, « La poésie palestinienne entre la blessure et le rêve de la terre », *Le Monde Diplomatique*, janvier 1978, url : https://www.monde-diplomatique.fr/1978/01/BEN_JELLOUN/34568, consulté le 16/04/18.

1981 : Henri Raczymov, « La quête juive d'Arnold Mandel. Porter le ghetto en soi », *Le Monde*, 6 février 1981.

1982 : Eric Rouleau, « Un entretien avec M. Arafat. Le Président de l'OLP accuse les militaires israéliens d'avoir participé à la tuerie », *Le Monde*, 21 septembre 1982.

1983 : Francis Cornu, « La colère des militants de La paix maintenant », *Le Monde*, 14 février 1983.

1983 : Jean Rambaud, « Surplombant Toulon, Le revest-les-eaux fait revivre son histoire par un "théâtre-parcours" », *Le Monde*, 22 juin 1983.

1988 : « Démocratie. La condamnation d'Ehud Adiv », *Le Monde*, 3 mars 1988.

1995 : Nicolas Weill, « Un entretien avec Alain Dieckhoff », *Le Monde*, 13 novembre 1995.

1996 : Dominique Frétard, « A Tel-Aviv, Israël danse son histoire et ses contradictions », *Le Monde*, 24 décembre 1996.

1997 : « Premiers rendez-vous », *Le Monde*, 28 mars 1997.

1998 : « L'Hexagone va accueillir la plus importante manifestation culturelle israélienne », *L'Orient le jour*, 15 juillet 1998, url :

https://www.lorientlejour.com/article/280700/LHexagone_va_accueillir_la_plus_importante_manifestation_culturelle_israelienne.html, consulté le 27/08/19.

1998 : Muriel Steinmetz, « Israël tend son miroir en France quatre mois durant », *L'Humanité*, 22 septembre 1998, url, https://www.humanite.fr/node/191758, consulté le 27/08/19.

1998 : « Art et histoire du judaïsme dans le Marais », *Les Échos*, 4 décembre 1998, url : https://www.lesechos.fr/1998/12/art-et-histoire-du-judaisme-dans-le-marais-804366, consulté le 27/08/19.

1998 : Christophe Boltanski, « Exposées à Paris, les affiches du graphiste israélien dérangent mais parlent à tous dans un langage simple. Tartakover. Placardeur de paix », *Libération*, 25 septembre 1998, url : https://next.liberation.fr/culture/1998/09/25/arts-exposees-a-paris-les-affiches-du-graphiste-israelien-derangent-mais-parlent-a-tous-dans-un-lang_246709, consulté le 27/08/19.

1999 : Marie-Laure Colson, Didier François, Fabrice Rousselot, Marc Semo, « Nos envoyés spéciaux passent en revue les affirmations et les "informations" publiées par Régis Debray dans sa "lettre d'un voyageur au président de la République" », *Libération*, 14 mai 1999.

2006 : Wolf Bierman, « Deutschland verrät Israel », sur *Zeit Online*, 26 octobre 2006, url : http://www.zeit.de/2006/44/Biermann/komplettansicht, consulté le 19/01/18.

2010 : Alain Gresh, « Xavier Vallat, « mes raisons d'être sioniste », *Nouvelles d'Orient*, Blog du *Monde Diplomatique*, 7 novembre 2010, url : https://blog.mondediplo.net/2010-11-07-Xavier-Vallat-mes-raisons-d-etre-sioniste, consulté le 03/08/18.

2010 : Edward Mast, « "Israel right or wrong" crowd advocates censorship in Seattle », *Seattle Times*, 31 décembre 2010, url : https://www.seattletimes.com/opinion/israel-right-or-wrong-crowd-advocates-censorship-in-seattle/, consulté le 25/06/19.

2013 : Mélanie Pinto, « Un banlieusard se pose au domaine d'Alloue », *Charente Libre*, 11 juillet 2013.

2015 : Gil Naveh, « Culture Ministry Removes Sponsorship of Dance Show Over Video Clips From B'Tselem », *Haartez*, 4 juin 2015, url [accès restreint] : https://www.haaretz.com/.premium-israel-may-pull-support-of-show-1.5369193, consulté le 30/08/19.

2016 [en anglais] : « Hebron-based Yes Theatre to perform "Mirror" in Tokyo », *The Mainichi*, 10 septembre 2016, url : https://mainichi.jp/english/articles/20160910/ p2a/00m/0na/008000c, consulté le 24/07/19.

2016 : Elsa Ray, « Israël et sionisme : lumière sur une idéologie et sa propagande », *Mediapart*, 30 décembre 2016, url : https://blogs.mediapart.fr/ray-elsa/blog/301216/israel-et-sionisme-lumiere-sur-une-ideologie-et-sa-propagande, consulté le 25/06/19.

2017 : Marc Kravetz, « Géné, ses années "Libé"», *Libération*, 28 mars 2017, [accès restreint] url : https://www.liberation.fr/debats/2017/03/28/gene-ses-annees-libe_1558969, consulté le 11/03/19.

2017 : Mary Ann Gwinn, « New biography of Chief Seattle is thorough, insightfuk and, at times, heartbreaking », *The Seattle Times*, 16 novembre 2017, url : https://www.seattletimes.com/entertainment/books/new-biography-of-chief-seattle-is-thorough-insightful-and-at-times-heartbreaking/, consulté le 05/06/19.

2018 : Jean-Pierre Anselme, « Sauvons le cinéma La Clef ! », *Mediapart*, 8 février 2018, https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-anselme/blog/080218/sauvons-le-cinema-la-clef, consulté le 12/06/19.

2018 : Jacques Allaire, « Ils avaient une terre, on leur propose une prairie », *Libération*, 18 février 2018, url : https://www.liberation.fr/debats/2018/02/18/ils-avaient-une-terre-on-leur-propose-une-prairie_1630601, consulté le 04/09/19.

2018 : Mohamed Kacimi, « Inventons un "Théâtre Monde" », *Libération*, 18 février 2018, url : https://www.liberation.fr/debats/2018/02/18/inventons-un-theatre-monde_1630604, consulté le 04/09/19.

2018 : Marie-Josée Sirach, « Politique Culturelle. Le ministère aime la francophonie et ferme le Tarmac », *L'Humanité*, 2 juillet 2018, url : https://www.humanite.fr/politique-culturelle-le-ministere-aime-la-francophonie-et-ferme-le-tarmac-657566, consulté le 04/09/19.

2018 : Catherine Lalonde, « "Kanata" : Les Amérindiens du Canada lus par Lepage et Mnouchkine », *Le Devoir*, 11 juillet 2018, url : https://www.ledevoir.com/culture/532131/les-ameridiens-du-canada-lus-par-lepage-et-mnouchkine, consulté le 03/09/19.

2018 : Texte collectif, « Encore une fois, l'aventure se passera sans nous, les Autochtones ? », *Le Devoir*, 14 juillet 2018, url [accès restreint] : https://www.ledevoir.com/opinion/libre-opinion/532406/encore-une-fois-l-aventure-se-passera-sans-nous-les-autochtones, consulté le 03/09/19.

2018 : Ofer Aderet, « Uri Avnery, Veteran Peac Activit and Among First Israelis to Meet Arafat, Dies at 94 », *Haaretz*, 20 août 2018, url [accès restreint] : https://www.haaretz.com/israel-news/.premium-uri-avenry-veteran-peace-activist-dies-at-94-1.6364250, consulté le 21/05/19.

2018 : Éric Fassin, « L'appropriation culturelle, c'est lorsqu'un emprunt entre les cultures s'inscrit dans un contexte de domination », *Le Monde*, 24 août 2018.

2018 : Catherine Lalonde, « Le problème avec Kanata… », *Le Devoir*, 24 décembre 2018, url [accès restreint] : https://www.ledevoir.com/culture/544265/le-probleme-avec-kanata, consulté le 03/09/18.

2019 : Shlomo Sand, « À propos des sémites et des antisémites, des sionistes et des antisionistes », *Médiapart*, 25 février 2019. Url : https://blogs.mediapart.fr/shlomo-sand/blog/250219/propos-des-semites-et-des-antisemites-des-sionistes-et-des-antisionistes, consulté le 11/09/19.

## 3. Revues

Revues papiers ou en ligne.
Par ordre chronologique

2001 : « La nouvelle histoire israélienne », *Vacarme*, 16, 2001/3, p. 104-106.

2003 : Fabienne Pascaud, « Comptoir des solitudes », *Télérama*, 2775, 22 mars 2003.

2007 : Catherine Bédarida, Jean-Louis Perrier, « Entretien avec Mahmoud Darwich. "Après nous, souvenez-vous seulement de la vie" », *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, 42, janvier-mars 2007, p. 21.

2007 : Jean-Louis Perrier, « Renaître au théâtre », *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, 42, janvier-mars 2007, p. 110.

2007 : Jean-Louis Perrier, « Palestiniens aux Bouffes. Peter Brook explique le sens de son invitation », *Mouvement, l'indisciplinaire des arts vivants*, 42, janvier-mars 2007, p. 111.

2007 : Cathy Blisson, « Rouabhi, la mémoire vive », *Télérama*, 2983, 17 mars 2007.

2017 : Benjamin Roure, « Écoles de théâtre : des ascenseurs pour les tréteaux », *Télérama*, 2 juin 2017, url : https://www.telerama.fr/scenes/ecoles-de-theatre-des-ascenseurs-pour-les-treteaux,158330.php, consulté le 28/08/19.

2018 : Fabienne Arvers, « Valérie Baran, directrice du Tarmac, menacé de fermeture : "J'en appelle au président de la République" », *Les Inrockuptibles*, 8 février 2018, url : https://www.lesinrocks.com/2018/02/08/scenes/scenes/valerie-baran-directrice-du-tarmac-menace-de-fermeture-jen-appelle-au-president-de-la-republique/, consulté le 04/09/19.

## 4. Presse militante

Par ordre chronologique.

1988 : « Le Théâtre palestinien El Hakawati », *Drapeau Rouge*, 22 novembre 1988. Centre de documentation *La Bellone*.

2008 : ATL Jénine, « Message des Amis du Théâtre de la Liberté-Jénine », *france-palestine.org*, 14 novembre 2008, url : http://www.france-palestine.org/Message-des-Amis-du-theatre-de-la, consulté le 15/07/19.

2010 : Guillaume Tixier, « Le théâtre forum, un outil pour apprendre à réguler les conflits », *Silence*, 401, mai 2010, p. 10-11.

2017 : As'ad AbuKhalil, « La seconde vie de Ghassan Kanafani », trad. Dominique Muselet, *Chroniques de Palestine*, 20 juillet 2017, http://www.chroniquepalestine.com/seconde-vie-ghassan-kanafani/, consulté le 31/05/18.

## 5. Documents audiovisuels

Par ordre chronologique.

1982 : Patrick Poivre d'Arvor, *Le journal de 20h*, diffusé le 18 septembre 1982, Antenne 2, url : https://www.ina.fr/video/CAB8201653201, consulté le 03/09/19.

1989 : « Petite phrase de Yasser Arafat sur TF1 », 2 mai 1989, Soir 3, url : https://www.ina.fr/video/CAC89043535, consulté le 04/06/18.

2000 : « La Classe morte de Tadeusz Kantor », *Fresque INA*, mis en ligne le 29 février 2000, url : http://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00119/la-classe-morte-de-tadeusz-kantor.html, consulté le 31/08/19.

2018 : Pierre Blumberg, « La conquête de soi au travers d'une histoire familiale », [vidéo], TEDxAvignon, 25 juillet 2018, url : https://www.youtube.com/watch?v=_yrx5HtO-QQ, consulté le 28/08/19.

## 6. Documentation juridique et politique

Base de données Digithèque

Matériau juridiques et politiques, 2012, Université de Perpignan.
Url : http://mjp.univ-perp.fr/mjp.htm, consulté le 21/08/19.

Fonds Palestine : http://mjp.univ-perp.fr/constit/ps.htm, consulté le 04/06/18.

- 1968 : Charte nationale de l'OLP, url : http://mjp.univ-perp.fr/constit/ps1968.htm, consultée le 04/06/18.
- 1993 : Lettre de reconnaissance mutuelle. Yasser Arafat, président de l'Organisation de libération de la Palestine, reconnaissant l'État d'Israël (Tunis, 9 septembre 1993), url : http://mjp.univ-perp.fr/constit/ps1968.htm#Lettres_de_reconnaissance_mutuelle, consultée le 04/06/18.

Fonds Israël : http://mjp.univ-perp.fr/constit/il.htm, consulté le 04/06/18.

- 1993 : Lettre de reconnaissance mutuelle. Yitzhak Rabin, Premier ministre d'Israël, reconnaissant l'OLP comme représentant du peuple palestinien (Jérusalem, 10 septembre 1993), url : http://mjp.univ-perp.fr/constit/ps1968.htm#Lettres_de_reconnaissance_mutuelle, consultée le 04/06/18.

## 7. Documentation institutionnelle

Par ordre chronologique.

Non daté : *E-Dossier : La guerre des Six Jours en 1967 – le rôle de la Suisse*, *Dodis - Diplomatische Dokumente der Schweiz*, url : https://www.dodis.ch/fr/dossiers-thematiques/e-dossier-les-50-ans-de-la-guerre-des-six-jours-le-role-de-la-suisse, consulté le 03/08/18.

« Le Sema, cérémonie Mevlevi », liste du patrimoine immatériel de l'UNESCO, url : https://ich.unesco.org/fr/RL/le-sema-ceremonie-mevlevi-00100, consulté le 22/05/19.

1985 : Jerry L.Clark, « Thus spoke Chief Seattle : The story of an undocumented speech », *Prologue Magazine*, 18/1, spring 1985, url : https://www.archives.gov/publications/prologue/1985/spring/chief-seattle.html, consulté le 05/06/19.

1998 : Naomi DOUDAI, « Le théâtre arabe en Israël », *The Israel Review of Art and Letters*, 1998, url : http://mfa.gov.il/MFA/MFAFR/MFA-Archive/Pages/Le theatre arabe en Israel.aspx, consulté le 25/10/17.

2001 : Déclaration de M. Michel Duffour, secrétaire d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle, sur la danse et le théâtre, la création artistique et l'éducation artistique, Épinay-sur-Seine le 23 janvier 2001, url : http://discours.vie-publique.fr/ notices/013000974.html, consulté le 07/06/19.

2014 : Dr Mirjam Schneider, *Palestine Country Report, Preparatory Action "Culture in the EU's External Relations"*, 26 février 2014, url : http://ec.europa.eu/assets/eac/culture/policy/international-cooperation/documents/country-reports/palestine_en.pdf, consulté le 22/06/19.

# VII. Sitographie

Par thématique, par ordre alphabétique.

## 1. Bases de données consultées

Aspasia, l'annuaire du spectacle (Belgique francophone)
Url : http://www.aml-cfwb.be/aspasia/

Association de la Régie Théâtrale (A.R.T.)
Url : http://www.regietheatrale.com/index/index/base_donnees/bases-de-donnees-theatre.html

Centre National des écritures du spectacle, la Chartreuse (répertoire des auteurs de théâtre)
Url : http://repertoire.chartreuse.org/

Centre National du Théâtre (Annuaire des équipes et des lieux)
Url : http://www.cnt.asso.fr/cnt/presentation.cfm

Data.BNF
Url : https://data.bnf.fr/fr/

Digithèque
Url : http://mjp.univ-perp.fr/mjp.htm

Entr'Actes (répertoire des auteurs vivants d'expression française – SACD)
Url : http://entractes.sacd.fr/index.php

La Bellone (Centre de documentation Théâtre – Belgique)
Url : https://www.bellone.be/FR/Bellone.asp#Documentation/Recherche%20documentaire

Les archives du spectacle
Url : https://www.lesarchivesduspectacle.net/

Ibn Battuta (Centre français du patrimoine culturel immatériel)
Url : http://mcm.base-alexandrie.fr:8080/about.htm

Octaviana (Bibliothèque numérique Paris 8)
Url : https://octaviana.fr/

Odysseo (ressources pour l'histoire de l'immigration)
Url : http://odysseo.generiques.org/

Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques
Url : http://biblio.sacd.fr/exl-php/cadcgp.php#

Théâtres antiques (Fonds privé de photographies)

Url : http://theatresantiques.fr/theatres/

Troisième bureau (fonds documentaire des écritures théâtrales contemporaines)
Url : http://www.troisiemebureau.com/3d/fd_documentaire/form.php

## 2. Théâtres (associations, institutions, compagnies)

Archives du Théâtre de Nice
Url : http://www.theatredenice.fr/php/08_recherche.php

Centre du Théâtre-Action (Belgique)
Url : https://www.theatre-action.be/

Compagnie Attention Fragile
Url : url : http://www.attentionfragile.net

Compagnie Grizzli
Url : http://www.theatre-grizzli.fr/index.php

Compagnie La Baccara
Url : https://la-barraca.net/la-compagnie/

Compagnie Les Acharnés
Url : http://www.lesacharnes.com/

Compagnie Mossoux-Bonté
Url : http://mossoux-bonte.be/fr/1_la-compagnie

Fédération National des Compagnies de Théâtre et d'Animation
Url : http://www.fncta.fr/accueil/index.php

Festival d'Avignon
Url : https://festival-avignon.com/fr/archives

Festival Off d'Avignon
Url : https://www.avignonleoff.com/

Festival International de Théâtre Action
Url : http://www.fita-rhonealpes.fr/demarche/

Freedom Theatre (Jénine)
Url : http://www.thefreedomtheatre.org

Grave et Burlesque Équipée du Cycliste (La)
Url : http://www.lagbec.com/compagnie-21-fr

La Friche, la Belle de mai
Url : http://www.lafriche.org/fr/

Maison du comédien Maria Casarès
Url : http://mmcasares.fr/mmc, consulté le 05/06/19.

Maison des métallos
Url : http://www.maisondesmetallos.paris/prehome

Mémoire des Célestins (Théâtre de Lyon)
Url : http://www.memoire.celestins-lyon.org/index.php

Odéon, Théâtre de l'Europe
Url : https://www.theatre-odeon.eu/fr#3

Spazio Teatro No'hma
Url : https://www.nohma.org/index.html

Rodéo d'âme
Url : http://www.rodeodame.fr/

Théâtre des Quartiers d'Ivry
Url : http://www.theatre-quartiers-ivry.com/fr/le-theatre/projet/

> [N.B] Vu le changement de direction opéré en 2019, l'ancien site internet du théâtre dirigé par Adel Hakim a complètement disparu ainsi que toutes les archives relatives au TQI sous sa direction. Le 07/09/19]

Théâtre en action de Renata Scant
Url : https://www.theatre-en-action.org/, consulté le 11/06/19.

Théâtre du Tiroir
Url : http://www.theatre-du-tiroir.com/

Théâtre Majâz
Url : https://www.theatre-majaz.com/la-compagnie, consulté le 28/08/19.

Théâtre Ouvert
Url : http://www.theatre-ouvert.com/projet, consulté le 27/05/19.

## 3. Associations

Association des Amis d'Al Rowwad
Url : http://www.amis-alrowwad.org/index.php

Association de Jumelage Palestine France
Url : http://www.ajpf.fr/

Association France Palestine Solidarité
Url : http://www.france-palestine.org/

CAPJPO Europalestine (Coordination des Appels pour une Paix Jute au Proche Orient)
Url : https://www.europalestine.com/

Cartooning for peace
Url : http://www.cartooningforpeace.org

Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes
Url : https://cmtra.hypotheses.org/3307

Centre pour l'Action Non Violente
Url : http://www.non-violence.ch/

Comité de Soutien aux Droits de l'Homme en Iran
Url : https://www.csdhi.org

Handala
Url : http://www.handala.org/

Institut Culturel Franco-Palestinien
Url : http://www.institut-icfp.org/index.php

Réseau de Coopération Décentralisée pour la Palestine (RCDP)
Url : https://www.rcdp.fr/

Union Juive Française pour la Paix
Url : http://www.ujfp.org/

YMCA de Gaza
Historique de l'association, url : https://ymcagaza.org/about-us/history/

## 4. Maisons d'édition

Par ordre alphabétique

Éditions du Cerf
Url : https://www.editionsducerf.fr/librairie/la-maison

Éditions du Cerisier (Belgique)
Url : http://editions-du-cerisier.be/

Éditions Les Provinciales
Url : http://www.lesprovinciales.fr/notre-maison/

Éditions Théâtrales
Url : https://www.editionstheatrales.fr

Maison Antoine Vitez
Url : https://www.maisonantoinevitez.com

Presses Universitaires de Bordeaux (Revue Horizons/Théâtre)
Url : http://www.pub-editions.fr/index.php/revues/horizons-theatre.html

## 5. Institutions

Akadem
Url : http://www.akadem.org/

Caisse Centrale d'Action Sociale
Url : http://institutionnel.ccas.fr/

Institut Français
Url : https://www.institutfrancais.com/fr

Institut Français de Gaza
Url : https://www.institutfrancais-jerusalem.org/gaza/qui-sommes-nous/

Ville d'Épinay-sur-Seine
Url : https://www.epinay-sur-seine.fr/

Ville d'Arcueil
Url : https://www.arcueil.fr/

## 6. Publicisation du théâtre contemporain / agenda culturel

Le Bruit du Off
Url : https://lebruitduoff.com/

Teatronline
Url : https://www.theatreonline.com/

Theatre.contemporain.net
Url : https://www.theatre-contemporain.net/

## 7. Plateformes de Crowdfunding

Gofundme
3 juillet 2018 : « Emergency appeal for Alrowwad », url : https://www.gofundme.com/emergency-appeal-for-alrowwad?member=391296, consulté le 07/09/19.

Imagination for people
Non daté (2012 ?) : « Frères ennemis », url : http://imaginationforpeople.org/fr/project/freres-ennemis/, consulté le 07/09/19.

KissKissBankBank
Non daté (Fin : 30/05/2013) : « Frères ennemis (Aïda) », url : https://www.kisskissbankbank.com/fr/projects/freres-ennemis-aida/tabs/description, consulté le 07/09/19.

# VIII. Bibliographie

## 1. Généralités


ACHCAR Gilbert, *Les Arabes et la Shoah. La guerre israélo-arabe des récits*, Arles, Actes Sud, 2009.

ACHCAR Gilbert, *Marxisme, orientalisme, cosmopolitisme*, Arles, Actes Sud, coll. « Sindbad », 2015.

ARENDT Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 2013 [1972].

AUGUSTIN Barbara, « Horizons Maghrébins », *Hommes et Migrations*, 1139, *Citoyennetés*, janvier 1991, p. 52.

BAYART Jean-François, « Les Études postcoloniales. Un carnaval académique », *Politique étrangère*, 2010/4 (Hiver), p. 912-918. url : https://www.cairn.info/revue-politique-etrangere-2010-4-page-912.htm, consulté le 18/09/19.

BOURDIEU Pierre, « Mais qui a créé les créateurs ? », dans *Questions de sociologie*, Paris, éd. de Minuit, 2002 [1984], p. 207-221.

BROSSAT Alain, IZRINE Jean-Marc, « Le Yiddishland, une déterritorialisation révolutionnaire », *Chimères*, 83, 2014/2, p. 103-108, url : https://doi.org/10.3917/chime.083.0103, consulté le 08/09/19.

BRUTTMANN Tal, TARRICONE Christophe, *Les 100 mots de la Shoah*, Paris, Presses Universitaires de France, « Que sais-je ? », 2018.

BUTLER Judith, *Vers la cohabitation. Judéité et critique du sionisme*, Paris, éd. Fayard, 2013.

CHIBBER Vivek, *La théorie postcoloniale et le spectre du capital*, Toulouse, L'asymétrie, 2018.

CHIMOT Jean-Philippe, « Les désastres de la guerre », *Amnis*, 6, 2006/9, url : http://journals.openedition.org/amnis/900, consulté le 07/04/19.

CLERVAL Anne, « Rapports sociaux de race et racialisation de la ville », *Espaces et sociétés*, 156-157, 2014/1, p. 249-256, url : https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2014-1-page-249.htm, consulté le 03/09/18.

COCK Laurence DE et *al*., *Comment Nicolas Sarkozy écrit l'histoire de France, dictionnaire critique*, Marseille, Agone, 2008.

COMETTI Jean-Pierre, *Art et Facteurs d'art, ontologies friables*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

DELPHY Christine. *Classer, dominer. Qui sont les "autres" ?*, Paris, La Fabrique, 2008.

DICKSON Gary, « La genèse de la croisade des enfants (1212) », *Bibliothèque de l'école des chartes*, 153, 1995/1, p. 53-102, url : https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1995_num_153_1_450759, consulté le 07/04/19.

DORLIN Elsa, « Vers une épistémologie des résistances », dans Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Paris, PUF, 2009.

FASSIN Didier, FASSIN Éric (dir.), *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2009.

FREIRE Paulo, *Pédagogie des opprimés*, Paris, François Maspero, 1974.

GRAMSCI Antonio, textes choisis et présentés par Razmig KEUCHEYAN, *Guerre de mouvement et guerre de position*, Paris, La Fabrique, 2012.

GREEN Nancy L., « Gérard Noiriel, *Le creuset français : histoire de l'immigration XIX^e^-XX^e^ siècles* », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 44, 1989/2, p. 456-458, url : https://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1989_num_44_2_283599_t1_0456_0000_002, consulté le 29/05/19.

KAUFMANN Jean-Claude, *L'entretien compréhensif*, Paris, Nathan, coll. « 128 », 1996.

LAPIERRE Jean-William, NOIZET Georges, « Les jeunes Français devant l'objection de conscience », *Revue française de sociologie*, 4, 1963/3, p. 259-274, url : https://www.persee.fr/doc/rfsoc_0035-2969_1963_num_4_3_6171, consulté le 05/08/19.

LUSTE BOULBINA Seloua, *Les miroirs vagabonds ou la décolonisation des savoirs (arts, littérature, philosophie)*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

MORIN Edgar, *Pour sortir du XX^ème^ siècle*, Paris, Nathan, 1981.

ORY Pascal, *L'histoire culturelle*, Paris, PUF, coll. « Que-sais-je ? », 2004.

PLASSERAUD Yves « Protection des minorités et autonomie culturelle », *Confluences Méditerranée*, 73, 2010/2, p. 37-50, url : https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2010-2-page-37.htm, consulté le 08/09/19.

SAÏD Edward W., *Power, Politics and Culture*, Londres, Bloomsbury, 2004.

SAÏD Edward W., *L'orientalisme*, tr. Catherine MALAMOUD, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 2006 [1980].

SAÏD Edward W., *Culture et impérialisme*, tr. Paul CHELMA, Paris, Fayard/Le Monde Diplomatique, 2008 [2000].

SAPIRO Gisèle, LEPERLIER Tristan, BRAHIMI Mohamed Amine, « Qu'est-ce qu'un champ intellectuel transnational ? », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 224, 2018/4, p. 4-11.

SCOTT James C., *La domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009.

SIRONI Françoise, « Les stratégies de déculturations dans les conflits contemporains », *Revue de Psychiatrie Sud/Nord*, 12, 1999, url : http://www.ethnopsychiatrie.net/actu/sudnord.htm, consulté le 30/05/17.

THENAULT Sylvie, « Brunet Jean-Paul, *Police contre FLN, le drame d'octobre 1961* », dans *Vingtième Siècle revue d'histoire*, 67, juillet-septembre 2000, p. 199, url : https://www.persee.fr/doc/xxs_0294-1759_2000_num_67_1_4621_t1_0199_0000_2, consulté le 29/05/19.

TRAVERSO Enzo, *La violence nazie, une généalogie européenne*, Paris, la Fabrique, 2002.

TRAVERSO Enzo, *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*, Paris, La Fabrique, 2005.

TRAVERSO Enzo, *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX*$^{ème}$ *siècle*, Paris, La Découverte, 2011.

TREBITSCH Michel, « Du mythe à l'historiographie », *Les cahiers de l'IHTP*, 21, Daniel VOLDMAN (dir.), *La bouche de la vérité ? La recherche historique et les sources orales*, novembre 1992, p. 13-32.

VOLDMAN Daniel, « Définitions et usages », *Les cahiers de l'IHTP*, 21, Daniel VOLDMAN (dir.), *La bouche de la vérité ? La recherche historique et les sources orales*, novembre 1992, p. 33-43.

## 2. Le conflit israélo-palestinien

AL-JU'BEH Nazmi, « Palestinian Identity and Cultural Heritage », dans Roger HEACOCK, *Temps et espaces en Palestine : Flux et résistances identitaires,* Beyrouth, Presses de l'Ifpo, 2008, p. 205-231, url : http://books.openedition.org/ifpo/491, consulté le 22/06/19.

AUBIN-BOLTANSKI Emma, « La Réinvention du *mawsim* de Nabî Sâlih. Les territoires palestiniens (1997-2000) », *Archives de sciences sociales des religions*, 123, 2003, p. 103-120.

BENBASSA Esther, « Le sionisme dans l'Empire Ottoman à l'aube du XX$^{e}$ siècle », *Vingtième Siècle revue d'histoire*, 24, octobre-décembre 1989, p. 69-80, url : https://doi.org/10.3406/xxs.1989.2186, consulté le 05/08/19

BENBASSA Esther, *Être juif après Gaza,* Paris, CNRS Éditions, coll. « Débats », 2009.

BENBASSA Esther (dir.), *Israël Palestine. Les enjeux d'un conflit*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

BERSTEIN Serge et MILZA Pierre, *Histoire du XX$^{ème}$ siècle*, Paris, Hatier, 2007-2010, 4 t.

BOURDON Jérôme, « Du sionisme au compassionisme. La télévision française et le conflit israélo-palestinien », dans Esther BENBASSA (dir.), *Israël Palestine. Les enjeux d'un conflit*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 45-60.

CARASSO Jean, « La déportation des juifs de Salonique », conférence audiovisuelle sur *Akadem*, url : http://www.akadem.org//sommaire/themes/histoire/diasporas/les-juifs-des-balkans/la-deportation-des-juifs-de-salonique-04-07-2006-6694_69.php, consulté le 05/08/19.

CARRE Olivier, *L'idéologie palestinienne de résistance. Analyse de textes, 1964-1970*, Paris, Presses de Sciences Po, 1972.

*Matériaux pour l'histoire de notre temps,* 96, Sonia COMBE, Henry LAURENS (dir.), *Le Moyen-Orient, une passion française ? De la guerre des Six-jours à Septembre Noir (1967-1970)*, 2009/4, url : https://www.cairn.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2009-4.htm, consulté le 15/09/2019**.**

DAVID Éric, *Principes de droit des conflits armés*, Bruxelles, Bruylant, 2008.

FEHER Michel, « Le Proche Orient hors les murs. Usages français du conflit israélo-palestinien », dans Didier FASSIN et Eric FASSIN (dir.), *De la question sociale à la question raciale ? Représenter la société française*, Paris, La Découverte, 2009, p. 99-113.

FILIU Jean-Pierre, *Histoire de Gaza*, Paris, Fayard, 2015.

GASPAR Lorand, *Histoire de la Palestine*, Paris, François Maspero, 1968.

GASPAR Lorand, *Palestine année zéro*, Paris, François Maspero, 1970.

GASTAUT Yvan, « La Guerre des Six jours et la question du racisme en France », *Cahiers de la Méditerranée*, 71, 2005, url : http://journals.openedition.org/cdlm/930, consulté le 03/08/18.

GEISSER Vincent, « Les institutions juives face au spectre de l'"islamisation" de la cause palestinienne en France », dans Esther BENBASSA (dir.), *Israël Palestine. Les enjeux d'un conflit*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 223-243.

GERARD Mélanie, « La bataille de Jénine vue par *Le Républicain Lorrain* ou la construction collective de l'information », dans Esther BENBASSA (dir.), *Israël Palestine. Les enjeux d'un conflit*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 73-85.

GHILES-MEILHAC Samuel, « Les Juifs de France et la guerre des Six Jours : solidarité avec Israël et affirmation d'une identité politique collective », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 96, Sonia COMBE, Henry LAURENS (dir.), *Le Moyen-Orient, une passion française ? De la guerre des Six-jours à Septembre Noir (1967-1970)*, 2009/4, p. 12-15.

GREILSAMMER Ilan, *La nouvelle histoire d'Israël*, Paris, Gallimard, 1998.

GRESH Alain, ALDEGUER Hélène, *Un chant d'amour. Israël-Palestine, une histoire française*, Paris, La Découverte, 2017.

HAJJAT Abdellali, « Les comités Palestine (1970-1972). Aux origines du soutien de la cause palestinienne en France », *Revue d'études palestiniennes*, 98, 2006, p. 74-92, url : https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00370072/document, consulté le 16/06/18.

HALEVY Ilan, « Revue de la presse israélienne », *Revue d'Études Palestiniennes*, 6, hiver 1983, p. 247-250.

HECKER Marc, *La défense des intérêts de l'État d'Israël en France*, Paris, éd. L'Harmattan, 2005.

HECKER Marc, « Un demi-siècle de militantisme pro-palestinien en France : évolution, bilan et perspectives », *Confluences Méditerranée*, 86, 2013/3, p. 197-208, url : https://www.cairn.info/revue-confluences-mediterranee-2013-3-page-197.htm, consulté le 16/06/18.

JANDIN Pierre-Philippe, « La question juive : l'esprit de Martin Buber », *Po&sie*, 124, 2008/2, p. 135-142, url : https://www.cairn.info/revue-poesie-2008-2-page-135.htm, consulté le 14/08/19.

LARZILLIERE Pénélope, « Fermeture ou transformation des "possibles protestataires" ? L'évolution de l'engagement politique dans les Territoires palestiniens », dans Esther BENBASSA (dir.), *Israël Palestine. Les enjeux d'un conflit*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 195-207.

LEGRAIN Jean-François, « Chronologie de la guerre israélo-palestinienne (2) », *Revue d'Études Palestiniennes*, 6, hiver 1983, p. 131-228.

MANSOUR-MERIEN Sandrine, *L'histoire occultée des Palestiniens, 1947-1953*, Toulouse, Privat, 2013.

MERZA BORNSTEIN Eléonore, BORNSTEIN APARICIO Eitan, *Nakba. Pour la reconnaissance de la tragédie palestinienne en Israël*, Mouans-Sartroux, Omniscience, 2018.

MORIN Edgar, *Le monde moderne et la condition juive*, Paris, Seuil, 2012 [2006].

NADAUD Éric, « André Blumel, dirigeant socialiste et sioniste. (Paris, 18 janvier 1893 – Paris, 26 mai 1973) », *Archives Juives*, 42, 2009/2, p. 133-139, url : https://www.cairn.info/revue-archives-juives1-2009-2-page-133.htm, consulté le 12/03/19.

NASSAR Jamal, « L'expression politique des palestiniens dans les territoires occupés », dans Camille MANSOUR (dir.), *Les palestiniens de l'intérieur*, Washington, Institut des études palestiniennes, 1989, p 113-129.

PAPPE Ilan, CHOMSKY Noam, *Palestine, l'état de siège*, Paris, Galaade, 2013.

PARIZOT Cédric, « Séparation et régime de mobilité entre Israël et la Cisjordanie (2000-2009). Réglementation, pratiques et acteurs », dans Esther BENBASSA (dir.), *Israël Palestine. Les enjeux d'un conflit*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 129-143.

POUZOL Valérie, *Clandestines de la paix*, Paris, Complexe, coll « Histoire du Temps Présent », 2008.

RAPHAËL Freddy, « Le sionisme de Martin Buber », *Esprit*, 38, 1980/2, p. 76-108, url : www.jstor.org/stable/24266118, consulté le 14/08/19.

« Revue de la presse internationale », *Revue d'Études Palestiniennes*, 6, hiver 1983, p. 251-272.

ROSE Jacqueline, « Pour une autre analyse du sionisme », *Tumultes*, 24, 2005/1, p. 147-161, url : https://www.cairn.info/revue-tumultes-2005-1-page-147.htm, consulté le 14/08/19.

SALINGUE Julien, « L'Autorité palestinienne et les contre-pouvoirs. Le cas Hébron (1993-2006) », dans Esther BENBASSA (dir.), *Israël Palestine. Les enjeux d'un conflit*, Paris, CNRS Éditions, 2010, p. 89-102.

SALINGUE Julien, *L'autorité Palestinienne : les avatars d'une construction proto-étatique arabe dans un contexte de déni de souveraineté (1993-2006)*, thèse de doctorat en sciences politique, sous la direction de Daniel LINDENBERG et Gilbert ACHCAR, Université de Paris VIII, 12 décembre 2013.

SALINGUE Julien, *La Palestine des ONG. Entre résistance et collaboration*, Paris, La Fabrique, 2015.

SANBAR Elias, *Le bien des absents*, Arles, Actes Sud, 2001.

SANBAR Elias, *Figures du Palestinien. Identité des origines, identité du devenir*, Paris, Gallimard, 2004.

SAND Shlomo, *Comment le peuple juif fut inventé ?*, Paris, Fayard, 2008.

SHAHID BARRADA Layla [Leïla SHAHID], « Les massacres de Sabra et Chatila », *Revue d'Etudes Palestiniennes*, 6, hiver 1983, p. 89-112.

SFEIR-KHAYAT Jihane, « Historiographie palestinienne. La construction d'une identité nationale », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 60, 2005/1, p. 35-52, url : https://www.cairn.info/revue-annales-2005-1-page-35.htm, consulté le 14/03/18

SIVAN Eyal, LABORIE Armelle, *Un boycott légitime. Pour le BDS universitaire et culturel de l'État d'Israël*, Paris, La Fabrique, 2017.

SLITINE Marion, « Pratiques de l'art contemporain à Gaza : entre blocus et mondialisation », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* [en ligne], 142, décembre 2017, url : http://journals.openedition.org/remmm/10121, consulté le 31/05/18.

SNIR Reuven, *Who Needs Arab-Jewish Identity ? Interpellation, Exclusion, and Inessential Solidarities*, Leiden, Brill, 2015.

VIDAL Dominique, *Comment Israël expulsa les Palestiniens : les nouveaux acquis de l'Histoire (1945-1949)*, Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2007.

WARSCHAWSKI Michel, trad. Nicole BEAURAIN, Larry PORTIS, « Le dernier des Titans. Réflexions sur Yeshayahou Leibowitz, 1903-1994 », *L'Homme et la société*, 114, *État démocratique ou état confessionnel ? Autour du conflit Israël Palestine*, 1994, p. 134-137, url : https://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1994_num_114_4_2775, consulté le 09/09/19.

WARSCHAWSKI Michel (dir.), *La révolution sioniste est morte. Voix israéliennes contre l'occupation, 1967-2007*, Paris, La Fabrique, 2007.

WARSCHAWSKI Michel, *Programmer le désastre. La politique israélienne à l'œuvre*, Paris, La Fabrique, 2008.

WOLF Siegbert, « "Le vrai lieu de sa réalisation est la communauté". L'amitié intellectuelle entre Landauer et Buber », dans Amedeo BERTOLO (dir.), *Juifs et anarchistes. Histoire d'une rencontre*, Paris-Tel-Aviv, Éditions de l'Éclat, 2008, p. 75-89, url : https://www.cairn.info/juifs-et-anarchistes--9782841621613-page-75.htm, consulté le 14/08/19.

## 3. Arts (du spectacle) – généralités

ABDELMAJID Zeggad, *Le conte oral marocain*, thèse en linguistique sous la direction de Georges MAURAND, Toulouse II, 1978.

AGIER Michel, « La vérité vraie. Mises en scène de témoignages de guerre et d'exil », *Vacarme*, 25, hiver 2003, p. 79-82, url : http://www.vacarme.org/article1643.html, consulté le 20/05/17.

AL-CHARIF Maher (dir.), *Le patrimoine culturel palestinien*, Paris, Le Sycomore, 1980.

ANKORI Gannit, « L'identité de l'art palestinien », *Horizons maghrébins*, 57, *Créations palestiniennes*, 2007, p. 19-33.

AOUS Rachid, BRAHIM-DJELLOUL Rachid (dir.), *Horizons Maghrébins*, 75, *De l'oralité à l'écrit du patrimoine poétique et musical du Maghreb*, 2016.

ASSAF Roger, *Le théâtre dans l'Histoire*, Volume 1, « La scène entre les dieux et les hommes », Beyrouth, L'Orient des livres, 2016.

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *The Habima Theatre's Paris Tour, summer of 1926*, 2009, url : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00553801, consulté le 24/03/19.

BANU Georges, NAUGRETTE Catherine, SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Le geste de témoigner, un dispositif pour le théâtre*, Actes du colloque de Paris et Louvain-la-Neuve, 25 mars, 13 et 14 mai 2011, Louvain-la-Neuve, Centre d'étude théâtrales, coll. « Études théâtrales » n°51-52, 2011.

BENCHEBED Rachid, « L'Islam », dans Guy DUMUR (dir.), *Encyclopédie de la Pléiade*, tome 19, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 490-507.

BENJAMIN Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000 [1972], p. 114-151.

BIET Christian et TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre* ?, Paris, Gallimard, 2006.

BOGDAN Lew, WAUTERS Petra, *Comme neige au soleil, le festival mondial du théâtre de Nancy 1963-1983*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2018.

BONTE Patrick, « Les langages singuliers du théâtre-danse », *Études théâtrales*, 47-48, 2010/1, p. 105-107.

*Cassandre*, hors-série n°3, Nicolas ROMEAS (dir.), *Théâtres des mondes arabes*, 1999.

CHALAYE Sylvie, URRUTIAGUER Daniel, « Naissances et constitution d'un champ autonome d'enseignement et de recherche interdisciplinaire et interculturelles », *Registres*, 18, *Théâtre et développement durable*, 2015, p. 122-131.

CLEMENT Jean-François et *al*., *Horizons Maghrébins*, 58, *Le théâtre arabe au miroir de lui-même*, 2008.

CORVIN Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008 [1991].

COUSINEAU Thomas, « "Cherchez la foule" : le bouc émissaire dans l'œuvre romanesque de Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui, 10*, Matthijs ENGELBERTS, Sjef HOUPPERMANS (dir.), *L'affect dans l'œuvre becketienne*, 2000, p. 113-124, url : http://www.jstor.org/stable/25781333, consulté le 05/09/19.

CRAMESNIL Joël, *La Cartoucherie : une aventure théâtrale*, Paris, L'Amandier, 2004.

DARRAJ Faysal, AZZAM Fateh, trad. Christine HEINEIN, « Palestine », dans Don RUBIN (dir.), *The World Encyclopedia of contemporary theatre*, vol. 4, *The arab world*, London, Routledge, 1999, p. 186-197.

DELMAIRE Jean-Marie (dir.), *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, 19-20, *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994-1995.

DENOOZ Laurence, « Transmission du théâtre européen vers un "modèle théâtral arabe". Étapes de l'arabisation du théâtre dans l'œuvre de Tawfīq al-Hakīm », dans Elsa CHAARANI LESOURD, Catherine DELESSE, Laurence DENOOZ (dir.), *Passeurs de culture et transferts culturels*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2015, p. 423-437.

DESMET-GREGOIRE Hélène, GEORGEON François (dir.), *Cafés d'Orient revisités*, Paris, CNRS Éditions, 1997.

DO PAÇO David, « La « Phantasie » orientaliste dans les opéras allemands de Mozart. Un regard sur la « théorie du jeu et du fantasme » de Gregory Bateson », *Hypothèses*, 13, 2010/1, p. 267-275.

DORT Bernard, *Lectures de Brecht*, Paris, Seuil, 1960.

DUMUR Guy (dir.), *Encyclopédie de la Pléiade*, tome 19, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965.

DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

DUVIGNAUD Jean, « Rencontres de civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrébin contemporain », dans Nadia TOMICHE, *Le Théâtre arabe*, Paris, UNESCO, 1969, p. 193-210, url : http://unesdoc.unesco.org/Ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=64579&set=005535CDD7_2_412&gp=0&lin=1&ll=1, consulté le 16/03/18.

EL HALLAK Oussama, *Le Théâtre d'ombres arabe et sa musique*, thèse en études théâtrales sous la direction de Michel CORVIN, Paris 3, 1988.

ELHANAN Elazar, *The Path Leading to the Abyss : Hebrew and Yiddish in the Poetry of Yaakov Steinberg 1903-1915*, thèse de philosophie sous la direction de Don MIRON, Columbia University, 2014, url : https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D80K26QJ, consulté le 05/12/18.

ELIAS Marie, « Le théâtre palestinien », dans Maher AL-CHARIF (dir.), *Le patrimoine culturel palestinien*, Paris, Le Sycomore, 1980, p. 169-183.

ERTEL Rachel, « La permanence du yiddish », *Vacarme*, 62, 2013/1, p. 173-193.

FERAL Josette, « L'Orient revisité. L'interculturalisme au théâtre », dans *Trajectoires du Soleil autour d'Ariane Mnouchkine*, Paris, Éditions Théâtrales, 1998, p. 225-243.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK Ève (dir.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK Ève (dir.), *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bern, Peter Lang, 2012.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK Ève, « Orient et Occident : des théâtralités (vraiment) différentes ? », dans Ève FEUILLEBOIS-PIERUNEK (dir.), *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 13-49.

FEUILLEBOIS-PIERUNEK Ève, « Le théâtre dans le monde arabe », dans Ève FEUILLEBOIS-PIERUNEK (dir), *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 393-429.

FIX Florence, TUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *Le monologue au théâtre, 1950-2000 : la parole solitaire*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006.

GAUTHIER Brigitte, « Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse », *Études théâtrales*, 47-48, 2010/1, p. 113-121.

GREFFARD Madeleine, « Le théâtre à la radio : un facteur de légitimation et de redéfinition », *L'Annuaire théâtral*, 23, 1998, p. 53-73, url : https://doi.org/10.7202/041346ar, consulté le 05/08/19.

GREGORIO Amélie, « L'Algérie mène la revue : la colonisation dans les spectacles de fin d'année au XIX^e siècle », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 266, *En revenant à la revue*, 2015/2, p. 229-240.

GONTARSKI Stan E., « Becket restitué dans l'histoire », *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 17, 2006, p. 231-246, url : http://www.jstor.org/stable/25781761, consulté le 05/09/19.

GRÜNBERG Roland, DEMERSON Monique, *Nancy sur scènes. Au carrefour des théâtres du monde*, Nancy, Ville de Nancy, 1984.

GUILLAUME Jean-Patrick, « Les récits épiques arabes », dans Ève FEUILLEBOIS-PIERUNEK (dir.), *Épopées du monde. Pour un panorama (presque) général*, Paris, Classiques Garnier, 2011, p. 53-68.

HADDAD Youssef, *Essai sur l'art du conteur et le théâtre d'ombre dans les pays arabes*, thèse en études théâtrales sous la direction d'André VEINSTEIN, Paris 8, 1975.

HADDAD Youssef, *Art du conteur, art de l'acteur*, Louvain-la-Neuve, Cahiers Théâtre Louvain, 1982.

INTHANO Theeraphong, *L'influence occidentale sur le développement du théâtre moderne siamois : le cas du Roi Vajiravudh (1910-1925)*, thèse en Littératures et civilisations sous la direction de Christophe BALAY et Gilles DELOUCHE, INALCO Paris, 2013.

JANNOUN Amine, *Étude iconographique des personnages du théâtre d'ombres arabe aux époques Mamelouk et Ottomane (14ème-20ème s.)*, thèse en philosophie sous la direction d'Élodie VITALE, Paris 8, 1991.

JAUMAIN Michel, « Le théâtre dramatique francophone : cadre institutionnel et statut juridique depuis 1945 », *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 911-912, 1981/6, p. 1-65, url : https://www.cairn.info/revue-courrier-hebdomadaire-du-crisp-1981-6-page-1.htm, consulté le 11/06/19.

JOLLY Geneviève (dir.), *Mettre en scène les textes de Hanokh Levin*, Strasbourg, Université Marc Bloch, coll. « Cahiers recherche », 2007.

KESSOUS Guila Clara, *Théâtre et sacré dans la tradition juive*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012. url : https://www.cairn.info/theatre-et-sacre-dans-la-tradition-juive--9782130590163.htm, consulté le 08/08/19.

KHAZNADAR Chérif, « Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe. De l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels », dans Nadia TOMICHE (dir.), *Le Théâtre arabe*, Paris, UNESCO, 1969, p. 39-80, url : http://unesdoc.unesco.org/Ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=64579&set=005535CDD7_2_412&gp=0&lin=1&ll=1, consulté le 16/03/18.

KRAWCZYK Johanna, *Agresser le spectateur : généalogie d'une politique. Edward Bond, Rodrigo Garcia, Hankoh Levin*, thèse en études théâtrales, sous la direction de Joseph DANAN, Université Paris 3, soutenue le 30 juin 2015.

LE GALLIC Jeanne, *L'immigration algérienne sur la scène théâtrale française (1972-1978) : d'une lutte postcoloniale à l'émergence d'une reconfiguration historique et temporelle*, thèse en études théâtrales, sous la direction de Christiane PAGE, Rennes 2, 10 décembre 2014.

LE GUEN Brigitte, « Théâtre et cités à l'époque hellénistique », *Revue des Études Grecques*, 108, 1995/1, p. 59-90, url : https://doi.org/10.3406/reg.1995.2642, consulté le 10/08/19.

LE GUEN Brigitte, « Théâtre, cités et royaumes en Anatolie et au Proche-Orient de la mort d'Alexandre le Grand aux conquêtes de Pompée », dans Francis PROST (dir.), *L'Orient méditerranéen de la mort d'Alexandre aux campagnes de Pompée : Cités et royaumes à l'époque hellénistique,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, p. 329-355, url : https://books.openedition.org/pur/19465, consulté le 10/08/19.

LISTA Giovanni, *La scène moderne, encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XX^e^ siècle*, Arles, Actes Sud, 1997.

LIPSYC Sonia Sarah, « Talmud et théâtre. Genèse d'une réflexion métaphysique et sociologique sur le théâtre juif », dans Ève FEUILLEBOIS-PIERUNEK (dir), *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 469-486.

MAGNY Joël, *Vocabulaires du cinéma,* Paris, Cahiers du cinéma, 2004.

MAHUT Jérémy, « Le "théâtre-témoignage" : un théâtre documentaire ? », dans Lucie KEMPF, Tania MOGUILEVSKAIA (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2013, p. 211-224.

MERVANT-ROUX Marie-Madeleine. « Les études théâtrales : objet ou discipline ? » *Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions*. Paris, ENS

Ulm/CNRS, 9-10 juin 2006, Juin 2006, Paris, France, p. 8, url : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00446029, consulté le 23/04/18.

MESSER Alexandra, « Goldfaden et Gordin. Les débuts du théâtre yiddish », dans Ève FEUILLEBOIS-PIERUNEK (dir), *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bern, Peter Lang, 2012, p 487-502.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Les enfants de Shylock ou l'antisémitisme sur scène*, Bruxelles, Complexe, 2005.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Antisémitisme et homophobie. Clichés en scène et à l'écran*, XIX^e^ et XX^e^ siècles, Paris, éd. CNRS, 2019.

NAKHLE-CERRUTI Najla, *La Palestine sur scène. Une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016)*, thèse en littératures et civilisations, sous la direction de Luc DEHEUVELS, INALCO, soutenue le 30 novembre 2017.

PERLEMUTER Lily, « Le théâtre israélien », dans Ève FEUILLEBOIS-PIERUNEK (dir), *Théâtres d'Asie et d'Orient. Traditions, rencontres, métissages*, Bern, Peter Lang, 2012, p. 455-467.

POUILLAUDE Frédéric, « Scène et représentations non-fictionnelles de l'Histoire », *Politika*, 14 novembre 2018, url : https://www.politika.io/fr/notice/scene-representations-nonfictionnelles-lhistoire, consulté le 04/09/19.

PROUST Serge, « La communauté théâtrale. Entreprises théâtrales et idéal de la troupe », *Revue française de sociologie*, 44, 2003/1, p. 93-113, url : https://www.cairn.info/revue-francaise-de-sociologie-1-2003-1-page-93.htm, consulté le 23/11/18.

RICARD Alain, « Afrique (le théâtre et l') », dans Michel CORVIN (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 36.

ROUCHOUSE Jacques, *L'opérette*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que-sais-je ? », 1999.

RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.

SAMRAKANDI Mohammed Habib, MENDJELI Rachid (dir.), *Horizons Maghrébins*, 49, *Conte, conteurs et néo-conteurs usages et pratiques du conte et de l'oralité*, 2003.

SAMRAKANDI Mohammed Habib (dir.), *Horizons Maghrébins*, 57, *Créations palestiniennes*, 2007.

SAMRAKANDI Mohammed Habib (dir.), *Horizons Maghrébins*, 73, *Oralité et patrimoine*, 2015.

SAPIRO Gisèle, « L'importation de la littérature hébraïque en France. Entre communautarisme et universalisme », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, 2002/9, *Traductions : les échanges littéraires internationaux*, p. 80-98, url : https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2002_num_144_1_2810, consulté le 13/03/18.

SEIGNE Jacques, AGUSTA-BOULAROT Sandrine, « Le théâtre nord de Gerasa/Jerash (Jordanie). Fonctions et chronologie », *Topoi*, 12-13, 2005/1, p. 339-357, url : https://doi.org/10.3406/topoi.2005.2013, consulté le 10/08/19.

SLYVOMOMVICS Susan, *The object of Memory : Arab and Jew Narrate the Palestinian Village*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998.

SNIR Reuven, *Palestinian Theatre*, Wiesbaden, Reichert, coll. « Literaturen im kontext », vol. 20, 2005.

TOELLE Heidi, ZAKHARIA Katia, *À la découverte de la littérature arabe du VI^e^ siècle à nos jours*, Paris, Flammarion, 2005 [2003].

THIBAUDAT Jean-Pierre, *Le Festival mondial du théâtre de Nancy, une utopie théâtrale 1963-1983*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2017.

TOMICHE Nadia (dir.), *Le Théâtre arabe*, Paris, UNESCO, 1969, url : http://unesdoc.unesco.org/Ulis/cgi-bin/ulis.pl?catno=64579&set=005535CDD7_2_412&gp=0&lin=1&ll=1, consulté le 16/03/18.

VAÏS Michel, « Art du conteur, art de l'acteur », *Jeu*, 37, *En mille images, fixer l'éphémère : la photographie de théâtre*, 1985, p. 215, url : http://id.erudit.org/iderudit/27862ac, consulté le 23/04/18.

WALLIN Johanna (dir.), *Rehearsing freedom, the story of a theatre in Palestine*, New Delhi, LeftWord Books Edition, 2017.

WEXLER Zohar, « Israël, théâtre de la guerre », dans David LESCOT et Laurent VERAY (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XXème siècle : théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 299-310.

YAARI Nurit, *Le théâtre de Hanokh Levin*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2006.

## 4. Théâtre(s) et politique(s)

ALLEN Jason A., « Daniel Boukman. Un regard caribéen sur le théâtre », *Nouvelles Études Francophones*, 25, 2010/1, p. 1-18, url : https://muse.jhu.edu/article/392026, consulté le 07/10/17.

AL-SABER Samer, « Jerusalem's *Roses and Jasmine* : A Resistant Ventriloquism against a Racialized Orientalism », *Theatre Research International*, 43, 2018/1, p. 6-24.

AL-SABER Samer, « Surviving Censorship : El-Hakawati's Mahjoob Mahjoob and the Struggle for the Permission to Perform », dans Patrick DUGGAN, Lisa PESCHEL (dir.), *Performing (for) Survival : Theatre, Crisis, Extremity*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2016, p. 141-159.

AUDEBERT Maurice, « Du scandaleux au pire, *An die musik*, présenté au Théâtre Récamier par le Pip Simmons Theater Group, mise en scène de Pip Simmons », *Raison présente*, 38, *Mythologies et politique*, 1976/2, p. 117-119, url : https://www.persee.fr/doc/raipr_0033-9075_1976_num_38_1_1809_t1_0117_0000_1, consulté le 10/09/19.

BENJAMIN Walter, « Qu'est-ce que le théâtre épique ? (Première version) Une étude sur Brecht », dans *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 18-34.

BEAUGRAND Claire, NAKHLE-CERRUTI Najla, « Dire la condition palestinienne au théâtre », sur *Orient XXI*, 12 septembre 2014, url : https://orientxxi.info/lu-vu-entendu/dire-la-condition-palestinienne-au-theatre,0673, consulté le 19/05/17.

BENJAMIN Walter, « L'auteur comme producteur » [1934], dans *Essais sur Brecht*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 122-144.

BIET Christian, NEVEUX Olivier (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2007.

BIET Chrisitian, « Éprouver la guerre au théâtre et au cinéma », dans David LESCOT et Laurent VERAY (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XXème siècle : théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 15-31.

BILLARD Mathieu, GIRARD Charlotte, HISPARD Gaëlle, « "La vie est une guerre permanente", entretien avec Laurence Sendrowicz », dans David LESCOT et Laurent VERAY (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XXème siècle : théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 319-329.

BIOT Paul, « Quoi ? Pourquoi ? De quoi ? », dans Centre du Théâtre-Action, *Théâtre-Action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences*, Mons, Éditions du Cerisier, 1995, p. 17-32.

BIOT Paul (dir.), *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance(s)*, Mons, Éditions du Cerisier, 2006.

BLUME Marianne, EL-ROZZI Jamal, EL-MADHOUN Houssam, « Theater for everybody : théâtre pour tous à Gaza », *Études théâtrales*, 17, *Le théâtre d'intervention, aujourd'hui*, 2000, p. 123-128.

BOAL Augusto, *Théâtre de l'opprimé*, Paris, La Découverte, 1996.

BOAL Augusto, *Jeux pour acteurs et non-acteurs*, Paris, La Découverte, 1998.

BOAL Julian, « Origines et développement du Théâtre de l'Opprimé en France », dans Christian BIET, Olivier NEVEUX (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2007, p. 216-227.

BRAHY Rachel, « L'engagement en présence : l'atelier de théâtre-action comme support à une participation sociale et politique ? », *Lien social et Politiques*, 71, 2014, p. 31-49, url : https://id.erudit.org/iderudit/1024737ar, consulté le 12/06/19.

BRECHT Bertolt, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », dans *Écrits sur la littérature et l'art 2. Sur le réalisme*, Paris, L'Arche, 1970 [1935], p. 12-30.

BRUN Geneviève, « Chroniques provinciales », *Théâtre/Public*, 177, *Scénographie l'ouvrage et l'œuvre*, 2005/2, p. 100-105.

BUSTAMANTE Mauricio, « Les politiques culturelles dans le monde. Comparaisons et circulations de modèles nationaux d'action culturelle dans les années 1980 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 206-207, 2015/1, p. 156-173.

CENTRE DU THEATRE-ACTION, *Théâtre-Action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences*, Mons, Éditions du Cerisier, 1995.

CHABRAT-KADJAN Astrid, *L'épopée d'une création théâtrale : Des roses et du jasmin d'Ivry à Jérusalem*, Mémoire de Master II, Arts du spectacle, sous la direction d'Olivier NEVEUX, ENS Lyon, 21 juin 2017.

CLANCY Geneviève, TANCELIN Philippe, *Les Tiers idées*, Paris, Hachette, 1977.

CUISSET Anne, « Quel théâtre militant aux États-Unis ? », dans Christian BIET, Olivier NEVEUX (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2007, p. 80-90.

CURATOLA Jen, « Theatre and civil society in NGO-ized Palestine », dans Ola JOHANSSON, Johanna WALLIN (dir.), *The Freedom Theatre, Performing Cultural Resistance in Palestine*, New Delhi, Leftword Books, 2017, p. 141-163.

DORT Bernard, « La vocation politique », dans *Théâtres*, Paris, Seuil, 1980 [1965], p. 233-248.

DOUXAMI Christine (dir.), *Théâtres politiques (en) mouvement(s)*, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011.

ENGLISH Gary M., « The freedom theatre : artistic resistance and human rights in the international sphere », dans Ola JOHANSSON, Johanna WALLIN (dir.), *The Freedom Theatre, Performing Cultural Resistance in Palestine*, New Delhi, Leftword Books, 2017, p. 352-362.

FEVRES Céline, « Le Théâtre du Fil, un projet émancipateur de la jeunesse à l'épreuve des politiques publiques », *Vie sociale*, 5, 2014/1, p. 29-52.

GARNIER Fernand, « Vie, mort et renaissance du Théâtre-action de Grenoble », dans Centre du Théâtre Action, *Théâtre-Action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences*, Mons, Éditions du Cerisier, 1995, p. 405-409.

GIROUD Clarisse, *Le Théâtre-action et la mobilisation des habitants. Une contre-culture pour un contre-public ?*, Mémoire de Master II – Ingénierie des Métiers de la Culture, sous la direction de Serge CHAUMIER, Université de Bourgogne, Dijon, 2010.

GRESH Sylviane, « Quatre heures à Chatila », dans *Théâtre/Public*, n° 100, *Et maintenant Mr Brecht, quelle est votre occupation ?* juillet-août 1991, p. 106.

HAMIDI-KIM Bérénice, « Théâtre populaire, immigration, intégration et identité nationale… Ou comment le théâtre s'inscrit dans le débat public actuel sur la définition du peuple français », *Études théâtrales*, 40, 2007/3, p. 122-135, url : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-3-page-122.htm, consulté le 19/05/18.

HAMIDI-KIM Bérénice, « Théâtre identitaire ou théâtre universaliste. Quelle critique de la « situation postcoloniale » dans le théâtre documentaire aujourd'hui ? », *Mouvements*, 65, 2011/1, p. 91-105.

HAMIDI-KIM Bérénice, « Le théâtre, un espace public ? Le mythe de l'assemblée théâtrale dans le théâtre public français depuis la fin des années 1980 », communication dans le cadre de la journée d'étude *Théâtre politique et lieu*, Université Lille 3, 15 juin 2012, url : http://live3.univ-lille3.fr/video-recherche/theatre-politique-en-diachronie-berenice-hamidi-kim.html

HAMIDI-KIM Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2013.

HAMIDI-KIM Bérénice, « Présenter des éclats du réel, dénoncer la réalité : de l'opposition entre deux théâtres documentaires aujourd'hui (Rwanda 94 et Rimini Protokoll) », dans Lucie KEMPF et Tania MOGUILEVSKAIA (dir.), *Le théâtre néo-documentaire, résurgence ou réinvention ?* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 2013, p. 45-59.

HAMDAN Mas'ud, « L'expérience théâtrale palestinienne en Israël de 1948 à 2005 : quelques repères », dans *Théâtre/Public : Le théâtre dans le débat politique*, n°181, textes et documents rassemblés par Chantal Meyer-Plantureux, Gennevilliers, éd. Théâtre de Gennevilliers et Centre National du livre, janvier-mars 2006, p. 106-112.

HANKINS Jérôme (dir.), *Genet à Chatila*, Arles, Actes Sud, coll. « Babel », 1994.

HURSTEL Jean, « Le fusil et le bombardier », dans Centre du Théâtre Action, *Théâtre-Action de 1985 à 1995, itinéraires, regards, convergences*, Mons, Éditions du Cerisier, 1995, p. 285-287.

HURSTEL Jean, « Des friches, des frontières, du théâtre », *Études théâtrales*, 17, *Le théâtre d'intervention aujourd'hui*, 2000, p. 75-81.

IVERNEL Philippe (dir.), *Le Théâtre d'intervention depuis 1968*, tome 1, Lausanne, L'Age d'Homme, 1983.

JACQUELIN Michel, « Notes sur les scénographies de Daniel Jeanneteau pour *Quatre heures à Chatila* », dans *Théâtre/Public*, n° 105, *Alain Ollivier*, mai-juin 1992, p. 69-73.

JOHANSSON Ola, WALLIN Johanna (dir.), *The Freedom Theatre, Performing Cultural Resistance in Palestine*, New Delhi, Leftword Books, 2017.

LACHAUD Jean-Marc, « Du "Grand refus" selon Herbert Marcuse », *Actuel Marx*, 45, 2009/1, p. 137-148, url : https://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2009-1-page-137.htm, consulté le 08/07/19.

LAFFERTY Zoe, « A different future », dans Ola JOHANSSON, Johanna WALLIN (dir.), *The Freedom Theatre, Performing Cultural Resistance in Palestine*, New Delhi, Leftword Books, 2017, p. 368-373.

LE GALLIC Jeanne, « Le théâtre de l'immigration algérienne des années 1970 : un théâtre du "dire" », dans Corinne ALEXANDRE-GARNER, Isabelle KELLER-PRIVAT (dir.), *Migrations, exils, errances et écritures*, Nanterre, Presses Universitaires de Paris Nanterre, 2012, p. 101-114, url : https://books.openedition.org/pupo/2068, consulté le 03/02/19.

LESCOT David, *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, 2001.

MEE Erin B., « The Cultural Intifada : Palestinian Theatre in the West Bank », *The Drama Review*, 56, 2012/3, p 167-177, url : https://muse.jhu.edu/article/483811, consulté le 01/07/19.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, « Justice et politique au TNO, janvier-juin 2005 », dans *Théâtre/Public*, n° 181, *Le théâtre dans le débat politique*, mai-juin 2006, p. 94-96.

MEYER-PLANTUREUX Chantal (dir.), *Théâtre/Public*, n° 181, *Le théâtre dans le débat politique*, janvier-mars 2006.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, *Théâtre populaire, enjeux politiques : de Jaurès à Malraux*, Bruxelles, éd. Complexe, 2006.

MEYER-PLANTUREUX Chantal, « Israël-Palestine 2008 : Le théâtre en dialogue » dans David LESCOT et Laurent VERAY (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XXème siècle : théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 311-318.

MIRANDA Micaela, « Education at the Freedom Theatre », dans Ola JOHANSSON, Johanna WALLIN (dir.), *The Freedom Theatre, Performing Cultural Resistance in Palestine*, New Delhi, Leftword Books, 2017, p. 230-249.

NASSAR Hala Khamis, « Stories from under Occupation : Performing the Palestinian Experience », *Theatre Journal*, 58, 2006/1, p. 15-37, url : https://www.jstor.org/stable/25069777

NASSAR Hala Khamis, « Conflicting Agendas : post-Oslo theatre caught between national vision and western donors », dans Ola JOHANSSON, Johanna WALLIN (dir.), *The Freedom Theatre, Performing Cultural Resistance in Palestine*, New Delhi, Leftword Books, 2017, p. 131-140.

NEVEUX Olivier, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007.

NEVEUX Olivier, « Apparition d'une scène politique : le théâtre révolutionnaire de l'immigration », dans Christian BIET, Olivier NEVEUX (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2007, p. 325-343.

NEVEUX Olivier, « "La révolution nous brûle." Pour situer Les Katangais, scénario d'Armand Gatti », dans Christian BIET, Olivier NEVEUX (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2007, p. 370-454.

NEVEUX Olivier, « L'état de victime : quelques corps dans la scène théâtrale contemporaine », *Actuel Marx*, 41, 2007/1, p. 99-108, url : http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-99.htm, consulté le 21/09/19.

NEVEUX Olivier, « Présences critiques de l'impérialisme dans le théâtre contemporain », dans David LESCOT et Laurent VERAY (dir.), *Les mises en scène de la guerre au XXème siècle : théâtre et cinéma*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2011, p. 509-530.

NEVEUX Olivier, « Dix notes sur ce que "Théâtre politique" pourrait signifier », dans Christine DOUXAMI (dir.), *Théâtres politiques (en) mouvement(s)*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2011, p. 123-140.

NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013.

NEVEUX Olivier, « La part inquiète (hypothèses). Sur *L'impossible Neutralité* (Groupov) et *Récits des événements futurs* (Théâtre Déplié) », *Théâtre/Public*, 221, Olivier NEVEUX et Christophe TRIAU (dir.), *États de la scène actuelle 2014-2015*, juillet-septembre 2016, p. 36-43.

NEVEUX Olivier, *Jean Genet*, Lausanne, éd. Ides et Calendes, coll. « Le théâtre de », 2016.

NEVEUX Olivier, « Pourquoi le théâtre ? L'impossible théâtre d'Armand Gatti », *Contretemps, revue de critique communiste*, 10 avril 2017, url : https://www.contretemps.eu/impossible-theatre-armand-gatti, consulté le 18/06/19.

NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, éd. La Fabrique, 2019.

NOIRIEL Gérard, *Histoire, Théâtre, Politique*, Marseille, Agone, coll. « Contre-feux », 2009.

PATNAÏK Subodh, AERTS Claudine, DUMOULIN Mélanie et Philippe, « L'or Bleu ? Une coopération culturelle altermondialiste, temps forts d'une folle aventure », dans Paul BIOT (dir.), *Théâtre-action de 1996 à 2006, Théâtre(s) en résistance(s)*, Mons, Éditions du Cerisier, 2006, p. 385-390.

PIER-CHENOT Arielle, NOUAUX Christian, « Le Théâtre du Levant : au fil du mouvement social », dans Christian BIET, Olivier NEVEUX (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2007, p. 255-266.

POIRSON Martial, « "Un taon au flanc de la société" : le théâtre-forum en France aujourd'hui », *Études théâtrales*, 40, 2007/3, p. 75-91, url : https://www.cairn.info/revue-etudes-theatrales-2007-3-page-75.htm, consulté le 12/06/19.

PONCELET Laurent, BIOT Paul, POIRSON Martial, « Le conte comme scène en résistance. Autour du Festival international du Théâtre Action », *Revue d'Histoire du Théâtre*, 253-254, Martial POIRSON (dir.), *Le conte à l'épreuve de la scène contemporaine (XX-XXI$^{e}$ siècles)*, 2012, p. 115-130.

POUILLAUDE Frédéric, « Images en conflit et miroir chorégraphique, Archive d'Arkadi Zaides », *Les Carnets du Bal*, 7, Jacinto LAGEIRA (dir.), *Usages géopolitiques des images*, octobre 2016, p. 136-161.

POUTOT Clément, *Le théâtre de l'opprimé : matrice symbolique de l'espace public*, thèse en sociologie et anthropologie, sous la direction de Philippe CHANIAL, Université de Caen Normandie, 2015.

REGNAULT François, « Passe, Impair et Manque », *Registres, revue d'études théâtrales*, 6, novembre 2001, p. 152-166.

RIVERS Ben, « Narrative power : playback theater as cultural resistance in occupied Palestine », Ola JOHANSSON, Johanna WALLIN (dir.), *The Freedom Theatre, Performing Cultural Resistance in Palestine*, New Delhi, Leftword Books, 2017, p. 266-295.

RUPRECHT Alvina « Stratégies d'une dramaturgie politique : le théâtre anticolonial de Daniel Boukman », *L'Annuaire théâtral*, 28, 2000, p. 59-72, url https://id.erudit.org/iderudit/041438ar

SALVIA Gilles, « La Compagnie du Brocoli », dans Centre du Théâtre Action, *Théâtre-Action de 1985 à 1995, itinéraire, convergences, regards*, Mons, Éditions du Cerisier, 1996, p. 45-48.

SNIR Reuven, « Al-Hakawati Theatre and its contribution to Palestinian Nation Building », dans Judith ROSENHOUSE (dir.), *Linguistic and cultural studies on arabic and hebrew*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag, 2001, p. 293-317.

THIEBOT Emmanuelle, *Enjeux sociaux et politiques des dramaturgies du conflit israélo-palestinien sur les scènes françaises : construction et déconstruction des figures du palestinien dans Caillasses de Laurent Gaudé et Les monologues de Gaza du Théâtre Ashtar*, mémoire de Master II en Arts du spectacle, codirection Chantal MEYER-PLANTUREUX et Stéphanie LONCLE, Université de Caen Normandie, juin 2014.

THIEBOT Emmanuelle, « *Les Monologues de Gaza* du Théâtre Ashtar : de l'art-thérapie à la scène internationaliste », *QUAINA*, 6, Laurence BECEL et Hélène LECOSSOIS (dir.), *Les Arts et la question de la mémoire : de l'oubli au témoignage*, 2017, url : http://quaina.univ-angers.fr/IMG/pdf/ethiebot3_nov.pdf.

THIEBOT Emmanuelle, DAITCH Jonathan, *La Palestine sur les scènes médiatiques et théâtrales*, instantané de recherche sur *La Forge Numérique*, mis en ligne le 1er juillet 2018, url : http://www.unicaen.fr/recherche/mrsh/forge/5266.

THIEBOT Emmanuelle, « Danser (contre) la ségrégation raciale », *Théâtre/Public*, 230, *Enseigner la mise en scène*, octobre 2018, p. 119-125.

THIEBOT Emmanuelle, « L'engagement internationaliste d'un artiste israélien, Guy Elhanan », *Théâtre/Public*, 233, *Scènes politiques du Maghreb au Moyen-Orient*, juillet 2019, p. 49-51.

TRIAU Christophe, « Démêler, retracer, déconstruire. Décris-ravage, d'Adeline Rosenstein », *Théâtre/Public*, 221, Olivier NEVEUX et Christophe TRIAU (dir.), *États de la scène actuelle 2014-2015*, juillet-septembre 2016, p. 28-35.

VOLTZENLOGEL Thomas, « Brecht et Rancière : artiste ignorant et spectateur émancipé », *Période*, mis en ligne le 14 décembre 2015, url : http://revueperiode.net/brecht-et-ranciere-artiste-ignorant-et-spectateur-emancipe/, consulté le 31/07/19.

WALLON Emmanuel, « "Tout est politique, camarade, même l'esthétique !" L'extrême gauche et l'art en France dans les années soixante-dix (quelques équivoques d'époque) », dans Christian BIET, Olivier NEVEUX (dir.), *Une histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Vic-la-Gardiole, L'entretemps, 2007, p. 47-79.

WEXLER Zohar, *La deuxième intifada dans le théâtre israélien, 2002-2005*, Mémoire de Master II sous la direction de Joseph DANAN, septembre 2006, Université Paris III Sorbonne Nouvelle.

YAARI Nurit, « Le théâtre de Hanokh Levin », dans *Théâtre/Public : Le théâtre dans le débat politique*, n°181, textes et documents rassemblés par Chantal Meyer-Plantureux, Gennevilliers, éd. Théâtre de Gennevilliers et Centre National du livre, janvier-mars 2006, p. 101-105.

ZINGUER Ilana, « Face au conflit au Moyen-Orient », dans *Théâtre/Public : Le théâtre dans le débat politique*, n°181, textes et documents rassemblés par Chantal Meyer-Plantureux, Gennevilliers, éd. Théâtre de Gennevilliers et Centre National du livre, janvier-mars 2006, p. 98-112.

## 5. Biographies

AL-RAEE Nabil, « Jul and I », dans Ola JOHANSSON, Johanna WALLIN (dir.), *The Freedom Theatre, Performing Cultural Resistance in Palestine*, New Delhi, Leftword Books, 2017, p. 62-64.

BALIBAR Etienne, « De Charonne à Vitry », *Le Nouvel Observateur*, 852, 9 mars 1981, repris en ligne, url : https://archive.is/eN2Bg, consulté le 16/07/19.

BITTOUN Gilda, « Gatti Armand [Gatti Dante, Sauveur, dit] », version mise en ligne le 6 avril 2017, dernière modification le 17 avril 2019, url : http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article50451, consultée le 05/09/19.

BLUME Marianne, *Gaza dans mes yeux*, Loverval, Labor, 2006.

BOULOS Issa, « Negotiating the Elements », dans Molish KANAANEH *et al.*, *Palestinian Music and Song. Expression and Resistance since 1900*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, p. 53-68.

CAMPORA Magdalena, « Le discours oblique de Jorge Luis Borges », *Critique*, 739, 2008/12, p. 972-983, url : https://www.cairn.info/revue-critique-2008-12-page-972.htm, consulté le 12/05/19.

CECCATTY René DE, « Jean Genet antisémite ? Sur une tenace rumeur », *Critique*, 714, 2006/11, p. 895-911, url : https://www.cairn.info/revue-critique-2006-11-page-895.htm, consulté le 03/09/19.

CERESOLE Pierre, *Vivre sa vérité. Carnets de route*, Neuchâtel, La Braconnière, 1950.

DEBREUILLE Jean-Yves, *Lorand Gaspar*, *Paris,* Seghers, Collection « Poètes D'aujourd'hui » 2007.

ÉLADAN Jacques, « Liliane Atlan », dans *Poètes juifs de langue française*, Paris, Noël Blandin, 1992, p. 305-308.

GASPAR Lórand, *Sol absolu*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », 1972.

GROSSE Jean-Claude, *Journal d'un égaré,* Toulon, Les promeneurs solitaires, 2018.

GUELATTI Mohamed, « Ma part du récit », dans Leïla CUKIERMAN, Gerty DAMBURY, François VERGES (dir.), *Décolonisons les arts !*, Paris, L'arche, 2018, p. 54-58.

HOCHNER Henri, « Arnold Mandel », notice biographique en ligne, url : http://judaisme.sdv.fr/perso/mandel/index.htm, consulté le 10/08/19

IBRAHIM Houda, « Mohammed Bakri, portrait d'un acteur, portrait d'un pays » (trad. Monia MEKRAMI), *Cassandre*, hors-série n°3, Nicolas ROMEAS (dir.), *Théâtres des Mondes Arabes*, janvier 1999, p. 72-73.

IDE Marie-Aimée, « Claude Esnault l'ajusteur de l'exil », *Pause*, 5, 2014, url : http://www.tiensetc.org/claude-esnault-l-ajusteur-de-l-exil-a108535502, consulté le 29/07/19.

MESNAGE Colette, « Jean-Claude Ponsin » [entretien], dans *Sagesses pour aujourd'hui*, Paris, Calmann-Lévy, 1999, p. 173-183.

MICELI Sergio, « Jorge Luis Borges, histoire sociale d'un "écrivain-né" », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 168, 2007/3, p. 82-101.

MILLER Judith, *God has ninety names*, New York, Touchstone, 1997.

PASSEVANT Christiane, « Arna Mer Khamis. De Haïfa à Jénine, une combattante et une bâtisseuse », *Femmes dissidentes au Moyen-Orient*, Saint-Georges d'Oléron, Éditions Libertaires, 2014, p. 8-37.

RAJSFUS Maurice, entretiens avec Michel WARSCHAWSKI, « Un procès en sorcellerie », dans Maurice RAJSFUS, *Israël Palestine L'ennemi intérieur*, Paris-Montreuil, EID-La Brèche, 1987, p. 131-137.

STRAUSS Léon, « Hurstel Jean », version mise en ligne le 8 mars 2010, dernière modification le 27 avril 2017, url : http://maitron-en-ligne.univ-paris1.fr/spip.php?article76585, consulté le 05/09/19.

VAÏS Michel, « Théâtre Action : de la Belgique au monde. Rencontre avec Paul Biot », *Jeu*, 105, 2002, p. 132-138, url : https://id.erudit.org/iderudit/26282ac, consulté le 11/06/19.

## 6. Filmographie

DOUEIRI Ziad, *West Beyrouth*, 1998, Belgique/Norvège/Liban/France, 3B Productions et La Sept Arte, 105 min, Stéréo, Couleur, DVD, Metrodome, [DVD] 2000.

DOUEIRI Ziad, *L'Insulte*, 2018, France/Chypre/Balgique/Liban/Amérique, Tessalit Productions, Ezekiel Film Production, Rouge International, 109 min, sorti le 31 janvier 2018.

FOLMAN Ari, *Valse avec Bachir*, 2008, Israël/France/Allemagne, Bridgit Folman Film Gang, Les Films d'Ici, Razor Film Produktion GmbH, Arte, 90 min, [DVD] 2009.

KLOTZ Nicolas, OSTERMEIER Thomas, *Hamlet en Palestine*, Mata Atlantica (prod.), 92 min, 2017.

# Dramaturg(i)es du conflit israélo-palestinien en France. Entre assignations identitaires et résistances.

**Résumé**

Quelques critiques universitaires ont été écrites sur des spectacles récents prenant pour thématique le conflit israélo-palestinien, mais il n'existe pas d'étude d'ensemble à ce sujet. Par ailleurs, depuis le début des années 2000, plusieurs recherches se sont attachées à préciser les relations qu'entretiennent le théâtre et la politique. Cette thèse vise à approfondir cette réflexion à partir des transferts culturels d'œuvres israéliennes et palestiniennes vers la France, des années 1970 à nos jours.
Pour ce faire la méthodologie mise en œuvre articule historiographie du théâtre, histoire des représentations théâtrales et étude du champ de production culturelle en diachronie. Elle a permis de mettre en évidence la persistance de l'Orientalisme renforcé par le déphasage historique entre la France et Israël et l'inégal développement entre la France et la Palestine. La représentation théâtrale peut offrir un espace de résistance aux assignations identitaires subies par les artistes d'Israël et de Palestine, ou bien reproduire les rapports de domination lisibles à travers le degré de légitimité des dramaturg(i)es. La thèse rappelle la complexité des rapports de domination qui ne sont pas réductibles au racisme ou à un « choc de civilisations » mais relèvent d'une hégémonie culturelle entretenue par les institutions théâtrales et universitaires, et critiques dramatiques. Ces instances de légitimation sont analysées ici en tant que productrices d'un discours idéologique dont l'étude remet en question la posture de neutralité qui accompagne l'autonomie de l'art.

**Mots-clés :** théâtre politique ; théâtre palestinien ; théâtre israélien ; transferts culturels ; hégémonie culturelle ; Orientalisme ; assignations identitaires ; conflit israélo-palestinien ; histoire culturelle ; études postcoloniales.

# Theatre performers/ Theatre performances of the Israeli-Palestinian conflict in France. Between identity assignments and resistances.

**Summary**

In a limited scope, academic critiques have been written on recent productions on the theme of the Israeli-Palestinian conflict, still there exists no comprehensive study on the subject. Additionally, several studies have focused on clarifying the relationship between theatre and politics since the early 2000s. The thesis aims to expand on this line of thought, deriving from cultural transfers of Israeli and Palestinian works to France, from the 1970s to the present day.
The methodology implemented articulates theatre historiography, history of theatrical performances and the study of the cultural production field in diachrony. The methodology allowed for the highlighting of the persistence of Orientalism, reinforced by the historic phase-shift between France and Israel and the unequal development between France and Palestine. The theatrical performance can either offer a space of resistance to the identity assignements suffered by artists from Israel and Palestine, or can reproduce domination relations that are legible through the degree of legitimacy of the theatre performances and performers. The thesis evokes the complexity of relations of dominance that are not reducible to racism or a "clash of civilizations" but are a cultural hegemony maintained by theatrical and academic institutions, and drama reviewer. These instances of legitimation are analyzed here as producers of an ideological discourse, the study of which challenges the posture of neutrality that accompanies the autonomy of art.

**Keywords :** political theatre : Palestinian theatre ; Israeli theatre ; cultural transfers ; cultural hegemony ; Orientalism ; identity assignements ; israeli-palestinian conflict ; cultural history ; postcolonial studies.

UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE
**ÉCOLE DOCTORALE :** ED 558 – Histoire Mémoire Patrimoine Langage
Maison de la Recherche en Sciences Humaines, Esplanade de la Paix, 14032 Caen Cedex 5, FRANCE.
**DISCIPLINE :** Arts du spectacle