

## *Le témoignage sur scène*

Sur un espace contesté, limité et fragmenté, la création palestinienne est pratiquée dans des conditions particulières qui ont été abordées dans le chapitre précédent. Parcourir cet espace représente une expérience marquante, vécue collectivement et quotidiennement par les Palestiniens. Le récit de cette expérience occupe les productions théâtrales. Le témoignage occupe la scène. La relation ambiguë entretenue entre le témoignage et le réel donne forme, au théâtre, à une mise en scène du réel et du vécu. Face au public, elle s'inscrit dans sa reconnaissance comme élément fondamental du processus de création. La pratique théâtrale, pratique de texte et de représentation, se construit sur deux espaces : celui de la scène et celui de la salle<sup>321</sup>. Sur la scène palestinienne, le témoignage, puisqu'il suscite la mémoire personnelle des spectateurs, permet d'assurer un lien avec le public.

### 1. De l'expérience vécue à la scène

Les productions du Théâtre Ashtar, évoqué dans le chapitre précédent, se nourrissent des expériences personnelles vécues pour créer un matériau destiné à la scène. Le témoignage est placé au cœur du processus d'écriture et de représentation dans *Les monologues de Gaza*<sup>322</sup> qui constituent un exemple éclairant de mise en scène de l'expérience vécue. Afin de ne pas restreindre la création à une dimension personnelle et locale et pour dépasser les frontières, cette création puise dans les pratiques internationales. La réappropriation de formes étrangères sur la scène palestinienne donne au témoignage une valeur universelle tout en élargissant le champ de la réception. Ce procédé est récurrent dans la production palestinienne contemporaine. Présenté sur la scène, le témoignage suscite la mémoire personnelle du public. Il permet de construire, collectivement, une mémoire palestinienne menacée par l'oubli.

---

<sup>321</sup> « Il y a dans ce *procès* qu'est la représentation théâtrale, dans cet événement à multiples personnages, un personnage-clé, quoiqu'il n'apparaisse pas sur scène et semble ne rien produire : c'est le spectateur. Il est le destinataire du discours, le récepteur dans le procès de communication, le roi de la fête ; mais il est aussi le sujet d'un *faire*, l'artisan d'une pratique qui s'articule continuellement avec les pratiques scéniques. », Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre. II, l'école du spectateur*, Paris, Belin, 1996, p. 253.

<sup>322</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *Les monologues de Gaza: la jeunesse de Gaza raconte ses histoires de guerre et de siège (... , Gaza 2010)*, trad. Marianne Weiss, Paris, Éditions L'espace d'un instant, impr. 2013, 2013.

## 1.1. *Les monologues de Gaza* et le Théâtre de l'Opprimé

Dès la création du théâtre, les productions d'Ashtar s'inscrivent dans les questionnements du théâtre mondial ainsi que ses objectifs d'information et de prise de conscience des populations<sup>323</sup>. *Les monologues de Gaza*<sup>324</sup> ("مونولوجات غزة", 2010<sup>325</sup>) s'inspirent de l'utilisation du théâtre dans le combat pour le féminisme à l'instar des *Monologues du vagin* (*The Vagina Monologues*<sup>326</sup>). Le théâtre est employé comme un outil original et différent pour contester l'occupation.

Ces expériences participent à l'affirmation d'un théâtre palestinien en proie aux diverses problématiques locales telles que des problématiques sociales, culturelles ou encore artistiques, tout en s'appuyant notamment sur la réappropriation de formes et pratiques théâtrales internationales pour les adapter à l'héritage palestinien et arabe.

### 1.1.1. Des sources d'inspiration multiples

#### Le Théâtre Forum

Les créations du Théâtre Ashtar puisent leur inspiration dans des expériences diverses et variées de la scène théâtrale internationale et notamment l'utilisation des pratiques du Théâtre Forum<sup>327</sup> conçues par Augusto Boal (1931-2009)<sup>328</sup> sur le terrain palestinien. Le Théâtre Forum est une technique mise au point dans les années 1960 dans les favelas de Sao Paulo. Cette technique est une forme de Théâtre de l'Opprimé. Participative, elle vise à la prise de conscience et à l'information des populations opprimées. Le Théâtre Forum est largement

---

<sup>323</sup> « Le travail de Ashtar commence à Jérusalem. C'est le premier programme théâtral mené à destination des enfants et des jeunes. L'institution devient rapidement un théâtre dynamique ancré dans son héritage local et des orientations internationales. Son objectif est de diffuser la créativité et de développer le sens de l'engagement pour le changement, par un programme constitué d'un mélange unique d'entraînement, de jeu et de représentations de théâtre professionnel. », traduction personnelle de :

« Ashtar began its work in Jerusalem as the first drama training program in Palestine targeting children and youth. The institution soon became a dynamic theatre with a local flavor and international orientation, whose objective is to spread creativity and commitment to change through a unique mix of training and acting programs and professional theatre and performance. » *Rapport d'activité annuel pour l'année 2010*, Ramallah, avril 2011, p. 3, [En ligne], [http://www.ashtartheatre.org/uploads/3/0/5/2/30521490/ashtar\\_theatre\\_annual\\_report\\_2010.pdf](http://www.ashtartheatre.org/uploads/3/0/5/2/30521490/ashtar_theatre_annual_report_2010.pdf), consulté le 26/07/2016.

<sup>324</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*

<sup>325</sup> مسرح عشتار, مونولوجات غزة, غزة, مسرح عشتار, 2010.

<sup>326</sup> Eve Ensler, *The vagina monologues*, New York, Villard, 2008.

<sup>327</sup> Georges Banu, *Miniatures théoriques: repères pour un paysage de la scène moderne*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 31-36.

<sup>328</sup> Augusto Boal est une figure majeure du théâtre brésilien et mondial du XX<sup>ème</sup> siècle. Il est un écrivain, dramaturge, metteur en scène dont la pratique théâtrale passe par un engagement social et également politique. Il développe les théories de Théâtre de l'Opprimé qu'il publie la première fois en 1971 sous le titre de *Teatro do oprimido : e outras poéticas políticas* (Augusto Boal, *Théâtre de l'opprimé*, trad. Dominique Lémann, Paris, La Découverte, 2007.). Il développe ensuite une forme de théâtre thérapeutique dont il présente la méthode dans son troisième livre publié sous le titre de *El arco iris del deseo* (Augusto Boal, *L'arc-en-ciel du désir: du théâtre expérimental à la thérapie*, trad. Julián Boal, Paris, La Découverte, 2002..

utilisé dans le monde, particulièrement au sein des communautés défavorisées, mais aussi dans les pays développés où de nouvelles formes d'oppression émergent.

La création d'un Festival du Théâtre de l'Opprimé (مهرجان مسرح المضطهدين) en 2007 a nourri les productions d'Ashtar. Puis la venue de la compagnie Théâtre de l'Opprimé-Augusto Boal pour la première fois en Palestine en 2013, à l'occasion du quatrième festival de Théâtre de l'Opprimé organisé par Ashtar, a permis de mettre en pratique les techniques et méthodes du Théâtre Forum. De la même manière, l'utilisation du théâtre comme outil dans la lutte pour le féminisme des *Monologues du Vagin* et contre les violences faites aux femmes a inspiré le travail mené avec les jeunes de l'école Ashtar de Gaza pour la création des *Monologues de Gaza* en 2010.

### Les Monologues du vagin

Les *Monologues du vagin*<sup>329</sup> d'Eve Ensler reçoivent un grand succès dès leur création au HERE Arts Center, à Broadway en 1996. Rapidement, la pièce se joue à l'étranger où elle connaît la même réception. Elle est considérée comme une pièce majeure dans le combat pour le féminisme et la lutte contre les violences faites aux femmes. La pièce est traduite en quarante-six langues, et interprétée dans plus de cent-trente pays, dont la France où elle est publiée en 1999 et jouée pour la première fois en 2000, dans une mise en scène de Tilly Cottençon au Théâtre Fontaine. Dans le prolongement du combat et forte du succès de la pièce, Eve Ensler crée l'association V-Day en 1998. V-Day est un mouvement mondial visant à mettre fin aux violences contre les femmes et les jeunes filles et à sensibiliser l'opinion publique à ces problèmes.

Le succès de la pièce touche également le monde arabe. Le 12 avril 2006, Lina Khoury présente pour la première fois une version libanaise de la pièce, en arabe, *Paroles de femmes* ("حكى نسوان"), au Théâtre de Beyrouth (مسرح بيروت)<sup>330</sup>. Au Maroc, une adaptation de la pièce par Saha Sano, intitulée *À moi* ("ديالي") est présentée en 2013. Le combat porté par la pièce et le mode d'expression des revendications trouvent un écho fécond dans le terrain palestinien. La pièce n'a pas été présentée sur la scène palestinienne. Mais elle est connue, depuis sa création et son succès immédiat, par les gens de théâtre comme du public, particulièrement en raison de la dimension internationale qu'elle acquiert rapidement. Cette dimension s'explique notamment par la capacité qu'offre la forme du témoignage à être adaptée, déclinée,

---

<sup>329</sup> Eve Ensler et Gloria Steinem, *Monologues du vagin*, trad. Christine Barbaste, Paris, Ed. Balland, 1999.

<sup>330</sup> Sur le Théâtre de Beyrouth, voir Hanane Hajj Ali, *Théâtre Beyrouth*, Beyrouth, Amers Ed., 2010.

retravaillée, et traduite. C'est le cas sur le terrain palestinien où Ashtar, déclinant à sa manière les *Monologues du vagin*, produit *Les monologues de Gaza*.

### 1.1.2. La réappropriation des formes sur la scène palestinienne

À l'instar de l'utilisation du théâtre dans la lutte pour le féminisme et contre les violences faites aux femmes, Ashtar choisit d'utiliser le genre comme outil pour dénoncer l'occupation particulièrement après l'opération israélienne « Plomb durci » en décembre-janvier 2008-2009 contre Gaza<sup>331</sup>. Les trente-trois monologues qui constituent *Les monologues de Gaza* sont le résultat d'un travail mené avec les élèves de l'école de Ashtar présente à Gaza<sup>332</sup> depuis l'année 1994. Ils n'ont jamais été présentés intégralement. Chaque version des *Monologues* est une sélection, et donc différente des autres, du point de vue de la mise en scène naturellement, mais également du point de vue du texte. Comme pour les *Monologues du vagin*, un travail de collecte de témoignages a été réalisé. La construction de l'œuvre s'est déroulée sur plusieurs étapes à partir du mois de janvier 2010 et a été présentée pour la première fois le 17 octobre 2010 à Gaza<sup>333</sup>. La première des *Monologues* s'inscrit dans cette volonté d'intégrer le travail palestinien à la création mondiale : après un lancement à Gaza dans la matinée du 17 octobre 2010, la pièce a été jouée simultanément dans cinquante-six théâtres de trente-six pays différents, réunissant sur ces multiples scènes plus de mille-cinq-cents jeunes comédiens pour jouer les *Monologues* dans dix-huit langues différentes<sup>334</sup>. Lors de cet événement-crédation, vingt-deux monologues ont été joués. Jusqu'à présent, aucune production n'en a présenté plus. L'objectif de cet événement à dimension internationale : porter la voix des enfants de Gaza sur la scène mondiale.

Le même procédé est utilisé pour les *Monologues syriens* ("مونولوجات سورية", 2016<sup>335</sup>) écrits à l'issue d'ateliers menés dans des camps de réfugiés syriens en Jordanie. La première des

---

<sup>331</sup> Le 27 décembre 2008, l'armée israélienne lance l'opération « Plomb durci » dans la Bande de Gaza pour frapper les infrastructures et les rampes de roquettes du Hamas. L'offensive dure vingt-deux jours et se termine le 18 janvier 2009.

<sup>332</sup> Nāḍil Ša'at, p.11.

<sup>333</sup> Entretien avec Imane Aoun et Edouard Mouallem, 23 septembre 2014, Théâtre Ashtar, Ramallah.

<sup>334</sup> « Gaza sera le point de départ ; à onze heures du matin, le premier groupe inaugurera l'événement en récitant leurs monologues sur le bord de la mer et en envoyant au monde ces textes en forme de bateaux en papier par la mer. L'événement sera couvert par les médias locaux et internationaux. Chaque pays devra alors commencer leurs propres représentations, suivant les fuseaux horaires internationaux, avant de retourner en Palestine où chaque ville palestinienne aura son propre événement. Ramallah Cultural Palace et le centre culturel Al Shawwa à Gaza seront reliées par satellite. Après cette inauguration, les partenaires pourront poursuivre l'exécution des monologues comme ils le souhaitent. ASHTAR les encouragera ainsi que les nouveaux partenaires de continuer à jouer les monologues dans les théâtres du monde et de distribuer les textes dans un livre de poche. ASHTAR documentera l'initiative dans son ensemble en vidéo et dans un beau livre. », [En ligne], [www.thegazamonologues.com](http://www.thegazamonologues.com), consulté le 26 septembre 2014.

<sup>335</sup> Tapuscrit inédit, non publié.

*Monologues syriens*, événement-création à l'instar de la première des *Monologues de Gaza*, a été donnée à l'occasion de la Journée mondiale des réfugiés, le 20 juin 2016,   Ashtar   Ramallah et simultanément dans treize villes de dix autres pays.

Afin de rendre possibles la construction et l'expression d'une mémoire traumatique pour *Les monologues de Gaza*, les élèves de l' cole d'art dramatique furent d'abord invités à reproduire des exercices conçus par Augusto Boal ou inspirés par les techniques du th tre de l'Opprimé et du th tre Forum. Au début de l'année 2010, les adolescents, alors âgés de 14 à 18 ans (nés entre 1996 et 1992) se sont engagés dans le processus pour finalement écrire chacun un monologue construit autour d'un complexe spatio-temporel dont la guerre constitue l'axe principal : Gaza avant la guerre, Gaza pendant la guerre, Gaza après la guerre :

" قبل الحرب كنت حابب  كون مهندس الكترونياات، بس بعد الحرب صرت اكره  روح المدرسة (...).  ول ما صار القصف كل مدارس غزة روحت  لا  حنا." ( حمد طه)<sup>336</sup>

«Avant la guerre, je voulais devenir ingénieur électronicien. Mais depuis la guerre, je déteste aller à l' cole. (...) Dès que les bombardements ont commencé, toutes les écoles ont renvoyé les élèves chez eux, sauf notre  cole. » (Monologue de Ahmad Taha)<sup>337</sup>

"قبل الحرب بيوم كانت غزة بالنسبة  لي فرح وسرور... (...) بطلت غزة بلد  حلامي (...).لما بدت الحرب، كنا نلعب كورة (...).أجبت الحرب وراحت الحرب، وبعدنا عايشينها (...). بعد الحرب كله صار يكذب على كله، كله يلعب على كله." ( مجد  بو ياسين)<sup>338</sup>

« Un jour avant la guerre, pour moi Gaza c'était la joie et le bonheur. (...) Gaza n'est plus la ville de mes rêves (...). Quand la guerre a commencé, on était en train de jouer au ballon. (...) La guerre est venue et repartie, mais on vit toujours avec elle. (...) Après la guerre, tout le monde s'est mis à mentir à tout le monde, à tromper le monde... » (Monologue de Amjad Abou Yasin)<sup>339</sup>

"من يوم ما وعيت ع الدنيا و نا تفكيري محدود، الحياة بالنسبة  لي كانت  نه الواحد ينولد، يكبر، يتجوز، يجيب  ولاد، يشتغل، يربيهم، يطعمهم، يعلمهم، ويجوزهم وبعدين يموت. بس بعد الحرب اكتشفت انه الحياة  صعب من هيك بكثير. (...) لما بدت الحرب  بوي سكر علينا الدار تسكيرة سودا من كثر ما هو خايف علينا.. (...)

<sup>336</sup> مسرح عشتار *op. cit.*, p. 4.

<sup>337</sup> Iman Aoun et Th tre Ashtar, *op. cit.*, p. 10.

<sup>338</sup> مسرح عشتار *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>339</sup> Iman Aoun et Th tre Ashtar, *op. cit.*, p. 18.

بعد الحرب تغيرت حياتي كثير.. (...)

اكتشفت إنني قبل الحرب ما كنت موجود (...). " (إيهاب عليان)<sup>340</sup>

« La vie, pour moi, c'est naître, grandir, se marier, travailler, avoir des enfants, les élever, les nourrir, leur donner une éducation, les marier, et puis mourir. Mais depuis la guerre, j'ai découvert que la vie est beaucoup plus compliquée que ça. (...) Quand la guerre a commencé, mon père nous a tous enfermés à la maison, tellement il avait peur pour nous. (...) Après la guerre, ma vie a beaucoup changé. (...) Je me suis rendu compte qu'avant la guerre, je n'étais pas vraiment présent, pas vraiment là. » (Monologue de Ihab Elayyan)<sup>341</sup>

Cet ancrage dans l'espace s'exprime de manière directe. De nombreux noms de lieux sont mentionnés dans les récits livrés par les monologuants : le parc de la Mairie<sup>342</sup>, le quartier l'hôpital al-Shifa<sup>343</sup>, la rue Al-Yarmuk<sup>344</sup>, l'école Al-Zaytouna<sup>345</sup>, le marché aux puces de Firas<sup>346</sup>, la mosquée Al-Taqoua et la mosquée Al-Nour<sup>347</sup>, la rue Talatini<sup>348</sup>, l'école d'Al-Rimal<sup>349</sup>, le jardin public de Barcelone<sup>350</sup>, le camp de réfugiés de Shuja'iyya<sup>351</sup>.

Le registre de langue choisi inscrit également la production dans ce complexe spatial. Les monologues sont tous écrits en dialecte palestinien de Gaza, comme l'enregistrement ou la consignation à l'écrit des paroles rapportées des témoignages l'indiquent :

"طول عمري بفكر غزة أكبر بلد في الدنيا وأحلى بلد في العالم.. بس مرة رحنت مع أبوي على يافا، رجعت راسي مقلوب.. حسيت غزة قد خرم الإبرة ومش حلوة، وقال مالها بتصير أعطل وأصغر، فش حد قادر يتنفس، وفوق كل هادا ممنوع نساقر."<sup>352</sup>

« Toute ma vie, j'avais toujours pensé que Gaza était la plus grande et la plus belle ville du monde... Mais un jour, je suis allé avec mon père à Jaffa, et quand je suis rentré, j'avais la tête à l'envers. J'avais l'impression que Gaza était petite comme un mouchoir de poche, qu'elle n'était pas belle, que tout chez elle devient plus petit et plus moche, personne n'arrive à respirer, et en plus de tout ça, c'est interdit pour nous de voyager » (Monologue de Ahmad Taha<sup>353</sup>)

<sup>340</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 14.

<sup>341</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 20.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>347</sup> *Ibidem*, p. 28-29.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>352</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 4.

<sup>353</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 10.

" كل أيام هون زي بعضها، فش إشي جديد... اللي مئام عليه منصبح عليه... " <sup>354</sup>

« Tous les jours se ressemblent, il ne se passe rien de nouveau. Ce sur quoi on s'est endormi le soir, on le retrouve le matin en se réveillant. » (Monologue de Amanee A Shorafa<sup>355</sup>)

" غزة علبه كبريت وإحنا العيدان اللي جواها " <sup>356</sup>

« Gaza, c'est une petite boîte... et nous, on est les allumettes qui sont dedans. » (Monologue de Tamer Nejm<sup>357</sup>)

Toujours selon la volonté de situer le travail dans son ancrage local tout en l'inscrivant dans une perspective plus large et globale, *Les monologues de Gaza* ont été traduits en anglais, en allemand et en français, et les différentes productions mélangent souvent les différentes langues. Par exemple, la dernière production de septembre 2014 est un choix de cinq monologues, joués en arabe ou en anglais, et parfois mélangeant les deux langues<sup>358</sup>.

Ici, la forme du monologue est utilisée et adaptée à l'héritage local en s'inspirant des techniques spécifiques à celles du conteur. Le rapport détaché aux limites du texte rappelle le mode de fonctionnement propre au conteur qui crée son récit à partir d'un matériau textuel aux limites changeantes. Le texte est un support, souvent support de mémoire plus qu'objet littéraire et dont la finalité est l'oralité. Parmi ces techniques propres au conteur, et plus largement liées à l'oralité, on relève les répétitions, comme dans le monologue n°1 d'Ahmed El Ruzzi, des expressions « avant la guerre » et « pendant la guerre », au début des quatre premiers paragraphes de son monologue :

"قبل الحرب، كنت أحسّ غزة أمي الثانية. (...) في الحرب، الترنس الرئيسي للكهربا أنضرب صاروخ مرتب.  
(...) في الحرب بصير كل واحد يقول ياالله يا نفسي (...) في الحرب كمان، كان في كثير ناس عندهم عشرين  
شوال طحين والغاز عندهم ما انقطعش." <sup>359</sup>

«Avant la guerre, j'avais le sentiment que Gaza était ma deuxième mère. (...) Pendant la guerre, le transfo d'électricité du quartier a été détruit par un missile. (...) Quand c'est la guerre, tout le monde se dit : chacun pour soi et Dieu pour tous !

<sup>354</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 9.

<sup>355</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 15.

<sup>356</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 15.

<sup>357</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 21.

<sup>358</sup> Représentation du 4 septembre 2014, Théâtre Ashtar, Ramallah.

<sup>359</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 2.

Pendant la guerre, il y avait des gens qui avaient vingt sacs de farine, tandis que d'autres n'avaient pas une miette à se mettre sous la dent. »<sup>360</sup>

La construction du récit avec des éléments issus du discours rapporté et du discours direct, également une technique liée à l'oralité, est mise à profit dans les *Monologues* :

"ستي قالت : ما إلكم غير تروحوا ع المدارس (...) مدرينا المسرح قال لي انه هادا في غزة عادي، كل غزة بتحكي على بعض." (وئام الديري)<sup>361</sup>

« Grand-mère a dit : « Il n'y a rien d'autre à faire que d'aller dans les écoles. » (...) Notre prof de théâtre m'a dit qu'à Gaza, c'est très courant, tous les gens disent du mal les uns des autres. »  
(Monologue de Wi'am El Dieri)<sup>362</sup>

Des formules propres au récit oral sont employées :

"تعرفوا ليش؟ خليني أقللكم".<sup>363</sup>

« Savez-vous pourquoi ? Laissez-moi vous expliquer. » (Monologue de Ahmed El Ruzzi)<sup>364</sup>

"؟؟؟ ما خلصناش." (آلاء حجاج)<sup>365</sup>

« On a terminé ? Non, on n'a pas terminé. » (Monologue de Alaa Hajjaj)<sup>366</sup>

"إذا بدكم تقولوا عني جبان، قولوا... " (محمود عفانة)<sup>367</sup>

« Si vous voulez penser que je suis lâche, pensez-le... » (Monologue de Mahmoud Afana)<sup>368</sup>

La mise en scène de 2014<sup>369</sup> déjà évoquée<sup>370</sup> intègre également des éléments des formes traditionnelles de la pratique théâtrale locale. Elle s'ouvre sur un jeu avec les ombres des jeunes acteurs derrière des pans de tissus suspendus en fond de plateau. Cette ouverture suggère directement le théâtre d'ombres (*masrah hayāl al-zill*)<sup>371</sup> :

<sup>360</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 7.

<sup>361</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 40.

<sup>362</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 51.

<sup>363</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 2.

<sup>364</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 7.

<sup>365</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 8.

<sup>366</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 14.

<sup>367</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 37.

<sup>368</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 47.

<sup>369</sup> Septembre 2014, production Ashtar, dans une mise en scène de Bayān Šbīb, pour une série de représentations à Ramallah en septembre poursuivies par une tournée en Allemagne et en Autriche. Cette production est un choix de six monologues interprétés par Sāsā al-Ašbah, Dāliyā Sa'īd, Walīd Ḥantūlī, Dārā Afīdī, Firās Abū Ṭaha et Asīl Sābā.

<sup>370</sup> 1.1.2 de ce chapitre.

<sup>371</sup> [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=t5rIvMJw8Lg>, consultée le 15 juin 2016.



*Les monologues de Gaza*, élèves des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> années de l'École d'art dramatique, Ashtar, Ramallah, septembre 2014. Avec l'aimable autorisation d'Edward Mouallem.

Ce procédé de mise en scène était déjà utilisé dans *Elle et lui* ("هي وهو"), pièce de Théâtre Forum, présentée dans le camp de Shu'fat (شعفاط)<sup>372</sup> en 2012<sup>373</sup>.

Les costumes en noir et blanc rappellent également le jeu d'ombres :

---

<sup>372</sup> Camp de réfugiés situé au nord de Jérusalem-Est.

<sup>373</sup> [En ligne] <https://www.youtube.com/watch?v=g8bRUw45fOs>, consultée le 15 juin 2016.



*Les monologues de Gaza*, élèves des 2<sup>e</sup> et 3<sup>e</sup> années de l'École d'art dramatique, Ashtar, Ramallah, septembre 2014. Avec l'aimable autorisation d'Edward Mouallem.

## 1.2. Le témoignage et la mémoire

Le passage du témoignage à la création artistique participe à la construction d'une mémoire palestinienne contre l'oubli. La pièce s'inscrit dans une opération d'archivage de l'actualité par le témoignage. Il s'agit de consigner les événements vécus pour laisser des traces et guider la construction de la mémoire des futures générations. Par la construction d'une mémoire scénique, la mémoire des événements passés du public est suscitée, et la représentation s'inscrit dans l'élaboration d'une mémoire collective.

### 1.2.1. Le témoignage comme outil de consignation de la mémoire

L'emploi du témoignage comme élément du processus de création théâtrale s'intègre dans un mécanisme commun aux productions palestiniennes contemporaines<sup>374</sup> de construction et de consignation de la mémoire. À des fins sociales ou thérapeutiques, le témoignage individuel peut également être utilisé comme matériau pour la construction dramaturgique et esthétique de l'œuvre, il participe à l'établissement d'une mémoire collective.

À l'instar des *Monologues de Gaza*, les pièces qui fonctionnent avec le témoignage reprennent et retravaillent la figure du conteur et l'adaptent aux besoins de la création dans un contexte de production artistique contemporaine.

### La conservation de la mémoire dans *Un demi-sac de plomb*

*Un demi-sac de plomb* utilise le témoignage, individuel et à valeur historique, pour la construction d'une mémoire et contre l'oubli. Kamel El Basha exprime cette volonté dès le début de la pièce dans le tapuscrit :

"ملاحظات لا بد منها :

مشاهد كراكوز و عيواظ كتبت بتصريف استنادا إلى ما توارثه المخيلون من أدب شعبي .  
مشهد دواء الصوت المزعج : كتب كما أورده واصف جوهرية في مذكراته .<sup>375</sup>

#### « **Remarque importante**

*Les scènes de Karakoz et Iwaz<sup>376</sup> ont été créées en puisant dans l'héritage laissé par les praticiens du théâtre d'ombres et de la littérature populaire.*

*La scène qui se déroule sur un fond sonore très fort et dérangent a été écrite suivant les descriptions et les récits livrés par les témoignages et les souvenirs.»<sup>377</sup>*

Cette remarque apporte un éclairage sur les objectifs de la pièce qui ont guidé l'écriture : inscrire le texte dans le patrimoine culturel populaire local et raconter l'Histoire par la consignation de faits réels tels qu'ils ont été vécus en utilisant des témoignages. Dans ce sens, la pièce se veut être une tentative de faire renaître un patrimoine par le témoignage et la consignation de la mémoire :

" المسرحية : هي محاولة لاعادة احياء مسرح خيال الظل ، تدمج بين الممثلين ودمى خيال الظل ، نحاول فيها  
الدمج بين تقاليد هذا الشكل المسرحي وبين العودة بذاكرتنا للفترة التاريخية التي شهدت نضالات العظماء من  
رجال القدس."

<sup>374</sup> Sur l'emploi du témoignage en littérature, voir Edgard Weber, *L'univers romanesque de Rachid El-Daïf et la guerre du Liban*, Paris, L'Harmattan, p. 171-172.

<sup>375</sup> Kāmil al-Bāšā, *Nuṣṣ kīs rṣāṣ*, tapuscrit, 2010.

<sup>376</sup> Karakoz et Iwaz sont les deux personnages principaux du théâtre d'ombres. Les pièces de théâtre d'ombres racontent les aventures de ces deux protagonistes et mettent en scène leurs échanges. Karakoz est un homme simple et illettré alors qu'Iwaz est un homme instruit et avisé. Iwaz tente de tempérer l'impulsif Karakoz et de le raisonner.

<sup>377</sup> Kamel El Basha, *op. cit.*, p.1.

« La pièce est une tentative de faire renaître le théâtre d'ombres. Elle s'inscrit dans une volonté de faire renaître le patrimoine théâtral palestinien. Nous essayons dans cette pièce de mêler les pratiques et les formes traditionnelles de théâtre et les souvenirs de cette période de l'histoire qui a été le témoin de grands hommes. »<sup>378</sup>

La pièce est jouée depuis sa création en 2010<sup>379</sup> dans différents endroits, dans les théâtres de Jérusalem-Est et de Cisjordanie (Ramallah, Naplouse), mais également hors des lieux traditionnels de représentation.

Chaque représentation de la pièce commence dans le hall du théâtre où le public est rassemblé avant d'entrer dans la salle et s'installer :

"المشهد الأول :

(ساحة استقبال الجمهور وبيع التذاكر ، على بائع التذاكر - ويفضل أن يكون عبد القادر زوج كميليا - أن يسجل في قائمة خاصة أسماء بعض الحضور ومهنتهم وعناوينهم ، ويمكن أن يتعاون صالح أو عبوده معه في ذلك ، وسيتم استخدام هذه القائمة فيما بعد ) ، كميليا تتابع بيع التذاكر وترحب بالجمهور بعبارات مرتجلة تخاطب كلا حسب معرفتها به أو تبتكر علاقة معرفة سابقة مع الحضور أو تتعرف إليهم وتتودد إليهم وتشكرهم على حضورهم ، تدخل وتخرج من وإلى قاعة المسرح عدة مرات على اعتبار أنها تتأكد من اكتمال التجهيزات ، ويمكن أن يقاطعها عبوده ( جارها ) وصالح ( ابنها ) وعبد القادر ( زوجها ) ببعض الأسئلة ، كل على حدة ، كما يمكن أن يجتمعوا لديها جميعا في لحظة معينة . تحصي النقود ، ويمكن أن تختلف معه في عدها ، وتعطي عبد القادر وصالح مصروفهما ، كما تحاول إعطاء عبوده ولكنه يرفض كونه هنا لمساعدتها ) كل ما سبق يتم أمام الناس في الساحة الخارجية وليس في قاعة العرض .<sup>380</sup>

### «Scène 1

(Dans le hall du théâtre, un vendeur au guichet –et il est préférable que ce soit Abd al-Kader, le mari de Camélia- doit établir une liste spéciale de quelques noms de personnes du public en prenant en note leur métier et leur adresse. Saleh ou 'Abbūdeh peuvent l'aider à le faire. Cette liste sera utilisée par la suite.)

Camélia continue de vendre les tickets et d'accueillir le public avec des expressions et des paroles improvisées. Elle s'adresse à chacun selon qu'elle connaît la personne ou fait semblant de la connaître d'avant. Sinon, elle cherche à faire la connaissance des personnes qu'elle prétend ne pas connaître. Elle les remercie de leur présence, elle discute avec eux. Elle entre et sort de la salle de la représentation à plusieurs reprises pour vérifier qu'elle est prête. 'Abbudeh (son voisin) peut

<sup>378</sup> Page facebook de l'événement de la représentation du 1<sup>er</sup> février 2014 au Théâtre National Palestinien/El-Hakawati de Jérusalem-est, consultée le 27 janvier 2014.

<sup>379</sup> Page facebook de la pièce, [En ligne]

<https://www.facebook.com/%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%82%D8%AF%D8%B3-%D9%86%D8%B5-%D9%83%D9%8A%D8%B3-%D8%B1%D8%B5%D8%A7%D8%B5-640857635997015/?fref=ts>, consultée le 17 avril 2014.

<sup>380</sup> Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

*l'interrompre à certains moments, ou Saleh (son fils) ou encore Abd al-Kader (son époux) pour lui poser quelques questions, chacune à propos d'un point précis. Il est également possible qu'ils se rassemblent tous les trois autour d'elle à un moment précis. Elle compte l'argent. L'un d'eux peut ne pas être d'accord avec elle sur le compte. Elle donne à Abd al-Kader et à Saleh leur dû. Elle tend l'argent à 'Abbūdeh qui refuse pour l'aider financièrement à la mesure de ce qu'il peut.) Tout ce qui se passe se fait devant le public, dans le hall d'entrée et pas dans la salle de la représentation.»<sup>381</sup>*

Dès le début de la pièce, avant l'entrée en salle, l'importance de la fonction du public est annoncée. La centralité de cet élément du processus de création, qui sera évoquée plus tard, permet de donner une dimension réelle au témoignage que la pièce proposera par la suite et de l'ancrer dans la réalité locale et humaine. C'est par cette entrée construite sur l'appropriation de l'espace du théâtre par le public et son intégration à cet espace comme acteur du processus que l'interlude musical qui vient après, ainsi que les suivants, prennent leur valeur patrimoniale. L'emploi du registre dialectal dans les morceaux de poésie de type zajal<sup>382</sup> participe au processus :

«كاميليا: (في الساحة):

(تقرع الغربال ليتجمع الناس حولها ولا مانع من وجود منصة خاصة لإبرازها، تهاهي المقطع الأول ثم وتغني)

اويها .... شرفتم منازلنا يا أخير الناسي

اويها .... ياللي محبتكم تاجا على راسي

اويها .... لولا محبتكم ما انقطعت أنفاسي

اويها .... ولا درت بلاد عددها انا ناسي

لولولولوليش

بلبل الروض غنا مراعيينا      والله يا قوم شرفتم نواحيينا

القدس (البلد مكان العرض)      ونابلس سبع براج عالمينا

حيفا ست الملاح عكا تسليينا

رحنا عالشام قلنا الشام تغنيينا      جارت علينا الليالي بعنا او اعينا"<sup>383</sup>

« Awīhā ! Vous honorez nos demeures, meilleurs des gens !

Awīhā ! Votre amour est une couronne sur ma tête !

Awīhā ! Sans votre amour je ne peux pas respirer !

<sup>381</sup> Kamel El Basha, *op. cit.*, p.2.

<sup>382</sup> Le zajal est une forme traditionnelle de poésie orale déclamée en dialecte.

<sup>383</sup> Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 2.

Awīhā ! Et je n'aurais pas visité tous ces pays que j'ai visités, je l'ai oublié !

Ohhhhhhhhh

Le rossignol des vergers a chanté nos pâturages  
Vous honorez nos contrées de votre présence  
Jérusalem (*le lieu de la représentation est ici mentionné*)  
et Naplouse sont les sept colonnes de notre monde  
Haïfa est la meilleure pour les marins  
et Acre notre divertissement  
Nous sommes allés à Damas  
Et nous nous sommes dit qu'on y fera fortune  
Les nuits ont causé notre perte  
On a dû tout vendre et même vos vêtements. »<sup>384</sup>

Les spectateurs entrent ensuite dans la salle dont les premiers rangs ont été aménagés pour donner l'impression d'être dans un café : des tables rondes et des chaises autour de chaque table sont réservées pour les spectateurs, le personnage de Camélia leur servira du café plus tard, franchissant une nouvelle fois physiquement et dramaturgiquement, la ligne qui la sépare du public :

" المشهد الثاني :

( تدخل الجمهور إلى قاعة العرض ، مشهد مستحدث لمقهى ثقافي معاصر ، في مركزه خيمة خيال الظل ، باب على اليمين ، على اليسار مستوى دائري بارتفاع 30 سم عليه كرسي خشبي يجلس عليه صالح مع آلة العود ، فاصل موسيقى يعزفه صالح تحت إضاءة خاصة أثناء دخول الجمهور ، كميليا تستخدم القائمة التي تم إعدادها في شباك بيع التذاكر لاختيار بعض المشاهدين وإجلاسهم في مكان محدد ، بهدف التفاعل معهم لاحقا بشكل خاص وتمييزهم عن بقية الحضور ، ولا بد أن توضيح أسباب اختيارها لهم ، وبعد ان تنتهي من ذلك )<sup>385</sup>

## «Scène 2

*Le public entre dans la salle pour la représentation. La salle est disposée de manière à donner l'impression qu'ils entrent dans un café culturel contemporain et où se trouve, au milieu, la toile tendue pour la représentation de théâtre d'ombres. Il y a une porte à droite et à gauche une estrade de forme ronde, d'une hauteur de trente centimètres. Une chaise en bois est placée sur l'estrade sur laquelle Saleh s'assoit avec son luth.*

*Interlude musical par Saleh. Le projecteur est sur lui pendant que le public entre. Camélia reprend la*

<sup>384</sup> Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 3.

<sup>385</sup> Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 4.

*liste qu'elle a préparée au moment où elle vendait les tickets au guichet, pour choisir certains spectateurs pour les installer dans la partie « café » de la salle. Elle les traite avec une attention spéciale. Elle explique les raisons qui l'ont poussée à les choisir eux et pas les autres.»*<sup>386</sup>

L'ambiance créée dans la salle permet d'installer le public dans une convivialité avec les personnages de la pièce, engagée dès l'entrée dans le hall du théâtre qui vient d'être évoquée. Un décor de café traditionnel est recréé pour suggérer les formes traditionnelles et locales de la pratique théâtrale. Par le réemploi de formes traditionnelles et leur intégration à des procédés et techniques plus modernes, notamment celles issues du courant brechtien (théâtre dans le théâtre, narration, procédés de mise abyme, interaction scène-salle, investissement de tous les espaces de la représentation), *Un demi-sac de plomb* prend une valeur testimoniale et patrimoniale. Kamel El Basha propose une patrimonialisation, c'est-à-dire une fabrication du patrimoine de Jérusalem. Ici, le genre théâtral est utilisé comme un outil de communication du patrimoine. Pour Jean Davallon<sup>387</sup>, cette médiatisation du patrimoine exprime son existence symbolique. La temporalité spécifique de la pièce : temps historique et passé, temps présent de l'actualité et temps présent de l'énonciation s'inscrit dans ce procédé de patrimonialisation. En effet, Jean Davallon développe l'idée que le rapport au temps est essentiel dans la fabrication du patrimoine. En reprenant l'expression de François Pouillon de « filiation inversée », il montre que la construction du patrimoine ne se réalise pas uniquement dans le sens du passé vers le présent, mais bien dans le sens inverse également<sup>388</sup>. Ainsi, *Un demi-sac de plomb*, par l'appropriation de l'espace culturel de la ville de Jérusalem, participe à la conservation d'un héritage populaire, et plus largement de toute une culture, particulièrement dans le contexte actuel des difficiles conditions d'exercice et de pratique du théâtre à Jérusalem.

#### La conservation de la mémoire dans *En-dehors*

La pièce *En dehors* cherche également à faire revivre un patrimoine local laissé de côté ou figé dans les registres du folklore ou du comique. Le témoignage devient alors le levier d'une opération qui permet de faire entrer le patrimoine populaire dans le registre littéraire. Comme dans *Un demi-sac de plomb*, la pièce présente une alternance entre des scènes jouées, des interludes musicaux et des scènes dansées :

---

<sup>386</sup> Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 5.

<sup>387</sup> Jean Davallon, *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermes Science-Lavoisier, 2006.

<sup>388</sup> *Ibid.*, p. 95.

" يبدأ طارق العزف على العود وأغنية "كان يا مكان يا عمي الشيخ....." ثم يدخل أسامة بالرقص وهو يحمل ابريق القهوة والفناجين والغسيل يكون على كتفه ويذهب ليضع القهوة عند طارق ثم ينشر الغسيل ويصعد على السلم ويليه دخول الراقصين"<sup>389</sup>

« Tareq commence à jouer du luth et à chanter « Il était une fois, ya ammi le cheikh ». Ousama entre en dansant, il porte la cafetière, les tasses, le linge sur l'épaule et il pose le café près de Tareq. Il monte à l'échelle pendant que les danseurs entrent. »<sup>390</sup>

" الراقصون موزعون بالمسرح بانتهاء الرقصة النكبة ويذهب اسامة من بين الراقصين ويذهب عند طارق وهو يغني على العود ويمسك راقص راقص لكي يذهبون الى مكانهم"<sup>391</sup>

« Les danseurs sont sur l'ensemble du plateau à la fin de la danse de la Nakba. Ousama passe entre les danseurs et se dirige vers Tareq qui chante au son de l'oud. Il attire les danseurs vers lui. »<sup>392</sup>

Un langage corporel se développe sur scène. Il donne un cadre visuel aux paroles du monologuant. Il est accompagné d'un musicien seul sur scène qui joue du luth, comme dans *Un demi-sac de plomb*.

À la création d'*En dehors*, les vingt-et-un danseurs sur scène portent des costumes qui expriment visuellement cette consignation du patrimoine et finalement, sa revivification : les pantalons s'inspirent des sarouels traditionnels alors que le vêtement qu'ils portent en haut fait référence à un style plus moderne. La question de la modernisation du folklore par la *dabké*<sup>393</sup> occupe le travail de Rami Kheder pour la création d'*En dehors* et dès la fondation de Diyar<sup>394</sup>. Cette figure est alors utilisée comme incarnation du témoignage :

"ستي كانت أول وحدة بتعلمني أشرب قهوة، اللة برحمك يا ستي  
بتذكر أني كنت دايماً أحاول أقنعها تعطيني رشفة أو ثنتين  
بس كانت ترفض قال شو خايفة يطلعلي شوارب  
بس محسوبكم كان يقدر في الآخر يسرق رشفة أو ثنتين  
ستي كانت تحكي لي كل شيء  
حكايات سيدي وكيف وقع في حبها  
كيف حبها وكيف حبه  
كانت تحكي لي حكايات الحرب

<sup>389</sup> Document de mise en scène pour *En dehors*, notes de scénographie, p. 1, cf annexe.

<sup>390</sup> *Idem*.

<sup>391</sup> *Ibidem*, p.3.

<sup>392</sup> *Idem*.

<sup>393</sup> Voir note 194.

<sup>394</sup> Entretien avec Rami Khader, 18 décembre 2013, Bethléem.

"والله تفاصيلها كانت أدق من كل كتب التاريخ إلي علمونا إياها في المدار"  
كانت تحدثني عمًا أوصلنا إلى هنا بجملته شهيرة  
"يحرك سماهم"  
"الدجاج بيْفهم أكثر من الناس"  
ليش يا ستي؟  
قلناك ما تشرب قهوة .. بطلعك شنب  
تستعجلش  
كل الجيوش العربية أجت بشناب وروحت بذناب  
حط الكهوة.<sup>395</sup>

« Ma grand-mère est la première à m'avoir fait goûter le café, que Dieu la garde.  
Je me souviens que j'essayais toujours de la convaincre de me laisser en boire une gorgée ou deux.  
Mais elle refusait car j'étais encore jeune et elle avait peur que des moustaches poussent sur mon visage.  
Mais je parvenais toujours à boire une gorgée ou deux à la dérobée.  
Ma grand-mère me racontait tout :  
Les histoires de mon grand-père  
Et comment elle avait réussi à le faire tomber amoureux d'elle.  
Elle me racontait les longues histoires de la guerre  
Dont les détails étaient bien plus nombreux que dans les livres d'histoire.  
Elle me racontait comment nous en sommes arrivés là avec sa fameuse phrase :  
« -Les poules sont plus intelligentes que les humains.  
-Pourquoi, grand-mère ?  
-Ne bois pas de café sinon ta moustache va pousser. Ne sois pas pressé.  
Tous les soldats arabes sont arrivés avec une moustache et ils sont rentrés chez eux avec une queue.  
Pose ce café. »<sup>396</sup>

La question de la conciliation de la tradition et de la modernité, de l'héritage et des ruptures avec celui-ci, occupe le travail de Rami Kheder dans le but de faire revivre (*ihyā'*) un patrimoine local<sup>397</sup>. Bien que la pièce soit un monologue livré par un personnage, plusieurs acteurs sont présents sur scène pour illustrer par la danse le récit du monologuant :

" من حلم إلى آخر  
أصحو من نومي المضطرب إلى وطن غائب

<sup>395</sup> Rāmī Ḥaḍīr, *Ḥārīḡ al-makān*, tapuscrit, 2012, p.5.

<sup>396</sup> Rami Khader, *En dehors*, p. 4.

<sup>397</sup> Entretien avec Rami Khader, 18 décembre 2013, Bethléem.

وبين الحلم و الوطن أغفو في ذاكرة تحملني

من مكان إلى آخر

من ذاكرة لأخرى

كأنه اجتياحٌ للذاكرة<sup>398</sup>

« D'un rêve à un autre,

Je me réveille d'un sommeil agité dans une patrie absente.

Entre le rêve et la patrie, je somnole dans une mémoire qui me porte

D'un lieu à un autre,

D'une mémoire à l'autre

Comme si ma mémoire était envahie. »<sup>399</sup>

La pièce se présente comme un voyage dans l'inconscient et les rêves du monologuant. Le récit des rêves du monologuant et leur mise en scène donne une dimension collective et partagée au récit individuel et à la mémoire construite sur scène.

### 1.2.2. De la mémoire individuelle à la mémoire collective

#### L'individu et l'Histoire

Le témoignage mobilise des données de nature différente : l'Histoire et les souvenirs. C'est sur l'entremêlement de ces données que les pièces se construisent<sup>400</sup>. Cette idée s'exprime à plusieurs reprises dans *Taha*, par exemple dans le récit d'un raid aérien sur la ville de Saffuriya :

" يوم ما قررت أحكي لأبوي اني بدي نرّوح نطلب أميرة من دار عمّي،

كنت سارح في السخول في السهل، الدنيا ليل، والقمر بدر،

والواويات بتزّرع، صوتها دابب الرعب فيّي قبل السخول،

كنت أر عاهن بالليل، بعد الفطور، لأنه بالنهار الدكانة مليانه زباين

وشوي شوي صرت اسمع صوت ذبّانة بتحوم بالجو،

بس الذبّانة هاي صوتها بعيد، مش معقول اسمع صوت ذبّانه من هالبعده،

<sup>398</sup> Rāmī Ḥaḍīr, *op.cit.*, p.1.

<sup>399</sup> Rami Khader, *op. cit.*, p. 1.

<sup>400</sup> *Mémoire* ("ذاكرة"), pièce écrite et mise en scène par Salman Natour (1949-2016) constitue un exemple éclairant de l'enchevêtrement de la mémoire individuelle et collective sur scène. La pièce présente le récit d'un voyage entre mémoire personnelle et le récit de l'Histoire palestinienne par le témoignage. Salman Natour joue le rôle du conteur et commence son récit par les mots suivants :

« J'ai terminé l'école secondaire en juin 1967 avec la guerre des Six Jours. Je me suis marié en 1973 pendant la guerre d'octobre. Mon fils est né durant la guerre du Liban en 1982. Mon père est décédé en 1990 pendant la guerre du Golfe et ma petite fille est née durant cette guerre qui n'est toujours pas terminée. »,

2006, Natour, سلمان, ذاكرة, بيت لحم, بديل, المركز الفلسطيني لمصادر حقوق المواطنة واللاجئين, p. 1.

بس الصوت يقرب ويرجع يبعد. هاضول ذبانتين مش ذبانة وحده  
 السخول عندها حدس رهيب، كرجبت بأرضها، وبلشت تمعي، مش تمعي، صارت تيكبي،  
 ...فجأة شفتهن.. طيارة... وكمان طيارة  
 هاضول مش أول طيارتين بشوفهن.. كنا صرنا شايفين طياراتهم بتحوم بسمانا  
 بس هالطيارتين غير شكل، كأنهن بتطلعوا علي، كأنهن مكشرات وبيحروا فيي  
 وقبل ما أفهم على نظرتهن، بوووم"<sup>401</sup>

« Le jour où j'avais décidé de parler à mon père de ma volonté de demander la main d'Amira chez mon oncle, je faisais paître les chèvres. (...) Mais petit à petit, le bourdonnement d'une mouche se fit entendre. Le son était loin. Impossible normalement de percevoir un bourdonnement à cette distance. Le son s'approchait et s'éloignait de moi. Ce n'était pas une mouche, mais deux. Il arriva quelque chose de terrible, les bêtes s'immobilisèrent et se mirent à gémir. Pas vraiment à gémir, mais à pleurer. Soudain je vis un avion, puis encore un avion. Ce n'était pas la première fois que je voyais ces avions. Nous avions l'habitude de voir leurs avions planer dans notre ciel. Ces avions étaient différents. Comme s'ils me regardaient. Ils me montraient leurs dents et me scrutaient. Avant même que j'eusse compris leur regard, l'un d'eux me paralysa et boum ! »<sup>402</sup>

La pièce présente le récit d'un voyage entre la mémoire personnelle et l'Histoire de la Palestine. Les événements et personnages historiques sont associés aux souvenirs en construction sur scène : la présence britannique<sup>403</sup>, Rommel<sup>404</sup>, Hajj Amin al-Husseini<sup>405</sup> la bataille d'Al-Alamein<sup>406</sup>, la première Guerre Mondiale<sup>407</sup>, la Nakba<sup>408</sup>, Septembre noir<sup>409</sup>, la mort de Nasser<sup>410</sup>, la guerre d'octobre 1973<sup>411</sup>, le jour de la Terre<sup>412</sup>, le discours de Sadate à la

<sup>401</sup> ' Āmir Hlēhel, *Tāha*, tapuscrit, 2014, p. 13.

<sup>402</sup> Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 14.

<sup>403</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>404</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>405</sup> *Idem* : « un groupe qui soutenait le hajj Amin soutenu par Berlin et un autre groupe dont les intérêts convergeaient avec Londres et qui soutenait les Britanniques. »

<sup>406</sup> *Idem*.

<sup>407</sup> *Idem*.

<sup>408</sup> *Ibidem* p. 15 : « Nous traversâmes la Palestine. Nous arrivâmes au Liban. »

<sup>409</sup> *Ibidem*, p. 30. Le 12 septembre 1970 marque le déclenchement d'un conflit entre le royaume hachémite du roi Hussein de Jordanie et les combattants de l'OLP sous le commandement de Yasser Arafat suite à plusieurs tentatives de renverser la monarchie.

<sup>410</sup> *Idem*, Gamal Abd al-Nasser meurt au Caire le 28 septembre 1970.

<sup>411</sup> *Idem*. La guerre d'octobre 1973 ou guerre du Kippour oppose une coalition menée par l'Égypte et la Syrie face à l'armée israélienne, attaquée par surprise le 6 octobre, jour de Kippour, simultanément dans la péninsule du Sinaï et sur le plateau du Golan. Elle se termine le 23 octobre.

<sup>412</sup> *Idem*. Le 30 mars 1976, l'État israélien annonce la confiscation de 25 000 dounams (un dounam vaut mille mètres carrés) de terre en Galilée. Suite à l'annonce, les Palestiniens citoyens israéliens déclarent la grève générale pour contester la décision. Des manifestations sont organisées et sont écrasées dans la violence faisant six morts et des centaines de blessés. L'événement marque le début de la solidarité entre Palestiniens en Israël et Palestiniens en Cisjordanie et à la prise de conscience de leur appartenance à la communauté palestinienne.

Knesset<sup>413</sup>, l'invasion israélienne au Liban<sup>414</sup>, la bataille du camp de Ain al-Hilweh<sup>415</sup>. Ces souvenirs s'inscrivent tous dans l'Histoire politique de la Palestine, violente et marquée par une succession d'affrontements et de guerres. Ils suggèrent également les différentes occupations de la Palestine.

Ces procédés suscitent la mémoire individuelle et collective du public.

De la même manière, dans *Dans l'ombre du martyr*, l'histoire des individus se mêle à celle de l'Humanité. L'individuel et le collectif entretiennent des liens étroits :

" لا ذاكرة ولا تقدم ولا حياة جماعية.

أكل، جماع، ولادة، ترضيع، ترهوط، وفاة، تحلل، تغذية، تسميد، إجمال عمر أقصر من البرق كحيوان منوي،  
إنجاب، ولادة، رضاعة، أكل، جماع، ولادة، ترضيع، ترهوط، وفاة، تحلل...  
بس لا، كان هذا قبل الثدييات، يعني...  
مش مهم !

أكل، جماع، ولادة، ترضيع، ترهوط...  
كل واحد بحاله، والشتوية ضد الكل.

كان هذا الدماغ عُقد اللولو القديم للخليقة.. عفوا للتطور، لحد ما اجا يوم صاقي هيك حلو... ظهر متحول من  
فصيل سابق بمخ جديد، النظام الجيري القديم،  
اللي أقدم جزء منه اسمه "الأميغداليا".

نقطة قوتها : الذاكرة. عشان نتذكر

وين المطاعم... إيبيبيبيبية، أحسن ميادين الصيد

وين الأماكن الخطرة

مين من العائلة ؟

مين عدو ؟

مين أقوى ؟

مين أضعف ؟<sup>416</sup>

<sup>413</sup> *Idem*. Le 19 novembre 1977, le Président de la République égyptienne Anouar al-Sadate (1918-1981) donne un discours historique à la Knesset, le Parlement israélien. Il est le premier chef d'État arabe à effectuer une visite officielle en Israël.

<sup>414</sup> *Idem* : « Le *Jerusalem Post* écrivit que les forces de Sharon étaient aux portes de Beyrouth ». Le 6 juin 1982, des troupes de l'armée israélienne envahissent le Liban sous le commandement d'Ariel Sharon, alors Ministre de la Défense, dans le cadre de l'opération « Paix en Galilée ». Une semaine après le déclenchement de l'opération, les troupes israéliennes sont à Beyrouth et déclenchent le siège de la partie ouest ville, où se trouvent les combattants de l'OLP. Suite au siège, Yasser Arafat quitte la capitale libanaise par la mer et s'installe à Tunis avec la direction de l'OLP.

<sup>415</sup> *Idem*, p. 21. Ain al-Hilweh est le plus grand camp palestinien du Liban. Il est situé au nord-est de la ville de Saïda, capitale du sud-Liban. Pendant l'invasion du Liban par l'armée israélienne, le camp est le théâtre de violents affrontements.

<sup>416</sup> Franswā Abū Sālim, *Fī zill al-šahīd*, tapuscrit, 2011, p. 5-6.

« Pas de mémoire, pas de progrès, pas de société.

Bouffer, copuler, donner naissance, nourrir, se ramollir, expirer, se désagrèger, nourrir, fertiliser, éventuellement carrière éclaire en tant que spermatozoïde, procréer, naître, être nourri, bouffer, copuler, donner naissance...

Ça c'était les mammifères... (*Il essaie de se souvenir*)

Peu importe !

Bouffer, copuler, donner naissance, nourrir, se ramollir...

Chacun pour soi et l'hiver contre tous.

C'était le collier de perle rustique de la création... pardon, de l'évolution, jusqu'à ce qu'un beau jour, un mutant d'une espèce apparaisse avec un nouveau cerveau, le système paléolimbique, dont la partie la plus ancienne était l'amygdale.

Sa grande force était : la **mémoire**. Pour se souvenir.

Des restaurants... euh, des meilleurs terrains de chasse...

Des lieux dangereux

Qui fait partie de la famille ?

Qui est un ennemi ?

Qui est plus fort ?

Qui est plus faible ? »<sup>417</sup>

Le texte mêle le récit personnel des souvenirs à l'Histoire collective palestinienne :

" عمري ما نجحت بالامتحان. روحت عالبلد. بعد موتة أخوي، الاسرائيليين فجّروا بيت أهلي. بطلوا يقدرُوا  
يصرفوا علىّ، صار تعليم الطبيب رفاهية.

*لحنا متفهمين وضعك الصعب تماما لكن مهما كانت درجة تعاطفنا...*

وهون، كل ما بفكر في الموضوع، بتلمع في ذاكرتي نفس الجملة : "رح يصير دكتور ويخيّط جراحكم"...  
وبترجع تظهر نفس الصور : وجوه الشباب الحادة قبل الأوان، ريحة خوفي المخجلة.<sup>418</sup>

« Je n'ai jamais réussi l'examen. Je suis rentré au pays. Après la mort de mon frère, les Israéliens ont fait sauter la maison de mes parents. Ils ne peuvent plus se payer le luxe de former un médecin.

Nous comprenons bien votre situation difficile mais quelque soit notre degré de sympathie...

Et là, à chaque fois que j'y repense, cette même phrase me revient en mémoire : « Il va devenir médecin et il recoudra vos blessures »... Et les mêmes images de l'Intifada réapparaissent : les visages précocement durs des jeunes, l'odeur honteuse de ma peur... »<sup>419</sup>

La pièce *En dehors* mêle l'individu, incarné par la figure du conteur, et l'Histoire :

<sup>417</sup> François Abou Salem et Paula Fünfeck, *Dans l'ombre du martyr*, tapuscrit, version française, 2010, p. 4.

<sup>418</sup> Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 7.

<sup>419</sup> François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 5.

" هناك من يريد سرقة الراوي والرواية "420

« Il y a un plan pour voler l'histoire et le conteur. »421.

C'est par cet enchevêtrement que la mémoire peut-être consignée et l'histoire, écrite :

" هناك جدتي حدثتني عن قريتها وعن أول الحروب مع القادمين الجدد"422

« Ma grand-mère m'a parlé de son village et des premières guerres contre les nouveaux arrivants. »423

La mise en scène exprime ce passage de l'individuel au collectif par l'installation vidéo : tout au long de la pièce, le comédien, seul sur scène, parfois se filme et parfois filme les autres comédiens présents sur scène ou encore le public. L'image est projetée de là où il se trouve :

" عندما يتجه الراقصون عند أسامة عالزاوية... يقوم اميل بتصويرهم يضع الكاميرا على وجوههم"424

« Lorsque que les danseurs se dirigent vers Ousama dans le coin, Émile les filme et place la caméra contre leur visage. »425

" يصور الجندي عينه ثم لقطات يصور فيها العود وهو يعزف عليه من بين الكرسي الحديد"426

« Le soldat filme son œil puis il filme le luth tandis qu'il joue sur la chaise en fer. »427

La caméra filme moins un objet ou des sujets, déjà visibles par le spectateur, que l'acte-même de filmer. L'acte de filmer et de voir est souligné par cet effet. Les effets de mise en abyme et les jeux de miroirs dans la mise en scène donnent à voir cet entremêlement de l'individuel et du collectif par la dimension visuelle et les images construites sur scène. De la même manière, le choix de présenter un monodrame sur scène, joué par un monologuant mais qui n'est pas seul sur scène mais entouré de nombreux comédiens muets et danseurs, exprime cette construction enchevêtrée de l'individu et du collectif, par le témoignage à valeur historique.

Dans *Un demi-sac de plomb*, le personnage de Camélia invite le spectateur à participer avec elle à la campagne menée pour ré-ouvrir le café Hajj Saleh qui se trouve en vieille ville, à l'intérieur des murs d'enceinte de la vieille ville de Jérusalem. Hajj Saleh est un personnage historique, conteur dans un café de la ville et joueur de théâtre d'ombres, qui raconte l'histoire

420 Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p. 2.

421 Rami Khader, *op. cit.*, p. 1.

422 Rāmī Ḥaḍīr, *op. cit.*, p. 2.

423 Rami Khader, *En dehors*, notes de scénographie, p.1.

424 *Idem.*

425 *Idem.*

426 *Idem.*

427 *Idem.*

d'Abd al-Kader Al-Husseini, mort en martyr à la bataille de Qastal<sup>428</sup>. À sa mort, le conteur laisse derrière lui un héritage culturel et populaire que Camélia essaie de préserver, plus de quarante ans après. Ce personnage incarne une mémoire populaire locale que Kamel El Basha, « l'enfant de Jérusalem »<sup>429</sup> cherche à préserver, par le personnage de Camélia, incarné par Reem Talhami, la femme du dramaturge. La scène de la bataille est racontée par le théâtre d'ombres dans la pièce. Cette scène occupe la fonction essentielle d'acmé dramaturgique. La tension est intensifiée par l'utilisation du théâtre d'ombre et de la technique de distanciation brechtienne. Aux différentes représentations, le public, élément déjà actif dans le processus de représentation au moment de cette scène, participe pleinement et ressent la tension. Durant les représentations, des spectateurs, bien souvent des femmes, réagissent à voix haute, commentent les actes des protagonistes ou pleurent abondamment pour exprimer la tension qu'ils ressentent et la faire sortir<sup>430</sup>.

La tension est vécue collectivement par les spectateurs et par les personnages. La parole donnée au « Je » a alors pour fonction de rassembler, sur scène et par la scène, les différentes expériences individuelles.

### Des individus : le « Je » palestinien uni et global

#### *Les monologues de Gaza*

Par un travail centré principalement autour du « Je » au théâtre et dans la société, les productions de Ashtar quand elles sont jouées à Ramallah, Gaza, ou encore dans le camp de Shu'fat cherchent à rassembler les Palestiniens contre les différentes situations qui leur sont imposées, notamment par le morcellement territorial. Écrits par des jeunes de Gaza, les *Monologues* joués par les jeunes de Ramallah participent à la construction d'une dimension palestinienne large et unie. Le succès à l'international et les nombreuses tournées des *Monologues* dans des langues différentes donnent une portée globale et les font entrer dans le théâtre mondial.

Ce processus de réappropriation s'enrichit d'une construction particulière du « Je » théâtral. Par le biais de monologues à la première personne, tenus par plusieurs monologuants qui racontent et jouent à raconter plus qu'ils ne jouent des personnages, les *Monologues de Gaza* donnent, d'un point de vue littéraire, à réfléchir sur les conditions de possibilité du « je »

---

<sup>428</sup> Cette bataille sera évoquée en détails à la section 1.2.1 du chapitre 5 intitulée « Le personnage d'Abd al-Kader al-Husseini : le héros martyr »

<sup>429</sup> "ابن القدس" Entretien avec Kamel El Basha, 12 octobre 2014, Jérusalem.

<sup>430</sup> Remarques aux représentations du 20 décembre 2013 et du 2 décembre 2014, TNP/El-Hakawati, Jérusalem.

théâtral, de l'énonciation d'un discours unifié sur scène à partir d'une polyphonie des voix. Un élément essentiel de la forme même du monologue s'ajoute au complexe espace-temps développé dans les *Monologues* : la voix du monologuant qui s'exprime à la première personne du singulier. Cette combinaison des trois éléments (le lieu, le temps, le monologuant) apparaît dès le début de chaque monologue qui commence par la mention du nom de l'enfant, son année de naissance et son lieu de vie :

"أحمد الرّزي مواليد 1993 شارع الوحدة"<sup>431</sup>

« Ahmad al-Ruzzī, né en 1993, El Wehda Street »<sup>432</sup>

"أحمد طه مواليد 1996 حي الدرج"<sup>433</sup>

« Ahmad Taha, né en 1996, Al Daraj »<sup>434</sup>

"أشرف السوسي مواليد 1994 شارع الوحدة"<sup>435</sup>

« Ashraf al Sossi, né en 1994, El Wehda Street »<sup>436</sup>

Cette mention annonce la centralité du « je », pronom employé tout au long des monologues : « mon frère », « moi, j'étais », « j'y suis allé », « je n'ai pas vu », « j'ai continué mon chemin » (Monologue d'Achraf Sossi)<sup>437</sup>.

Dans sa définition classique, le monologue est le discours qu'un personnage seul sur scène se tient à lui-même, ou, selon la définition de Jouy, « un long discours d'une personne qui oublie ou néglige la présence de ses interlocuteurs »<sup>438</sup>. Ici, la réappropriation de la forme passe par l'adresse du « Je » au public, sans l'ignorer. Si le « Je » est très présent dans les productions de théâtre Forum comme dans les *Monologues*, le choix de son utilisation s'inscrit dans la volonté d'unification du « Je » palestinien, au-delà de la fragmentation et de la séparation.

### *Le temps parallèle*

---

<sup>431</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 1.

<sup>432</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 7.

<sup>433</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 4.

<sup>434</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 10.

<sup>435</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 6.

<sup>436</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 12.

<sup>437</sup> *Ibidem*.

<sup>438</sup> Étienne DE JOUY, L'Hermitte de la Chaussée d'Antin, ou observations sur les mœurs et les usages français au commencement du XIXe siècle, t. 1, p. 137.

*Le temps parallèle* utilise également le témoignage. Une mention à la première page du texte indique que la pièce s'inspire de la vie de Walid Dakka, détenu en Israël depuis le 25 mars 1986. Le texte de la pièce s'achève par une lettre du prisonnier intitulée « Pour l'enfant à venir »<sup>439</sup>, écrite à l'occasion de ses vingt-cinq années de détention<sup>440</sup>. Les lettres échangées envoyées par les personnages de Wadī' à Fida sont celles écrites par Walid Dakka à sa femme. L'emploi de texte non-fictionnel donne à la pièce une valeur de témoignage.

#### *À portée de crachat*

À partir de son expérience personnelle, Taher Najib construit une pièce sur le « je » théâtral, par le biais d'un monodrame à la première personne, tenu par un personnage de comédien. Pour le narrateur-personnage, l'occupation est un prétexte toujours avancé pour trouver une raison à la mauvaise situation ambiante, doublé d'un mensonge, puisque l'occupation n'existe pas, ou plus, à Ramallah :

" إذا ما منستوعب انه الاحتلال مش موجود, معناه, شارع ركب بكل متفته راح يضلوا دائما تحت الاحتلال. "441

« Tant qu'on n'aura pas compris qu'il n'y a plus d'occupation, la rue Roukab avec ses milliers de cracheurs demeurera toujours sous occupation. »<sup>442</sup>

L'occupation qu'il vit est une occupation psychologique déjà évoquée<sup>443</sup>, qui s'oppose à l'occupation de la terre, telle que celle vécue par les Palestiniens restés en Israël. La forme d'énonciation reflète la situation sociologique et identitaire vécue. Elle donne forme à une expérience d'étrangeté intérieure, chez l'individu, et sociale, à l'échelle du pays. Le « Je » palestinien en Israël s'exprime au nom d'une communauté de Palestiniens bien plus large. Le « Je » devient les « autres », dont le public. Le passage de la mémoire individuelle à la mémoire collective permet de créer un lien avec le public, élément fondamental du processus de création au théâtre. Ici, le processus se construit sur l'entremêlement et les relations entretenues par les différents éléments nécessaires à toute représentation théâtrale.

---

<sup>439</sup> Traduite par Rania Samarra, la lettre est donnée p. 142.

<sup>440</sup> Le 25 mars 2011.

<sup>441</sup> طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4.

<sup>442</sup> Taher Najib, *op. cit.*, p. 10.

<sup>443</sup> Voir la note 310.

## 2. Le témoignage pour créer un lien avec le public

La construction d'une mémoire collective pendant la représentation établit un lien direct avec le public. Il est placé au centre du processus de création par différents procédés. Les adresses au public, sa participation et l'emploi du registre humoristique pour créer une connivence favorisent la rencontre entre les deux espaces de la représentation. Toujours dans le but de renforcer le lien avec le public, les espaces traditionnels de représentation sont abandonnés au profit de lieux à l'origine non destinés à la pratique théâtrale. Livré dans un lieu réel, la valeur du témoignage est renforcée.

### 2.1. Espaces de la scène et de la salle en dialogue

Le témoignage, issu du réel et de l'expérience vécue, est mis sur scène et mobilise alors les deux espaces de la représentation, celui de la scène et celui de la salle. Un lien est assuré entre ces deux espaces pour toujours maintenir le témoignage au cœur de la représentation. Le public est placé au centre du processus et des procédés humoristiques, qui permettent d'assurer une connivence avec le public, sont mis en œuvre. Les limites de l'espace salle sont repoussées et le lieu de la représentation participe à l'expression du témoignage mis en scène.

#### 2.1.1. Le public placé au centre du processus

##### Les adresses au public et sa participation

Dans les pièces de Théâtre Forum

Par une opération de renversement de la distribution de la parole et du témoignage, le public se trouve au centre du processus dans les performances de Théâtre Forum. Il se construit sur l'improvisation des comédiens qui, à partir de cette première étape, définissent une fable d'une durée de quinze à vingt minutes sur des thèmes illustrant des situations proposées. La fable se construit autour d'un conflit que le personnage, ou protagoniste, tente de résoudre, agissant pour obtenir un droit légitime mis en échec par le ou les personnages antagonistes. À la fin de la scène, dont la conclusion est généralement pessimiste et noire, le meneur de jeu, ou *joker*, propose de rejouer l'ensemble, et suggère au public d'intervenir aux moments clés, aux moments qui lui paraissent être propices au changement :



*L'histoire de Saïd l'heureux* ("حكاية سعيد المسعود"), Festival du Théâtre de l'Opprimé, Naplouse-Hébron-Jéricho-Ramallah, mai 2009, Théâtre Ashtar. De droite à gauche : Bayān Šbīn, dans le rôle du meneur de jeu, une femme du public qui intervient pour suggérer une modification aux deux personnages de l'histoire incarnés par Imane Aoun et Mohammad Eid. Avec l'aimable autorisation d'Edward Muallem

Figure fondamentale pour soutenir l'interaction entre la salle et la scène, le meneur de jeu favorise le débat avec le public et coordonne les interventions des spectateurs avec les réactions des comédiens. Pendant le spectacle, il conduit la réflexion le plus loin possible et porte les pistes de réflexion proposées par le public en l'amenant à développer son point de vue, à préciser ses intentions. Le public est constitué de « spect-acteurs »<sup>444</sup>.

Ces techniques s'adaptent particulièrement bien au terrain palestinien où les formes théâtrales traditionnelles et locales s'appuient également sur un rapport étroit avec le public. La fable, élément central du Théâtre Forum, est généralement présentée puis discutée sur les lieux de vie de la communauté destinataire du message. La pratique théâtrale locale palestinienne est familière de cette délocalisation bien avant l'apparition du théâtre, en tant que lieu ou institution, dans le champ de la production artistique palestinienne. Ce type de pratique théâtrale se veut accessible à tous les milieux et surtout à ceux qui n'en sont pas familiers. À la manière de Pippo Delbono<sup>445</sup> dans son travail avec les laissés-pour-compte, les handicapés,

<sup>444</sup> Augusto Boal, *op. cit.*

<sup>445</sup> Pippo Delbono, *Mon théâtre*, éd. Myriam Bloedé et Claudia Palazzolo, Arles, Actes Sud, 2004.

les marginaux, c'est l'approbation d'un public issu des couches les plus populaires et les moins renseignées qui compte, « plus que celle des critiques »<sup>446</sup>.

Les thèmes abordés lors des différentes éditions du festival du Théâtre de l'Opprimé à Ashtar touchent directement la population palestinienne tout en s'intégrant à des problématiques plus globales. Cette volonté d'inscrire le travail et la production entre ces deux dimensions est particulièrement claire lors de la première édition de 2007 (du 12 avril au 28 juin) intitulée : « Construire des ponts et détruire les barrières » ("بناء الجسور وكسر الحواجز"). Les autres éditions de 2009 (du 18 au 25 avril), 2011 (du 17 au 31 mars) et 2013 (du 20 avril au 02 mai) s'inscrivent dans cette volonté de traiter des thèmes qui concernent le public palestinien tout en le rapprochant des autres publics des autres théâtres dans le monde : « Fais entendre ta voix et revendique tes droits » ("ارفع صوتك... طالب بحقك") ; « Positif contre négatif » ("نعم للإيجابية... لا") ; « Brise le silence et fais entendre tes histoires » ("اكسر صمتك... شارك بقصصك"). Lors de cette dernière édition en 2013, la troupe française « Théâtre de l'Opprimé-Augusto Boal » a voyagé pour la première fois en Palestine. Conformément aux principes et aux objectifs du Théâtre Forum, les performances se sont tenues en dehors de Ramallah pour se rendre accessibles à tous et aller vers le public. Une pièce de théâtre Forum a été présentée en collaboration avec le Théâtre Naam à Hébron<sup>447</sup>. *Sahar* ("سحر") traite de la condition des femmes et de leur oppression dans la société palestinienne. Au centre du processus de création, le public est amené à réfléchir, à se confronter et à faire face à ses problèmes, d'ordre individuel ou bien collectif.

Dans *Les monologues de Gaza*

Dans *Les monologues de Gaza*, les adresses au public sont nombreuses. On les trouve sous forme de questions adressées directement aux spectateurs dans le public par l'emploi du pronom de la deuxième personne du pluriel :

"بتعرفوا؟" (تامر نجم)<sup>448</sup>

« Vous savez quoi ? » (Monologue de Tamer Nejm)<sup>449</sup>

"بتعرفوا؟" (روندا جعروور)<sup>450</sup>

<sup>446</sup> Entretien avec Imane Aoun et Edward Muallem, 23 septembre 2014, Ramallah.

<sup>447</sup> Sur cette institution, voir la section 1.2.3 du Chapitre 1 intitulée « Hébron ».

<sup>448</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 15.

<sup>449</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 21.

<sup>450</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 19.

« Vous connaissez la suite » (Monologue de Runda Jaarour)<sup>451</sup>

" أسمعوا شو صار " (سامي الجرجاوي)<sup>452</sup>

« Ecoutez ce qui s'est passé... » (Monologue de Sami al-Jirjaoui)<sup>453</sup>

Un rapport privilégié s'instaure entre scène et salle et le monologue devient un moment de complicité avec le public. Si l'une des fonctions du monologue est bien de « confronter le public dans son statut de destinataire omniscient et privilégié »<sup>454</sup>, placé au centre du processus de création, il est amené à réfléchir, à se confronter et à faire face à ses problèmes, d'ordre individuel ou bien collectif. Le choix de la parole solitaire naît ici d'une double exigence : celle de se faire entendre et celle de faire parler l'autre. Pour Françoise Heulot-Petit, « sa dimension apparemment non dramaturgique et sa propension au récit en font là aussi un reflet des dramaturgies contemporaines. Enfin, le rôle qu'il accorde au corps de l'acteur comme seul support d'une dramaturgie est lié à la question de l'adresse.»<sup>455</sup>. La pièce monologuée devient une sorte de confession, presque directe, sans passage par le filtre de la fiction. Pourtant, quelle que soit la part du témoignage dans le monologue, le texte est toujours une réécriture en fonction d'un projet dramaturgique, et ici social et thérapeutique.

Le travail mené par l'École d'Art dramatique de Ashtar à Gaza pour les *Monologues de Gaza* s'inscrit dans une action à des fins thérapeutiques, en lien avec le public tout au long de la représentation et même au-delà, avant et après. Ali Abu Yaseen (علي أبو ياسين, né en 1964), directeur de l'École de Théâtre de Gaza et responsable du projet souligne les difficultés et les enjeux de la rédaction de ces monologues<sup>456</sup> : la plupart des enfants n'avaient encore jamais partagés leurs souvenirs de la guerre. L'opération de construction de la mémoire, douloureuse, s'inscrit dans une démarche thérapeutique. La pièce monologuée devient une sorte de confession, presque directe, sans passage par le filtre de la fiction.

L'adresse dans *Dans l'ombre du martyr*

---

<sup>451</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 25.

<sup>452</sup> مسرح عشتار, *op. cit.*, p. 23.

<sup>453</sup> Iman Aoun et Théâtre Ashtar, *op. cit.*, p. 30.

<sup>454</sup> Bianca Concolino Mancini Abram, « Le monologue dans la comédie italienne de la Renaissance », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, eds. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 53.

<sup>455</sup> Françoise Heulot-Petit, « Présences de l'autre : éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », *Monologuer: pratiques du discours solitaire au théâtre*, eds. Françoise Dubor et Christophe Triau, Rennes, France, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 197-219, p. 201.

<sup>456</sup> Entretien avec Ali Abu Yaseen, 23 mai 2014, Gaza.

Le monodrame *Dans l'ombre du martyr* comprend également de nombreuses adresses au public :

" بنتاوبوا؟! حافظين هذا الكلام عن غيب."<sup>457</sup>

« Vous baillez ? Vous connaissez ça par cœur. »<sup>458</sup>

Les paroles directement adressées au public par l'emploi du pronom de la deuxième personne du pluriel sont nombreuses :

" حفلة لوجه الصبح ولما تترجاه يخفف الصوت شوية عشان تاني يوم عليك شغل كثير، بيكشف عن عضلاته؟ الحقيقة إنه الأميغداليا لساها من التجهيزات الأساسية الموجودة في جمجمة حديثة. (يعني عندنا) وإذا سمحتولها تسيطر، بتدمر كل ثقافتكم، كل اعتباركم للغير، او كل ثقافتكم بنفسكم."<sup>459</sup>

« La fête jusqu'au petit matin et si vous suppliez d'avoir un peu de silence parce que vous avez une dure journée au boulot demain, il vous montre le poing ?

De fait l'amygdale, fait encore partie des équipements en série sous un crâne postmoderne.

Et si vous lui permettez de prendre le dessus, elle détruit toute votre culture, toute la considération que vous avez pour l'autre, ou toute votre confiance en vous. »<sup>460</sup>

" إذا بدكم، فيكم لليوم تعيشوا حياتكم بالأسلوب الديناصورى؛ (...)

بيعني أنه حياتكم بتكون مبنية على علاقة قوة دائمة مع الآخرين."<sup>461</sup>

« Si vous le voulez, vous pouvez encore aujourd'hui vivre votre vie suivant le style dinosaure : (...) Ça veut dire que votre existence est dans un rapport de force constant avec les autres. »<sup>462</sup>

Le lien avec public est assuré physiquement un peu plus tard quand le monologuant quitte la scène pour se déplacer dans la salle à la recherche d'une spectatrice à qui s'adresser et sur les genoux de laquelle il va s'asseoir :

" مزعجك؟ حاسس إنه حدى بتحرش فيك؟ بحق! معاكسة المتفرجين من وضعي كمتحدث على الخشبة بهذا الأسلوب الثقيل دم، اشي ما بيتسوى بكل بساطة. عملت هاي الحركة عشان اصوركم كيف بندخل، بال 40 مليار عصبون، على مجتمع مبني عالقيم.

<sup>457</sup> Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 6.

<sup>458</sup> François Abou Salem et Paul Fünfeck, *op. cit.*, p. 5.

<sup>459</sup> Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 6.

<sup>460</sup> François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 5.

<sup>461</sup> Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 7.

<sup>462</sup> François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 6.

في تصرفات مقبولة عامة وغيرها مرفوضة تماما.  
 بالتالي إذا ضللت أعاكس الأنسات اللي في القاعة من غير ما أخفي طيشي بغطاء ميّرر لمصلحة عليا، من دون شك، سيداتي وسادتي، حتعاقبوني.  
 مع ذلك، إذا إنا فصح وفيش عندي ذمة، وبلاقي سبب مقدّس،  
 وقتها بقدر، "يا شعبي العزيز"، أزرع فيكم الرعب (أشيع الإرهاب) زي ثور هايج  
 بقدر أعتال بنتي عشان أرضي الآلهة،  
 بقدر أورّط بلدان كاملة بالحرب عشان معابدي تندّست،  
 بقدر أخطّ شعب كامل في السجن واعزله عن بقية العالم  
 بقدر أفجر حالي وأتسبب بموت ١٠٠ واحد" 463

« (À la spectatrice) Ça vous dérange ? Vous vous sentez harcelée ? Avec raison. Draguer des spectateurs du haut de ma position de tribun de cette façon lourdingue, ça ne se fait tout simplement pas.

Je l'ai fait afin d'illustrer comment nous entrons, avec ces 40 milliards de neurones, dans une société de valeurs.

Certains comportements sont communément appréciés et d'autres strictement rejetés.

Donc, si je continue à embobiner les demoiselles dans la salle, sans entourer mes indiscretions d'un voile justificatif d'intérêt supérieur, je serai, sans aucun doute, Mesdames et Messieurs, puni par vous.

Cependant, si je suis assez malin et sans scrupules pour trouver une raison sacrée,

Je peux alors, « ô peuple chéri », semer la terreur comme un porc pervers.

Je peux massacrer ma fille afin de radoucir les dieux,

Je peux recouvrir des pays entier de guerre parce que mes sanctuaires ont été souillés,

Je peux mettre un peuple entier en prison et l'isoler du reste du monde,

Je peux me faire sauter et entraîner une centaine d'autres dans ma mort.» 464

Dans *À portée de crachat*

Les adresses au public se succèdent le texte d'*À portée de crachat*. Elles apparaissent principalement sous forme de questions que le personnage semble, poser au public de la représentation, mais qu'il se pose en réalité à lui-même. Dès le début, il pose une question :

"ايش في باثمام الناس بجبرهم يتفوا كل خمس دقائق؟" 465

« Mais qu'est-ce qu'ils ont à cracher comme ça toutes les cinq minutes ? » 466

Sans réponse, il apporte sa propre explication :

<sup>463</sup> Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 12.

<sup>464</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>465</sup> طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 3.

<sup>466</sup> Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

« C'est à cause de l'occupation »468

Il continue de la même manière :

" حقيقه ومرقت من تحت منخارنا. "469

« Comment cette évidence a-t-elle pu nous échapper ? »470

Et il répond :

" إذا ما منستوعب انه الاحتلال مش موجود, معناه, شارع ركب بكل متفته راح يضلوا دائما تحت الاحتلال. "471

« Tant qu'on n'aura pas compris qu'il n'y a plus d'occupation, la rue Roukab avec ses milliers de cracheurs demeurera toujours sous occupation. »472

Ces questions formulées à lui-même et au public sont nombreuses. Elles se font parfois sur le registre de l'humour.

### 2.1.2. L'humour

#### La connivence avec le public

La connivence avec le public d'*À portée de crachat*

Le monologuant d'*À portée de crachat* livre son récit sur le ton de l'humour, créant ainsi une connivence avec le public. Des jeux de langue sont particulièrement employés pour faire rire l'audience. Dans la pièce, le registre de l'humour fonctionne notamment sur les fautes d'accents et les emprunts maladroits par le personnage à la langue française, lorsqu'il se trouve face à l'hôtesse de l'air qui lui refuse de lui accorder le droit de s'envoler ou à l'agent de sécurité qui le soumet à un interrogatoire. L'humour est utilisé comme arme pour affronter les moments de tension de la pièce, ainsi que le difficile face-à-face avec la réalité de son identité incertaine et en question. Ces emprunts apparaissent dans la version en arabe transcrits en caractères arabes, renforçant la dimension comique de l'emploi, mais également traduisant la mauvaise communication ou la difficulté du personnage à s'exprimer. Dans le tapuscrit de la première version en hébreu, certaines phrases en arabe sont translittérées en caractères hébraïques. Ces moments d'emprunts en français sont également retranscrits, dans

<sup>467</sup> طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 3.

<sup>468</sup> Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

<sup>469</sup> طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4.

<sup>470</sup> Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

<sup>471</sup> طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4.

<sup>472</sup> Taher Najib, *op. cit.*, p. 10.

la version en hébreu comme dans la version arabe, bien que les phrases diffèrent, en caractères français dans une mauvaise syntaxe :

« Mademoiselle, moi Israélien et moi Palestinien. Moi la même personne »<sup>473</sup>

La transcription en caractères français permet aussi de rendre compte de l'accent du personnage sur des mots : « Mensuier »<sup>474</sup>, « Munsieurs »<sup>475</sup>, « Ensieurse »<sup>476</sup>, ou « Mensieurse »<sup>477</sup> pour « Monsieur » ; « Atto »<sup>478</sup> pour « Attends » ; « Exactumaint »<sup>479</sup> pour « Exactement ». Enfin, certaines phrases sont formulées dans une mauvaise syntaxe en français :

« moi le Palestinien et moi l'israélien c'e ne pa lamem personne »<sup>480</sup>

Ou encore :

« Pasc ce ne pas personall, ellya nest pas problem »<sup>481</sup>

Des néologismes sont créés dans la version arabe par Taher Najib, toujours dans le but de faire rire. Le titre même de la version arabe de la pièce et nom de la célèbre rue de Ramallah, Rukab, devenue un lieu de la littérature palestinienne<sup>482</sup>, est tourné en dérision. Avec un jeu sur l'analogie entre le nom de la rue et la racine arabe RKB qui désigne l'idée de « monter », « prendre », « enfourcher », l'auteur-personnage invente le terme *rūkūbābil* ("روكوبابل")<sup>483</sup> par l'adjonction du suffixe *-able* qui permet de construire un adjectif à partir d'un substantif en français ou en anglais. Le même néologisme est créé dans la version originale en hébreu. Jacqueline Carnaud traduit le terme *rūkubbābil* ("רוכבבאבל") par « niquable »<sup>484</sup> ce terme qui décrit avec mépris la situation de Ramallah et l'absence de dignité des membres de l'Autorité palestinienne qui s'y sont installés après les Accords d'Oslo<sup>485</sup> :

---

<sup>473</sup> *Ibidem*, p. 41-42.

<sup>474</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>475</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>477</sup> *Ibidem*.

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>479</sup> *Ibidem*.

<sup>480</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>481</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>482</sup> Cette rue est souvent citée dans les descriptions de Ramallah. Elle est parfois utilisée comme métaphore de la ville heureuse et animée. Le glacier de la rue, « Rukab Ice Cream » (بوطة ركب) en est le symbole (voir par exemple *Hibr* de Maḥmūd Abū Hašhaš, sa version française : Mahmoud Abou Hashhash, *Ramallah, mon amour: récit*, trad. Leïla Tahir et Emma Aubin-Boltanski, Paris, France, Galaade éd., impr. 2007, 2007.ou : *البيضاء, المركز الثقافي العربي*, 2013).

<sup>483</sup> *طاهر نجيب, op. cit.*, p. 33.

<sup>484</sup> Taher Najib, *op. cit.*, p. 16.

<sup>485</sup> Pour une description de la ville de Ramallah de la « bulle » qu'elle incarne durant les deux décennies qui suivent la signature des Accords d'Oslo, voir Benjamin Barthe, *op. cit.*

" ليش إحنا؟  
 ليش علينا كل الوقت بطختوا؟  
 شو فينا كل هالقد بحرك؟  
 كل هالقد بغري؟  
 كل هالقد بجذب الغربا بيجوا يطختوا علينا؟  
 بيجوا ويركيونا؟  
 من ألف سنه.  
 الصليبيين, الأتراك, الانكليز وهسه هذول.  
 شو فينا كل هالقد مغري, بشد وبسرخ الغريب انه يطلع ويركب علينا؟  
 شو فينا كل هالقد روكوبابل؟  
 - روكوبابل؟  
 - بعمل كل هالقد مريح ولذيذ لدرجة النشوه للراكب والمركوب بنفس الوقت؟"<sup>486</sup>

« Pourquoi nous ? Pourquoi est-ce que ça tombe toujours sur nous ?

Qu'avons-nous de si attirant, de si séduisant, de si aguichant aux yeux des étrangers pour qu'ils viennent nous chier dessus, nous tirer dessus, nous monter dessus - et ça depuis plus de mille ans, d'abord les croisés, puis les Turcs, puis maintenant ceux-là... Qu'avons-nous de si attirant, de si excitant, de si bandant qu'ils ne peuvent se retenir de nous monter, de nous sauter, de nous enfiler, de nous niquer ? Qu'avons-nous de si... de si niquable ?

Niquable ?

Que le niqueur et le niqué jouissent en même temps.

Mon Dieu, arrête-les et toi, je t'en prie, arrête ! »<sup>487</sup>

Ces procédés humoristiques qui fonctionnent principalement sur l'accent et la langue expriment le sentiment d'étrangeté du personnage et le ridicule de sa situation par le registre comique. Taher Najib réalise une adresse au public et donne sa vision du rapport entre les deux espaces de la représentation : la scène et la salle. Il s'interroge sur le statut du public au théâtre, et particulièrement dans sa pièce, à laquelle il donne une fonction didactique.

La connivence avec le public de *Dans l'ombre du martyr*

Une même connivence avec le public est créée au moyen de l'humour par le monologuant de *Dans l'ombre du martyr* :

" واووو، لقيت غلاية كهربا رخيصة كتير وقدرت أنزل 10 شيكل من سعرها، وما كلفني إلا ابتسامه، وانا مهَيِّص، أو هذا اللي صار معاي:

<sup>486</sup> طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 9.

<sup>487</sup> Taher Najib, *op. cit.*, p. 15.

وأنا غضبان رح افقع، فكرت إنّي لقيت غلاية بسعر ممتاز، لكن ثاني يوم، شو؟ لقيت أختها بنص السعر. فوراً قلت لازم أرجعها، بس تذكرت أنّي رميت الكرتونة.  
قلت لحالي بدي أروح ألقبها، بس ايببببب، يلعن... انا الصبح طلّعت الزباله / زبالتني، وحوالي الساعة 12 بتيجي سيارة الزباله...

مش معقول ! بنطّ جوا تاكسي، مش مهم قديش بياخذ، لازم أنقذ كرامتي ! شفير التاكسي بتحرك... انا كيف فكرت انه التاكسي اسرع من المشي ؟ بيوقف، بيمشي، بيوقف، بيمشي، بيوقف على طول شارع رُكب. قاعد بشرّ عرق. بقول لحالي اذا وصلت متأخر، مش بس مش رح اقدر ارجع الغلاية الزفت بس كمان لازم ادفع أجرة التاكسي (عالفاضي). عم بتصير الحياة/حياتي جحيم.  
لما أخيراً بندخل شارعنا، بشوف شاحن الزباله على بابنا. وقدامنا، رعوة غنم بتقطع الشارع. من اليأس، وكأخر محاولة، بنطّ من التاكسي، الشفّير بيصرّخ وراي وبيسرّع، بيرعب الغنمات، فجأة بصحصح، بصّرّخ فيه ويقول له انه دمّر حياتي. عمري ما رح انسى صوت خلاط الزباله وهو يفرم كياس الزباله تبعتي.  
بكره ينضحك عليّ من التّجار وبكره ارمي فلوسي من الشباك.

صارحوني : انتو فرحانين بغلايتكم الجديدة ؟ آه ؟ وألذّ تعملوا فيها الشاي لما تكونوا شربينها بسعر رخيص، رغم إنه مش الأرخص ؟ ودمعة التاجر اللي خسّر 10 شيكل من المريح صارت قطرة نكهة معطرة من المتعة انحطّت في الشاي بالنعنع ؟ ما دام هيك، مبروك : هيك بتكونوا نفسكم. استمتعاكم بالتوفير هو جزء من شخصيتكم زي ما الملح جزء من الشوربة.<sup>488</sup>

« Waw, j'ai trouvé une bouilloire électrique super bon marché et j'ai réussi à baisser le prix de dix shekels, et ça ne m'a coûté qu'un sourire. Je suis super heureux.  
Ou : c'est ce qui m'est arrivé un jour ; je suis noir de rage, je croyais avoir trouvé une bouilloire à un super prix, mais le lendemain j'ai vu la même à moitié prix. Tout de suite, je me suis dit, il faut que je l'échange, mais alors je me rappelle que j'ai jeté l'emballage. Je me dis que je vais le récupérer, mais merde, j'ai sorti ma poubelle ce matin, et vers midi c'est le ramassage des ordures... C'est pas vrai ! Je me jette dans un taxi, je m'en fiche combien ça va coûter, il faut que je sauve mon honneur ! Le chauffeur de taxi se met en route... comment j'ai pu imaginer aller plus vite en voiture qu'à pied ? Arrêt, marche, arrêt, dans la rue Roukab. Je sue à grosses gouttes. Je me dis que si j'arrive trop tard, je pourrai non seulement pas échanger la putain de bouilloire mais j'aurai par-dessus le marché à payer un taxi pour rien. La vie devient un enfer. Quand finalement, nous entrons dans ma rue, je vois le camion poubelles devant ma porte. Et devant nous, un troupeau de moutons qui traverse la rue. Merde ! Désespéré, en dernier recours, je saute du taxi, le chauffeur crie derrière moi et accélère, met les moutons en panique, tout d'un coup il se réveille, je lui crie qu'il a détruit ma vie. Je cours je cours je cours... Je n'oublierai jamais le bruit horrible du camion-poubelle écrabouillant mes sacs. Je déteste me faire rouler dans la farine par les commerçants et jeter de l'argent par la fenêtre. Dites-moi la vérité :

<sup>488</sup> Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 14-15.

Etes-vous contents de votre nouvelle bouilloire ? Oui ? C'est deux fois plus sympa de faire du thé avec parce que vous l'avez eu à un meilleur prix, même si ce n'est pas le meilleur ? Et les larmes du marchand qui a gagné dix shekels de moins sont une goutte aromatique de malin plaisir dans votre thé à la menthe ? Alors, félicitations ! Vous êtes vous-mêmes. Votre plaisir d'économiser appartient à votre personnalité comme le sel à la soupe. »<sup>489</sup>

Dans ce long extrait, le monologuant se moque de lui-même. Il cherche à créer une connivence par l'autodérision.

### L'humour pour l'acmé dramatique

Dans *Taha*, le poète livre le récit de sa vie sur le ton de l'humour parfois, dans le but de créer une connivence avec le public. Une fois sa condition de poète acceptée, il peut faire son entrée dans la famille des poètes arabes :

"اتصلّي سميح وقال: "حضرّ حالك طالعين على لندن، في احتفال للشعراء العرب كلهم"  
قائله: "والمطلوب؟"  
قال: "شو المطلوب.. انتي جاي وبدك تقرا من قصائدك في وحده من الأمسيات"<sup>490</sup>

« Samih m'appela et me dit : « Prépare-toi, nous allons à Londres pour un récital poétique de tous les poètes arabes ». Je lui répondis : « Et qu'est-ce qui m'est demandé ? » Il dit : « Demandé ? Tu viens et tu récites des poèmes. »<sup>491</sup>

L'invitation à Londres de Samih al-Qâsim (سميح القاسم, 1939 – 2014)<sup>492</sup> marque symboliquement son entrée dans le monde de la poésie et des poètes :

" لندن؟ أنا بلندن؟ أنا في بلد اذاعة البي بي سي؟ " <sup>493</sup>  
« Londres ? Moi à Londres ? Moi au pays de la BBC ? »<sup>494</sup>

Le voyage à Londres est le premier à ne pas s'inscrire dans l'exil et le déplacement forcé. L'évocation du souvenir de la BBC et des informations diffusées pendant la Seconde Guerre mondiale, déjà partagé avec le public au début de la pièce, permet de créer une connivence, sur le registre de l'humour :

.. " وعلى فكرة صيف لندن يشبه صيف الناصرة.. نفس الشيء بالفعل يشبه.. " <sup>495</sup>

<sup>489</sup> François Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 11.

<sup>490</sup> 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 37.

<sup>491</sup> Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

<sup>492</sup> Samih al-Qâsim peut être considéré comme le plus grand poète palestinien avec Mahmoud Darwich, avec qui d'ailleurs il entretient une correspondance (Mahmoud Darwich, « Trois lettres à Samih al-Qâsim », *Europe, revue littéraire mensuelle*, trad. Kadhim Jihad Hassan, janvier 2017, p. 73-87.). Son œuvre, en arabe, comporte plus d'une trentaine d'ouvrages : recueils de poèmes, récits, essais, et des traductions de poésie de l'hébreu vers l'arabe

<sup>493</sup> 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 37.

<sup>494</sup> Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

<sup>495</sup> 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 37.

« Et d'ailleurs, l'été à Londres et pareil à l'été à Nazareth ! La même chose ! »<sup>496</sup>

Sa venue à Londres lui ouvre les portes d'un nouveau monde et d'une nouvelle famille, transnationale et transterritoriale, celle de la communauté des poètes et des écrivains arabes.

Toujours sur le ton de l'humour, le poète raconte le récital qui apparaît comme un rite initiatique d'entrée :

" أجا يوم الأمسية الي مفروض سميح يقدمني فيها للجمهور ،  
كنت قاعد ومتأكد إنه شنطّي بجنبي، فيها كل الوراق، كل القصائد،  
وبراجع المقدمة الي كنت بدي أحكيها قبل ما ألقى قصائدي،  
كنت عم بفكر أحكي عن أهمية التواصل بيننا وبين أشقائنا العرب  
وأنا ما زلنا على العهد وأن هذا لقاء له أهميته ومكانته في نفوسنا جميعاً،  
أه، وكنت ناوي أوصل سلام الأهل للأهل في المنفى والشتات...  
وأنا في خضم التفكير نادى على إسمي عريف الأمسية  
الزقفة ما كانت على قد حماسة نبرته في ندائي  
ما حدا بعرفني  
وقفت، وبلّشت أمشي باتجاه منصّة الإلقاء، بس حاسس انه في اشي بسحب اجري اليمين لورا  
زي ما تقول طفل صغير متشعبط فيّي  
والقاعة تضحك  
مفهمتش  
وكل خطوة كنت أعملها زيادة كانت القاعة تزيد ضحكها  
إطلعت على اجري  
أتاري بزيم الصندل علقان بالشنطة وساحبها وراي قدام شعراء وأدباء العرب أجمعين،  
ولو نتفه كنت تشر غلت فيها ووقعت على طولي.  
ضحكت، ضحك الجمهور، فكّيت الشنطة، زفّ الجمهور بحرارة  
وصلت المنصة وما بعرف كيف وصلتها من الخجل  
وطبعاً ما عدش في حاجة لمقدمات.. طقع.  
فتحت الشنطة بدي أطول وراقي  
إيه!! فش وراق.. وين الوراق؟ وين القصائد؟ قبل دقيقة فاحصهن كانوا هناك  
قهقهت القاعة، وأنا انضغطت..  
قام سميح وبده يدور معي عالوراق، فتح الشنطة وتقول في قدرة قادر،  
الوراق كانوا فيها، بالظبط وين كنت افتش عليهم

<sup>496</sup> Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

فقعت القاعة ضحك.. وانا ابتسمت بسمة عذر..  
والورقة الأولى الي وقع عليها نظري بلّشت أقرأ منها.<sup>497</sup>

« Vint le jour du récital au cours duquel Samih devait me présenter. J'étais assis, sûr que ma serviette se trouvait à côté de moi, avec toutes les feuilles à l'intérieur, tous les poèmes. Je me répétais l'introduction que je voulais faire avant de réciter mes poésies. Je pensais à ce que je voulais dire sur l'importance des liens entre nous et nos Frères arabes, que notre gloire était encore là. Je voulais parler de cette rencontre et de son importance et de la place qu'elle tenait dans nos esprits. Ah ! Je voulais envoyer mes salutations à la famille et à la famille de la famille en exil. J'étais plongé dans mes pensées quand le présentateur m'appela. Les applaudissements n'étaient pas aussi enthousiastes que son appel. Personne ne me connaissait. Je me levai et me mis à marcher en direction de l'estrade. Mais j'eus l'impression que quelque chose m'empêchait d'avancer, comme un enfant qui me tirait vers l'arrière. La salle se mit à rire. Je ne comprenais pas. À chaque nouveau pas, la salle riait plus. Je regardais mes pieds. La salle n'arrêtait pas de rire. J'ouvris la serviette. Le public applaudit très fort. J'arrivai sur l'estrade, je ne sais pas encore comment, tellement j'étais gêné. Bien entendu, ce n'était plus la peine d'introduire mes poésies comme je l'avais prévu. Je me tus. J'ouvris la serviette pour récupérer mes feuilles. Quoi ? Pas de feuilles. Où sont les feuilles ? Où sont les poèmes ? Ils étaient encore là une minute plus tôt, j'avais vérifié. La salle s'esclaffa. Samih se leva pour m'aider à trouver les feuilles. Il ouvrit la serviette, les feuilles étaient là, exactement là où j'avais cherché. La salle s'étouffa de rire. Je souris timidement pour m'excuser. Je me mis à lire la première page qui m'était tombée sous la main. »<sup>498</sup>

Ce passage, raconté sur le ton de l'humour, tient une fonction clé. Il est le moment où la tension dramatique est à son apogée. Le récital constitue l'acmé dramatique de la pièce. Cette scène se termine par l'acceptation de Taha dans la communauté des poètes et sa libération de l'homme qu'il a été avant : faible, dans l'attente de l'être qu'il aime et malade.

<sup>497</sup> 'Āmir Hl̥h̥el, *op. cit.*, p. 37-38.

<sup>498</sup> Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 35-36.

D'autres procédés sont mis en œuvre pour donner une valeur plus forte au témoignage. Le texte se construit également sur une matérialité qui donne aux lieux de la dramaturgie une lisibilité dans l'espace.

## 2.2. D'autres lieux pour témoigner

Particulièrement dans le contexte palestinien, le théâtre investit les lieux et s'empare de leur portée symbolique. L'exemple de la fondation du Théâtre Khashabi et de son installation dans le quartier de Wadi Salib<sup>499</sup>, évoqué dans le premier chapitre, montre comment le choix du lieu participe pleinement à l'expression du message et supporte les revendications de la troupe. L'espace, hors les murs du théâtre, est utilisé comme un témoignage, physique et matériel, au même titre que la parole. La parole sert dans l'opération de réappropriation du lieu.

### 2.2.1. Le théâtre hors les murs des espaces traditionnels et sur les lieux du témoignage

En parallèle d'une tournée dans les théâtres palestiniens d'Israël, de Palestine, à Jérusalem et à l'étranger<sup>500</sup>, *Taha* a été jouée hors les murs des espaces traditionnels. Des représentations

---

<sup>499</sup> Ce quartier est évoqué dans la note 232 à la page 68.

<sup>500</sup> - représentation de la pièce à Haïfa, Théâtre Al-Midan le 11 juin 2014

- lecture d'extraits de la pièce à l'occasion de l'événement *Iḥṭifāliyyat-Filasṭīn li-l-adab*, Palais Qāsim, Bayt Wazan, Naplouse, 06 juin 2014.

- représentation le 27 juin 2014, Théâtre al-Mawwal, Nazareth.

- représentation le 28 août 2014, Théâtre al-Mawwal, Nazareth.

- représentation le 11 septembre 2014, Théâtre al-Balad (Festival Hakaya), Amman.

- représentation le 17 septembre 2014, Théâtre Maraya, al-Maghar.

- représentation le 25 septembre 2014, au Théâtre Saraya, Jaffa.

- représentation le 2 octobre 2014 sur la place Casa Nova à l'entrée de la vieille ville de Nazareth et à proximité du magasin que tenait le poète, à l'occasion du troisième anniversaire de sa mort.

- représentation le 23 octobre 2014, Al-Masrah al-Ġamāhīrī, Majd al-Krum.

- représentation le 19 novembre 2014 à l'Université de Haïfa.

- représentation le 20 novembre 2014 à Majd al-Krum.

- représentation le 21 novembre 2014, Théâtre Saraya, Jaffa.

- représentation le 10 décembre 2014 à Beer Sheva

- représentation le 12 décembre 2014 à Shafa Amer

- représentation le 17 décembre 2014, Théâtre National Palestinien/El-Hakawati, Jérusalem.

- représentation le 9 avril 2015, Théâtre Al-Midan, Haïfa.

- représentation le 5 juin 2015 à Shafa Amer.

- représentation le 6 juin 2015 à Tayybe.

- représentation le 9 juin 2015, Université hébraïque, Jérusalem.

- représentation le 11 juin 2015 à Kafar Yasif.

- représentation le 30 janvier 2016, Théâtre Maraya, al-Maghar.

- représentation le 3 février 2016, TNP/El-Hakawati, Jérusalem.

- représentation le 4 février 2016, Université de Bethléem.

- représentation le 9 mars, Théâtre National, Alger.

ont été données sur la place centrale de la vieille ville de Nazareth, face à un public familier du poète et à proximité de sa boutique qui tenait lieu de café littéraire par ailleurs évoqué dans la pièce. Les processus qui cherchent à susciter la mémoire collective et individuelle du spectateur, évoqués précédemment, sont pleinement mis au service de la représentation. Une autre représentation a eu lieu le 17 mai 2014 dans le village de Kafar Bir'am, à la frontière libanaise. Ce village, d'où est originaire Youssef Abou Warda<sup>501</sup>, metteur en scène de la production à la création en 2014, a été abandonné par ses habitants en 1948 exilés au Liban et détruit par l'armée israélienne<sup>502</sup>. Comme le poète Taha Muhammad Ali, la grande majorité des villageois de Kafar Bir'am est rentrée, alors en Israël, après 1948. La plupart d'entre eux se sont installés dans les villes de Nazareth ou de Haïfa. Une forte mobilisation populaire leur a permis de récupérer le village par un décret officiel en 2010. La représentation, dans les ruines du village abandonné, donnée dans le cadre de manifestations culturelles autour de la commémoration de la Nakba, donne à l'espace une fonction centrale pour supporter le message délivré sur scène. Le temps et le moment s'ajoutent au lieu dans la formulation du témoignage par le théâtre, notamment quand il s'inscrit dans l'actualité.

### 2.2.2. Le lieu et l'actualité

L'espace et le lieu sont pleinement exploités lors de la représentation du *Temps parallèle* au TNP le 17 décembre 2014. Celle-ci a été organisée par la branche du Rassemblement démocratique à Jérusalem (التجمع الديمقراطي في القدس). Dans le contexte des difficiles conditions d'exercice et de pratique du théâtre à Jérusalem-Est et des difficultés financières rencontrées

- 
- représentation le 27 mars 2016, Théâtre Al-Balad, Amman.
  - représentation le 30 mars 2016, Théâtre Saraya, Jaffa.
  - représentation le 8 avril 2016, Théâtre de la Liberté, Jénine.
  - représentations le 18 mai 2016, Centre culturel Khalil al-Sakakini, Ramallah.
  - représentation le 12 février 2017, Théâtre Drama, Doha, Qatar.
  - représentation en anglais le 10 mars 2017, Théâtre Al-Midan, Haïfa.
  - représentation en anglais le 15 mars 2017, Kennedy Center, Washington
  - représentation le 7 avril 2017 à Naplouse

<sup>501</sup> Évoqué p. 64.

<sup>502</sup> Dominique Vidal explique la situation de ces villages détruits en 1948-1949 : « Ainsi, dans le Nord, le quartier général –sans avoir consulté le ministère des Affaires des minorités- décide, à l'issue de l'opération Hiram, de rayer de la carte tous les villages arabes situés sur une bande de cinq à quinze kilomètres de la frontière avec le Liban. Les uns sont expulsés vers le pays du Cèdre, les autres plus au sud, en Galilée. Le conseil des ministres approuvera l'opération après coup, le 24 novembre, tout en se prononçant pour le retour des villageois chrétiens de Bir'im. Il n'en sera rien : malgré le soutien du ministre Bechor Shitrit, et même du futur président d'Israël Itzhak Ben-Zvi, l'armée s'y refusera formellement, comme dans les cas d'Iqrit et de al-Mansura- qui feront l'objet de longues procédures juridiques. » Dominique Vidal et Joseph Algazy, *Le péché originel d'Israël: l'expulsion des Palestiniens revisitée par les « nouveaux historiens » israéliens*, Paris, Éd. de l'Atelier, 1998, p. 79.

Nafez Nazzal ajoute qu'en vertu de l'article 125 des « Régulations de défense » de 1945, l'État a la capacité de décider de la fermeture d'une zone pour des raisons de sécurité. Cette loi est appliquée en 1950 pour confisquer les terres du village de Bir'im, Nafez Nazzal, *The Palestinian exodus from Galilee, 1948*, Beyrouth, Institute for Palestine studies, 1978, p. 100-101.

par l'administration du TNP déjà évoquées<sup>503</sup>, la représentation mobilise en fait la solidarité palestinienne, au-delà de la fragmentations et des contraintes imposées.

La représentation de cette pièce, dans ce théâtre le 20 mai 2014 s'est ouverte sur la lecture d'un discours par le président de la Ligue des étudiants rendant hommage aux prisonniers palestiniens dans un contexte particulier : arrestations d'étudiants à l'intérieur de l'université de Haïfa, ce qui n'avait jamais eu lieu jusque-là ; grèves de la faim menées par les prisonniers palestiniens dans les prisons israéliennes ; fin d'une semaine d'événements commémorant la création de l'État d'Israël (15 mai 1948) ; et affrontement quelques jours avant devant la prison d'Ofer<sup>504</sup>. Dans son discours d'introduction le Secrétaire du Bureau de l'association à Jérusalem, Majd Hamdan, rappelait le soutien de l'Union à un public venu en nombre comme rarement, constitué d'étudiants et de membres des familles des prisonniers. Une minute de silence a ensuite été dédiée aux victimes des affrontements survenus aux alentours de la prison d'Ofer. Cette introduction à la pièce et sa conclusion s'inscrivent dans la volonté d'unification du « je » palestinien au-delà de la séparation et de la fragmentation. L'instant et le lieu se retrouvent pour renforcer la valeur de témoignage de la pièce.

---

<sup>503</sup> 1.1.2 du Chapitre 1 intitulée « Les problématiques actuelles ».

<sup>504</sup> Le 19 mai 2014 à Betunia, à proximité de Ramallah.

## Conclusion de chapitre

Le témoignage occupe la scène palestinienne contemporaine. L'emploi du témoignage sur scène permet de poser la question de la relation ambiguë entretenue entre réalité et fiction. Cette question se pose particulièrement au théâtre où la fiction est matérialisée, rendue réelle, sur scène et par la scène.

L'expérience vécue est mise en scène dans les productions palestiniennes pour être racontée lors de la représentation. À partir d'expériences personnelles, un matériau destiné à la scène est élaboré spécifiquement pour être présenté au théâtre. *Les monologues de Gaza* du Théâtre Ashtar présentent un exemple éclairant de cette mise en scène du réel à partir de l'expérience vécue et du témoignage. Ashtar utilise également l'expérience personnelle comme matériau pour la création dans les performances de Théâtre Forum et de l'Opprimé, qui s'appliquent particulièrement bien à la pratique palestinienne.

Par le témoignage, le théâtre s'inscrit dans une opération plus large de conservation de la mémoire palestinienne et d'écriture de l'Histoire. À partir d'une mémoire personnelle réelle, une mémoire scénique et fictionnelle s'élabore pendant la représentation. Dans *Un demi-sac de plomb*, cette mémoire scénique se construit dans un objectif de patrimonialisation de la ville de Jérusalem et pour la célébrer. *En dehors* reprend des éléments du patrimoine populaire et du folklore pour les intégrer à la scène. La mémoire personnelle et le récit des souvenirs se mêlent à l'Histoire palestinienne dans les pièces. Ainsi, la mémoire collective est suscitée pendant la représentation. Cette opération vise à rassembler les Palestiniens séparés par la géographie comme le premier chapitre l'a montré. Le témoignage prend une valeur unificatrice par la construction de la mémoire sur scène. Cette opération de construction d'une mémoire collective pendant la représentation s'appuie sur le public, alors placé au centre du processus de création et de représentation. Différents moyens sont mis en œuvre pour qu'un dialogue s'instaure entre la scène et la salle. L'espace de la représentation est également mis au service du témoignage.