

Il est d'ailleurs remarquable que les quelques études de texte menées sur le théâtre palestinien, à l'instar de celle de Issa Boullata (2002)⁵⁶, sont consacrées aux adaptations de ce roman ou de l'autre œuvre majeure de Ghassan Kanafani, *Retour à Haïfa* ("عائد إلى حيفا", 1969)⁵⁷, alors qu'il a écrit trois pièces de théâtre : *La porte* ("الباب", 1964), *Un pont vers l'éternité* ("جسر إلى الأبد", 1965) et *Le chapeau et le prophète* ("القبعة والنبى", 1967)⁵⁸. Paradoxalement, ces pièces n'ont par ailleurs jamais été mises en scène contrairement à ses œuvres romanesques.

Des études ont cherché à écrire l'histoire du mouvement théâtral en Palestine. Hala Nassar (2006)⁵⁹ et Reuven Snir (1995, 1998, 2005a, 2005)⁶⁰, auteurs de travaux majeurs sur le théâtre palestinien, proposent chacun une introduction à ce sujet dans son contexte historique. Reuven Snir (1998)⁶¹ écrit l'histoire du mouvement théâtral palestinien, de la première troupe et du premier théâtre professionnel, El-Hakawati. Il questionne les origines de la professionnalisation du mouvement (Snir ; 2005a) et particulièrement après le tournant de 1967, dans un autre article⁶². Ailleurs, il analyse l'évolution du mouvement au prisme des dynamiques identitaires des Palestiniens (Snir ; 1995)⁶³.

Les questions qui animent ces travaux de recherche restent centrées autour des aspects historico-sociologiques du théâtre et de sa pratique dans le contexte palestinien, sans étude de texte menée avec les outils méthodologiques de l'analyse littéraire. Les sources de ces travaux puisent naturellement dans les productions théâtrales, mais pas forcément dans leur texte. Cependant, Hala Nassar se concentre sur trois productions, qu'elle considère comme représentatives de la création en Palestine et en Israël : *L'allée* ("الزاروب", 1992) de et par Samia Bakri (سامية بكرى, née en 1952), *Alive from Palestine : Stories under Occupation* (*Vivant depuis la Palestine : Histoires sous occupation*, 2002) du Théâtre Al-Kasaba de Ramallah ; *We are the Children of the Camps* (*Nous sommes les enfants du camp*, 2000) du

⁵⁶ Issa J. Boullata, « Ghassan Kanafani. Palestine's Children : Returning to Haifa and other stories », *Journal of Arabic Literature*, vol. 33 / 3, 2002, p. 294-295.

⁵⁷ Ghassan Kanafani, *Retour à Haïfa et autres nouvelles*, trad. Jocelyne Laâbi et Abdellatif Laâbi, Arles, Sindbad, 1997.

⁵⁸ بيروت, مؤسسة غسان كنفاني : دار الطليعة, vol. 3, 1980, غسان كنفاني, الأثار الكاملة.

⁵⁹ Hala Khamis Nassar, *op. cit.*

⁶⁰ Reuven Snir, « Palestinian theatre: Historical development and contemporary distinctive identity », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 1995, p. 29-73.

Reuven Snir, « The Palestinian al-Hakawati Theater: A Brief History », *The Arab Studies Journal*, vol. 6 / 2/1, 1998, p. 57-71.

Reuven Snir, « The Emergence of Palestinian Professional Theatre After 1967: al-Balalin's Self-Referential Play al-[ayin] Atma (The Darkness) », *Theatre Survey*, vol. 46 / 1, 2005, p. 5-29.

Reuven Snir, *Palestinian theatre*, Wiesbaden, Reichert, 2005.

⁶¹ Reuven Snir, *op. cit.*

⁶² Reuven Snir, *op. cit.*

⁶³ Reuven Snir, *op. cit.*

Théâtre Alrowwad du Camp d'Aïda à Bethléem. Parmi ces trois pièces, un texte seulement, *L'allée*, est publié. Les deux autres sont le résultat d'un travail d'écriture collective et les versions diffèrent à chaque représentation. Le texte n'est donc pas étudié pour ses caractéristiques littéraires mais comme support pour l'étude d'un phénomène social. À partir de ces créations, Hala Nassar questionne la figure traditionnelle du conteur et la manière dont ces pièces en proposent une nouvelle forme. Son travail s'inscrit alors dans une réflexion historique.

Dans sa monographie intitulée *Palestinian Theatre (Le théâtre palestinien, 2005)*⁶⁴, Reuven Snir établit l'histoire du théâtre palestinien, en cherchant les origines et en les questionnant. Il donne les différentes étapes de la constitution d'un mouvement théâtral palestinien, les troupes, les lieux de la pratique et les défis dans la lutte pour l'existence en tant que genre, en tant que culture. S'inscrivant dans les travaux de sociologie des arts et de la représentation, le texte n'est pas mis au service de l'analyse, notamment en raison de la difficulté d'accès au texte, mais au profit de l'étude des phénomènes sociaux dans le contexte particulier de la société palestinienne.

Cette question de l'accès au texte est à la fois la raison et l'explication de l'existence d'un plus grand nombre de travaux littéraires sur le théâtre israélien. Par ailleurs, les chercheurs israéliens bénéficient d'un champ académique plus riche et plus développé que leurs collègues palestiniens. Les conditions pour mener leurs recherches sont meilleures. Dan Urian (1992, 1995, 1995a, 1995b, 1997, 2006)⁶⁵ et Yurit Yaari (2009)⁶⁶ se concentrent sur ce qu'ils nomment « le personnage de l'Arabe » dans la dramaturgie israélienne contemporaine, l'évolution de ce personnage (Urian, 1995b)⁶⁷, sa fonction dans le texte et sur scène, et les rapports qu'il entretient avec son *alter ego* dramaturgique, le personnage de l'Israélien. Ailleurs, Dan Urian (2006)⁶⁸ étudie les relations que ces deux personnages entretiennent. La

⁶⁴ Reuven Snir, *op. cit.*

⁶⁵ Dan Urian, « The Image of the Arab in Israeli Theatre—from Competition to Exploitation (1912–1990) », *Theatre Research International*, vol. 17 / 1, 1992, p. 46–54.

Dan Urian, « Introduction », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 1995, p. 3–14. Dan Urian, « Theatre and the Intifada I », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 1995, p. 207–220.

Dan Urian, « The emergence of the Arab image in Israeli theatre, 1948–82 », *Israel Affairs*, vol. 1 / 4, 1995, p. 101–127.

Dan Urian, *The Arab in Israeli drama and theatre*, trad. Naomi Paz, Amsterdam, Harwood Academics Publishers, 1997, 169 p., (« Contemporary Theatre Studies », 26).

Dan Urian, « “Hawajah Bialik” The Double Culture of the Israeli Arab Theatre in Hebrew Drama and the Israeli Theatre », *Contemporary Theatre Review*, vol. 3 / 2, 2006, p. 75–86.

⁶⁶ Nurit Yaari, « Juifs et Arabes sur la scène israélienne », *Yod. Revue des études hébraïques et juives*, 2009, p. 283–301.

⁶⁷ Dan Urian, *op. cit.*

⁶⁸ Dan Urian, *op. cit.*

guerre tient une place de choix dans la dramaturgie israélienne. Dans leurs travaux, Nurit Yaari (2009)⁶⁹ et Dan Urian (1995b)⁷⁰ s'interrogent également sur le traitement scénique des événements politiques et de l'actualité. Les textes sont plus disponibles, les archives plus accessibles et les études littéraires alors rendues possibles.

Ainsi, le théâtre palestinien n'a pas été suffisamment étudié comme objet littéraire. C'est ce que nous souhaitons réaliser dans cette étude, sans mettre de côté le caractère « total » de la pratique théâtrale, pratique de texte et de représentation. Les textes de théâtre palestinien étant peu publiés, cette étude permet par ailleurs de consigner leur mémoire.

⁶⁹ Shimon Levy et Nurit Yaari, « Theatrical Responses to Political Events: The Trojan War on the Israeli Stage During the Lebanon War, 1982–1984 », *Journal of Theatre and Drama*, vol. 4, 1998, p. 99–123.

⁷⁰ Dan Urian, *op. cit.*

Faire du théâtre palestinien un objet littéraire

Pour mener une analyse et une étude dont l'entrée première constitue le texte, en tant qu'objet littéraire, la première difficulté est l'accès aux sources. En raison du manque relatif de publications évoqué précédemment, l'accès doit se faire directement, auprès des théâtres quand les textes et les archives des créations sont centralisés, sous forme manuscrite ou tapuscrite, ou auprès des dramaturges ou des comédiens. Deux années passées à l'Institut Français du Proche-Orient (Ifpo), entre septembre 2013 et août 2015, au sein de l'antenne de Jérusalem, nous ont offert l'opportunité de nous consacrer spécifiquement à la recherche et la collecte de textes dramaturgiques palestiniens, en arabe surtout.

Les pièces collectées au cours des différentes recherches de terrain sont classées dans le tableau donné en annexe⁷¹. Elles ont été obtenues auprès des dramaturges ou des comédiens au cours ou à la suite d'entretiens menés avec eux⁷². Les pièces ont été classées selon la source d'obtention. Il s'agit de montrer les différentes formes et modalités de conservation des textes, et donc de leur transmission. Ce classement fait émerger deux modes de pratique de création : individuellement ou au sein d'une institution. La lecture du tableau fait apparaître que le mode de conservation dépend du lieu de la production. La distinction entre création institutionnelle et individuelle semble marquer une différence entre les travaux produits en Palestine et en Israël.

Le travail de collecte des textes participe à la conservation de la mémoire d'un patrimoine littéraire, écrit en dialecte palestinien la plupart du temps. La mémoire des textes de théâtre étant menacée pour diverses raisons : représentations parfois uniques, genre lié à l'oralité, question du registre de langue employé et de son statut, vide de publication. Cette opération de collecte permet de consigner les textes et d'envisager l'écriture de l'histoire du théâtre palestinien contemporain plus précisément et *à partir* des textes des productions. Elle permet également d'ouvrir une autre voie dans les études menées jusqu'alors sur le théâtre palestinien, celle de l'approche littéraire et par le texte, pour alors étudier cette production pour sa valeur littéraire et dans ses dimensions poétique et esthétique.

Les représentations des pièces dans les théâtres palestiniens (Jérusalem-Est, Ramallah, Bethléem, Hébron et dans les théâtres palestiniens en Israël (Tel Aviv-Jaffa, Haïfa, Acre)

⁷¹ Voir l'Annexe 1, p. 464.

⁷² Cf. annexe *Entretiens*

permettent de questionner le texte au prisme de la représentation et de la mise en scène, voire de la réception⁷³.

1. L'émergence de la pratique théâtrale en Palestine

Dès la période ottomane, la Palestine, province éloignée de l'Empire, occupe une position marginale par rapport aux grands centres culturels voisins que sont Beyrouth et Le Caire⁷⁴. Mais elle reste perméable aux influences des productions qui naissent dans ces centres et à leur rayonnement. Le théâtre dans sa forme européenne apparaît au Liban au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. Le repère traditionnellement donné par les historiens est la représentation de *L'avare* de Molière dans une traduction et une adaptation par Maroun Naqqash à Beyrouth en 1848. La pratique théâtrale dans sa forme européenne est alors relativement récente au moment où elle apparaît en Palestine avec la venue pour la première fois en 1913 de la troupe de George Abyad (جورج أبيض, 1880-1959), acteur et metteur en scène syrien installé au Caire. La Palestine est historiquement –et géographiquement- liée à l'Égypte. Ainsi, d'autres troupes égyptiennes viennent se produire durant cette période, comme la troupe Ramsès (فرقة رمسيس) de Youssef Wahbi (يوسف وهبي, 1897-1982) et de Fatima Rushdi (فاطمة رشدي, m. en 1996). Ces événements donnent une impulsion à l'activité qui se développe, essentiellement menée par des non-professionnels dans des clubs et des écoles.

Ce développement stimule également la pratique de formes locales du spectacle vivant. Reuven Snir qualifie la période qui s'ouvre au début des années 1920 et se poursuit jusqu'à l'entre-deux guerres de « renaissance culturelle »⁷⁵. Des représentations de théâtre d'ombres (خيال الظل), de boîte aux merveilles (صندوق الدنيا ou صندوق العجب) sont données dans les cafés ou dans les salons tenus par les grandes familles de Jérusalem et de Haïfa particulièrement. Dans les cafés également, le conteur (الحكواتي) ou poète à la rébab (شاعر الربابة) se produisent. Les récits des épopées de tradition orale du patrimoine local arabe qu'ils livrent contiennent des éléments de théâtralité. Ces pratiques locales tendent à montrer que l'art de la représentation est présent avant l'introduction du théâtre dans sa forme européenne et déjà contenu dans les formes locales.

À ses débuts, le théâtre palestinien s'inscrit dans la lignée de la tradition locale arabe la réappropriation du personnage du conteur sur la scène. Les productions cherchent à réinventer

⁷³ Cf annexe *Représentations*.

⁷⁴ Reuven Snir, *op. cit.*, p. 30.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 22-30.

cette tradition culturelle qu'ils considèrent comme l'ancêtre du théâtre arabe. Il est d'ailleurs intéressant de noter que les théâtres arabes l'emploient dès leurs débuts pour dénoncer les occupations étrangères et la domination étrangère, tout autant que pour préserver l'héritage culturel local. Les dramaturges palestiniens n'emploient pas uniquement la figure du conteur pour s'inscrire dans un héritage culturel ancien ou pour décrire des événements passés, mais aussi pour stimuler la mémoire collective du public, comme un moyen de résistance politique et d'affirmation de puissance.

La création de l'État d'Israël le 15 mai 1948 et la période qui suit porte un coup d'arrêt aux initiatives dans le domaine théâtral et aux activités culturelles : les auteurs et les acteurs sont alors dispersés, les travaux sont perdus et le théâtre palestinien doit trouver une voix pour exprimer les nouvelles circonstances dans lequel il devra dorénavant évoluer. De la période d'avant 1948 et des prémisses de l'activité théâtrale émergente, il ne reste que quelques troupes amateurs, toujours dans les écoles et dans les clubs⁷⁶.

Dans les années 1960⁷⁷, la Palestine reçoit directement les influences de l'effervescence théâtrale arabe de villes comme Le Caire ou Beyrouth. Les expériences théâtrales dans la Palestine de cette période sont fortement inspirées de celles de ses voisins tout en cherchant à créer un théâtre propre, dans le contexte spécifique palestinien. Dans les conditions particulières de la période d'après 1967, la création connaît une intense activité dans ce contexte particulier car à la fois fortement marqué par la réunion physique des Palestiniens suite à l'annexion de Jérusalem et à la fois d'occupation de l'ensemble du territoire

2. Une approche géocritique du théâtre palestinien

L'approche géocritique et la notion d'espace littéraire telles que Bertrand Westphal les a définies⁷⁸ se sont concentrées sur l'écriture narrative, particulièrement l'écriture romanesque où les évolutions dans la représentation de l'espace, observées à partir des années 1950, constituent le point de départ du développement de la géocritique⁷⁹. Effectivement, l'espace dans la narration acquiert une place importante au point qu'il concurrence parfois les personnages. Ils se définissent essentiellement par l'espace qui les entoure et qui finalement

⁷⁶ Reuven Snir, *op. cit.*, p. 5.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Bertrand Westphal, *La géocritique: réel, fiction, espace*, Paris, Les Éd. de Minuit, 2007.

⁷⁹ Bertrand Westphal, « Pour une approche géocritique des textes. Essquisse », in *La géocritique mode d'emploi*, Presses Univ. Limoges, 2000, p. 9-39.

les absorbe, comme le soulignent Jean-Yves Tadié⁸⁰ ou Jean-Pierre Richard⁸¹. La géocritique est ainsi définie par Jean-Marie Grassin :

« Proposons, provisoirement, une définition de la géocritique comme la « (1) **science** des (2) **espaces** (3) **littéraires** ». La qualité de (1) *science* affectée à cette discipline lui attribue un objet, un capital de connaissances acquises et une méthodologie ; elle évite une appellation trop générale comme *étude des espaces humains*, qui ne lui assignerait pas de statut épistémologique précis, et, à l’opposé, un terme trop objectif comme *description des espaces littéraires* qui prendrait mal en compte le nécessaire travail d’interprétation accompli par le *sujet critique*. Nous reportons le débat lancé par Bertrand Westphal sur le statut et la méthode de la géocritique à une autre réflexion pour nous en tenir, ici, à son objet pressenti : les *espaces littéraires* et même, plus radicalement, à la nature de son objet : la notion (2) d’*espace* elle-même, écartant pour l’instant la définition de la (3) *littérarité* (ce qui fait qu’un espace, un texte, etc., est littéraire.)⁸²

Malgré le caractère « provisoire » de cette définition, deux éléments fondamentaux émergent, à savoir l’objet de l’étude géocritique, l’espace littéraire, et la méthode pour mener cette étude, développée par Bertrand Westphal dans ses nombreux travaux.

Les travaux d’Henri Lefebvre⁸³ font émerger trois modalités de la représentation spatiale en littérature : l’espace perçu, l’espace conçu et l’espace vécu. Pour Bertrand Westphal, cette dernière catégorie est particulièrement intéressante, puisqu’elle rassemble « les espaces de représentation, autrement dit tous les espaces vécus à travers les images et les symboles »⁸⁴.

L’approche des textes par la géocritique s’est particulièrement développée depuis le début des années 2000⁸⁵. Or le théâtre, genre privilégié de la représentation *de* et *dans* l’espace, n’a pas encore été suffisamment abordé par les études de géocritique. En 1999 au cours d’une table-ronde organisée dans le cadre du colloque intitulé « La Géocritique, mode d’emploi », Bertrand Westphal faisait d’ailleurs ce constat :

⁸⁰ Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 7.

⁸¹ Jean-Pierre Richard, « Paysages personnages », in Sylviane Coyault, (éd.). *Des récits poétiques contemporains*, éd. Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, France, Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal, 1996, p. 29-48.

⁸² Jean-Marie Grassin, « Pour une science des espaces littéraires », in *La géocritique mode d’emploi*, Presses Univ. Limoges, 2000, p. I-XIII, p. 1.

⁸³ Henri Lefebvre et Rémi Hess, *La production de l’espace*, Paris, Anthropos, 2000.

⁸⁴ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁵ Bertrand Westphal, *Le rivage des mythes: une géocritique méditerranéenne, le lieu et son mythe*, Limoges, Presses Univ. Limoges, 2001, p. 7.

« - Je me dis que la géocritique pourrait trouver une belle application dans le théâtre, où l'espace est roi : le corps des acteurs, le lieu de la scène... Personne d'entre nous n'a parlé de théâtre, me semble-t-il, alors qu'il aurait été bon de le faire.

- Si, si ! J'ai dit que le théâtre constituait un cas remarquable pour la géocritique puisqu'il correspond à une conjonction entre des espaces de différents ordres : l'espace représenté, l'espace de la représentation, l'espace du texte. Toutes les catégories de l'espace sont rassemblées en un même lieu. J'ajoute au passage qu'il faudra poursuivre la réflexion sur les liens entre perception spatiale et histoire. Car, en effet, comment la parole historique fonde-t-elle et défait des espaces ? »⁸⁶

L'approche par la géocritique des productions théâtrales permet un retour au texte dans les études, contre le « terrorisme scénique »⁸⁷ des dernières décennies relevé par Anne Ubersfeld.

Si la géocritique vise « non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature »⁸⁸, une réflexion sur le genre théâtral, art vivant, art en train de se faire face au public et avec lui, peut s'articuler autour de ses relations à l'espace, ou plutôt aux espaces du processus de création. Le processus de création théâtrale se construit sur la rencontre entre des espaces de natures différentes : l'espace du texte, l'espace représenté, l'espace de la représentation. L'approche par la géocritique fait ainsi dialoguer les deux pôles du processus d'écriture théâtrale : le texte et la représentation sur scène et avec la salle. L'espace textuel, dans les didascalies et les propos des personnages, et l'espace visuel, sur scène, spécifiques à l'écriture théâtrale, laissent peu de place à la description, production littéraire de la représentation du lieu et de l'espace par excellence. Une question se pose alors : Comment, sans moments descriptifs, le texte de théâtre propose-t-il une représentation de l'espace et du lieu ?

Outre sa fonction décorative habituelle, en tant que cadre de l'action, l'espace joue un rôle clé dans la construction dramaturgique au même titre que les personnages.

Le dépouillement des textes constituant un corpus large, récoltés sur le terrain, fait apparaître la centralité de la dimension spatiale dans les productions palestiniennes de la période contemporaine. Dans un espace contesté, limité et fragmenté, le théâtre des Palestiniens raconte le territoire. Le territoire correspond, dans la définition donnée par le *Trésor de la Langue Française Informatisé* à une « étendue de terre, plus ou moins nettement délimitée,

⁸⁶ Bertrand Westphal, *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Univ. Limoges, 2000, p. 305.

⁸⁷ Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre. I*, Paris, Belin, 1996.

⁸⁸ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 17.

qui présente généralement une certaine unité, un caractère particulier ». La centralité de la question des frontières est soulignée dans la définition de « territoire ».

La fragmentation du territoire donne naissance à ce que Julien Bousac nomme « l'archipel de la Palestine orientale »⁸⁹. Cette image fait écho à la géographie poétique évoquée par Bertrand Westphal pour définir la géocritique :

« La géocritique correspondrait bel et bien à une poétique de l'archipel, espace dont la totalité est constituée par l'articulation raisonnée de tous les îlots - mobiles- qui le composent. De tous les espaces, l'archipel est le plus dynamique ; il ne vit qu'à travers les glissements de sens qui l'affectent et le ballottent à perpétuité. Dans la mesure où le ballotement est vital, il sera émergence (et dans sa version volcanique : éruption) permanente de sens. Là où l'espace est archipel, les identités culturelles se compliquent au point de rester à tout jamais définissables, et donc indéfinies. La trajectoire géocritique, parce qu'elle éviterait la terre ferme où n'est mouvant que le sable, est virevoltante. Ainsi, du moins, éviterait-elle les sables mouvants dont le nom est stéréotype. Il ne fait aucun doute, me semble-t-il, que tout espace, par-dessous la surface de l'évidence, est archipel. »⁹⁰

Ainsi, la géographie de l'archipel du territoire de la Palestine et celle, littéraire et poétique, de la trajectoire géocritique se rejoignent dans la production palestinienne. Leur rencontre est particulièrement pertinente dans la production théâtrale qui nécessite la réunion de conditions matérielles spécifiques, mise à mal dans ce contexte.

Le dépouillement des textes met également au jour un changement dans le rapport à l'espace et la représentation du territoire palestinien dans les productions de la dernière décennie. La représentation de cet espace prend une portée symbolique et met de côté la dimension directement politique présente dans les pièces produites avant 2006. Ce changement de représentation évoque celui qui est à l'origine de l'émergence de « l'hypothèse géocritique »⁹¹. Pour Bertrand Westphal, la perception de l'espace a été profondément bouleversée après la seconde guerre mondiale, puis au début des années soixante⁹². Depuis, deux phénomènes mènent à la naissance de cette hypothèse géocritique :

« Deux phénomènes simultanés, apparemment isolés, voire contradictoires, s'offrent à l'analyse. On constate d'une part l'éclatement progressif de la perception d'un espace humain homogène, provoqué par un décentrement continu du point de vue, et un constant

⁸⁹ Serge Halimi et Le Monde diplomatique, *Le Monde diplomatique. L'atlas*, ISSN 1779-0689. *Un monde à l'envers*, Paris, Le monde diplomatique, 2011, 194 p.

⁹⁰ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 18.

⁹¹ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 13.

⁹² *Ibidem*, p. 9-12.

approfondissement du regard. D'autre part, on observe un processus de mondialisation de ce même espace, qui plonge ses racines dans la nostalgie d'un système hégémonique, qui vise à recomacter les périphéries en réfutant leur statut, qui, enfin, refrène les émergences et discrédite le principe même de la variabilité au nom d'une pensée alliant unicité et indétermination.

L'espace est appréhendé dans sa double tension centrifuge et centripète. Tirillé de-ci de-là, il perd son ancrage. »⁹³

Ces phénomènes peuvent s'appliquer dans le contexte palestinien. L'éclatement progressif de la perception de l'espace, évoqué par Bertrand Westphal, est, en Palestine, le résultat du morcellement du territoire suite aux Accords d'Oslo⁹⁴. Ainsi, à partir du début des années 2000, la perception du territoire palestinien change et s'exprime dans les productions. Ce changement renforce le sentiment de nostalgie de la Palestine d'avant 1948. Mais dans ce nouveau contexte, les modalités de représentations changent elles aussi.

La définition proposée par Jean-Marie Grassin évolue : « Je reformulerai enfin la définition initiale de la géocritique non plus seulement comme science de l'imaginaire de l'espace, mais aussi comme *art d'interpréter les espaces imaginaires* »⁹⁵. Notre étude cherchera donc à interpréter les espaces imaginaires dans le texte de théâtre palestinien, leur matérialisation sur scène et leur inscription dans le réel.

En Palestine, dans le texte et sur la scène de théâtre qui n'est pas l'unique espace de représentation, l'espace physique n'est pas simplement décrit, ou employé comme un élément de décor, mais il est problématisé, interprété et métaphorique. Dans ces conditions particulières, le théâtre palestinien s'approprie l'espace de la dramaturgie et de la représentation. Praticué dans la réalité, sur un espace chargé politiquement et culturellement, le théâtre palestinien offre un terreau fertile à la géocritique qui s'attache aux représentations de cette espace chargé littérairement et symboliquement qu'est la Palestine, en cohérence avec la réponse donnée par Bertrand Westphal : « Mais envisagera-t-on la géocritique d'un pays ? Oui et non. La réponse dépend de la densité littéraire des lieux – et il en va ici des pays comme de certaines villes »⁹⁶.

Les nouvelles modalités du traitement de l'espace et du lieu marquent le début d'une période dans l'histoire de la dramaturgie palestinienne qui s'ouvre, en 2006, avec l'expérience d'*À*

⁹³ *Ibidem*, p. 14.

⁹⁴ Sur les Accords d'Oslo, voir la note 153, p. 52.

⁹⁵ Jean-Marie Grassin, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁶ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 37.

portée de crachat de Taher Najib. Cette pièce constitue la première pièce de notre corpus que nous présenterons maintenant.

3. Présentation du corpus

Le corpus défini se compose de six textes de pièces produites par des Palestiniens au cours de la décennie 2006-2016 : *À portée de crachat*, *Dans l'ombre du martyr*, *Un demi-sac de plomb*, *En dehors*, *Le temps parallèle* et *Taha*. Il cherche à montrer que la représentation de l'espace palestinien dans le texte et sur la scène se construit autour de trois dimensions, celle de l'espace réel et pratiqué, celle de l'espace tel qu'il est vécu et celle de l'espace représenté. Les textes choisis constituant le corpus d'analyse se construisent sur des procédés d'écriture spécifiques. Ils intègrent du matériel non fictionnel (témoignages, documents historiques) ou fictionnel et littéraire (morceaux de poésie, récit de soi et autobiographie). Le choix de l'écriture monologuée, très présente dans ce corpus, et plus largement dans la production palestinienne contemporaine, s'inscrit dans l'expression de représentations spécifiques du lieu, à savoir celles de l'exil.

À portée de crachat

Créée en 2006, dans une mise en scène d'Ofira Henig (אופירה הניג, née en 1960)⁹⁷ et jouée par Khalifa Natour (خليفة ناطور, né en 1965)⁹⁸, la pièce *À portée de crachat*⁹⁹ («בטווח יריקה») de Taher Najib (طاهر نجيب, né en 1970) remporte le premier prix du Festival du monodrame *Teatronetto* de Tel Aviv-Jaffa. Accueillie par Peter Brook aux Bouffes du Nord en 2007 dans cette distribution avec surtitres, elle est également jouée sous le titre d'*In Spitting Distance* au Barbican Theatre de Londres en 2008.

La pièce est un monodrame autobiographique où le monologuant, comédien palestinien citoyen israélien, livre le récit de ses tribulations de Ramallah à Tel Aviv en passant par Paris. Il quitte Ramallah pendant la seconde Intifada (2000-2003) pour se rendre en France dans le cadre d'une résidence d'artiste. Appelé pour une pièce, il doit rentrer à Tel Aviv le 10 septembre 2002, mais l'embarquement lui est interdit pour des raisons sécuritaires. Il reste un

⁹⁷ Metteuse en scène israélienne, elle est l'une des figures majeures de la création théâtrale israélienne. Elle a notamment dirigé le théâtre national Habima et le Khan de Jérusalem.

⁹⁸ Acteur palestinien citoyen israélien, très populaire auprès du public israélien comme du public palestinien.

⁹⁹ Expression qui se traduit littéralement en français par « à un jet de pierre », « à deux pas » et se construit en hébreu sur le terme *yerika*, « crachat ».

jour de plus à Paris, et part finalement le lendemain, le 11 septembre, à destination de l'aéroport Ben Gourion.

Derrière le succès de la pièce à l'étranger et dans les théâtres palestiniens se dessine un rapport complexe entre création théâtrale et usage des langues. Il peut en effet sembler paradoxal qu'un écrivain palestinien compose une pièce en hébreu : or la question de la langue et du processus de traduction est au cœur de la production théâtrale israélo-palestinienne¹⁰⁰ comme le montre l'œuvre par ailleurs très singulière de cet auteur. En effet, Palestinien citoyen d'Israël, Taher Najib écrit la version originale de sa première pièce en hébreu et non en arabe, sa langue maternelle : il déclare vouloir s'adresser à un public israélien, et être « sûr qu'ils comprennent »¹⁰¹. Et 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* ("ركب")¹⁰². Mais cette œuvre singulière ne se retreint pas à la dialectique hébreu-arabe. 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.

Dans l'ombre du martyr

Dans l'ombre du martyr ("في ظلّ الشهيد") est la dernière pièce écrite produite par François Abou Salem et Paula Fünfeck, en 2010. Né de parents français, François Gaspard grandit à Jérusalem puis à Beyrouth où il fait ses études secondaires. Il commence sa carrière artistique avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du Soleil avant de rentrer à Jérusalem. Il prend le nom de François Abu Salem. Il consacre son travail au développement du théâtre palestinien contemporain, notamment par la professionnalisation de l'activité, avec par exemple la fondation de la troupe El-Hakawati en 1977, puis du théâtre éponyme en 1984, premier théâtre palestinien à Jérusalem. C'est aujourd'hui le seul théâtre palestinien encore en activité à Jérusalem.

Dans l'ombre du martyr est un monodrame polyphonique à la première personne. La pièce a été jouée pour la première fois à Beyrouth en avril 2010. La pièce livre le témoignage du frère

¹⁰⁰ Linda Ben-Zvi, *Theater in Israel*, Ann Arbor, University of Michigan press, 1999, (« Theater, theory, text, performance »), p. 324-342.

¹⁰¹ Entretien avec Taher Najib, 19 septembre 2013, Jérusalem.

¹⁰² طاهر نجيب, ركب, دار راية للنشر, حيفا, 2013.

d'un martyr de la seconde Intifada. Dans cette pièce, François Abou Salem aborde la question du fossé qui sépare deux générations et deux périodes de l'Histoire de la Palestine.

Dans l'ombre du martyr est le résultat d'une recherche menée par François Abou Salem sur la neuropsychologie et particulièrement celle des martyrs. Il écrit :

« Il y a quelques années, après avoir profité d'un séjour à Paris de 2002 à 2005 pour me plonger dans une importante et excitante étude de la neuropsychologie (une branche de la psychologie qui s'inscrit dans les récents développements de la neuroscience), j'ai rêvé d'exprimer cette passion sur la scène pour impliquer le public palestinien dans cette nouvelle connaissance que j'avais acquise. »¹⁰³

Le texte présente une complexité dans l'écriture, par l'emploi d'un langage scientifique spécifique à la neuropsychologie, mêlé au dialogue et à la description d'hallucinations. Ce monodrame donne la voix à différentes personnes, différentes personnalités que le monologuant a rencontrées dans sa vie. Pendant vingt ans, le monologuant a répété la soutenance de sa thèse sur l'évolution du cerveau humain qui n'a jamais eu lieu. Il répète pour ne pas mourir ou ne pas être frustré. Il raconte sa famille, ses études à Sarajevo pour devenir spécialiste en neuroscience et son échec aux examens. Il finit alors concierge dans un hôpital et parle avec amertume de son frère mort dans une opération suicide. Sa vie bascule après ce moment : il se sent coupable et impuissant, persuadé que s'il avait été présent, il aurait pu empêcher son frère de se donner la mort. Pour lui, ces opérations sont inutiles car lorsqu'un homme décide d'être martyr, il tue sa mère, son père et sa famille. Le martyr ne pense pas au résultat et aux conséquences, il n'a pas conscience de son acte mais il est guidé par la haine et le désespoir.

Un demi-sac de plomb

*Un demi-sac de plomb*¹⁰⁴ ("نصن كيس رصاص") est une pièce de Kamel El Basha (كمال الباشا, né en 1962 à Jérusalem) écrite à la fin de l'année 2010 et produite pour la première fois en 2011 par le collectif indépendant *Quds Art* basé à Jérusalem. La pièce est une commande de la part du théâtre de Jérusalem-Est, le Théâtre National Palestinien/El-Hakawati.

¹⁰³ Document écrit par François Abou Salem, transmis par Waseem Khair le 9 octobre 2015 par mail. Traduction personnelle de :

“Several years ago, after an important and exciting take advantage of them in Paris from 2002 to 2005 in neuropsychology study (branch of psychology that intersects with the recent developments in neuroscience), dreamed translate this passion to play involved the Palestinian public with me in this new knowledge.”

¹⁰⁴ Traduction personnelle, voir l'essai de traduction en annexe.

Kamel El Basha est une figure majeure de la production théâtrale palestinienne à Jérusalem depuis la fin des années 1990¹⁰⁵ par son jeu dans des créations marquantes (dont *Antigone de Palestine* et *Des roses et du jasmin*, produites par le TNP et le Théâtre des Quartiers d'Ivry *L'insomnie de la Belle endormie* ("أرق الجميلة النائمة"), produite par *Quds Art*, texte du dramaturge libanais 'Abd al-Raḥman al-'Awḡī.

Un demi-sac de plomb a été mise en scène par 'Abd al-Salām 'Abdūh. Dans cette pièce, des procédés sont mis en œuvre sur scène pour faire revivre un patrimoine local populaire en voie de disparition. Elle se construit notamment sur le réemploi de formes traditionnelles, celles du conteur et du théâtre d'ombres, et l'intégration de ces formes traditionnelles à des techniques diverses issues de la dramaturgie contemporaine. De profonds liens sont établis entre forme et fond et les allers-retours entre réalité et fiction sont permanents. Le texte mêle les genres littéraires du récit, de la poésie et de l'écriture dramaturgique dans une langue dialectale palestinienne de Jérusalem. Le choix du registre se place ici au cœur du processus de création. Un joueur de luth sur scène accompagne le jeu des acteurs et interprète les intermèdes musicaux qui séparent les scènes.

Ces procédés suscitent la mémoire personnelle des spectateurs dans le public et participent à la construction collective du souvenir d'un événement historique, celui de la bataille de Qastal en avril 1948, raconté sur scène. Dans le même temps, la pièce cherche à consigner la mémoire d'une histoire populaire palestinienne menacée par l'oubli. La pièce prend alors une valeur de témoignage. Les différents espaces de la représentation ainsi que la dimension spatiale élaborée dans la dramaturgie participent à la construction d'une ode dédiée à la ville de Jérusalem qui s'élabore tout au long d'*Un demi-sac de plomb*.

En dehors

*En dehors*¹⁰⁶ ("خارج المكان") est un texte dramaturgique particulier qui laisse une large place à la mise en scène et à l'expression corporelle. Il est l'une des rares tentatives de ce genre dans la production théâtrale palestinienne des dernières années. Par ce monodrame écrit en 2012, Rami Khader (رامي خضر, né en 1982 à Bethléem) propose une réflexion sur les formes d'occupation et leurs conséquences sur l'individu et le groupe. Comme rarement sur la scène palestinienne, il pose la question de l'avenir palestinien par un voyage dans la mémoire et les

¹⁰⁵ En septembre 2017, il reçoit le prix d'interprétation masculine à la 74^{ème} édition du Festival de cinéma de la Mostra de Venise pour son premier rôle au cinéma dans le film *L'insulte* de Ziad Doueiri.

¹⁰⁶ Traduction personnelle, voir l'essai de traduction en annexe.

souvenirs du narrateur/conteur/monologuant. La pièce se construit sur la dualité : intérieur-extérieur ; privé-public ; passé-futur ; présence-absence ; fiction-réalité ; tradition-modernité.

Le temps parallèle

*Le temps parallèle*¹⁰⁷ ("الزمن الموازي") a été écrite et mise en scène au début de l'année 2014 par Bashar Murkus (بشار مرقص, né en 1992) né à Kafar Yasif dans le nord de la Galilée et basé à Haïfa. Il se fait d'abord remarquer par ses rôles dans plusieurs créations marquantes de la production théâtrale palestinienne des dernières années : une adaptation du poème de Mahmoud Darwich « Je descends, ici et maintenant » ("أنزل هنا والآن", 2010), *La maison* ("البيت", 2011)¹⁰⁸ de Alaa Hlehel (علاء حيلحل, né en 1974), ou encore *Les Optimistes* (2012) produit par le théâtre Majaz et le Théâtre du Soleil à Paris¹⁰⁹.

Il met en scène *De misérables rêves* ("أحلام شقية") de Saad Allah Wannous, et *Whips* d'Harold Pinter.

Les scénographies et les mises en scène qu'il signe méritent une attention particulière. Sa première pièce, *Al-Bālī balī bīl* ("البالي بالي بيل") reçoit le double prix de la meilleure scénographie et de la meilleure mise en scène au festival d'Acre en 2011. *Bye bye Gillo* ("باي باي جيلو")¹¹⁰, écrite par Taha Adnan, est retenue dans sa mise en scène¹¹¹ par le programme « Dramaturgie arabe contemporaine »¹¹² pour la promotion et la diffusion de pièces de jeunes dramaturges.

Le temps parallèle s'inspire de la vie du prisonnier palestinien Walid Daqqa, détenu en Israël depuis le 25 mars 1986, depuis donc plus de trente ans. La pièce se déroule en huis-clos dans la cellule d'une prison israélienne que cinq prisonniers politiques palestiniens partagent. Ils forment un groupe solidaire et sont tous occupés par la réalisation de la quête commandée par le héros, Wadī' : construire un luth avec les moyens limités dont ils disposent en raison de l'enfermement qui leur est imposé pour jouer de la musique lors de la cérémonie de mariage de Wadī' qui se déroulera en prison.

Dans cette pièce, Bashar Murkus choisit de représenter l'espace palestinien, contraint, par l'emploi d'un lieu spécifique et à la forte charge symbolique : une prison. À l'extérieur de

¹⁰⁷ Traduction personnelle, voir l'essai de traduction en annexe.

¹⁰⁸ Production Théâtre Al-Midan Haïfa

¹⁰⁹ *Les Optimistes*, Michel Azama, théâtre Majaz et théâtre du soleil, 2012.

¹¹⁰ Titre tel qu'il a été traduit en français

¹¹¹ production Théâtre Al-Harah, Beit Jala, 2013.

¹¹² <http://www.lafriche.org/content/dramaturgie-arabe-contemporaine>

cette prison, espace auquel les prisonniers n'ont pas accès, deux autres personnages évoluent : Fida et le geôlier. Fida est la fiancée de Wadī', celle qui est donc destinée à se marier avec le héros. Elle n'a pas accès à l'espace intérieur de la prison, contrairement à l'autre personnage, le geôlier, qui a non seulement accès à tous les espaces, mais les contrôle aussi.

Un complexe se construit autour de la dimension spatiale gérée par le geôlier. Par ce personnage qui tient une place particulière dans la dramaturgie du *Temps parallèle*, l'ordre établi, dont il est le représentant, est remis en cause. C'est du moins une tentative de remettre en cause l'ordre établi qui est préparée par les prisonniers contre le pouvoir auquel ils sont soumis, pour leur liberté et leurs conditions de vie. Le geôlier incarne la clé de voûte d'une métaphore de la Palestine qui se met en place tout au long de la pièce.

Finalement, l'espace de la dramaturgie apparaît double : matériel et symbolique, à l'image de l'occupation de la Palestine où les Palestiniens vivent une occupation de la terre (احتلال الأرض) et une occupation de l'esprit (احتلال النفس)¹¹³.

Taha

Taha ("طه")¹¹⁴ est écrite au début de l'année 2014 par Amer Hlehel (عامر حليحل) né en 1979 à Jish, en Galilée), comédien, metteur en scène, dramaturge palestinien basé à Haïfa. Il fait partie d'une génération d'artistes palestiniens en Israël qui font le choix de la création en arabe dès leurs premiers travaux, à la différence de leurs aînés chez qui l'on assiste actuellement à un mouvement vers la langue arabe, après des années de création en hébreu. *Taha* est un monologue qui livre des morceaux choisis du récit de vie du poète palestinien Taha Muhammad Ali (طه محمد علي, 1931-2011). Un choix de poèmes extraits de ses *Œuvres complètes*¹¹⁵ est publié en français en 2012 sous le titre d'*Une migration sans fin* dans une traduction d'Antoine Jockey¹¹⁶.

Dans ce récit sur scène, le poète raconte des souvenirs de son émigration depuis Saffuriya (صَفُورِيَّة), son village natal dans le Nord de la Galilée situé à six kilomètres au nord-ouest de Nazareth, au Liban et avant son retour à Nazareth. La question de l'exil et du retour est ici traitée par un Palestinien en Israël. Le texte mêle les genres littéraires du récit de vie, de la poésie et de l'écriture dramaturgique. Par l'écriture monologuée, la voix du personnage du

¹¹³ Sur ces expressions, voir la note 310, p. 85.

¹¹⁴ Traduction personnelle, voir l'essai de traduction en annexe.

¹¹⁵ طه محمد علي, الأعمال الكاملة, دار راية للنشر, حيفا, 2011.

¹¹⁶ Taha Muhammad Ali, *Une migration sans fin: poèmes*, trad. Antoine Jockey, Paris, Galaade éd., 2012.

poète raconte l'exil. La dimension spatiale tient une place centrale. Le traitement de l'espace et de l'exil présente un intérêt particulier dans ce texte singulier. Ce rapport à l'espace semble participer à la formulation d'une nouvelle définition du théâtre politique et annoncer une nouvelle période dans l'histoire de la dramaturgie contemporaine palestinienne. Cette période s'ouvre en 2006 avec l'expérience d'*À portée de crachat*.

Ces pièces donnent un aperçu sur le plan géographique de la production palestinienne, important dans le cadre de ce travail centré sur le lieu. Les trois pôles majeurs de la création palestinienne sont représentés : Jérusalem et son statut particulier, la Palestine et Israël. Ce choix cherche également à montrer la complexité de la réalité palestinienne ou plutôt la pluralité des réalités palestiniennes au-delà de la carte politique.

Dans ce travail, la Palestine désigne le territoire sous contrôle de l'Autorité Palestinienne depuis les Accords d'Oslo, soit l'état reconnu comme état observateur non-membre des Nations-Unis le 10 septembre 2011.

En Israël, une Palestine existe. Et dans le domaine du théâtre, la communauté palestinienne se montre particulièrement active, dynamique et créative. Nous refusons d'employer le terme répandu d'« Arabes israéliens » parce qu'il ne désigne pas la réalité *palestinienne* en Israël. Nous choisissons de désigner les membres de cette communauté par les « Palestiniens en Israël », de la même manière qu'Élias Sanbar les désigne dans sa traduction du recueil d'entretiens de Mahmoud Darwich¹¹⁷. Cette terminologie nous semble plus précise et mieux adaptée pour décrire la réalité humaine, sociale et culturelle de cette communauté, cette minorité qui vit *en* Israël, mais ne vient pas *d'*Israël, mais bien *de* Palestine.

¹¹⁷ Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore: entretiens*, trad. Élias Sanbar et Simone Bitton, Arles, Actes Sud, 1997.

Plan suivi

Cette thèse suit un plan thématique progressif. Elle se divise en trois parties. Les parties portent chacune sur l'un des trois types d'espaces déjà évoqués : l'espace réel et pratiqué, l'espace tel qu'il est vécu et l'espace représenté. La première partie cherche à montrer en quoi la pratique du territoire palestinien constitue une expérience, une contrainte et un cadre à la création, tant du point de vue des conditions imposées que du point de vue des thématiques traitées. À partir des résultats obtenus dans cette partie, la deuxième partie examine les procédés d'expression de la perception de l'espace dans les textes du corpus. Cette deuxième partie amorce le basculement entre l'espace réel, vécu et perçu, et l'espace conceptuel, représenté, qui conduit finalement à la troisième et dernière partie, consacrée aux représentations de la Palestine.

La première partie s'intéresse aux conditions matérielles de la pratique du théâtre sur le territoire palestinien et leurs conséquences sur la création. Elle s'appuie sur les spécificités de notre objet et sa singularité et les met en tension : le théâtre, pratique de texte et de représentation, sur le territoire palestinien caractérisé par la fragmentation et la forte contrainte imposée aux mobilités des Palestiniens (chapitre 1). Trois foyers distincts émergent : à Jérusalem, en Palestine et en Israël. Ces foyers présentent des caractéristiques propres, essentiellement dues aux différentes conditions de création, mais partagent également des éléments, dont l'importance du témoignage dans la création, dans le texte mais également comme objectif d'écriture et de réception (chapitre 2). Le théâtre apparaît comme un outil de consignation de la mémoire, individuelle et collective, pour écrire l'Histoire de la Palestine et pour qu'elle ne tombe pas dans l'oubli. L'expérience vécue racontée sur scène participe à la reconnaissance d'un élément fondamental au processus de création : le public. La mise en scène de l'expérience vécue se construit avec l'emploi du récit et des formes narratives. Du témoignage, on passe au texte par un travail littéraire qui s'inscrit alors dans le processus d'écriture et de création (chapitre 3). Dans ce contexte, le récit de soi trouve une place privilégiée et devient un mode d'expression particulièrement utilisé depuis la décennie amorcée par *À portée de crachat*.

La deuxième partie étudie l'espace de la dramaturgie des pièces du corpus, c'est-à-dire la transcription scénique de l'expérience du territoire développée dans la première partie. Quatre pièces sur les six du corpus sont des monologues. L'importance du monologue s'explique

notamment par sa capacité à exprimer l'exil dans ses différentes composantes : exil géographique et exil social et intérieur (chapitre 4). L'étude des monologues est réalisée en combinant analyse de texte et représentation. Le monologue est effectivement supporté par tout un dispositif scénique qui donne également à voir le sentiment qui résulte de l'exil. Combinés, les outils de l'analyse littéraire et scénographique permettent de poser la question de la matérialité du texte et de son statut dans le contexte spécifique de la production théâtrale palestinienne. Le lieu occupe une place centrale dans les récits. Deux villes occupent largement les descriptions : Jérusalem et Haïfa. Ces deux espaces urbains se présentent comme l'incarnation de deux modèles qui s'opposent mais qui partagent aussi des caractéristiques communes, à l'image de leurs habitants, Palestiniens. Ces lieux marquent tellement les personnages qu'ils finissent par les concurrencer, du point de vue de la dramaturgie, ou les incarner (chapitre 5). La dimension spatiale, centrale, est ensuite étudiée (chapitre 6).

Ainsi, en interrogeant le texte dans la construction du lieu sur scène, on passe de la spatialité du texte à la *lisibilité* des lieux¹¹⁸. De ces analyses, des représentations de la Palestine sur scène émergent auxquelles la dernière partie est consacrée. L'enfermement est représenté par un huis-clos textuel et scénique qui s'exprime pleinement au théâtre (chapitre 7). Le mythe de la Palestine est questionné et les représentations que la dramaturgie propose s'inscrivent dans une rupture avec les pratiques précédentes (chapitre 8). Finalement, la Palestine représentée sur scène constitue un outil d'élaboration symbolique de l'identité palestinienne. Elle offre un espace de formulation et de reformulation des composantes de l'identité palestinienne (chapitre 9). L'étude des modalités de la construction des représentations de la Palestine au théâtre révèle finalement des modes de fonctionnement propres à l'écriture d'un genre en permanente évolution. Cette construction favorise l'expression et l'élaboration d'une identité palestinienne en questionnement. Le lieu, dépassé, participe à la construction d'une métaphore de la Palestine, réunissant les Palestiniens au-delà des différentes situations géographiques et l'expression de composantes identitaires communes et partagées. L'un des enjeux majeurs de la géocritique est la contribution à la détermination/l'indétermination des identités culturelles : comment cette représentation de l'espace contribue, finalement, à définir l'identité palestinienne ? Comment le lieu participe à l'élaboration et à l'expression de dynamiques identitaires dans le théâtre palestinien produit dans les différents foyers de création ?

¹¹⁸ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 17.