

La scène palestinienne pratiques d'écriture et de création

Pour Anne Ubersfeld, la pratique théâtrale repose sur un paradoxe : elle est à la fois « production littéraire » et « représentation concrète »¹²⁰. Le travail de collecte des textes évoqué en introduction, mené directement sur le terrain, repose sur ces deux éléments. Il a permis de mettre au jour la manière dont le théâtre palestinien s'en saisit. Ce premier chapitre cherche à examiner comment le théâtre, pratique de texte et de représentation¹²¹, se développe sur le terrain palestinien. Au théâtre, la représentation concrète sur scène est rendue possible par la réunion de conditions matérielles spécifiques. Ces conditions diffèrent selon le lieu où l'activité est menée, particulièrement sur le territoire palestinien caractérisé par la fragmentation et le morcellement. La création palestinienne dans les différents lieux sera alors présentée dans ce chapitre : à Jérusalem, dans les autres villes palestiniennes et en Israël.

¹²⁰ Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 11., plus loin, elle ajoute : « La première contradiction que recèle l'art du théâtre, c'est l'opposition texte-représentation. », *Ibidem*, p. 12.

¹²¹ « D'abord, il faut prendre en compte une hétérogénéité fondatrice : le théâtre c'est à la fois une pratique d'écriture, et une pratique de représentation (interprétation, mise en scène). », Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 1.



La pratique théâtrale palestinienne. Carte Najla Nakhlé-Cerruti.

Jusque dans les années 1970, l'activité théâtrale palestinienne est pratiquée principalement à Jérusalem et dans un cadre amateur. Le passage à la professionnalisation avec la fondation de la première troupe professionnelle en 1977 à Jérusalem donne à l'activité une stabilité et une durabilité. Elle s'étend ensuite aux autres villes palestiniennes dans des lieux qui marquent désormais le paysage urbain et social palestinien.

En Israël, une pratique théâtrale palestinienne émerge à partir des années 1970 peu de temps après les premières expériences en Palestine. En Israël, le statut des Palestiniens est particulier, en raison du rapport qu'ils entretiennent à l'État dont ils sont les citoyens et des

formes de leur intégration dans la société. Ce statut particulier et les contraintes imposées à leur pratique marquent les conditions de création, les modalités de la représentation et les procédés. Pour s'affranchir de ces contraintes, un théâtre palestinien indépendant naît en Israël à partir de 2015.

1. La création en Palestine

La première troupe de théâtre professionnel de l'histoire du mouvement théâtral en Palestine est créée à Jérusalem en 1977 par François Gaspar dit Abou Salem. Il fonde, sept ans plus tard, le premier théâtre en Palestine. Haut-lieu de la vie culturelle et artistique de Jérusalem-Est, il prendra rapidement le nom de Théâtre National Palestinien. C'est par la professionnalisation de l'activité que la création théâtrale en Palestine peut s'inscrire dans la durabilité.

1.1. À Jérusalem

1.1.1. La professionnalisation de l'activité et le rôle de François Abou Salem

À partir du début des années 1970, de nombreuses troupes se forment en Palestine (Jérusalem, Ramallah, Beit Sahour, Tulkarem, Birzeit, Naplouse)¹²². La durée d'existence de ces troupes est courte. Elles sont parfois créées uniquement pour les besoins d'une pièce et cessent leur activité une fois les représentations données¹²³. La pratique reste dans un cadre amateur. L'impulsion nécessaire à l'évolution du mouvement théâtral palestinien est largement liée à la question de la professionnalisation¹²⁴. C'est autour d'un Français établi à Jérusalem, François Gaspard dit Abou Salem (فرنسوا أبو سالم, 1951-2011)¹²⁵ que le mouvement prend une dimension professionnelle. Il crée la troupe Les ballons (البالين)¹²⁶ au début des années 1970 à son retour

¹²² En 1972, la troupe Les épingles (الدبابيس) est créée à Jérusalem. La Troupe du Théâtre palestinien (فرقة المسرح الفلسطيني) est fondée en 1973, Le patchwork (الكشكول) en 1974 et La boîte aux merveilles (صندوق العجب) en 1975 à Jérusalem également. D'autres troupes voient le jour : le Théâtre du tamis (مسرح الغربال) Shafa Amer et Les constellations (الكواكب), Les lumières (الأنوار), Les souris (الفراير), L'espoir populaire (الأمل الشعبي), Le Théâtre universitaire (المسرح الجامعي) à Birzeit, L'atelier artistique (الورشة الفنية) et Les étoiles (النجوم) Tulkarem, Le Théâtre populaire palestinien (المسرح الشعبي الفلسطيني), La Troupe des chandelles de Jérusalem (فرقة الشموع المقدسية), La Troupe des travailleurs (فرقة مسرح العمال) à Naplouse, La Troupe des jeunes du monastère latin (فرقة شبيبة دير اللاتين) à Beit Sahour, Reuven Snir, *op. cit.*, p. 100-101.

¹²³ *Ibidem*, p. 103.

¹²⁴ La question de la professionnalisation est également liée à celle de l'absence de financement. Le Théâtre en éveil (المسرح الناهض) amateur puis professionnel, inauguré en 1967 à Haïfa doit fermer faute de fonds suffisants pour le fonctionnement et la création. L'activité du Théâtre moderne (المسرح الحديث) à Nazareth cesse pour les mêmes raisons, *Ibidem*, p. 100.

¹²⁵ Évoqué en introduction et dans la présentation du corpus, il est né le 6 novembre 1951 à Bethléem et mort le 1^{er} octobre 2011 à Ramallah.

¹²⁶ Sur Les Ballons voir Reuven Snir, *op. cit.*, p. 105-130. Reuven Snir, *op. cit.*

à Jérusalem après des études à Paris. Parmi les membres¹²⁷ des Ballons, certains demeurent jusqu'à maintenant des figures du mouvement théâtral palestinien¹²⁸. Le désir de se démarquer des expériences précédentes et d'engager une rupture est annoncé par le choix du nom de la troupe, sur une suggestion de Samih al-'Abbūšī, pour « éviter les noms banals, traditionnels et déjà utilisés »¹²⁹.

La troupe fait le choix du registre dialectal pour ses productions¹³⁰, afin d'attirer le public local et de participer de manière efficace à l'expression des revendications nationales. Le choix du dialecte permet d'élargir le champ de la réception aux populations moins éduquées dans les villages. Pour Reuven Snir, le passage à la création en dialectal constitue un facteur de professionnalisation du mouvement : « Il semble que la présence ou l'absence d'un théâtre professionnel actif soit devenue le principal facteur, pas seulement pour pousser les écrivains à composer des pièces, mais aussi pour déterminer leur choix du langage »¹³¹. Par le choix du dialecte, l'établissement d'un lien direct avec le public local apparaît comme l'un des premiers objectifs de la troupe. Ce choix donne naissance à un théâtre palestinien, par et pour des Palestiniens.

La troupe organise en août 1973 le premier festival de théâtre en Palestine avec le soutien de la mairie de Ramallah : seize productions sont présentées, dont la plupart sont le résultat d'un travail mené par des groupes d'amateurs ou d'étudiants¹³². L'organisation et la tenue de cet événement indiquent que la professionnalisation est bien en marche. Mais la déportation en 1976 de l'un des membres de la troupe, Mustāfa al-Kurd, en raison de ses activités politiques, mène à la progressive interruption de l'activité des Ballons.

L'année d'après, en 1977, François Abou Salem crée la troupe El-Hakawati (الحكواتي) toujours à Jérusalem. Le choix du nom inscrit la pratique dans l'héritage local arabe par la référence directe faite au conteur (*al-ḥakawātī*, الحكواتي) et contre l'idée alors généralement acceptée

¹²⁷ Sāmiḥ al-'Abbūšī, Hānī Abū Šanab, Nādiya Miḥā'il, Ibrāhīm 'Ašrāwī, Imīl 'Ašrāwī, Samīr 'Ašrāwī, Samīra 'Ašrāwī, Samīr 'Akkāwī, Amāl Talḥamī, Mīlād Kīdān, Fīrā Tamārī, Suhayr 'Abd al-Hādī, Maykāl Qassīs, 'Ādil al-Tartīr, Ḥusām al-Tamīmī, Ġabr al-Zubaydī, Zakariyyā Šāhīn, Māḡid al-Kurd, Māḡid al-Mānī, 'Alī al-Ḥaḡḡāwī, Muḥammad Anīs, Walīd 'Abd al-Salām.

¹²⁸ C'est le cas de Muḥammad Anīs et de 'Ādil al-Tartīr

¹²⁹ Entretien avec Samīḥ al-'Abbūšī dans le numéro du 10 octobre 1972 du journal *Al Faḡr* cité par Reuven Snir, *op. cit.*, p. 12. Reuven Snir, *op. cit.*, p. 105.

¹³⁰ Le Liban connaît ce mouvement vers le dialecte à partir des années 1960, dans le but également de créer un théâtre politique plus proche du public, voir :

Najla Nakhlé-Cerruti, « L'oubli et la mémoire dans l'histoire du théâtre libanais. Le cas de Raymond Ġbara », 2013.

Ghassane Salamé, *op. cit.*

¹³¹ Reuven Snir, *op. cit.*, p. 13., traduction personnelle :

« It seems, however, that the presence or absence of an active professional theatre has become the major factor not only in prompting writers to write plays but also in determining their choice of the language. »

¹³² *Ibidem*, p. 22.

que le théâtre est un genre importé d'Europe¹³³. El-Hakawati ouvre sa première saison en 1978 avec la pièce *Au nom du père, de la mère et du fils* ("باسم الأب والأم والابن")¹³⁴ issue d'un travail d'écriture collective par la troupe. Pour la saison 1980-1981, François Abou Salem met en scène un nouveau travail d'écriture collective de la troupe intitulé *Mahğūb Mahğūb* ("محجوب محجوب")¹³⁵. La pièce reçoit un large succès auprès du public palestinien et est présentée plus de 120 fois¹³⁶. En 1983, la troupe met en scène une pièce intitulée *Ali le Galiléen* ("جليلي يا علي").

Sept ans après sa fondation, en 1984, la troupe investit le bâtiment désaffecté et abandonné de l'ancien cinéma al-Nuzha situé en plein cœur de Jérusalem-Est. Après des travaux de réhabilitation réalisés grâce à une subvention de la Fondation Ford et de dons privés et publics¹³⁷, le premier théâtre palestinien, en tant que lieu, ouvre ses portes. Il est inauguré officiellement le 9 mai 1984. La grande salle de quatre-cents sièges, la petite salle d'une capacité de cent-cinquante sièges ainsi que le matériel technique offrent à la troupe la possibilité de réaliser son objectif d'une création palestinienne à vocation professionnelle. L'activité de la troupe puis du théâtre éponyme est ininterrompue depuis la création. Pour cette raison, elle est considérée comme la première troupe professionnelle de l'histoire du mouvement théâtral palestinien.

Dès son ouverture, le lieu a pour vocation d'offrir un espace à la création en général. Il est également ouvert à d'autres compagnies, des dramaturges, des comédiens et des artistes. Il accueille des expositions d'arts visuels ou de photographies, des concerts ou des événements musicaux, ou encore des projections de films. Pour Dan Urian le processus de professionnalisation du mouvement est déclenché par l'ouverture d'un lieu dédié à la pratique et destiné aux gens de théâtre¹³⁸. Pour Reuven Snir, au-delà de la question du choix du dialecte évoquée précédemment, c'est par les textes et l'écriture dramaturgique que la

¹³³ Voir Jacob Landau et Hamilton Alexander Rosskeen Gibb, *op. cit.*

Les chercheurs s'accordent maintenant pour dire que si le théâtre dans sa forme européenne est un genre importé dont on peut dater la naissance dans le monde arabe avec la traduction de *L'avare* de Molière par Mārūn al-Naqqāš et sa présentation à Beyrouth en 1848, la pratique théâtrale est présente sous d'autres formes avant cette date, voir notamment Reuven Snir, *op. cit.*, p. 1. Chérif Khaznadar, *op. cit.*, p. 15-16. *Ibidem*, p. 40-55. Roger Michael Ashley Allen, *An introduction to Arabic literature*, Cambridge, Cambridge University press, 2000, p. 193-215. Nada Tomiche, *La littérature arabe contemporaine: roman-nouvelle-théâtre*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1993, p. 118.

¹³⁴ Cette pièce sera évoquée dans la section 1.1.2 du chapitre 8 intitulée « Temps mythique de la lutte pour la liberté et la souveraineté », p. 368 et suivantes.

¹³⁵ Cette pièce sera évoquée dans la section 1.1.2 du chapitre 8 intitulée « Temps mythique de la lutte pour la liberté et la souveraineté », p. 368 et suivantes.

¹³⁶ Reuven Snir, *op. cit.*, p. 140.

¹³⁷ Reuven Snir, *op. cit.*, p. 64. Reuven Snir, *op. cit.*, p. 145.

¹³⁸ Dan Urian, *op. cit.*, p. 11., « The beginning of the « professionalization » of the Palestinian theatre appears to be linked to the establishment of a theatre in East-Jerusalem » (« Le début de la « professionnalisation » du théâtre palestinien semble être lié à la fondation d'un théâtre à Jérusalem-Est »)

professionnalisation est engagée¹³⁹. C'est en fait la réunion de ces deux facteurs qui donne à la marche vers la professionnalisation une forme de stabilité : la production de nouveaux textes locaux et l'ouverture d'un lieu dédié à leur représentation.

Les créations de la troupe fondatrice se font de plus en plus rares et le lieu qui devient rapidement le cadre central de la création théâtrale palestinienne, prend le nom de Théâtre National Palestinien/El-Hakawati (المسرح الوطني الفلسطيني - الحكواتي)¹⁴⁰. Ce théâtre joue un rôle déterminant dans l'histoire du mouvement théâtral palestinien. Il produit une génération d'acteurs en Palestine dont certains sont encore les figures majeures de la création contemporaine¹⁴¹.

Malgré l'importance du rôle de François Abou Salem, pas un article ou un travail sur sa personne n'a été réalisé. Une monographie consacrée à l'homme pour comprendre et mesurer son apport au mouvement, qui pourtant fait consensus chez les gens de théâtre et les spécialistes, permettrait de combler ce vide bibliographique. Nécessaire, cette étude ne peut être menée sans un travail à partir des archives qui n'étaient, jusqu'à récemment, pas exploitables.

Les archives du fondateur du TNP sont actuellement conservées dans ce même théâtre. Elles ont été confiées à Amer Khalil¹⁴², alors directeur du TNP, après la mort de son ami le 1^{er} octobre 2011¹⁴³. À l'image de la richesse de l'apport de François Abou Salem au mouvement théâtral palestinien, elles sont constituées de documents de différentes natures : des affiches

¹³⁹ « First signs of professionalization may be dated to the beginning of the 1970s when Palestinian established poets and writers started to dedicate themselves to the writing of new original plays, together with the emergence of a new generation professional playwrights. Samih al-Qāsim (b. 1939), for example, in the early 1970s embarked on a large « theatrical project » which included several plays outstanding among the mis the verse drama *Qaraqāš* (1970), considered one of the first printed plays in which Palestinian drama could take justifiable pride. The existence of new dramatic texts written specifically for local Palestinian theatre led, in the late 1960s and the beginning of the 1970s, to the appearance of the first live theatrical attempts, even if the long run the troupes mostly preferred texts written collectively by their own members. » (« Les premiers signes de professionnalisation peuvent être datés au début des années 1970 quand des poètes et des écrivains palestiniens de renom ont commencé à se consacrer à l'écriture de pièces nouvelles et originales avec l'émergence d'une nouvelle génération de dramaturges professionnels. Samih al-Qāsim (né en 1939), par exemple, au début des années 1970, engage un vaste « projet théâtral » qui intègre plusieurs pièces dont celle en vers intitulée *Qaraqāš* (1970), considérée comme la première pièce publiée dont le théâtre palestinien que le théâtre palestinien peut revendiquer à juste titre. L'émergence de nouveaux textes dramaturgiques écrits spécialement pour le théâtre palestinien local mènera, à la fin des années 1960 et au début des années 1970, aux premières tentatives théâtrales, bien que les troupes anciennes préfèrent largement les textes écrits par leurs propres membres. »), Reuven Snir, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴⁰ Désormais le TNP.

¹⁴¹ C'est le cas d'Imane Aoun (إيمان عون, née en 1963), Amer Khalil (عامر خليل, né en 1964), Edward Muallem (أدوار معلّم, né en 1958), Radi Shade (راضي شحادة, né en 1952), Adnan Trabshe (عدنان طرابشة, né en 1958), et, plus jeune, Waseem Khair (وسيم خير, né en 1985).

¹⁴² Né à Jérusalem en 1964, il rencontre François Abou Salem en 1980, âgé de 16 ans. À partir de ce moment, il ne le quitte plus jusqu'à la mort de son ami en 2011. Il joue dans *Les mille et une nuits d'un lanceur de pierres* (ألف ليلة وليلة) "في سوق اللحامين", 1982. Le titre français, que François Abou Salem a lui-même donné à sa pièce, diffère du titre arabe qui, littéralement, signifie : *Les mille et une nuits au marché à la viande*, *Ali le Galiléen* ("علي الجليلي", 1982-1983) et tient le premier rôle dans *L'histoire de Kufur Shamma* (حكاية كفر شما, 1987) et dans *Jéricho année zéro* (أريحا عام صفر, 1994).

¹⁴³ Entretien avec Amer Khalil, 28 avril 2014, TNP, Jérusalem.

de moyen et grand format, des diapositives, des vidéos et des enregistrements sonores, des photographies de moyen et grand format, des textes des pièces, des notes personnelles, des lettres¹⁴⁴. Ce fonds est essentiellement constitué de documents en arabe et en français. Quelques documents sont en anglais, en néerlandais et en italien (selon les lieux de représentation des pièces)¹⁴⁵.

Grâce aux informations extraites des archives, une chronologie de la création et des productions a pu être établie¹⁴⁶. Les revues de presse rassemblées sur une durée longue d'un peu plus de trente ans (sur la période 1971-2002) permettent également d'envisager une histoire de la réception de la troupe et de leurs créations.

De la création du théâtre à la mort de son fondateur, plus d'une vingtaine de pièces sont produites par le TNP¹⁴⁷. Avec la disparition de François Abou Salem, le TNP connaît période de déclin de l'activité qui se révèle alors être largement liée à cette figure. Aux problèmes internes, des problèmes externes s'ajoutent et constituent des difficultés supplémentaires au maintien de l'activité du théâtre.

1.1.2. Les problématiques actuelles

En 2017, le TNP est l'unique théâtre palestinien en fonction à Jérusalem-Est. L'institution doit faire face à des problèmes divers, d'ordre financier et administratif, qui menacent régulièrement son fonctionnement. Actuellement, le mur de séparation¹⁴⁸ constitue une difficulté majeure pour l'activité théâtrale palestinienne et particulièrement à Jérusalem-Est en raison de son isolement de la Cisjordanie. Les troupes parviennent difficilement à venir se produire. Les autorités israéliennes refusent en général de délivrer un permis d'entrer à Jérusalem et en Israël à un membre de la troupe seulement, ce qui suffit pour faire annuler la représentation. À l'automne 2013, des accords ont été signés entre le TNP et la Ligue des dramaturges palestiniens¹⁴⁹, alors dirigée par Reem Talhami (ريم تلحمي, née en 1968)¹⁵⁰, pour

¹⁴⁴ Le classement de ces archives, effectué par Hélène Rigaud, archiviste, de juin à août 2015 à Jérusalem, se subdivise en trois grandes parties :

- les archives personnelles constituées de documents personnels et de photographies ;
- les archives concernant la constitution de la troupe El-Hakawati puis du théâtre éponyme ;
- les archives relatives aux pièces de théâtre réalisées et mises en scène dans les années 1970 aux années 2000.

¹⁴⁵ Voir l'inventaire en annexe, p. 795 et suivantes.

¹⁴⁶ *Idem*.

¹⁴⁷ *Idem*.

¹⁴⁸ En cours d'édification par Israël depuis l'été 2001.

¹⁴⁹ Entretien avec Reem Talhami, 18 février 2014, Jérusalem.

¹⁵⁰ Née à Shafa Amr en Galilée, elle réside actuellement à Jérusalem-Est. Chanteuse professionnelle, elle a étudié la musique à l'Université hébraïque de Jérusalem et le chant à l'Académie de musique Rubin. Elle est également comédienne. Elle incarne le personnage principal d'*Un demi-sac de plomb*, Camélia, dans la mise en scène de Kamel

dynamiser l'activité à Jérusalem. Au cours de la saison 2013-2014, sur la vingtaine programmée, les deux pièces¹⁵¹ *Bye bye Gillo* ("باي باي جيلو") et *3 en 1*, ont été annulées. Elles sont majeures dans le répertoire palestinien contemporain¹⁵².

Le fonctionnement interne du théâtre se trouve également dans une impasse administrative pour recevoir des subventions. Après les Accords d'Oslo¹⁵³ et la fondation d'un Ministère de la Culture palestinien, il est interdit à l'Autorité palestinienne d'organiser des manifestations en Israël et donc à Jérusalem, ou de les financer. Le TNP ne présente pas non plus de demande de subventions auprès de la mairie de Jérusalem, israélienne, pour des raisons idéologiques et pour préserver son indépendance dans la création. Depuis sa fondation et particulièrement depuis 1994, le fonctionnement du théâtre dépend des subventions versées par les États étrangers via des coopérations culturelles ou par des ONG locales et internationales¹⁵⁴. La recherche de subventions représente un enjeu vital et l'activité principale de la direction du théâtre. Dans un discours adressé à une délégation officielle de représentants des élus de la région Île-de-France jumelée au Gouvernorat de Jérusalem-Est par une coopération décentralisée, Amer Khalil, alors directeur artistique du théâtre, expliquait les difficiles conditions pour la pratique dans le contexte spécifique de la ville :

« Cette difficile simultanéité entre la résignation et le changement, ou entre la résignation et le refus de se résigner, est ce qu'il reste à l'Homme qui se tient debout. Particulièrement dans les conditions difficiles de vie du peuple palestinien à Jérusalem, l'éducation, en cherchant à faire

El Basha, son mari. Au cinéma, elle apparaît notamment dans le film des frères Nasser, *Dégradé* (2015). Reem Talhami tient également le premier rôle dans le premier opéra palestinien *Kalila wa Dimna* ("كليلة ودمنة"). Créé en juillet 2016 au Festival d'Aix-en-Provence, l'opéra *Kalila wa Dimna* de Moneim Adwan est chanté en arabe et en français.

¹⁵¹ La représentation du 19 novembre 2013 de *Bye bye Gillo*, de Taha Adnan, production Théâtre Al-Harah, avec Eid Aziz (عيد عزيز), Ata Nasser (عطاء ناصر) et Nicolas Zreineh (نقولا زرينه) a été annulée : Eid Aziz n'avait pas obtenu de permis. Même chose pour celle du 6 décembre 2013 de *3 en 1*, production Théâtre Naam (Hébron), de et avec Ihab Zahde (إيهاب زاهد), Muhamed Titi (محمد الطيطي) et Raed Shiokhi (رائد الشيوخى) à qui le permis avait été refusé.

¹⁵² La pièce *Bye bye Gillo*, mise en scène par Bashar Murkus à partir d'un poème du marocain Taha Adnan est sélectionnée par le programme « Dramaturgie arabe contemporaine » porté par le théâtre La Friche Belle de mai (Marseille) dans le cadre de programme « Marseille Provence 2013 – la capitale européenne de la culture ». « Dramaturgie arabe contemporaine » a pour vocation de soutenir la jeune création, depuis l'écriture jusqu'à la mise en scène et la production. Il développe un travail de prospection et de collecte de textes dramaturgiques dans dix pays arabes auprès de jeunes auteurs. La promotion et la diffusion des textes et des spectacles sur l'ensemble du bassin méditerranéen ainsi qu'en Europe se base sur la traduction et la publication des textes collectés, l'accompagnement à la mise en scène et à la production théâtrale.

La pièce *3 en 1* reçoit le premier prix du Festival International « Le théâtre nu » de Milan en 2014.

¹⁵³ Le 13 septembre 1993, une Déclaration de principes est signée à Washington en présence d'Ytzhak Rabin, Premier Ministre israélien, Yaser Arafat, Président du Comité Exécutif de l'Organisation de Libération de la Palestine (OLP), et Bill Clinton, Président des États-Unis. Les Accords d'Oslo sont le résultat de douze rencontres secrètes, menées entre janvier et septembre 1993 en parallèle de celles publiques et consécutives à la Conférence de Madrid (1991), entre des négociateurs israéliens et palestiniens à Oslo en Norvège, Georges Corm, *Le Proche-Orient éclaté: 1956-2003*, Paris, Gallimard, 2003, p. 684-700.

¹⁵⁴ Les productions en collaboration avec le Théâtre des Quartiers d'Ivry *Antigone* (2012) et *Des roses et du jasmin* (2015) ont bénéficié d'un soutien issu d'une coopération décentralisée entre la Région Île-de-France et le Gouvernorat de Jérusalem-Est.

comprendre le présent, vise à permettre de dépasser cette réalité, par l'ouverture, la créativité et le chemin vers de nouveaux horizons, par la raison, l'espoir et le rêve. »¹⁵⁵

Grâce à cette coopération, un partenariat a pu être établi entre le TNP et le théâtre des Quartiers d'Ivry, dirigé par Adel Hakim (1953-2017) et Élisabeth Chailloux (née en 1947). Ce partenariat a donné lieu à deux productions majeures pour le TNP sur cinq ans : *Antigone* ("أنتيجونا") en 2011¹⁵⁶ et *Des roses et du jasmin* ("ورد وياسمين") en 2016¹⁵⁷. Ces productions ont apporté un renouveau au TNP, sur le plan financier¹⁵⁸ et sur le plan de l'activité¹⁵⁹.

Fin novembre 2015, le TNP est menacé de fermer ses portes en raison d'une dette de 600 000 shekels (soit environ 142 000 euros) due à une accumulation de factures impayées depuis une longue période (électricité, assurances, taxe foncière et diverses taxes locales) et que l'institution devait à la municipalité de Jérusalem. La crise financière a pu être réglée grâce à une mobilisation de particuliers et de collectivités.

En Palestine, l'absence de troupe nationale ou de Théâtre national n'est pas comblée par des aides du Ministère de la Culture de l'Autorité Palestinienne¹⁶⁰. La direction du Théâtre du Ministère de la Culture constitue le plus souvent un soutien logistique¹⁶¹ car les faibles

¹⁵⁵ Discours donné le 20 avril 2015 au TNP, traduction personnelle de :

"وهذا التوازن الصعب بين التأقلم والتغيير أو بين التأقلم ونفي التأقلم هو ما يبقي الإنسان واقفاً. ويسهم العمل التربوي، وبخاصة في الظروف الصعبة التي يعيشها الشعب لفلسطيني في مدينة القدس، في السماح للفرد المتلقي – من خلال فهمه للواقع – بتجاوز هذا الواقع بانفتاح وإبداع، والانطلاق إلى آفاق جديدة عبر العقل والأمل والحلم."

¹⁵⁶ *Antigone* est créée le 28 mai 2011 au TNP puis est présentée en tournée dans les théâtres palestiniens de Ramallah, Jénine, Naplouse, Haïfa, Hébron et Bethléem pour une quinzaine de représentations. Depuis 2012, le spectacle a été joué plus d'une centaine de fois en France et à l'étranger (Belgique, Chypre, Soudan).

La pièce est une coproduction TNP - Théâtre des Quartiers d'Ivry, avec le soutien du Consulat Général de France à Jérusalem, de l'Institut Français de Jérusalem, du Service de Coopération du Ministère italien des Affaires Extérieures, du Théâtre André Malraux (Rueil-Malmaison) et du Groupe des 20 Théâtres en Île-de-France.

¹⁵⁷ *Des roses et du jasmin* est créée le 2 juin 2015 au TNP puis présentée le 7 juin 2015 au théâtre Al-Kasaba. Elle est ensuite jouée en tournée à l'étranger en 2017 en France (Manufacture des Éilletts du Théâtre des Quartiers d'Ivry et Théâtre National de Strasbourg) et en Suisse (Comédie de Genève).

La pièce est une coproduction TNP - Théâtre des Quartiers d'Ivry/Centre Dramatique National du Val-de-Marne, avec le soutien du Conseil Régional d'Île-de-France et le Consulat Général de France à Jérusalem.

¹⁵⁸ Le coût d'*Antigone* s'élève à 130 000 euros et de *Des roses et du jasmin* à 160 000 euros pour chaque production, soit plus que le budget annuel du département du Théâtre (إدارة المسرح) du Ministère de la Culture (150 000 dollars). Entretien avec le responsable du département, Mamoon Al Shekh (مأمون الشيخ, né en 1980), 15 février 2017, Ministère de la Culture, Ramallah.

¹⁵⁹ La direction artistique des deux pièces est assurée par le TNP par Amer Khalil. *Antigone* met en scène sept comédiens du TNP : Hussam Abu Eishah (حسام أبو عيشة), Alaa Abu Garbieh (علاء أبو غربية), Kamel El Basha, Mahmoud Awad (محمود عوض), Yasmin Hamaar (ياسمين همار), Shaden Salim (شادن سليم) et Daoud Toutah (داود طوطح) et *Des roses et du jasmin* neuf comédiens palestiniens : Hussam Abu Eishah, Alaa Abu Gharbieh, Kamel El Basha, Yasmin Hamaar, Faten Khoury (فاتن خوري), Sami Metwasi (سامي متواسي), Lama Namneh (لمى نعامنة), Shaden Salim et Daoud Totah. Les deux productions ont donné lieu à une tournée internationale évoquée dans les notes 156 et 157.

¹⁶⁰ Le budget annuel alloué au Ministère de la Culture correspond à 0,003% du budget total de l'Autorité palestinienne, « الخطة الاستراتيجية لقطاع الثقافة والتراث 2014 - 2016 », 2013, p. 15.

¹⁶¹ Par le Ministère de la Culture de l'Autorité palestinienne, le département du Théâtre peut apporter une aide pour les démarches administratives pour demander des autorisations de voyage aux autorités israéliennes, pour demander l'émission de passeport, particulièrement pour les artistes palestiniens citoyens d'Israël pour qui un passeport jordanien temporaire est délivré à l'occasion d'un voyage dans un État arabe qui ne reconnaît pas celui d'Israël et interdit donc l'entrée à ses ressortissants. Entretien avec Mamoon Al Shekh, 15 février 2017, Ramallah.

moyens humains¹⁶² et financiers¹⁶³ dont elle dispose ne lui permettent pas d'offrir plus. Elle peut apporter un soutien secondaire aux productions¹⁶⁴. Elle traverse depuis 2015 une crise financière¹⁶⁵ et morale¹⁶⁶.

1.2. Des lieux de création dans les autres villes palestiniennes

Dans les autres villes palestiniennes, la pratique théâtrale sort parfois des cadres strictement artistiques et culturels. Elle est considérée par les créateurs comme un réel outil pour supporter la vie sous occupation, pour contester la situation et résister autrement que par la violence. Un théâtre à portée sociale émerge dans les zones les plus exposées aux violences. Il est surtout destiné aux enfants.

En parallèle, des programmes sont mis en place dans les théâtres afin de former une génération de professionnels et de pallier l'absence de formations disponibles dans les universités. Ils offrent aux étudiants des enseignements au jeu, à la mise en scène et à la production.

1.2.1. Ramallah

Al-Kasaba

Depuis sa fondation en 1970, le Théâtre Al-Kasaba (القصبه) est dirigé par George Ibrahim (جورج إبراهيم, né en 1945), comédien, dramaturge, metteur en scène et figure du théâtre palestinien depuis la professionnalisation du mouvement évoquée précédemment¹⁶⁷. C'est dans le contexte de cette période qu'il fonde Al-Kasaba à Jérusalem. Attiré par le dynamisme

¹⁶² Sur les cent fonctionnaires employés au Ministère de la Culture, Mamoon Al Shekh est le seul chargé des affaires théâtrales. Entretien avec Mamoon Al Shekh, Ramallah, 15 février 2017. Le département appartient à la Direction Générale des Arts (الإدارة العامة للفنون), voir l'organigramme sur le site du Ministère, « وزارة الثقافة - دولة فلسطين », [En ligne : <http://www.moc.pna.ps/page.php?id=3>]. Consulté le 20 mars 2017.

¹⁶³ Le budget annuel alloué au département du Théâtre est de 150 000 dollars. Entretien avec Mamoon Al Shekh, 15 février 2017, Ramallah.

¹⁶⁴ Le département du Théâtre peut prendre en charge quelques billets d'avion pour une tournée à l'étranger ou financer la location de matériel technique pour des représentations. Entretien avec Mamoon Al Shekh, 15 février 2017, Ramallah.

¹⁶⁵ Par exemple, des bourses d'études étaient proposées entre 2004 et 2010 aux étudiants palestiniens désireux d'intégrer un département d'études théâtrales dans une université étrangère. Depuis 2010, ces bourses ont été interrompues, faute de moyens.

¹⁶⁶ Depuis la nomination d'Ehab Bessaiso (إيهاب بيسيسو, né en 1978) en décembre 2015 comme Ministre de la Culture, aucun plan stratégique ou programme de travail n'a été établi par le Ministère. Lors de son mandat (juin 2013-décembre 2015), Anwar Abou Eishah (أنور أبو عيشة, né en 1951) publie un plan stratégique d'action pour la période 2014-2016 (« الخطة الاستراتيجية لقطاع الثقافة والتراث 2014 - 2016 », *op. cit.*). Selon Mamoon Al Shekh, cette crise morale est due à la crise financière. Il donne l'exemple du projet du Ministre Ehab Bessaiso d'organiser une rencontre entre les dramaturges et les comédiens palestiniens qui n'a pas pu aboutir faute de moyens. Entretien avec Mamoon Al Shekh, 15 février 2017, Ramallah.

¹⁶⁷ Voir 1.1.1 de ce chapitre.

et l'effervescence culturelle de la ville qui marquent la période d'après les Accords d'Oslo¹⁶⁸, Al-Kasaba s'installe à Ramallah en 2000¹⁶⁹. Le lieu devient le théâtre-cinémathèque Al-Kasaba (مسرح وسينماتك القصبه). Mais l'activité de l'institution est rapidement interrompue avec le déclenchement de la seconde Intifada à l'automne de la même année et le siège de la ville de Ramallah par l'armée israélienne en 2002¹⁷⁰.

En janvier 2009, l'Académie dramatique d'Al-Kasaba est fondée par une convention de coopération avec l'université des Arts de Folkwang en Allemagne. Elle bénéficie du soutien de la fondation Mercator¹⁷¹ et du ministère des Affaires Étrangères allemand. Grâce au succès de l'Académie au cours de ses trois premières années d'activité, l'Association Taawoon¹⁷² et le Fonds Arabe de Développement Économique et Social¹⁷³ lui apportent également leur soutien. Dès sa fondation, les objectifs de l'Académie s'inscrivent dans le travail des femmes et hommes de théâtre palestiniens : éducation artistique, professionnalisation des comédiens et des metteurs en scène, particulièrement des femmes, et développement d'un mouvement théâtral palestinien ancré dans sa société.

Hala Nassar observe que, intégrée dans le mouvement plus global de théâtre palestinien, la question qui anime les travaux, au-delà des questionnements artistiques et esthétiques, est celle du rôle de ces praticiens dans leur société et leur apport¹⁷⁴.

¹⁶⁸ Sur les changements et le dynamisme que connaît Ramallah à la fin des années 1990 et au début des années 2000, voir Benjamin Barthe, *Ramallah dream: voyage au coeur du mirage palestinien*, Paris, La Découverte, 2011.

¹⁶⁹ « الدليل الثقافي », وزارة الثقافة, 2010, p. 33.

¹⁷⁰ Cette fermeture est évoquée par Taher Najib dans *À portée de crachat*, il a interprété Al-Zir Salem sur les planches d'Al-Kasaba :

" المدينة مطوقه!
لعب ضخمه بتحوم بسماء رام الله.
شارع ركب بدأ يقفل.
أكم سياره بتقص هوا رام الله وغيرهم ولا أشي بتحرك.
لوين ما أدير وجهي, كيف ما اتطلع كل شي جاهز يتفجر.
الذبان, هو الدليل الوحيد انه اللي يتفوا, كلهم كانوا هون وهلا راحوا.
كيف بلحظه, لحيطه, كلهم اختفوا من الشارع كأنهم مكانوش؟؟؟"
طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 5.

« Ramallah est encerclée. D'énormes coléoptères tournoient dans le ciel, les magasins de la rue Roukab baissent leur rideau les uns après les autres. Quelques voitures fendent l'air à toute allure, et puis plus rien, plus rien ne bouge. Je regarde d'un côté, je regarde de l'autre, la ville retient son souffle. »

Taher Najib, *À portée de crachat*, trad. Jacqueline Carnaud, Montpellier, Éd. théâtrales ; Maison Antoine Vitez, 2009, p. 10.

¹⁷¹ La fondation Mercator (*Stiftung Mercator*) est une fondation allemande privée et indépendante. Elle développe notamment des projets éducatifs et culturels.

¹⁷² Taawoon (التعاون) est une association palestinienne non-gouvernementale (ONG) à but non lucratif fondée en 1983. Elle est actuellement la plus importante ONG palestinienne. Les programmes de soutien aux Palestiniens à Jérusalem, en Cisjordanie, à Gaza et dans les camps de réfugiés au Liban s'articulent autour de quatre axes : l'éducation, la culture, l'aide humanitaire, et le développement des collectivités locales.

¹⁷³ Le Fonds Arabe de Développement Économique et Social (FADES) ou Fonds Arabe est une institution financière de développement pan-arabe fondée en 1972 et dont le siège se situe au Koweït. Le FADES a pour vocation le financement du développement économique et social dans les états arabes en apportant son soutien à des projets publics et privés.

¹⁷⁴ Hala Khamis Nassar, *op. cit.*, p. 16.

« À partir de la série d'entretiens que j'ai pu mener de 1998 à 2005 avec des gens de théâtre palestiniens, j'ai réalisé que les artistes de théâtre palestiniens posent constamment la question du rôle de leur travail. Ils ne se demandent pas dans quelle mesure il est original ou authentique, mais plutôt en quels termes il est efficace, au regard du vide culturel causé par l'occupation actuelle. »¹⁷⁵

Chaque année, les étudiants de l'Académie dramatique d'Al-Kasaba obtiennent leur diplôme à l'issue d'un travail qui doit être mené collectivement. Ils doivent monter la production d'une représentation sur les planches du théâtre. La production doit être prise en charge du début à la fin¹⁷⁶.

Ashtar

Le théâtre Ashtar (عشتار)¹⁷⁷ est fondé comme association non gouvernementale à but non lucratif à Jérusalem en 1991 par Imane Aoun (إيمان عون, née en 1963) et Edward Muallem (أدوار معلّم, né en 1958), deux figures de premier plan de la scène palestinienne. Il est présent à Gaza depuis 1994 avec une école de théâtre destinée aux enfants, dans un but social et thérapeutique¹⁷⁸. Ashtar quitte Jérusalem et s'installe à Ramallah en 1995.

Dès le début, les productions du théâtre Ashtar se sont inscrites dans les questionnements du théâtre mondial ainsi que ses objectifs d'information et de prise de conscience des populations. Il est actuellement l'un des principaux centres de production, de création, mais aussi de formation des acteurs en Palestine. Ashtar se définit comme un théâtre « local palestinien dynamique »¹⁷⁹ dont le travail cherche à s'inscrire dans une « perspective globale et progressiste »¹⁸⁰. L'institution propose également une formation aux arts dramatiques et à la scène au sein de sa propre école de théâtre pour former des professionnels¹⁸¹. Des sessions de formation au jeu sont organisées dans les écoles et les universités¹⁸².

¹⁷⁵ *Ibidem.*, traduction personnelle de : « From the series of interviews I conducted between 1998 and 2005 with Palestinian theatre makers, I realized that Palestinian theatre artists constantly question the role of their work. They do so, however, not on the basis of whether it is original or authentic, but rather in terms of what is effective in countering the cultural annihilation under the present occupation. »

¹⁷⁶ Claire Beaugrand et Najla Nakhlé-Cerruti, « Dire la condition palestinienne au théâtre - Une adaptation de l'oeuvre de Ghassan Kanafani », [En ligne : <http://orientxxi.info/lu-vu-entendu/dire-la-condition-palestinienne-au-theatre,0673>]. Consulté le 3 février 2017.

¹⁷⁷ Entretien avec Imane Aoun et Edward Muallem, 23 septembre 2014, Ramallah.

¹⁷⁸ L'art-thérapie consiste en « l'accompagnement thérapeutique de personnes, généralement en difficulté à travers la production d'œuvres artistiques. », Jean-Pierre Klein, *L'art-thérapie*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 43.

¹⁷⁹ Site internet du théâtre <http://www.ashtar-theatre.org>

¹⁸⁰ *Idem*

¹⁸¹ Entretien avec Imane Aoun, 23 septembre 2014, Ramallah.

¹⁸² « الدليل الثقافي », *op. cit.*, p. 16.

Le théâtre Ashtar¹⁸³ est pensé comme une institution culturelle globale. Une maison d'édition et de publication du théâtre permet la diffusion, en traduction arabe, d'ouvrages théoriques de référence et, particulièrement ceux qui inspirent les créations¹⁸⁴. La vente des publications assure une petite rente¹⁸⁵ qui, comme Al-Kasaba, ne reçoit pas de subvention fixe du ministère de la Culture, faute de budget suffisant¹⁸⁶.

1.2.2. Bethléem et sa région

Alrowwad

Dans le camp de réfugiés d'Aida (مخيّم عايدة)¹⁸⁷, le centre culturel Alrowwad¹⁸⁸ (الرواد, « les pionniers ») est fondé en 1998¹⁸⁹ par Abdelfattah Abusrour (عبد الفتاح أبو سرور, né en 1963), directeur du centre. Alrowwad est une association à but non lucratif dont le but est de renforcer les liens sociaux dans le contexte spécifique du camp et de développer le sentiment de communauté au sein de la population d'Aida¹⁹⁰. Pour répondre à ces objectifs, les activités du centre s'inscrivent dans le concept, développé par Abdelfattah Abusrour, de « Belle résistance »¹⁹¹ qui cherche à créer des moyens alternatifs et non-violents de résister et de répondre à l'occupation et à la violence. La promotion des valeurs humanistes et du respect des droits de l'homme sont au cœur des activités artistiques et éducatives, essentiellement destinées aux enfants et aux femmes. Les publics étrangers et internationaux sont également destinataires des activités d'Alrowwad par de fréquentes tournées internationales et la participation à des ateliers dans le monde entier¹⁹².

Diyar

À sa fondation en 2008 par Rami Khader (رامي خضر, né en 1982), le projet de théâtre Diyar (ديار, « contrée »)¹⁹³, au sein de Dar Al-Kalima/University College of Arts and Culture de

¹⁸³ Entretien avec Imane Aoun, 23 septembre 2014, Ramallah.

¹⁸⁴ <http://www.ashtar-theatre.org/publications.html>

¹⁸⁵ Entretien avec Edward Muallem, 23 septembre 2014, Ramallah.

¹⁸⁶ Voir p. 52.

¹⁸⁷ Le camp d'Aida est situé à deux kilomètres au nord du centre de Bethléem et à un kilomètre au nord de Beit Jala. Il s'étend sur une superficie de 66 hectares.

¹⁸⁸ <http://www.alrowwad.org/new/> [En ligne], consulté le 17 juin 2016.

¹⁸⁹ Entretien avec Abdelfattah Abusrour, 22 février 2012, Centre culturel Alrowwad, Camp al Aida, Bethléem.

¹⁹⁰ Entretien avec Abdelfattah Abusrour, 22 février 2012, camp d'al-Aida, Bethléem, site internet de l'association <http://www.alrowwad.org/> et page facebook du fondateur Abdelfattah Abusrour.

¹⁹¹ "المقاومة الجميلة", Abdelfattah Abusrour, « Beautiful resistance: theater of the children of the Refugee Camp », *Alif: Journal of Comparative Poetics*, 2007, p. 28–37.

¹⁹² Dixie Beadle, « Al-Rowwad Theatre Community: Children Surviving in The Rubble of The Palestinian-Israeli Conflict », *Youth Theatre Journal*, vol. 20 / 1, 2006, p. 94–109.

¹⁹³ Entretien avec Rami Khader, 18 décembre 2013, Dar al-Kalima, Bethléem.

Bethléem, s'articule autour de deux thèmes : la figure du conteur et la pratique de la *dabke*¹⁹⁴, par ailleurs employée comme symbole de la revendication à l'unité nationale. L'emploi de la *dabké* comme outil d'affirmation d'une culture commune et nationale est récurrent dans les productions artistiques palestiniennes. Comme le souligne Xavier Guignard : « Danser n'est plus ici une simple échappatoire : la *dabké* déborde de son cadre divertissant pour dialoguer avec d'autres formes de résistance. Dans les parcours des acteurs, comme dans la charge symbolique de leur art, existe une dimension éminemment contestatrice »¹⁹⁵.

Dans son travail, Rami Khader cherche à questionner la figure du héros classique pour en proposer de nouvelles formes à travers ses créations artistiques¹⁹⁶. Le travail artistique de Diyar est également guidé par la mise en tension entre deux pôles, celui de la tradition et celui de la modernité, et les moyens de les concilier dans les créations.

Toujours dans la lignée d'un héritage assumé mais questionné, le travail est d'abord réalisé à partir d'histoires traditionnelles¹⁹⁷. L'intégration de l'élément corporel à la création théâtrale et le traitement scénique du corps tiennent une place de choix dans le travail mené dès les débuts de la troupe.

Al-Harah

Le théâtre Al-Harah (الحارة) de Beit Jala, ville voisine de Bethléem, est fondé en 2005. Dès les débuts, les productions du théâtre cherchent à créer un lien profond avec le public¹⁹⁸. Les objectifs annoncés par le théâtre s'inscrivent dans la volonté de pratiquer le théâtre de manière professionnelle et artistique, en se démarquant des productions sociales et thérapeutiques largement développées en Palestine¹⁹⁹. Pour les fondateurs d'Al-Harah, le développement d'un théâtre palestinien et arabe se construit sur l'organisation et la direction d'ateliers théâtraux, l'élaboration de techniques d'écriture dramatique, l'emploi du théâtre dans de

¹⁹⁴ Danse traditionnelle palestinienne, que l'on retrouve avec des variantes locales en Jordanie, au Liban et en Syrie.

¹⁹⁵ Xavier Guignard, « Récréation, récréation, résistance. Quels rôles pour la *dabké* en Palestine ? », *Jeunesses arabes du Maroc au Yémen: loisirs, cultures et politiques*, 2013, p. 340, p. 163.

¹⁹⁶ Entretien avec Rami Khader, 3 décembre 2013, Dar al-Kalima, Bethléem.

¹⁹⁷ "قصص تقليدية", entretien avec Rami Khader, 18 décembre 2013, Bethléem.

¹⁹⁸ « Le théâtre Al-Harah a pour objectif de produire un théâtre de qualité, touchant, stimulant, accessible, essentiel et honnête. Nous sommes convaincus que le théâtre peut potentiellement changer la vie de ceux qui le pratiquent comme de ceux qui le regardent. » (traduction personnelle de : يهدف مسرح الحارة الى توصيل قصص مثبوتة باستخدام المساحة المسرحية : وكذلك التي لا تخضع للرقابة، وذلك عن طريق إنتاج وتوزيع أعمال مسرحية بمستوى فني عالي لجميع أفراد المجتمع المحلي والعربي والدولي، وكذلك تدريب وتكوين كوادر مسرحية جديدة تؤمن بأن المسرح أداة قوية لإحداث التغيير. It aims to bring compelling stories, in one of the most uncensored spaces, to audiences throughout Palestine, the Arab World and beyond, through producing and distributing theater performances on high artistic levels, and our educational training programs which create new theatre practitioners who believe that theatre has a strong potential to implement positive change.

« Al-Harah Theatre aims to produce theatre that is well-crafted yet moving, challenging yet accessible and, essential, honest. We believe that theatre has the potential to change the lives of those who make it and those who watch it. », « Alharah Theater », [En ligne : <http://www.alharah.org/>]. Consulté le 20 mars 2017.

¹⁹⁹ Site internet du théâtre, consulté le 20 janvier 2017.

nombreux contextes et la mise en place d'un réseau de praticiens des arts de la représentation ²⁰⁰. Les activités du théâtre sont complétées par des programmes d'enseignement au jeu et aux techniques dramatiques qui sont proposés aux enfants et aux adolescents, ainsi qu'une formation destinée aux professionnels du son et de la lumière pour la scène.

Le répertoire de l'institution est composé d'œuvres de différentes natures : des pièces pour enfants, des comédies, des créations, des pièces appartenant au répertoire arabe et des productions internationales. Chaque année depuis 2005, au début du mois d'avril, Al-Harah organise un festival d'arts de rue qui investit la rue Al-Negme (شارع النجمة, « l'étoile »), l'une des artères principales de la vieille ville de Bethléem, réhabilitée en 2000 par le ministère du Tourisme de l'Autorité palestinienne avec le soutien du service de coopération culturelle du Consulat du Royaume d'Espagne à Jérusalem, dans le cadre du programme Bethléem 2000. Le théâtre cherche à établir des liens avec la société civile de Bethléem et sa région, dans toutes ses composantes, et de marquer l'espace public.

1.2.3. Hébron

Naam

Une partie des activités et des créations du théâtre Naam (مسرح نعم, « théâtre Oui »)²⁰¹ fondé en 1997²⁰² et dirigé par Ihab Zahde (إيهاب زاهد) à Hébron prend une dimension essentiellement sociale et thérapeutique. À la manière d'Ashtar, Naam donne une dimension uniquement

²⁰⁰ Site internet du théâtre consulté le 20 janvier 2017 :

Les objectifs :

- 1- Développer le théâtre palestinien et arabe par :
 - L'organisation d'ateliers de travail dans le domaine des arts dramatiques
 - Le développement de la pratique d'écriture théâtrale dans le monde arabe et la tenue d'atelier d'écriture.
 - Le soutien et l'aide pour l'intégration du théâtre dans les programmes éducatifs et universitaires palestiniens
 - La construction d'un réseau des associations et des fondations culturelles et artistiques en Palestine et au Proche et Moyen-Orient et dans le monde.
- 2- Toucher un public de théâtre et prendre en compte sa réalité locale, régionale et internationale avec des représentations adressées à toutes les classes sociales.

Traduction personnelle :

أهداف وغايات

1. تطوير المسرح الفلسطيني والعربي من خلال تنسيق وعقد ورشات عمل في مجالات الفنون المسرحية. تطوير فن الكتابة المسرحية داخل الوطن وعقد ورشات عمل متخصصة في هذا المجال. تشجيع وتسهيل إضافة المسرح إلى المناهج الفلسطينية. بناء شبكة مع المؤسسات الثقافية والفنية في فلسطين والشرق الأوسط والعالم أجمع.
2. الوصول إلى جمهور مسرحي في مواقع محلية وإقليمية ودولية من خلال عروض مسرحية لجميع الفئات العمرية والخلفيات الاجتماعية.

²⁰¹ Site internet du théâtre.

²⁰² Entretien avec Ihab Zahde, 5 septembre 2013, Hébron.

artistique et littéraire à une partie de ses créations, en parallèle du travail à portée sociale avec les enfants et la population d'Hébron et de sa région.

La dernière production, *Les chevaux Tayha* ("خيل تايه", 2015), regroupe sur scène autour de Reem Talhami quatre acteurs²⁰³ et un musicien²⁰⁴. La pièce mêle danse, chant²⁰⁵ et théâtre. À partir d'un texte original d'Adnan Al-Awda (عدنان العودة, né en 1975). La mise en scène d'Ihab Zahde cherche à donner à la production une dimension professionnelle à portée internationale. La pièce a gagné le prix du Cheikh Sultan Bin Muhammad Al Qasimi (2014) et le prix du septième festival de Théâtre arabe de Rabat (2015).

Dans le but de maintenir le lien avec le public et d'inscrire la création dans la dimension sociale et pédagogique du théâtre, les représentations de Naam se poursuivent toujours par une discussion avec le public, pour donner l'occasion aux spectateurs de partager et échanger leurs interprétations et les émotions ressenties pendant la représentation ou à son issue²⁰⁶.

Naam adresse également ses travaux aux enfants et aux femmes. Le théâtre et les arts sont utilisés pour le changement social et faire face aux violences. Des moyens alternatifs et non violents sont recherchés pour proposer d'autres formes de résistance. Des programmes de formation destinés aux enseignants et aux formateurs éducatifs sont également proposés par le théâtre pour intégrer les pratiques de jeu, du conte et de la dramaturgie aux enseignements. L'institution joue un réel rôle dans la vie d'Hébron et remplit le vide culturel dont la ville souffre en raison de la situation politique sous haute tension²⁰⁷.

1.2.4. Jénine

Le Théâtre de la Liberté

Situé dans le camp de réfugiés Jénine le Théâtre de la Liberté (مسرح الحرية)²⁰⁸ est fondé en 2006²⁰⁹ par Juliano Mer-Khamis (جوليانو مير خميس, 1958-2011)²¹⁰ avec Zakaria Zubeidi (زكريا).

²⁰³ Muhamed Titi, Yasmin Hamaar, Raed Shiokhi, Hanin Tarabay (حنين طربية).

²⁰⁴ Nūr al-Rā'ī.

²⁰⁵ Musique et paroles : Sa'īd Murād.

²⁰⁶ Entretien avec Ihab Zahde, 5 septembre 2013, Hébron et remarques à la représentation du 30 avril 2014 à Hébron.

²⁰⁷ Note situation à Hébron

²⁰⁸ Site internet du théâtre, <http://www.thefreedomtheatre.org/> [En ligne], consulté le 29 juin 2016

²⁰⁹ <http://www.thefreedomtheatre.org/> [En ligne], consulté le 29 juin 2016.

²¹⁰ Évoqué en introduction, Juliano Mer-Khamis est un acteur, réalisateur, directeur de théâtre et militant politique de père palestinien et de mère israélienne. Il meurt assassiné à proximité du Théâtre de la Liberté cinq ans après l'avoir fondé. Il commence sa carrière à la télévision israélienne avant de jouer dans des films israéliens et internationaux. La fondation du Théâtre de la Liberté s'inscrit dans l'engagement politique de Juliano Mer-Khamis et dans la continuité du travail de sa mère.

الزبيدي, né en 1976), un ancien dirigeant des Brigades des martyrs d'Al-Aqsa²¹¹, Jonatan Stanczak, militant israélo-suédois, et Dror Feiler (né en 1951), artiste israélo-suédois.

Les activités du théâtre ont dimension sociale. Elles sont largement destinées aux enfants et aux femmes²¹². La dimension internationale est également importante, contre l'isolement des habitants du camp de Jénine du reste de la société palestinienne et plus largement, du reste du monde.

L'institution est l'héritière du travail mené par Arna Mer-Khamis (1929-1995)²¹³ dans le cadre du programme « Prendre soin et apprendre » (*Care and Learning*) qu'elle a engagé à la fin des années 1980 pendant la première Intifada (1987-1991). Le programme fonctionne avec l'utilisation du théâtre et de l'art pour soigner les maladies psychologiques et post-traumatiques des enfants du camp. Dans la continuité de « Prendre soin et apprendre », Arna Mer-Khamis fonde le Théâtre de pierre (« Stone Theatre ») en 1993. Il est détruit en 2002 par l'armée israélienne pendant le siège du camp²¹⁴. Quatre ans plus tard, elle fonde avec son fils, Juliano Mer-Khamis, le Théâtre de la Liberté. Le Théâtre propose différents programmes dont un d'une durée de trois ans pour l'éducation à la pratique théâtrale. Des enseignements aux différentes méthodes et approches utilisées dans le monde pour la pratique des arts de la scène sont proposés.

En parallèle de la création en Palestine, le mouvement théâtral palestinien émerge à l'intérieur des frontières israéliennes et selon d'autres modalités.

²¹¹ Les Brigades des martyrs d'Al-Aqsa (كتائب شهداء الأقصى) sont l'une des milices de la faction du Fatah de Yasser Arafat. Elles sont parmi les groupes les plus actifs pendant la seconde Intifada et particulièrement à Jénine.

²¹² « Les activités du théâtre ont également pour objectif de donner une place aux femmes et aux enfants au sein de la société et d'explorer le potentiel des arts comme un important outil pour le changement social. » (traduction personnelle de : « The aim of the theatre is also to empower youth and women in the community and to explore the potential of arts as an important catalyst for social change. », <http://www.thefreedomtheatre.org/who-we-are/mission/>).

²¹³ Arna Mer-Khamis est une militante juive israélienne pour les droits des Palestiniens. Elle est mariée à Saliba Khamis (صليبا خميس), palestinien issu de la communauté chrétienne de Nazareth et citoyen israélien, l'un des chefs du Maki, le Parti Communiste israélien, dans les années 1960. Elle reçoit un Prix d'Honneur du Prix Nobel alternatif en 1992. En 2003, son fils Juliano Mer-Khamis produit et réalise, avec Danniel Danniel (né en 1950), son premier film documentaire, *Les enfants d'Arna*. Le film raconte la fondation d'une troupe théâtrale par sa mère destinée aux enfants du camp de Jénine pendant les années 1980. Sept ans après la mort de sa mère et à la suite de la bataille de Jénine en 2002, Juliano Mer-Khamis retourne à Jénine pour rencontrer et interviewer les enfants devenus adultes qui avaient participé à la troupe théâtrale. Certains d'entre eux sont devenus des combattants et ont été tués par l'armée israélienne. En 2006, à la suite d'une campagne internationale de soutien suscitée par son film, Mer-Khamis ouvre le Théâtre de la Liberté.

²¹⁴ L'assaut contre la ville de Jénine est mené par l'armée israélienne du 3 au 11 avril 2002 dans le cadre de l'opération Rempart déclenchée à la suite de l'attentat à l'hôtel Park de Netanya le 27 mars de la même année.

2. La création palestinienne en Israël

Les problématiques auxquelles les créateurs palestiniens doivent faire face en Israël sont différentes en raison de leur situation particulière. Citoyens israéliens, ils cherchent d'abord à trouver leur place dans leur société et, par là, sur la scène israélienne. Au fur et à mesure qu'un courant théâtral palestinien se construit en Israël, les choix de création tendent à affirmer l'existence de la communauté palestinienne et la reconnaissance de son identité palestinienne et arabe. Une création palestinienne en arabe émerge en Israël. Elle cherche à s'adresser aux publics palestiniens au-delà des frontières israéliennes.

2.1. Les artistes palestiniens et la scène israélienne

Les premières expériences théâtrales palestiniennes en Israël ont eu lieu sur la scène des théâtres israéliens aux côtés d'acteurs israéliens à partir de l'année 1970. Leur présence scénique a progressivement pris plus d'importance. Ces expériences donnent finalement lieu à des productions mixtes de collaborations artistiques entre Palestiniens et Juifs israéliens. La création palestinienne s'est détachée de la scène israélienne et s'en est affranchie avec l'ouverture d'Al-Midan à Haïfa en 1994, le premier théâtre public palestinien en Israël. Mais les limites d'une création palestinienne financée par l'État israélien ont été atteintes en 2015 avec les tentatives de censurer la pièce *Le temps parallèle* de Bashar Murkus. La prise de conscience progressive de ces limites, le dynamisme de l'activité et sa richesse conduisent à une création indépendante.

2.1.1. L'émergence de la présence palestinienne sur la scène israélienne

Les Palestiniens qui ne sont pas partis en 1948, ou qui sont revenus peu de temps après un bref exil, ont dû faire face à un nouveau climat socio-culturel suite à la création de l'État d'Israël et la naissance d'une société multiculturelle venue d'ailleurs²¹⁵. Après 1967²¹⁶, ils ont

²¹⁵ Dans son ouvrage sur la fiction palestinienne en Israël, Mahmoud Ghanayim, montre que l'évolution de cette écriture se fait selon différentes étapes.

Mahmoud Ghanayim, *The quest for a lost identity: Palestinian fiction in Israel*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2008.

²¹⁶ La guerre de 1967 ou guerre des Six jours s'est déroulée du 5 au 10 juin 1967. Au cours de ces journées l'Égypte, la Syrie et la Jordanie ont combattu les troupes israéliennes. Les Israéliens sont sortis vainqueurs de cet affrontement. Ils ont annexé Jérusalem et installé un système militaire en Cisjordanie. À partir de cette date, la colonisation s'est développée dans les Territoires palestiniens.

Pour Mahmoud Ghanayim, la guerre de 1967 représente un tournant dans la production littéraire palestinienne en Israël, *Ibidem*, p. 1-17.

dû continuer de produire sous la loi martiale²¹⁷ qui leur est imposée pendant près de vingt ans après la création de l'État d'Israël.

Comme les écrivains, les hommes de théâtre sont marqués par ces conditions spécifiques qui leur ont été imposées. Au cours des entretiens menés, cette période est évoquée de façon récurrente comme un marqueur profond et durable sur la création palestinienne en Israël. Mahmoud Darwich décrit la situation de la communauté palestinienne en Israël de cette manière : « Nous, Palestiniens en Israël, vivions alors un véritable enfer et nous ne pouvions penser à rien d'autre. »²¹⁸. Mas'ûd Hamdan évoque une période « d'exil dans sa propre patrie »²¹⁹, vécue par la création théâtrale palestinienne²²⁰. Son impact a non seulement directement touché la création et les thèmes traités, mais également, et plus profondément, les processus et les actes de création. La gestion de ces difficiles circonstances particulières et de la nouvelle réalité sociopolitique ont marqué les travaux.

Pour affronter ces problématiques liées au statut culturel, cette influence idéologique a joué un rôle sur le développement de la littérature palestinienne en Israël dont les créateurs de théâtre se sont nourris et s'inspirent²²¹.

²¹⁷ La loi martiale est appliquée aux Palestiniens citoyens vivant en Israël jusqu'en 1966. Elle restreint les Palestiniens dans leurs circulations et donc leur mobilité ainsi que leur capacité à mener des activités collectivement. Parmi les autres mesures prises par les autorités israéliennes pour empêcher le retour des déplacés à l'intérieur des frontières d'Israël, figurent la déclaration de villages abandonnés comme zones militaires, la repopulation des villages abandonnés par des colons juifs, la destruction des maisons restantes ou la plantation d'arbres et le changement de nom de ces villages pour enfouir leur passé, voir Mona Bieling, « Palestinians in purgatory: The internally displaced citizens of Israel », [En ligne : <http://www.middleeasteye.net/columns/palestinians-purgatory-internally-displaced-citizens-israel-2083558162>]. Consulté le 1 octobre 2016.

²¹⁸ Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 21.

²¹⁹ Mas 'ud Hamdan, *op. cit.*, p. 112.

²²⁰ Mas 'ud Hamdan, *op. cit.*

²²¹ La fiction palestinienne en Israël a alors développé ses propres spécificités et techniques qui la différencient des autres branches de la littérature arabe. Mahmoud Ghanayim définit trois catégories d'auteurs. Le premier groupe, marxiste, appartient à l'école littéraire qui se revendique du social-réalisme. Ce groupe émerge dès les premiers moments d'opposition politique aux politiques officielles du nouvel État israélien. Le deuxième groupe d'écrivains palestiniens fait aussi référence au marxisme dans ses écrits. Mais si le premier groupe a publié sous la loi militaire et a interprété la situation d'un point de vue idéologique en se concentrant sur la lutte des classes, le second groupe apparaît dans les publications seulement plus tard, peu de temps l'abolition de la loi martiale ou après la guerre des Six Jours. Dans les écrits de ce deuxième groupe, la perspective marxiste prend une autre dimension, mise de côté par le premier groupe, du point de vue du style narratif. Ce deuxième groupe inclut une deuxième génération d'écrivains palestiniens, alors que la première génération a commencé difficilement à écrire dans les années 50. La plupart des écrivains du second groupe commence sa carrière dans les années 1960, et hésite, au début au moins, à écrire et publier dans l'organe communiste et la presse communiste. Le troisième groupe d'écrivains connaît aussi la période de la loi martiale mais n'écrit pas à ce sujet, pour traiter des problèmes et questions sociales, complètement détachées de la politique, Mahmoud Ghanayim, *op. cit.*, p. 21-30.

Dans sa thèse de doctorat, Sadia Agsous Bienstein se consacre à l'étude d'une autre catégorie d'écrivains appartenant à la minorité palestinienne en Israël, celle des auteurs palestiniens en langue hébraïque. Son analyse se construit sur les problématiques de l'usage des langues et de la composante identitaire dans des romans écrits en hébreu par des membres de la minorité palestinienne en Israël. Ce travail se construit en deux volets, l'un diachronique et l'autre analytique. D'une part, elle examine l'histoire du roman palestinien en hébreu, et les différents lieux dans lesquels l'hébreu et l'arabe, le Palestinien et le Juif israélien, minorité et majorité se rencontrent. D'autre part, l'approche comparative des œuvres d'Atallah Mansour (né en 1935), d'Anton Shammas (né en 1950) et de Sayed Kashua (né 1975) est proposée à partir de leur double appartenance linguistique et culturelle, hébraïque et palestinienne. Elle envisage ces œuvres dans le cadre de la littérature mineure, de l'identité hybride postcoloniale et de l'espace tiers

Les premières expériences des années 1970

En juin 1970, le Théâtre de la ville de Haïfa, alors dirigé par Oded Kotler (עודד קוטלר, né en 1937) depuis 1969, monte *Coexistence* ("דו-קיום")²²². Le texte est basé sur des entretiens menés par le journaliste palestinien Muhamad Watad (محمد واتد) avec des Palestiniens en Israël. Nola Chilton adapte ce texte dans le cadre du « Laboratoire d'écriture dramatique israélienne ». Pour Nurit Yaari, *Coexistence* marque un tournant dans l'histoire du théâtre israélien²²³. Le spectacle constitue, d'une part, la « pierre angulaire » du théâtre documentaire de Chilton et plus largement en Israël²²⁴. D'autre part, une voix est donnée pour la première fois aux Palestiniens en Israël sur la scène hébraïque israélienne, incarnés par des acteurs juifs israéliens. Par cette opération scénique, la communauté palestinienne en Israël gagne une visibilité qu'elle n'avait pas jusqu'alors. Le texte des cinq personnages de la pièce est écrit à partir de l'enregistrement d'une cinquantaine d'entretiens menés par Muhamad Watad avec des Palestiniens issus de milieux sociaux différents. L'écriture du texte se fonde sur le degré de spontanéité, la franchise et le caractère représentatif des propos tenus au cours des entretiens²²⁵. Dans le programme de la pièce pour les représentations, Muhamad Watad remarque : « Ce matériau ne prétend pas représenter l'ensemble de la communauté arabe en Israël, mais certainement sa majorité »²²⁶. C'est la volonté de donner la parole aux Palestiniens qui conditionne le jeu des acteurs, révélant sur scène la dualité multidimensionnelle autour de laquelle la pièce propose un travail inédit et où forme et fond se mêlent. Pour la première fois, des acteurs juifs israéliens ne cherchent pas à imiter les « Arabes ». Ils ne parlent pas l'hébreu avec un accent et ne portent pas de costume folklorique. Le personnage de l'Arabe sort du cadre du personnage traditionnel du bédouin aux traits grossiers ou d'ennemi dangereux²²⁷. Les acteurs montent sur scène dans leur tenue quotidienne et parlent hébreu naturellement. Le public peut alors prendre conscience de la

formulé par Mahmoud Darwich. L'enjeu est d'étudier les contours d'une narration palestinienne minoritaire engagée par des écrivains dans un processus de déconstruction, de reconfiguration et de correction de la représentation du personnage Palestinien dans la littérature hébraïque., Sadia Agsous, *Langues et identités: l'écriture romanesque en hébreu des palestiniens d'Israël (1966–2013)*, Institut National des Langues et Civilisations Orientales-INALCO PARIS-LANGUES O', 2015.

²²² Mis en scène par Nora Chilton avec les acteurs Gdalia Besser, Amnon Meskine, Ilan Toren, Aharon Almog, Tsvi Halperin, membres du groupe « La scène des acteurs » (בימת השחקנים).

²²³ Nurit Yaari, *op. cit.*, p. 285.

²²⁴ « *Coexistence* constitue un virage dans l'histoire du théâtre israélien à deux points de vue : pour la première fois sur la scène hébraïque en Israël, on accorde la parole aux Arabes citoyens d'Israël. En leur donnant les corps et les voix des acteurs juifs, ils deviennent visibles après avoir été transparents depuis 1948. En outre, ce spectacle est devenu la pierre angulaire du théâtre documentaire de Chilton. Entreprise monumentale de toute une vie qui s'étend sur environ quatre décennies. », *Ibidem*, p. 286.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ Cité par Nurit Yaari, *Ibidem*.

²²⁷ Dan Urian, *op. cit.*, p. 105.

coexistence de deux entités : l'acteur juif et le personnage palestinien qu'il représente. Pour la première fois, une visibilité est donnée à la communauté palestinienne en Israël, sur la scène et par la voix. Cette expérience marque le début du travail d'intégration des Palestiniens à la scène hébraïque israélienne. Elle se poursuivra et prendra différentes formes au cours des années et des différents contextes de création, suite aux évolutions politiques, sociales et culturelles.

Les débuts de la visibilité dans les années 1980

Dès 1981, le Théâtre Municipal de la ville de Haïfa (תיאטרון חיפה)²²⁸ accorde une place concrète, matérielle et corporelle à ces éléments jusqu'alors invisibles avec l'intégration de Makram Khouri (مكرم خوري, né en 1945) et Youssef Abou Warda (يوسف أبو وردة, né en 1953) au sein de sa troupe du théâtre. Au début, ils jouent des rôles indifféremment de leur composante identitaire palestinienne, mais très rapidement et dans le cadre de l'implication politique de l'institution, cette composante est mise à profit pour évoquer le conflit israélo-palestinien, la situation politique et critiquer l'occupation.

Au cours des années 1980, le théâtre municipal monte essentiellement des pièces issues du répertoire du théâtre mondial. Cette mixité alors récemment introduite permet de donner aux productions une dimension politique symbolique.

Shifra Schonmann montre la façon dont ce contexte politique israélo-palestinien influence l'interprétation et l'adaptation d'un texte classique, *En attendant Godot*²²⁹ de Samuel Beckett²³⁰, au théâtre municipal de Haïfa en 1985. La production²³¹, choisie pour la cérémonie d'ouverture d'un nouvel auditorium à Wadi Salib²³², présente la pièce dans une version bilingue, en arabe et en hébreu. L'interprétation politique du metteur en scène s'exprime par le choix même des acteurs²³³, Makram Khouri et Youssef Abou Warda, dans le rôle de Vladimir et Estragon –Didi et Gogo-, alors deux ouvriers palestiniens. Ils parlent un hébreu mêlé de mots arabes²³⁴, imitant le registre de langue spécifique aux travailleurs palestiniens en Israël. Face à eux, Pozzo prend les traits d'un colon viril, riche et tyrannique joué par Ilan

²²⁸ Toujours sous la direction d'Oded Kotler.

²²⁹ Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Ed. de Minuit, 1979. 1 vol.

²³⁰ Shifra Schonmann, *op. cit.*

²³¹ Mise en scène Ilan Toren

²³² Wadi Salib (وادي الصليب) est un quartier historique palestinien situé dans le centre de la ville de Haïfa au pied du versant nord-est du Mont Carmel.

²³³ Nurit Yaari, *op. cit.*, p. 291.

²³⁴ Shifra Schonmann, *op. cit.*, p. 177.

Toren (אילן תורן, né en 1938). Il est le seul personnage sur scène à parler un hébreu pur²³⁵. Le personnage de Laki, interprété par Doron Tavori (דורון תבורי, né en 1952) est un vieux bédouin impuissant. L'arbre de la pièce originale est remplacé par le poteau d'un immeuble en construction. À partir des concepts de *texte* et de *paratexte*²³⁶ définis par Gérard Genette, Shifra Schonmann analyse la pièce et sa représentation²³⁷. C'est à cette dernière catégorie que Schonmann s'intéresse pour son étude, en choisissant de nommer le paratexte, *counter-text*. Elle montre comment le texte de théâtre est porteur d'un puissant sens, tant au niveau textuel- sur le plan des mots et de la construction dramaturgique- que scénique- sur le plan visuel et auditif et sur le plan de l'action- mais également au niveau de l'*épitexte*, c'est-à-dire sur le plan de la représentation et de la production, par opposition à la littéralité du texte écrit. Pour Genette, « le plus souvent, donc, le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore le texte, il est déjà du texte. »²³⁸. Ici, dans le cadre de l'adaptation d'*En attendant Godot* au contexte israélo-palestinien du début des années 1980, sur les planches d'un théâtre public israélien situé dans un quartier palestinien, l'*épitexte* est chargé de sens. Les conditions de représentation du texte, dans le temps-l'instant- et dans l'espace, lui donnent une valeur spécifique. Shifra Schonmann remarque la modification de la structure de la pièce avec la disparition de la symétrie constitutive du texte original : le couple de vagabonds Vladimir et Estragon, Lucky et Pozzo, le garçon qui vient deux fois et qui a un frère jumeau, deux actes, etc. Les paires de personnages disparaissent avec Pozzo comme seul personnage à parler hébreu face aux autres qui parlent arabe. La binarité disparaît au profit d'une nouvelle structure basée sur le hors-texte et construite à partir d'un nouveau modèle dont le but est de forcer les comédiens et le public à confronter leurs préjugés à la réalité.

Les années 1990 : le temps des collaborations artistiques

Les années 1990 et le début des années 2000 voient l'émergence de tentatives de travaux en collaboration entre Juifs israéliens et Palestiniens en Israël ou en Palestine.

La première tentative : *Roméo et Juliette*

²³⁵ *Ibidem*.

²³⁶ « Définir un élément de paratexte consiste à déterminer son emplacement (question *où ?*), sa date d'apparition, et éventuellement de disparition (*quand ?*), son mode d'existence, verbal ou autre (*comment ?*), les caractéristiques de son instance de communication, destinataire et destinataire (*de qui ? à qui ?*), et les fonctions qui animent son message : *pour quoi faire ?* », Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 10.

²³⁷ Pour Genette, le paratexte est constitué de deux éléments, le *péritexte* et l'*épitexte*. Le *péritexte* désigne une catégorie spatiale qui se situe par rapport au texte : « autour du texte, dans l'espace du même volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes ». L'*épitexte* recouvre les éléments situés autour du texte mais à une distance spatiale et temporelle : « généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). », *Ibidem*, p. 10-11.

²³⁸ *Ibidem*, p. 12.

La production de l'adaptation de la pièce de Shakespeare *Roméo et Juliette*²³⁹, par son caractère novateur, marque un nouveau tournant dans l'histoire du mouvement théâtral palestinien, et plus spécifiquement en Israël. Le projet lance un mouvement de collaborations et de productions mixtes. Co-production israélo-palestinienne, elle est le fruit d'une collaboration sur deux niveaux : institutionnelle, entre le Théâtre Khan de Jérusalem-Ouest et le TNP, et artistique entre les metteurs en scène israélien Eran Baniel (ערן בניאל) et palestinien Fouad Awad (فؤاد عوض, né en 1956)²⁴⁰.

L'idée de la production naît pendant l'édition du festival d'Acre de 1989 au cours de laquelle les deux metteurs en scène se rencontrent pour la première fois. Eran Baniel dirige le festival et Fouad Awad devient le premier palestinien à remporter le premier prix, dix ans après la fondation de cette manifestation qui se tient à ce moment-là dans une ville peuplée majoritairement de Palestiniens.

La distribution mixte incarne sur scène le conflit qui oppose les deux familles véronaises Montaigu et Capulet. Le personnage de Roméo est joué par Khalifa Natour, aux côtés d'acteurs palestiniens dans le rôle du reste du clan Montaigu. Orna Katz (אורנה כץ, née en 1965) joue le rôle de Juliette et des acteurs juifs israéliens celui des membres du clan Capulet²⁴¹. La mise en scène se construit sur les deux niveaux que porte le texte, pour Fouad Awad. Le premier est celui d'une histoire d'amour et le second d'une histoire de haine et de guerre. Selon lui, ces deux niveaux s'appliquent parfaitement, dans la narration et la dramaturgie, au conflit israélo-palestinien²⁴².

Au moment de la création de *Roméo et Juliette* à Lille, Fouad Awad explique :

« Il [Eran Baniel] croyait en cette pièce, il croyait en une coopération entre théâtre palestinien et israélien, pas comme on avait l'habitude de le faire, c'est-à-dire un théâtre palestinien à l'intérieur d'un théâtre israélien. Il croyait qu'ici il fallait que les deux corps aient une part égale. »²⁴³

²³⁹ William Shakespeare, *Oeuvres complètes*, II, éd. Henri Fluchère, Paris, Gallimard, 1991, (« Bibliothèque de la Pléiade », 51).

²⁴⁰ Fouad Awad est un metteur en scène palestinien de Nazareth. Il est diplômé du département des Beaux-Arts de l'université de Tel Aviv en 1982. Il a mis en scène et dirigé de nombreuses pièces issues du répertoire du théâtre arabe sur les scènes israéliennes. En 1989, il reçoit le Prix de la meilleure mise en scène et celui de la meilleure pièce au Festival d'Acre pour *La tête de Jaber* ("رأس المملوك جابر"), pièce du dramaturge syrien Saadallah Wannous. De 1998 à 2002, il est le directeur artistique d'Al-Midan (voir la section consacrée à l'institution un peu plus loin). En 2008, il dirige le département des Affaires culturelles à la Mairie de Nazareth. Il est considéré comme l'une des figures du mouvement théâtral palestinien en Israël.

²⁴¹ Dan Urian, *op. cit.*, p. 65.

²⁴² Ouriel Zohar, « Stop à la violence ! Entretien avec Fouad Awad », 1995 1994, *Tsafon : revue d'études juives du Nord. Le théâtre judéo-arabe*, p. 39-56, p. 42.

²⁴³ *Ibidem*, p. 45.

Mais l'histoire de cette production s'arrête à sa présentation au festival de théâtre de Lille en octobre 1994 consacré à la production théâtrale israélienne et palestinienne²⁴⁴, pour célébrer les Accords d'Oslo et ce qui est alors considéré comme l'aboutissement du processus de paix et la résolution du conflit israélo-palestinien.

Vingt ans plus tard, les Palestiniens qui ont été impliqués dans cette production mixte n'évoquent pas cette expérience. Elle ne leur semble pas marquante ni emblématique de la production théâtrale palestinienne. Certains souhaitent même passer sous silence leur implication dans la production qu'ils décrivent parfois comme une « erreur de parcours »²⁴⁵ de leur part. Si du point de vue de la création palestinienne il s'agit bien d'une expérience isolée, du côté de la scène israélienne, ce type d'initiative se multiplie à partir du début des années 2000 et marque les productions et l'histoire du théâtre israélien.

Le premier théâtre mixte : le théâtre arabo-hébreu de Jaffa

En 1998, la troupe palestinienne Al-Saraya (مسرح السرايا العربي - يافا), dirigée par Adib Jahshan (أديب جهشان, né en 1943), et la troupe israélienne du Théâtre local, dirigée par Igal Ezraty (יגאל המסرح הערבי-), s'associent pour fonder le Théâtre arabo-hébreu de Jaffa (התיאטרון הערבי-עברי ביפו / העברי في يافا)²⁴⁶, Saraya. Grâce à un don de la mairie de Tel Aviv-Jaffa, le théâtre s'installe dans le quartier historique de Jaffa, ancien port et quartier à majorité palestinienne, désormais intégré dans l'agglomération de Tel Aviv-Jaffa. Le choix du lieu²⁴⁷ et du nom de l'institution annoncent une volonté de réunir des personnes qui sont habituellement séparées, dans le but politique et idéologique de ne pas restreindre Israël et l'identité israélienne à sa composante juive. Les deux troupes montent ensemble ou séparément des pièces en arabe et/ou en hébreu dans une distribution mixte ou pas.

En mars 2000, le théâtre arabo-hébreu monte une pièce inspirée de l'expérience de la Commission Vérité et Réconciliation créée en Afrique du Sud en 1995 afin de mettre fin à l'apartheid et à la domination de la minorité blanche. La pièce traite de la question de la torture en Israël par le témoignage. Les témoignages collectés pour écrire le texte s'ajoutent à ceux du public lors des représentations.

²⁴⁴ *Tsafon : revue d'études juives du Nord. Le théâtre judéo-arabe*, Lille, Tsafon, 1994, (« 19-20 »).

²⁴⁵ Entretien avec Amer Khalil, 30 avril 2014, Jérusalem.

²⁴⁶ Igal Ezraty et Alisa Solomon, « Staging Reconciliation: The Arab-Hebrew Theater of Jaffa Makes a Model », *Theater*, vol. 31 / 2, 2001, p. 35-43, p. 35.

²⁴⁷ La bâtiment est ancienne fabrique de savon de la période ottomane, en haut de la colline de Jaffa, il domine le port et la mer.

Parmi les productions les plus importantes du Théâtre arabo-hébreu de Jaffa, *Regrets* (« געגויעים », 2001) d'Igal Ezraty et Gaby Aldor (גבי אלדור, né en 1941), écrit et conçu en collaboration avec les acteurs, reçoit le prix du théâtre Fringe en 2003. Pour *Mas'ud Hamdan*, elle est une production « exceptionnelle dans le paysage théâtral israélien »²⁴⁸. Des acteurs palestiniens et israéliens, nouveaux immigrants, natifs d'Israël ou de longue date dans le pays, sont rassemblés sur scène. La pièce est un collage multiculturel de six récits d'une quête identitaire à travers les souvenirs familiaux. La pièce met en avant les identités multiples qui composent la société israélienne et propose de réfléchir aux possibilités, pour chacune d'elles, de s'épanouir pleinement tout en vivant avec les autres. Les récits sont racontés simultanément sur plusieurs scènes installées autour du public. Le spectateur peut, quand il le souhaite, se déplacer et changer de point de vue. Ainsi, « il est partie prenante et crée lui-même, pour une part, le déroulement du spectacle auquel il assiste. »²⁴⁹. Le récit des destins croisés et l'entremêlement des souvenirs dans les mémoires participent à la formulation des conditions pour parvenir à une compréhension mutuelle dans la paix : « conciliation et tolérance. »²⁵⁰.

Par la suite, la thématique du conflit israélo-arabe puis israélo-palestinien occupe une large place dans la production théâtrale israélienne. Dans une société toujours en tension politique, le théâtre en Israël joue un rôle important, comme le souligne Nurit Yaari²⁵¹ : « Le théâtre israélien est perçu, tant par ses créateurs que par le public, comme un phénomène culturel permettant de vivre collectivement des événements de la réalité israélienne au fur et à mesure qu'elle se constitue dans toute sa complexité »²⁵².

Depuis la création de l'État d'Israël²⁵³, la production théâtrale traite principalement du conflit israélo-palestinien. Les pièces des dramaturges israéliens font écho à la réalité sociopolitique, et le principal thème de ce théâtre est celui du conflit entre les Juifs et les Arabes, des pays voisins ou citoyens d'Israël, ou entre les Israéliens et les Palestiniens. Ce théâtre tient une place importante dans la vie politique du pays, car il offre la possibilité d'un dialogue, en apportant des réponses dramaturgiques à une problématique réelle. L'une de ces réponses

²⁴⁸ Mas 'ud Hamdan, *op. cit.*, p. 110.

²⁴⁹ *Ibidem*.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ Nurit Yaari, *op. cit.*, p. 283.

²⁵² *Ibidem*, p. 283-284.

²⁵³ Pour Nurit Yaari, les historiens du théâtre israélien s'accordent pour considérer *Il allait par les champs* de Moshe Shamir, présentée au théâtre Caméri de Tel Aviv le 31 mai 1948, comme un événement est représentatif de la volonté des dramaturges et des spectateurs de maintenir une corrélation étroite et permanente entre le théâtre et la réalité sociopolitique en Israël.

dramaturgiques est l'apparition d'un discours arabe sur la scène hébraïque, la présence chargée de sens d'acteurs arabes aux côtés d'acteurs juifs, ou encore la collaboration d'acteurs, de dramaturges et metteurs en scène.

Par ailleurs, les initiatives de productions mixtes offrent au public israélien la possibilité d'entendre une autre version de ce conflit, la version palestinienne et arabe, en la matérialisant par une présence scénique palestinienne et en tant qu'acte artistique et politique à la fois. Le choix de distribution mixte pousse les acteurs et les créateurs à élaborer des moyens d'expression propres au théâtre pour transposer sur scène la complexité de la réalité et pour la faire vivre au spectateur. En outre, l'emploi de la langue arabe sur la scène israélienne sert à l'élaboration d'une puissante métaphore théâtrale où les acteurs juifs et les acteurs palestiniens partagent le même espace, celui de la scène, face à un public mixte hébraophone ou arabophone. Par l'utilisation du théâtre comme un moyen alternatif de résistance²⁵⁴, ces tentatives de collaboration cherchent à engager une nouvelle forme de processus de paix particulièrement dans le contexte de la fin des années 1990 et du début des 2000.

Pendant longtemps, les Palestiniens en Israël ne remettent pas en question leur double appartenance. Par exemple, dans un entretien donné au journaliste Emmanuel Bar-Kadma pour *Haaretz*²⁵⁵ à la veille des représentations du *Peptimiste*²⁵⁶ adapté par Mazen Ghattas (مازن غطاس, 1954 - 2005)²⁵⁷ et Mohammed Bakri (محمد بكري, né en 1953) et mis en scène par Mazen Ghattas et Ilan Toren, Mohammed Bakri affirme : « Il est possible de concilier orgueil arabe avec fidélité à Israël, critique avec loyauté, indépendance culturelle et nationale avec respect envers l'État. On peut engager un débat sans poser de bombes ». Dans le même sens, quelques années plus tard, en 1994, Fouad Awad déclare dans un entretien avec Ouriel Zohar :

« Je fais partie d'Israël. Je suis un Palestinien qui vit en Israël et qui veut y rester. C'est l'endroit où j'ai grandi et dont je me sens le plus proche. Lorsque j'étais étudiant et que je voyageais à l'étranger, même quand j'allais à Haïfa, et que je revenais, j'étais à chaque fois très ému en revoyant Nazareth. J'ai un lien très fort à Nazareth, à sa terre, à ses maisons. Cela fait partie de moi. Je ne quitterai jamais Nazareth, et cela ne me pose aucun problème d'être

²⁵⁴ Voir les sections sur les activités d'Alrowwad à Bethléem, Ashtar à Ramallah et à Gaza, Naam à Hébron et du Théâtre de la Liberté à Jénine, 1.2 de ce chapitre.

²⁵⁵ *Haaretz* du 27 février 1987, cité par Ouriel Zohar, *op. cit.*, p. 42.

²⁵⁶ Cette œuvre sera évoquée à la note 265 et à la page 368.

²⁵⁷ Mazen Ghattas est une figure du théâtre palestinien en Israël. Il pratique le théâtre dès son plus jeune âge et fonde une troupe dans son village natal d'Al-Rama en Haute Galilée. Il est formé dans les universités de l'Union Soviétique (Moscou, Kiev) avec qui il entendra des relations tout au long de sa carrière artistique et intellectuelle. Il met en scène de nombreuses pièces issues du répertoire palestinien, arabe et international ainsi que des pièces de pantomime. Il fonde le Théâtre al-Lāz d'Acre en 1994. Il occupe la fonction de directeur artistique du TNP de 1998 à 1999.

Palestinien en Israël si les choses ne bougent pas. Si le Likoud revient au pouvoir en disant : « que celui qui s'identifie à l'O. L. P. aille en prison ! » comme avant, si le gouvernement se bat dans ce sens, ils me pousseront à dire que je suis Palestinien, que je vis ici, et que je veux par conséquent que cet État devienne palestinien. Mais s'ils agissent différemment et me permettent de faire ce que je veux, s'ils me respectent et que je les respecte, cela ne me pose aucun problème. J'ai l'impression qu'un problème ne peut naître que si une force telle *Kahana* (l'extrême-droite) émerge, comme ceux qui veulent chasser les Arabes du pays. Alors le nationalisme s'exacerbe jusqu'à l'extrémisme. S'ils se comportent à notre égard en toutes choses comme des citoyens, il n'y a aucun problème. En ce qui concerne la Cisjordanie c'est totalement différent.»²⁵⁸

Il continue :

« Peut-être que sur le plan culturel, chaque peuple pourra mettre en place sa culture. Le contact fera naître une nouvelle culture, une culture mixte judéo-arabe, avec des mariages mixtes. Je n'y suis pas du tout opposé. En Israël aussi il y a un groupe important de mariages mixtes et de mixité culturelle. On peut y voir un processus par lequel la culture occidentale et l'orientale créent une culture nouvelle. »²⁵⁹

Durant cette période, les artistes palestiniens en Israël ne remettent pas en cause leur double appartenance. Celle-ci ne semble pas représenter un obstacle à la création et au contraire, ils l'envisagent comme un moyen d'engager un dialogue pour la paix. Jusqu'à la fin des années 2000 et le début de la décennie 2010, la production palestinienne en Israël ne peut se détacher de son environnement israélien, et plus largement la littérature palestinienne arabe en Israël. Sobhi Boustani souligne cette spécificité de la production palestinienne en Israël :

« Admettre comme une évidence le rapport qui s'installe entre l'œuvre littéraire et le contexte socio-politique qui préside à sa genèse, c'est installer d'emblée la littérature arabe en Israël dans une problématique singulière. Régie par deux contextes plutôt conflictuels et discordants, l'un israélien immédiat et l'autre plus large, palestino-arabe, cette littérature est difficilement saisissable indépendamment de la conjoncture régionale. La littérature arabe en Israël – pour des raisons diverses – s'est imposée après la guerre de 1967 comme un élément essentiel dans les champs culturels et littéraires israélien et arabe. Un lien étroit et interdépendant s'est tissé entre la littérature palestinienne arabe dite de l'intérieur et la littérature arabe et palestinienne dite de l'extérieur. »²⁶⁰

²⁵⁸ Ouriel Zohar, *op. cit.*, p. 42.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 43.

²⁶⁰ Sobhi Boustani, « Littérature arabe en Israël : vers une sensibilité nouvelle », *Yod. Revue des études hébraïques et juives*, 2009, p. 93–104, p. 93.

Les troupes et les créateurs palestiniens en Israël ou les troupes judéo-arabes participent ainsi à la construction identitaire au théâtre en assurant un des points de contact entre les théâtres palestinien et israélien. Par ces travaux, les créateurs cherchent à faire émerger un courant palestinien autonome et à la fois intégré à la production israélienne.

2.1.2. Al-Midan : premier théâtre israélien consacré à la création palestinienne

Les débuts d'une création palestinienne subventionnée par l'État israélien

Le Théâtre arabe à Haïfa (התיאטרון הערבי בחיפה/المسرح العربي في حيفا) est fondé en 1994 après les accords d'Oslo²⁶¹, période symbolique du mandat du Premier Ministre Itzhak Rabin (1922-1995). Il prendra quelques années plus tard le nom de théâtre Al-Midan (תיאטרון/مسرح الميدان). Il est le seul théâtre palestinien en Israël²⁶² dont le fonctionnement est dû à des subventions publiques. La première direction échoue dans la gestion administrative de l'institution et en raison de son incapacité à rassembler les artistes et les faire travailler ensemble²⁶³.

C'est par une série d'adaptations de pièce du répertoire mondial que la création en arabe palestinienne émerge en Israël au théâtre Al-Midan qui restera, durant de nombreuses années, l'unique lieu de théâtre exclusivement palestinien et arabe en Israël.

Les premières saisons de l'institution donnent à voir au public palestinien et arabophone des pièces adaptées. La pièce choisie pour l'ouverture du théâtre en 1995 est une adaptation d'*Ubu roi* de Dario Fo réalisée par Anton Shammās (أنطون شماس, né en 1950) sous le titre de *Le roi est le roi* ("الملك هو الملك"), en référence à la pièce du dramaturge syrien Saadallah Wannous (1941-1997)²⁶⁴ parue en 1977. Pour cette première création, l'implication du traducteur, figure emblématique de la littérature palestinienne en hébreu, reflète la situation, encore hybride, de la production théâtrale palestinienne en Israël²⁶⁵.

²⁶¹ Voir la note 153, p. 52.

²⁶² Mas 'ud Hamdan, *op. cit.*, p. 110.

²⁶³ *Ibidem*.

²⁶⁴ L'auteur sera évoqué plus en détails à la note 1361.

²⁶⁵ C'est par la traduction vers l'hébreu d'Antun Shammās que l'œuvre, fondatrice d'un courant littéraire palestinien en Israël, de l'auteur Émile Habibi (1912-1996) se fait connaître du lectorat israélien. Ce « courant de la dualité » s'attache à décrire le sentiment de déchirement interne, de dissociation de la personnalité, voire de schizophrénie (*al-infiṣām al-ṣaḥṣī*) vécu par les Palestiniens vivant en Israël. Il est exprimé pour la première fois avec son œuvre parue en arabe sous le titre d'*Al-Mutaṣā'il* (terme créé à partir de la contraction du substantif *mutaṣā'im*, « pessimiste » et de *mutafā'il* « optimiste »), *أميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، تونس، دار الجنوب للنشر، 1982.*, traduit par Jean-Patrick Guillaume par « Le Peptimiste » Émile Habibi, *Les aventures extraordinaires de Sa'id le peptimiste: roman*, trad. Jean-Patrick Guillaume, Paris, Gallimard, 1987.) et par *L'optissimiste* (Émile Habibi, *L'optissimiste, les circonstances étranges de la disparition de Said Abou-An-Nahs l'optissimiste*, Paris, le Sycomore, 1980.). Pour Sadia Agsous, « le nom de Shammās reste souvent associé au nom de Habibi dans la traduction hébraïque. hébraïque. », Sadia Agsous, *op. cit.*, p. 204.. Plus largement, il n'en demeure pas moins un traducteur à la position unique entre les deux langues arabe et hébreu et la portée littéraire des œuvres qu'il traduit.

La deuxième création d'Al-Midan est une adaptation d'une pièce de l'écrivain sud-africain Athol Fugard (né en 1932) *The Blood Knot* (« Le caillot de sang ») par Riyad Baydas (رياض بيديس, né en 1960) sous le titre de *La ligue du sang* ("رابطة الدم")²⁶⁶. La pièce critique l'apartheid en Afrique du Sud et offre la possibilité d'une adaptation à la scène et à la réalité palestiniennes.

De la même manière, les pièces empruntées au répertoire mondial traitent de sujets politiques et sociaux. Leur adaptation à la scène pour le public et la société palestinienne leur donnent une dimension fortement symbolique. Les traductions et adaptations²⁶⁷ (تعريب) constituent le répertoire des premières années d'Al-Midan et progressivement des créations locales et originales émergent²⁶⁸.

Ce sentiment de déchirement intérieur est exprimé dans *À portée de crachat* par la succession d'oxymores au moment du retour du personnage d'*À portée de crachat* à Tel Aviv symbolise ce déchirement intérieur :

" رقصه اللي فيها الوقعه والفره بنفس الوقت، خطوه لقدام وخطوه لورا بنفس الوقت، هبوط واقلاع، حب وكراهيه، نعومه وخشونه، كله بنفس الوقت." *op. cit.*, p. 6.

« Une danse où alternent pointes et glissades, pas en avant et pas en arrière, décollages et atterrissages, amour et haine, douceur et brutalité », Taher Najib, *op. cit.*, p. 27.

²⁶⁶ Mise en scène de Mazen Ghattas, décor de Nabīl Dūḥa, costumes de Ġilā Lāhiṭ, musique de Yūsuf Hannā, maquillage de Nağdiyya Ibrāhīm, lumière de Yaḥya'īl Urġāl et jeu : Makram Khoury et Ġassān 'Abbās. Source : archives du théâtre consultées à Al-Midane, 17 août 2016, Haïfa.

²⁶⁷ 1996 : "اكسندنت موت فوضوي" traduction en arabe et adaptation de la pièce *Mort accidentelle d'un anarchiste* de Dario Fo par Anton Shammās. Mise en scène de Dānī Ġadrūn, décors de Īlī Sīnāy, costumes de Ġilā Lāhiṭ, musique de Rūbī Saraġī, lumière de Yaḥya'īl Urġāl, mouvements 'Irān Lévy et jeu : Nurman Isa, Makram Khoury, Youssef Abou Warda, Ġassān 'Abbās, Salwa Naqqara et Maḥmūd Qadaḥ.

1998 : "عارض الكراوز", traduction et adaptation de la pièce *Le montreur* d'Andrée Chédid (1920-2011) par Maġīd Munīb Ilyās. Mise en scène de Fouad Awad, décors de Moshe Yūsībūf, costumes de Mīḥāl Lā'ūr, musique de Bišāra al-Ḥall, lumière de Yaḥya'īl Urġāl et jeu : Ġassān 'Abbās, Ḥawla Dibsī, Maḥmūd Abū Ġāzī, Muḥammad 'Abdallah et Maḥmūd Qadaḥ.

1999 : "عير" écrit et mis en scène par Fouad Awad à partir du roman de John Fowles (1926-2005) *L'obsédé (The Collector)*

1999 : "جزيرة المعز", traduction et adaptation de la pièce *L'île aux chèvres* d'Ugo Betti (1892-1953) par Mazen Ghattas. Mise en scène de Mazen Ghattas, décors de Nabīl Dūḥa, musique de Bišāra al-Ḥall, costumes de Ḥāla Ġaṭṭās, lumière de Ḥānī Fārīdī et jeu : Ġassān 'Abbās, Slawa Naqqara, Salmā Ḥašībūn et Fātin Ḥūrī.

2000 : "بيت السيدة", traduction et adaptation de la pièce *La maison de Bernarda Alba* de Federico Garcia Lorca par Munir Bakri, décors de Tali Ithaki, lumière de Moshe Yūsībūf, costumes de Mahā Sābā, musique de Bišāra al-Ḥall et jeu : Munir Bakri, Salwa Naqqara, Sanā' Lahb, Faten Khoury, Hind Ayyūb, Valentina Abū 'Uqṣa et Katie Sam'ān.

2001 : "رقصتي مع ابي" (« Ma danse avec mon père »), traduction de la pièce d'Itsik Vayngerten par Usāma Mašrī. Mise en scène de Munir Bakri, décors et costumes de Ašraf Ḥanna, musique de Wisām Ġubrān, lumière de 'Afīf Idrīs et jeu de Salmā Ḥašībūn-Maṭar.

2002 : "مشهد من الجسر", traduction, adaptation et mise en scène de la pièce *Vu du pont* d'Arthur Miller (1915-2005) par Mohammad Bakri, décors et costumes de Ašraf Ḥannā, lumière de 'Afīf Idrīs, musique de Sa'īd Murād et jeu : Maḥmūd Qadaḥ, Hind Ayyūb, Tāriq Qubṭī, Maḥmūd Abū Ġāzī, Faten Khoury, Hišām Sulaymān, Bayān 'Antīr et 'Alī Sulaymān.

Source : archives du théâtre consultées à Al-Midane, 17 août 2016, Haïfa.

²⁶⁸ 1997 : "غسل وجهك يا قمر!" écrite par Anton Shammās, mise en scène de Dānī Ġadrūn, décors et costumes de David Šārīr, musique de Bišāra al-Ḥall, lumière de Yaḥya'īl Urġāl et jeu : Norman Isa, Makram Khoury, Ġassān 'Abbās, Salwa Naqqara et Maḥmūd Qadaḥ.

1998 : "سحمانا" (« Saḥmātā »), de Ḥannā 'Īdī et Edouard Mast. Mise en scène de Ḥannā 'Īdī, scénographie de Fouad Awad, lumière de Fouad Awad et jeu : Luṭf Nuwayṣir et Maysara Mišrī. Décors de Māġīd al-Zubaydī, lumière de 'Afīf Idrīs, costumes de Ašraf Ḥannā, photographie et vidéo de Lārā Mazāwī et Rāmiz Qazmūz avec la participation du studio *Al-Arz* et jeu : Muḥammad 'Awdat-Allah, Rawḍa Sulaymān, Luṭf Nuwayṣir, Maḥmūd Qadaḥ et Ḍīrār Sulaymān.

À partir de 2003, des créations exclusivement originales sont présentées sur la scène du théâtre. Cependant, il n'existe pas de répertoire annuel présenté avec la régularité de saisons, le théâtre produit une ou deux pièces par an. L'activité de l'institution est ralentie en raison des difficultés rencontrées dans la gestion de l'institution. À ces difficultés, les atteintes à la liberté de création viennent s'ajouter et l'activité d'Al-Midan est fortement ralentie depuis le début des années 2010.

Le tournant de 2015 avec l'affaire du *Temps parallèle*

Au cours du mois d'avril 2015, la pièce *Le temps parallèle* de Bashar Murkus fait l'objet d'une polémique. Elle secoue la communauté des gens de théâtre palestiniens en Israël et plus largement les artistes en Israël, dans un contexte de durcissement général de la part les autorités israéliennes contre la création artistique et culturelle.

L'affaire commence lorsque la pièce *Le temps parallèle* est exclue de la Commission du répertoire d'Israël, un fond conjoint des ministères israéliens de la Culture et de l'Éducation qui subventionne des productions artistiques, notamment pour des représentations dans les établissements scolaires à travers le « fonds culturel national ». Cette exclusion est une décision personnelle de Naftali Bennett, le ministre israélien de l'Éducation qui n'a pas consulté le comité, pourtant nécessaire. Elle est alors suivie par le gel des subventions allouées par la municipalité de Haïfa à Al-Midan à hauteur de 1 275 000 shekels par an (environ 305 000 euros)²⁶⁹. La raison invoquée est que la pièce érige en héros Walid Dakka (وليد دقة), emprisonné depuis le 25 mars 1986 pour avoir participé au meurtre d'un soldat israélien en août 1984. L'homme est aujourd'hui le plus ancien prisonnier politique palestinien de nationalité israélienne. Il est une figure très importante parmi les prisonniers palestiniens. Un accord est trouvé le 2 juillet 2015, plus d'un mois après le début de l'affaire. Al-Midan avait en effet obtenu un court sursis après le gel de ses subventions principales²⁷⁰. Cependant, le gel d'autres subventions, conséquences de cette affaire, empêche le théâtre de payer ses fournisseurs et menace son existence-même.

1999 : "إضراب مفتوح" (« Grève ouverte ») de Muḥammad 'Alī Ṭaha. Mise en scène de Makram Khoury, décors et costumes de Ašraf Ḥanna et jeu : Salim Daw

2000 : "أذكر" (« Je me souviens »), long poème narratif du poète Šakīb Ġaḥšān mis en scène et en musique par Nabīl 'Azar.

2001 : "زغرودة الأرض" (« L'hymne de la terre ») de Suhayl Abū Nawwāra. Mise en scène de Māzin Ġaṭṭās, décors de Nabīl Dūḥa, lumière de 'Afīf Idrīs, costumes de Ġaṣṣūb Sarḥān, musique de Bīšāra al-Ḥall et jeu : Muḥammad Bakrī, Bušrā Qaramān, Iyād Šitī, Nisrīn Fā'ūr, Duniyā Bakrī

Source : archives du théâtre consultées à Al-Midane, 17 août 2016, Haïfa.

²⁶⁹ Entretien avec Yazid Sadi, alors directeur artistique d'Al-Midane, 15 août 2016, Haïfa.

²⁷⁰ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

Cette mesure et l'ampleur des débats qui ont suivi reflètent également, dans un contexte plus global de censure²⁷¹, l'évolution de la situation de la création des Palestiniens en Israël, notamment depuis un changement dans la nature de leur production. Relativement récente dans le monde arabe, l'écriture théâtrale palestinienne est arrivée à un certain état de maturité et a acquis ses caractéristiques propres. Cette évolution constitue l'une des raisons de l'intensité de la polémique autour de la pièce, que ses détracteurs n'ont d'ailleurs pour la plupart pas vue : elle ne présente pas Walid Dakka en héros, mais propose une réflexion sur l'enfermement, ses conditions et ses différentes formes.

Le 27 juin, une représentation du *Temps parallèle* était organisée à Al-Midan avec le soutien du parti palestinien le « Rassemblement National Démocratique » (التجمع الوطني الديمقراطي), dirigé par Ibrahim Ghattas (إبراهيم غطّاس, né en 1976). Le parti milite pour les droits des citoyens palestiniens en Israël et la reconnaissance de la minorité par les autorités. Dans son discours d'ouverture de la représentation intitulé « Nous n'accepterons pas les atteintes à l'indépendance d'Al-Midan et à nos droits culturels »²⁷², le président du parti a rappelé l'existence de la communauté palestinienne dans la société israélienne : « Le Théâtre Al-Midan est l'une des principales institutions culturelles arabes à Haïfa. C'est un théâtre professionnel dont la création jaillit de la souffrance et de l'existence du Palestinien arabe dans la société israélienne. »²⁷³

Les atteintes portées à l'institution menacent le droit de cette communauté aux libertés fondamentales :

« Nous refusons que les droits de nos institutions culturelles au financement soient conditionnés par l'ingérence dans les thèmes des activités et des créations. Ils sont l'expression de notre culture, de notre récit, de nos rêves et de nos douleurs. Nous affirmons que la subvention allouée à Al-Midan est un droit et pas un don ou une faveur de la part de quiconque. »²⁷⁴

L'affaire constitue par ailleurs une occasion pour les artistes palestiniens de s'interroger sur la situation de leur pratique dans le contexte israélien qui leur est contemporain. Dans une

²⁷¹ Les artistes palestiniens sont touchés par des mesures de censure mais également les artistes israéliens.

²⁷² Traduction personnelle de :

"لن نسمح بالتدخل باستقلالية مسرح الميدان والمسح بحقوقنا الثقافية"

²⁷³ Traduction personnelle de :

"إنّ مسرح الميدان أحد أهم المرافق العربية الثقافية في حيفا، مسرح محترف يبدع من داخل الوجدان العربي الفلسطيني."

²⁷⁴ Traduction personnelle de :

"إنّنا نرفض اشتراط الحقّ في تمويل مؤسساتنا الثقافية بالتدخل في مضامين أعمالها ونشاطاتها لتعبّر عن ثقافتنا وروايتنا وأحلامنا وأوجاعنا، ونؤكد أنّ الدعم الذي يحصل عليه مسرح الميدان هو حقّ لنا وليس منّة من أحد."

tribune publiée sur un site internet consacré aux affaires des Palestiniens en Israël²⁷⁵, Amer Hlehel pose la question que la controverse autour de la pièce a fait jaillir : « Où en sommes-nous avec *Le temps parallèle* ? »²⁷⁶. L'artiste se saisit de l'affaire pour appeler à l'action collective et à la mobilisation :

« Allons-nous nous lever tous ensemble ? Allons-nous nous soutenir et agir ensemble pour refuser fermement ce qui se passe actuellement au risque de perdre toutes les poches de subventions que le ministère nous attribue ? Allons-nous refuser, d'un seul bloc et sans exception de collaborer avec ce qui se passe ou bien allons-nous continuer à contourner la difficulté ? »²⁷⁷

Dans le même temps, le Théâtre arabo-juif pour enfants de Jaffa, Elmina (תיאטרון/مسرح المينا)²⁷⁸, rencontre des problèmes de même nature. Inspiré du Théâtre arabo-hébreu de Jaffa, le théâtre est dirigé par l'acteur Norman Issa (نورمان عيسى, né en 1967) et sa femme, la comédienne Gidona Raz (גדעונה רז, née en 1968), juive israélienne. Ils sont à la tête d'une équipe mixte. Depuis sa fondation en 2012, Elmina propose une programmation mixte judéo-arabe ou indépendante en arabe ou en hébreu, sur le modèle de celle de Saraya déjà évoqué²⁷⁹. Norman Issa est un comédien très apprécié du public palestinien et israélien. L'année de la fondation, il reçoit le prix de l'Académie d'Israël dans la catégorie « meilleur acteur » pour son interprétation dans la série *Travail d'arabes* (« ערבים » « עבודה ») écrite par Sayed Kashua (سيد قشوع - סייד קשוע)²⁸⁰. Après son refus de jouer la pièce *Boomerang*²⁸¹, produite en 2014 par le Théâtre Municipal de Haïfa²⁸² sur la scène d'une salle dans une colonie de la vallée du Jourdain, la ministre de la culture Miri Regev menace de geler les subventions destinées à Elmina. Suite à sa rencontre avec la Ministre le 19 juin²⁸³ Norman Issa annonce qu'il accepte de présenter les productions d'Elmina dans la vallée du Jourdain. Les

²⁷⁵ www.qadita.net est un site fondé par Alaa Hlehel (il est évoqué p. 37).

²⁷⁶ « أين نحن من "الزمن الموازي"؟ / عامر حليحل » Qadita.net, [En ligne : <http://www.qadita.net/featured/amer-3/>]. Consulté le 20 janvier 2017.

²⁷⁷ Traduction personnelle de :

"هل سننهض جميعًا ونتكاتف بخطوات فعلية ترفض بشدة ما يحدث، حتى لو وصل الأمر إلى إرجاع كل فتات الميزانيات الذي تعطيه الوزارة لنا، رافضين ككتلة واحدة ومن دون استثناء أن نتعاون مع ما يحدث أو أن نتحايل عليه؟"

²⁷⁸ <http://www.elminajaffa.com/home-ar>

²⁷⁹ Voir p. 67.

²⁸⁰ Sayed Kashua est un écrivain palestinien né dans le village de Tira en Basse Galilée. Il est un citoyen israélien. Il se fait connaître du public israélien et international par son roman autobiographique *Les Arabes dansent aussi* dans lequel il raconte le déchirement qu'il vit entre sa culture palestinienne et la culture israélienne dans laquelle il a été éduqué jusqu'à l'université, Sayed Kashua, *Les Arabes dansent aussi*, trad. Katherine Werchowski, Paris, Belfond, 2003.

²⁸¹ « Theater Funding and the Boomerang Effect », *Haaretz*, 18 juin 2015, [En ligne], <http://www.haaretz.com/israel-news/culture/theater/1.661839>, consulté le 16 avril 2017.

²⁸² *Al-masrah al-baladi/Ti'atron Hayfa*, <http://ht1.co.il/> [En ligne], <https://www.facebook.com/Haifa.Theatre> [En ligne], consultées le 17 juin 2016. + ajouter la page facebook en arabe du théâtre.

²⁸³ « Culture minister makes nice with Arab Israeli actor », *Time of Israel*, 21 juin 2015, [En ligne], <http://www.timesofisrael.com/culture-minister-makes-nice-with-arab-israeli-actor/>, consulté le 16 avril 2017.

subventions d'Elmina sont finalement maintenues. La communauté des gens de théâtre et des artistes Palestiniens accuse alors l'artiste, qu'elle considérerait comme un opposant et un artiste engagé, de collaborer avec l'État israélien.

Pour ces raisons, en l'absence de financement stable pour la création théâtrale palestinienne en Israël, la pratique individuelle est plus répandue au sein de cette communauté d'artistes²⁸⁴. La question financière est déterminante dans la création. Les conditions spéciales d'existence et le lien à l'État d'Israël conduisent les artistes à une création indépendante, par refus de recevoir de subventions de la part de l'État dont ils sont les citoyens. Pour des raisons idéologiques, ce refus prévient d'éventuelles complications, voire des blocages, comme ceux rencontrés par Norman Isa ou l'équipe du *Temps parallèle*.

2.1.3. La création indépendante

Khashabi : le premier théâtre palestinien indépendant en Israël

Dès l'expérience de *Roméo et Juliette* déjà évoquée, l'artiste palestinien israélien Fouad Awad envisage cette indépendance comme la voie pour l'émergence d'un courant théâtral palestinien en Israël :

« C'est simple. Je louerai un appartement à Nazareth, ce sera le bureau. Nous nous produirons au centre culturel de Nazareth et dans la salle du parti travailliste. On peut jouer partout, ce n'est pas un problème. On essaie de redonner vigueur et moyens nouveaux à Beit Hagefen et on pense qu'un théâtre arabe peut s'y épanouir. Si c'était possible, Beit Hagefen aurait alors donné naissance depuis longtemps à un théâtre qui ne soit pas lié au pouvoir. C'est la même raison qui me pousse au scepticisme devant la solution du Théâtre Municipal de Haïfa. Le secret de la réussite de *Roméo et Juliette*, c'est que nous sommes deux corps indépendants et que chacun de nous avons essayé de donner à cet enfant la possibilité de s'épanouir et de grandir comme il convient, sainement. Toute autre manière est dangereuse pour le théâtre arabe. Nous ne sommes pas le haut-parleur des partis politiques. »²⁸⁵

L'aboutissement de cette quête de l'indépendance dans la création théâtrale palestinienne en Israël a été la création du Théâtre Khashabi (مسرح خشبة, littéralement « le Théâtre de la scène ») en octobre 2015.

Née avant les problèmes rencontrés par Bashar Murkus dans l'affaire du *Temps parallèle*, l'idée de créer un lieu indépendant pour la pratique artistique palestinienne à Haïfa émerge au

²⁸⁴ Entretien avec Amir Nizar Zuabi, 16 mai 2014, Haïfa. + tableau des textes collectés.

²⁸⁵ Ouriel Zohar, *op. cit.*, p. 46.

sein d'un groupe d'amis du département des études théâtrales de l'Université de Haïfa²⁸⁶. Ce département joue un rôle déterminant dans la constitution d'un mouvement théâtral palestinien en Israël, tant dans la formation, nécessaire à la pratique, que dans les possibilités de rencontre et de pratique collective, également nécessaires à la création théâtrale. À partir de 2011, les membres de la troupe se sont rassemblés pour mener une réflexion collective sur les raisons et les objectifs de leur pratique théâtrale. Le groupe a d'abord pris le nom d'Ensemble Khashabi (خشبة انسمبل)²⁸⁷. La question de l'indépendance accompagne les membres de la troupe qui devient ensuite un lieu : le Théâtre Khashabi. La fondation du théâtre a pour objectif de pallier à un manque : « si la ville de Haïfa héberge quelques théâtres et salles de représentation, la question de l'indépendance, cruciale, n'est pas réglée. »²⁸⁸. Ce lieu est pensé comme un espace dédié à la création et aussi à la recherche²⁸⁹. Le choix du lieu s'inscrit dans la réflexion menée par les membres fondateurs pour la revendication de l'existence de la communauté palestinienne en Israël. Le bâtiment choisi se trouve dans le quartier de Wadi Salib, quartier palestinien de la ville jusqu'à son abandon par ses habitants en 1948²⁹⁰. De nombreuses maisons sont restées à l'abandon, témoins d'une période que les événements de 1948 sont venus bouleverser et effacer. Dans un processus de gentrification, le quartier subit des changements profonds, au détriment de son identité palestinienne d'origine et au profit d'une « judéo-israélisation »²⁹¹ ou de « judaïsation/israélisation » : « Le nouveau théâtre sera situé dans un vieux bâtiment du quartier historique de Wadi Salib du centre de la ville de Haïfa dont la majorité des résidents palestiniens a été expulsée de force en 1948 et qui, jusqu'à maintenant, est la cible d'une judaïsation sans répit. »²⁹²

²⁸⁶ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

²⁸⁷ Intervention de Bashar Murkus, Henry Andrawes, Shaden Kanboura et Khouloud Tannous aux côtés de Hišām Sulaymān (*Fringe*, Nazareth), Mu'taz Abū Sālīh (*Al-Uyūn*, Majdal Shams), Adnan Trabshe et Amer Hlehel (*Al-Midan*), Hālid Gabbārīn (*Saraya*, Jaffa) et Waseem Khair (*Al-Baqī'a*) dans le cadre d'une séance intitulée *Initiatives théâtrales : théâtre, public et institutions* (مبادرات مسرحية : مسرح، جمهور ومؤسسات) le 13 mai 2014, à l'occasion de la conférence *Création arabe palestinienne : théâtre, musique, beaux-arts* (إبداع عربي فلسطيني : مسرح، موسيقى وفنون) (تشكيلية), 13-15 mai 2014, Université de Haïfa.

²⁸⁸ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

²⁸⁹ Bashar Murkus évoque le besoin de formation à la critique théâtrale et le projet d'organisation d'ateliers consacrés à la pratique de la critique, entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

²⁹⁰ Voir note 232.

²⁹¹ Le terme arabe utilisé est يهودية « judaïsation ». Il est traduit par « processus de judaïsation » par Yves Gonzales-Quijano, Ibrahim Dakkak, « Juin 1967 : la résistance au quotidien », in Élias Sanbar, Farouk Mardam-Bey, (éds.). *Jérusalem : le sacré et le politique*, éds. Élias Sanbar et Farouk Mardam-Bey, Arles, Actes Sud, 2004, p. 243-272, p. 251.

²⁹² Site internet du théâtre, <http://www.khashabi.org/#!about/c10fk> [En ligne], consulté le 6 juin 2016, traduction personnelle de :

« The new theatre will be located in an old building in the historic Wadi Salib area of downtown Haifa, from which the majority of Palestinian residents were forcibly expelled in 1948 and which until today is the target of ongoing Judaisation. ».



Maison arabo-palestinienne (début du XIXe) dans la rue de Jaffa, le rez-de-chaussée est transformé en boutique appartenant à un juif israélien, photo Najla Nakhlé-Cerruti, Haïfa, mars 2016.

C'est donc toujours dans ce but d'affirmation de la présence et de l'existence de la communauté palestinienne que le lieu, à l'échelle de la maison, du quartier, de la ville et du pays, est investi, pour devenir une « maison, pour les artistes de la troupe, les autres et le public. »²⁹³ :

« À travers ses productions, ses représentations et ses ateliers, l'Ensemble Khashabi souhaite introduire le théâtre et les arts à une large audience, à de nouveaux publics dont la plupart n'y ont jamais été exposés. Le but ultime est d'employer le théâtre et les arts comme un moyen de faire revivre l'identité palestinienne et de promouvoir un changement social au sein de la communauté palestinienne en Israël. »²⁹⁴

Il est un lieu d'accueil pour la pratique de la troupe et pour les autres artistes mais pas uniquement les praticiens du théâtre dans le but de faciliter les échanges artistiques et les

²⁹³ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

²⁹⁴ Site internet du théâtre, <http://www.khashabi.org/#!about/c10fk> [En ligne], consulté le 6 juin 2016, traduction personnelle de :

« Through its productions, performances and workshop, Khashabi Ensemble Theatre wishes to introduce theatre and the arts to a wide range of new audiences, many of whom have never been exposed to it before. Ultimately, it aims to use theatre and the arts as a vehicle for reviving Palestinian identity and promoting social change in the Palestinian community in Israel. ».

travaux en collaboration. Khashabi est conçu comme un lieu destiné à réunir les artistes issus des différents foyers de création palestinienne : Israël, la Palestine et Jérusalem, Gaza et la diaspora.

Toujours dans le but de dépasser les frontières imposées et de rassembler les Palestiniens sur scène, les créateurs font le choix de l'arabe. Par-là, ils cherchent à élargir le champ de la réception tout en participant à la reconnaissance de l'existence de la communauté palestinienne arabe en Israël. Cette affirmation du collectif qui passe par le choix de l'arabe donne lieu à de nouveaux procédés d'écriture.

2.2. La place de l'arabe dans la production palestinienne en Israël

2.2.1. Le cas d'*À portée de crachat* : de l'hébreu à l'arabe en passant par la scène internationale et la traduction en plusieurs langues (2006-2014)

La nature même d'*À portée de crachat* (בטווח יריקה) pose la question de la place de l'arabe dans la production théâtrale palestinienne. La pièce originale est écrite en hébreu par Taher Najib, auteur et comédien palestinien. L'écriture en hébreu d'un monologue autobiographique par un écrivain palestinien place la langue au cœur de cette production et, plus largement, de la création théâtrale israélo-palestinienne²⁹⁵. L'œuvre est par ailleurs très singulière justement parce que l'auteur ne se contente pas de l'enfermer dans la dialectique hébreu-arabe.

Le contexte anglophone est tout aussi capital dans l'élaboration de cette œuvre, qui se déploie dans un espace scénique international assez rapidement. En 2005, une bourse conjointe du British Council, du Ministère des Affaires Étrangères israélien et du Royal Court Theatre a permis à Taher Najib d'en achever l'écriture. Durant son séjour à Londres, il a participé à un atelier d'écriture dramatique et de mise en scène au Royal Court Theatre²⁹⁶.

L'itinéraire de cette pièce ne s'arrête pas là. Jacqueline Carnaud a traduit la pièce en français sous le titre *À portée de crachat*, publiée en 2009 aux Éditions théâtrales de la Maison Antoine Vitez²⁹⁷. La même année, la version française a été jouée dans une mise en scène de Laurent Fréchuret (né en 1966), interprétée par Mounir Margoum (né en 1976) et produite par le Théâtre de Sartrouville²⁹⁸. Elle a notamment été présentée au Festival Off d'Avignon au cours de l'édition de 2011. La version française de la pièce a également été mise en scène

²⁹⁵ Linda Ben-Zvi, *op. cit.*, p. 342.

²⁹⁶ *International Theatre Residence 2005*.

²⁹⁷ Taher Najib, *op. cit.*

²⁹⁸ Production déléguée Théâtre de l'Incendie, production Théâtre de Sartrouville et des Yvelines-Centre national dramatique.

dans une production belge indépendante, interprétée par Sam Touzani (né en 1968) sous la direction de Richard Kalisz (né en 1945). Dans sa version allemande traduite par Günther Orth, *In Spuckweite*, la pièce a été mise en scène et interprétée par Marcus Calvin (né en 1965) au Théâtre Augsburg de Munich en 2012. La pièce rencontre un certain succès lors de ces tournées en Europe (France, Allemagne, Suisse) et aux États-Unis.

Or c'est après ce succès à l'étranger que Taher Najib a lui-même traduit la version en hébreu vers l'arabe palestinien sous le titre de *Rukab* ("ركب"), publiée à Haïfa en 2013²⁹⁹, pour mener une tournée destinée au public palestinien des théâtres en Israël (Umm al-Fahm, Nazareth, Haïfa) et en Palestine (Jérusalem-Est, Ramallah). Cette tournée en arabe a été produite par le Théâtre Public d'Umm al-Fahm (مسرح أم الفحم الجماهيري). La pièce est ensuite revenue au Festival Off d'Avignon, dans la version arabe cette fois, dans cette dernière production, jouée et mise en scène par Taher Najib, en juillet 2014.

Si la langue constitue le matériau premier du genre théâtral, la traduction de la pièce par le dramaturge, de l'hébreu vers l'arabe, s'inscrit ainsi pleinement dans le processus de création, comme dans la construction du message adressé par l'auteur, particulièrement dans le contexte spécifique à la scène israélo-palestinienne. Qui plus est, cette problématique n'est pas uniquement bilatérale, entre langue arabe et langue hébraïque : l'Autre, linguistique et scénique, est constitutif d'une dynamique complexe.

Dans cette pièce, la question de la langue, des langues, redouble celle de l'énonciation théâtrale, par essence dialogique et polyphonique : pourquoi ce besoin de faire parler plusieurs voix, de ne pas se restreindre à un seul discours ? Les raisons sont d'abord esthétiques et propres à l'auteur qui cherche ensuite à s'adresser à un public varié. Enfin, des raisons idéologiques et politiques d'ordre identitaire et complexes participent au processus de création de la pièce. La traduction en arabe presque dix ans après son écriture, s'inscrit dans un mouvement général aux artistes de la communauté palestinienne en Israël.

2.2.2. Le retour à l'arabe

Pour les Palestiniens en Israël, éduqués dans le système éducatif israélien depuis les premières années d'école jusqu'aux cours à l'université³⁰⁰, l'hébreu a longtemps été la langue du cadre

²⁹⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*

³⁰⁰ Dans son film à dimension autobiographique, *Le temps qu'il reste* (الزمن الباقي, 2009) le cinéaste palestinien citoyen israélien Elia Sleiman (إيليا سليمان, né en 1960) montre cette situation particulière. Il raconte son souvenir à l'école publique de devoir chanter l'hymne national israélien sous le drapeau pour la venue d'un officiel.

L'anecdote que raconte Mahmoud Darwich désigne la même situation :

académique, intellectuel et professionnel. La langue arabe est confinée à l'espace familial et aux échanges d'ordre affectif et ceux du quotidien pour cette communauté³⁰¹ à laquelle appartiennent les équipes du *Temps parallèle*, de *Taha* et d'*À portée de crachats*. Depuis quelques années, la situation de l'arabe change dans l'expression et la création, particulièrement au théâtre où la langue constitue le matériau premier et, par conséquent, tient une place de choix. Depuis le début des années 2000, les artistes des générations précédentes dont la langue de création a longtemps été l'hébreu, comme Afif Shlewet Munir Bakri (منير بكري), font le choix de l'arabe.

Le parcours et les choix de création d'Afif Shlewet³⁰² (عفيف شليوط, né en 1962) sont représentatifs de la trajectoire empruntée par les Palestiniens en Israël. Né à Shafa Amr en Galilée, il a poursuivi des études supérieures à l'université de Haïfa, au département de littérature hébraïque et en littérature comparée. Formé aux Lettres en hébreu, il considère que sa langue maternelle est l'arabe. Comédien et dramaturge, il est également l'auteur d'un ouvrage consacré à l'histoire du théâtre palestinien en Galilée³⁰³. Dans un entretien mené avec Afif Shlewet, la place de l'hébreu dans la création palestinienne est largement discutée. Pour cet auteur, le jeu peut être en hébreu mais l'écriture ne peut se faire autrement que dans sa langue maternelle. En 2002, il a remporté le premier prix du festival Masrahid d'Acre (مسرحيد) avec sa pièce *Les aveux d'un politicien vendu* ("اعترافات عاهر سياسي"). Ce monodrame raconte

« Un jour, lors de ce que les Israéliens nomment la fête de l'Indépendance, que nous nommons « la Nakba » (« le Désastre »), le directeur de l'école de notre village Deir al-Asad, m'a demandé de déclamer un poème. J'ai composé un poème pour l'occasion, sans me rendre compte que c'en était un. C'était en réalité un message adressé à un enfant juif, où je lui disais grosso modo : « Tu es aujourd'hui heureux alors que je suis triste. Tu célèbres la fête alors que mes yeux sont baignés de larmes. Il ne pourra y avoir de fête pour moi que le jour où je ressentirai ce que tu ressens. Autrement dit, lorsque ce qui s'est réalisé pour toi, se réalisera également pour moi. » J'ai lu ce poème et à ma grande surprise, une fois la lecture terminée, le maire du village a dit en substance d'un ton courroucé : « Ce réfugié veut nous causer des problèmes ».

(...) Pourtant, je me suis étonné de l'appréciation qu'ont portée les habitants du village. Autrement dit, le public. Comme si la poésie exprimait des sentiments qu'ils avaient réprimés. Mais ce qui m'a le plus surpris, c'est la convocation qui m'a été adressée de la part du gouverneur militaire qui m'a menacé en m'ordonnant de cesser d'écrire de telles choses, sous peine de graves conséquences, comme de priver mon père de son travail. Je suis revenu à la maison, habité par un mélange de crainte pour ma famille et d'une impression que la poésie que j'avais déclamée valait quelque chose et qu'elle pouvait contrarier un gouverneur militaire au point de l'inciter à menacer comme moi. », entretien publié dans la revue littéraire omanaise *Nizwa*, 29, janvier 2002 et publié pour la première fois en français par Kadhim Jihad Hassan, Mahmoud Darwich, « Mon parcours poétique. Entretien avec Samer Abu Hawwash », *Europe, revue littéraire mensuelle*, trad. Kadhim Jihad Hassan, janvier 2017, p. 47-72, p. 51-52.

³⁰¹ Dans sa communication au colloque François Abou Salem le 3 février 2016, Salman Natour (سلمان ناطور, 1949-2016) décrit cette situation :

« J'ai fait mes études à l'Université hébraïque et j'ai vécu entre les lettres de leur langue. Dans la rue, ils ont leur langue. Chez moi, j'ai ma langue. Dans la journée, il y a une langue pour le discours. Dans la nuit, il y a une autre langue pour le rêve. »

Traduction personnelle de :

"تعلمت في الجامعة العبرية وعشت بين حروف لغتهم. في الشارع لهم لغتهم وفي البيت لي لغتي. في النهار لغة للخطاب وفي الليل لغة أخرى للحلم."

³⁰² Entretien avec Afif Shlewet, 16 mai 2014, Haïfa.

³⁰³ عفيف شليوط, *جنور المسرح الفلسطيني في الجليل*, مؤسسة الأفق للثقافة والفنون-مسرح الميدان, حيف-شفاعمر, 2002.

l'histoire de Șafā, membre palestinien de la Knesset, le parlement israélien. La forte portée métaphorique de la pièce évoque les textes de Ghassan Kanafani. Le personnage monologuant symbolise la conscience de la communauté palestinienne vivant en Israël et les problématiques identitaires, sur plan personnel et sur le plan collectif, qui se posent à ses membres. La pièce se construit sur le récit et utilise des techniques spécifiques à la narration. Pour cette raison, Afif Shlewet n'aurait pas pu écrire la version originale du texte autrement que dans sa langue maternelle.

Autre exemple, Munir Bakri³⁰⁴ quant à lui, après des années de jeu et de création en hébreu, a d'abord fait le choix de jouer en langue arabe. Il est ensuite passé à l'écriture en arabe avec une adaptation de *La Maison de Bernard Alba* de Federico García Lorca pour le théâtre Al-Midan, en 2000. Dans son travail d'adaptation, il a cherché à aller bien au-delà d'une simple traduction d'une pièce étrangère vers la langue arabe. L'objectif était de transformer le texte pour l'intégrer aux procédés d'écriture, de jeu et de réception en arabe. Pour mener le travail préparatoire, Munir Bakri a choisi d'installer l'équipe dans une maison à Fassuta, afin qu'elle s'imprègne de la société décrite dans la pièce, où le poids de la religion et de la famille est fort, tout en l'adaptant à la réalité sociale palestinienne. Cette préparation s'est réalisée par l'immersion des comédiens à la réalité décrite dans la pièce. Les comédiens ont aussi mené des entretiens avec les villageois. Ils ont appris les spécificités de leur dialecte. Les noms des personnages ont été modifiés pour être plus en conformité avec la réalité palestinienne. Huit personnages de femmes, sept sœurs et une mère, évoluent dans la pièce. Dans la distribution de la création, Munir Bakri a incarné la mère. Le choix d'incarner un personnage féminin par un comédien masculin pose la question de la place de la femme et de sa condition.

Les artistes Youssef Abou Warda et Salwa Naqqara (سلوى نقّارة, née en 1959), après des années de création et de carrière en hébreu, reconnus aussi bien auprès du public palestinien que du public israélien, optent maintenant pour l'arabe. Ceux des nouvelles générations font ce choix dès leurs premiers travaux. C'est le cas de Bashar Murkus et des comédiens du *Temps parallèle*³⁰⁵.

Le champ universitaire et académique connaît également ce retour à l'arabe comme outil de l'affirmation identitaire palestinienne en Israël, de la reconnaissance de la culture palestinienne et de l'existence d'une société palestinienne vivant en Israël. En mai 2014, pour

³⁰⁴ Entretien avec Afif Shlewet, 16 mai 2014, Haïfa.

³⁰⁵ Henry Andrawes (هنري أندراوس) dans le rôle de Wadī, et Murad Hassan (مراد حسن) dans le rôle de Murad, Ayman Nahas (أيمن نحاس) dans le rôle de Fouad, Shadi Fakhr al-Din (شادي فخر الدين) dans le rôle de Saleh, Doraid Liddawi (دريد لدوي) dans le rôle du geôlier, Khwala Ibraheem (خولة ابراهيم) dans le rôle de Rami et Shaden Kanboursa (شادن قنبورة) dans le rôle de Fida.

la première fois dans l'histoire de l'université de Haïfa, une conférence est organisée sur les arts palestiniens et le théâtre, entièrement en arabe, au sein du département des études théâtrales³⁰⁶. Dans cet établissement où la majorité des cours est donnée en hébreu et où tous les intervenants et les auditeurs maîtrisent cette langue, l'emploi de l'arabe avec traduction simultanée en hébreu met en lumière les enjeux linguistiques auxquels les Palestiniens sont soumis en Israël.

Une représentation du *Temps parallèle* a été donnée au cours de ces journées de conférence avec surtitres en hébreu. Un synopsis en hébreu est distribué au public pour accompagner la présentation d'extraits de la nouvelle création de Khalifa Natour, un monologue à dimension autobiographique intitulé *Les ruines de Bayt Līd*³⁰⁷ ("خربة بيت ليد") et joué en arabe. Ce passage d'une création en hébreu à une création en arabe avec une traduction en hébreu disponible marque une nouvelle étape dans le positionnement des artistes palestiniens en Israël. De la volonté de se faire comprendre par un public uniquement hébraophone, on passe à la volonté de se faire comprendre par ce public tout en donnant une place à la langue arabe et, par-là, à la communauté palestinienne en Israël. Il s'inscrit dans une demande de reconnaissance de la communauté palestinienne et arabe en Israël et de son existence³⁰⁸.

Mais la maîtrise du passage d'une langue à l'autre constitue également une difficulté supplémentaire dans la définition de l'identité des Palestiniens en Israël. Dans un entretien avec Mahmoud Darwich, Abbas Beydoun évoque les capacités du poète en hébreu et le poète répond :

« - Vos amis poètes affirment que vous étiez le meilleur en hébreu.

- Toute ma génération maîtrise l'hébreu. La langue hébraïque était pour nous une fenêtre donnant sur deux mondes.

Celui de la Bible d'abord. Un livre essentiel malgré tout ce que nous avons subi en son nom. J'ai lu ainsi les Psaumes, le Cantique des cantiques, le Livre de l'Exode, le Livre de la Genèse. Ces textes constituent un corpus indispensable à quiconque aspire à s'occuper de sa culture.

Celui de la littérature traduite ensuite. Le mouvement de traduction vers l'hébreu était alors très actif. Ma première lecture de Lorca se fit en hébreu. De même pour Neruda. Et vous seriez étonnés si je vous disais que c'est en hébreu que j'ai lu les tragédies grecques pour la première

³⁰⁶ Najla Nakhlé-Cerruti, « Création arabe palestinienne: théâtre, musique et beaux-arts (conférence, Haïfa, mai 2014) », 2014.

³⁰⁷ Bayt Līd est un village palestinien situé dans le gouvernorat de Toulkarem. Il est abandonné en avril 1948 suite à l'expulsion de ses habitants par les milices juives armées.

³⁰⁸ Yasir Suleiman, *The Arabic language and national identity: a study in ideology*, Washington, Georgetown University Press, 2003.

fois. Je ne peux que reconnaître ma dette envers l'hébreu pour ce qui est de ma découverte des littératures étrangères. »³⁰⁹

Cette situation de bilinguisme et de déchirement entre deux langues crée un sentiment d'isolement et donne l'impression d'une occupation psychologique (احتلال النفس)³¹⁰, qui s'oppose à l'occupation de la terre (احتلال الأرض). Avec le choix de l'arabe, le Palestinien en Israël s'exprime au nom d'une communauté de Palestiniens bien plus large. La langue devient alors le support de l'exil dans ses différentes formes. Le choix de la langue et du registre, bien souvent dialectal, soutient cet ancrage territorial revendiqué. Ce choix donne lieu à de nouvelles stratégies d'écriture.

2.2.3. De nouvelles stratégies collectives : de l'écriture à la réception

L'écriture collective

Le temps parallèle est une pièce issue d'une recherche collective sur les conditions d'incarcération des prisonniers palestiniens en Israël. Pour écrire la pièce, Bashar Murkus a d'abord mené, seul, une large et vaste recherche sur le thème général des prisonniers en Israël. Le nom de Walid Dakka s'est rapidement démarqué de l'importante quantité de matériau et d'informations collectées³¹¹. L'histoire de la vie de Walid Dakka s'est imposée naturellement comme le cadre pour la fiction mise en scène à Bashar Murkus. Le processus de préparation à l'écriture s'est poursuivi en approfondissant sa connaissance sur la situation du prisonnier, notamment en travaillant la correspondance échangée entre le prisonnier et sa femme. Bashar Murkus a ensuite mené quelques entretiens avec cette dernière. « Sans mettre sur scène la réalité telle quelle »³¹², l'histoire vraie a inspiré la fiction. La recherche sur le réel constituait le cœur de l'idée initiale puis de la genèse du projet, afin de préparer la phase de travail collectif.

Le premier atelier d'écriture collective avec les membres de l'équipe était consacré aux lettres échangées³¹³. Bashar Murkus a alors écrit une première version du texte à l'issue de ce travail.

³⁰⁹ Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 23.

³¹⁰ L'expression est utilisée en arabe par Alaa Ashkar dans son documentaire *Route 60* (2013). Né en 1977 en Galilée, Alaa Ashkar présente dans *Route 60* un voyage dans le quotidien et l'intimité des Palestiniens de Cisjordanie auxquels le réalisateur, qui s'exprime à la première personne du singulier, se confronte en tant que citoyen d'Israël. Il oppose l'occupation de l'esprit à celle de la terre.

³¹¹ Henry Andrawes pour *Ehna Tv*, <https://www.youtube.com/watch?v=pQ1mOofERJM>, [En ligne], consultée le 7 juin 2016.

³¹² Shaden Kanboura pour *Ehna TV*, <https://www.youtube.com/watch?v=pQ1mOofERJM>, [En ligne], consultée le 7 juin 2016, traduction personnelle de :

"ما جينا الحياة زي ما هي على المسرح."

³¹³ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa. La copie des lettres se trouve dans les archives du théâtre, consultées le 15 août 2016.

Une nouvelle séance d'écriture collective a ensuite été organisée autour de ce nouveau matériau, désormais fictionnel mais inspiré du réel. Pour l'écriture du texte, plusieurs ateliers de ce type ont été menés jusqu'à l'obtention du texte final³¹⁴. Le texte de la pièce se présente comme le résultat d'une pratique d'écriture collective suivant un processus évolutif :

"ملاحظة:

النص مستوحى عن قصة حياة الأسير الفلسطيني وليد دقة.
الرسائل الواردة بالنص هي رسائل حقيقية كتبها وليد دقة.
تم تطوير النص في ورشة مسرحية مع طاقم العمل (هنري اندراوس، ايمن نحاس، شادي فخر الدين، خولة ابراهيم، شادن قنبورة، خلود طنوس، مجدة خوري، وفرج سليمان).³¹⁵

« Remarque :

Le texte s'inspire de l'histoire de la vie du prisonnier palestinien Walid Dakka.

Les lettres échangées dans le texte sont les vraies lettres écrites par Walid Dakka.

Le texte a été élaboré au cours d'un atelier d'écriture dramaturgique avec le groupe de travail (Henry Andrawes, Ayman Nahas, Shaden Kanboursa, Shadi Fakhr al-Din, Khwala Ibraheem, Khoulood Tannous, Majdala Khoury, Faraj Sleiman) »³¹⁶

Dans ce processus d'écriture engagé par une recherche menée sur le réel et la collecte de matériau non fictionnel, la condition de l'individu se trouve au centre. Sous les traits du prisonnier, l'humain est décrit : la manière dont il vit au quotidien, ses actes, ses projets, son avenir, ses rêves. Le texte est pensé comme l'expression d'une « vision artistique stratégique moderne de l'acte théâtral qui ne se penche pas uniquement sur les textes déjà prêts mais se construisent par un travail et une recherche collective. »³¹⁷. Cette pratique est répandue depuis les débuts³¹⁸ de l'activité théâtrale palestinienne.

Le rapport au public

Pour le dramaturge, l'un des objectifs de ce travail collectif est de mieux communiquer avec le public³¹⁹, de lui faire rencontrer une réalité méconnue par le biais de la fiction et de la scène, ou de lui présenter un autre point de vue. Cette pratique d'écriture permet, par la

³¹⁴ Envoyé par Bashar Murkus, 27 mai 2014.

³¹⁵ Baššār Murkuş, *Al-zaman al-muwāzī*, tapuscrit, sixième version, 2014.

³¹⁶ *Ibidem*.

³¹⁷ *Ehna Tv*, <https://www.youtube.com/watch?v=pQ1mOofERJM>, [En ligne], consultée le 7 juin 2016.

³¹⁸ Reuven Snir, *op. cit.*. Reuven Snir, *op. cit.*. Reuven Snir, *op. cit.*. Reuven Snir, *op. cit.*

³¹⁹ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

reconnaissance de la centralité du rapport entretenu avec le public dans le processus de création, de développer une forme de communauté alternative et finalement, une autre forme d'institution pour la pratique théâtrale.

Les trois éléments du processus de création théâtrale -l'auteur, l'acteur et le spectateur- se retrouvent autour du texte pour proposer une nouvelle forme de la pratique théâtrale. C'est par le texte et par son élaboration collective qu'une nouvelle communauté peut voir le jour : par l'écriture collective, qui lie l'auteur à l'acteur, et par la mise en fiction du réel, l'espace-scène -l'auteur et l'acteur- et l'espace salle -le spectateur- sont liés.

Cette question de la réception est particulièrement centrale dans la production palestinienne en Israël qui a été examinée dans cette section. Les enjeux de la réception dans ce contexte spécifique sont particulièrement soulevés par la pièce *À portée de crachat* qui se développe dans différentes versions et différents contextes linguistiques. Taher Najib fait finalement le choix de l'arabe pour élargir le champ potentiel de réception de la pièce au-delà des frontières de la communauté palestinienne en Israël. Mais la création en arabe, au sein de la communauté des Palestiniens en Israël, s'inscrit dans un champ de réception plus restreint que celui que la création en hébreu peut offrir. Selon la langue choisie, les objectifs de réception sont différents. La centralité de la réception dans la pratique théâtrale et la constitution d'un répertoire est particulièrement mise en lumière avec cette expérience. Pour la première fois dans l'histoire du Festival *Teatronetto* consacré aux textes dramatiques écrits pour un acteur, un palestinien remporte le premier prix. Mais également pour la première fois dans l'histoire de ce même festival, la pièce n'est programmée nulle part dans le pays³²⁰. La pièce se déploie dans un espace scénique international pour dépasser la scène israélienne qui ne lui offre pas de perspectives. Le contexte international est capital dans l'élaboration de cette œuvre. Les traductions en anglais, en français et en allemand offrent au texte la possibilité d'exister dans d'autres conditions scéniques. La pièce rencontre un certain succès lors des tournées en Europe (France, Allemagne, Suisse) et aux États-Unis. C'est après ce succès à l'étranger que Taher Najib traduit lui-même la version en hébreu vers l'arabe palestinien sous le titre de *Rukab*.

³²⁰ En réalité, la pièce est programmée au Théâtre Khan de Jérusalem en 2007 car il est alors dirigé par Ofira Henig qui est à l'origine de la mise en scène de la production de la pièce qui remporte le premier prix du festival, Gad Kaynar, « Israël », in Nicole Leclercq, Institut international du théâtre, (éds.). Le monde du théâtre: un compte rendu des saisons théâtrales 2005-2006 et 2006-2007 dans le monde, éds. Nicole Leclercq et Institut international du théâtre, Bruxelles, p. 257-267, p. 262.

Conclusion de chapitre

Parce qu'elle combine texte et représentation, la pratique du théâtre présente des caractéristiques propres sur le terrain palestinien. Le morcellement du territoire et sa fragmentation influencent la création. Ces conditions spécifiques favorisent le développement d'expériences isolées plus que la construction d'un mouvement théâtral palestinien unifié.

La pratique se développe d'abord à Jérusalem où elle prend la dimension professionnelle nécessaire pour la pérennisation des activités. La fondation de la première troupe professionnelle en 1977 puis du premier théâtre palestinien en tant que lieu, le TNP, en 1984 marquent le début de la professionnalisation de la pratique théâtrale palestinienne. Depuis la construction du mur de séparation engagée en 2002, la ville de Jérusalem souffre d'un isolement des autres villes palestiniennes. L'activité du TNP connaît alors une baisse importante. L'institution, palestinienne, doit également faire face à des problèmes financiers, en l'absence de subventions de la Mairie de Jérusalem, israélienne, qui menacent l'activité.

Dans les autres villes palestiniennes, isolées les unes des autres, différentes expériences se développent à Ramallah, Bethléem et sa région, Hébron et Jénine. Malgré cet isolement et les possibilités réduites de travailler collectivement, ces expériences présentent des caractéristiques communes justement liées au contexte spécifique palestinien. Toutes les expériences cherchent à s'ancrer dans le territoire. Le choix de la langue dialectale locale pour la création et le désir de créer un lien profond avec le public s'inscrivent dans cette volonté d'ancrage territorial. Pour assurer un lien avec le public et plus largement la société, l'activité théâtrale prend une dimension sociale et thérapeutique dans ces villes. Le théâtre est également utilisé comme un moyen alternatif pour contester l'occupation israélienne et comme une autre forme de résistance.

En Israël, les conditions de création sont différentes. L'histoire de la création palestinienne en Israël suit une progression sur différentes étapes. À partir des années 1970, les Palestiniens ont gagné une visibilité sur la scène israélienne. La présence scénique des Palestiniens matérialise celles des Palestiniens dans la réalité de la société israélienne. Les années 1990 ont vu des collaborations se développer entre Juifs israéliens et Palestiniens citoyens d'Israël. Avec la fondation du théâtre Al-Midan à Haïfa en 1994, premier théâtre public israélien consacré à la création palestinienne, une nouvelle étape a été franchie. Mais ce paradoxe entre création palestinienne et institution publique israélienne est mis au jour avec la tentative de faire interdire la production d'Al-Midan de la saison 2014-2015, *Le temps parallèle* de Bashar

Murkus. Les limites de cette situation paradoxale sont atteintes et une création palestinienne indépendante émerge en Israël.

L'expérience du territoire marque la création palestinienne qui cherche à témoigner de cette pratique.