

Symbolique identitaire dans l'expérience

dr amaturgique des Palestiniens

Le chapitre précédent a montré que dans les pièces, une opération de déconstruction du mythe de la Palestine est à l'œuvre. Cette opération, qui s'appuie sur la redéfinition des mythes établis, aboutit à l'émergence d'une forme de non-lieu, entre intimité et universalité. Par le non-lieu, de nouvelles formes d'expression émergent, notamment dans la formulation des dynamiques identitaires.

Le renouveau des formes d'expression des dynamiques identitaires s'inscrit dans un processus amorcé par *À portée de crachat*. Ce processus se construit en rupture avec les précédentes manières de définir l'identité palestinienne et vise le rapprochement des Palestiniens, quel que soit le lieu dans lequel ils se trouvent. La scène devient un lieu de questionnements identitaires individuels. Ces questionnements font apparaître de nouvelles figures du Palestinien qui renouvellent les représentations des Palestiniens et de la Palestine.

L'émergence de dynamiques identitaires par la scène et sur scène

La scène se présente comme un lieu de questionnements identitaires. La formulation de ces questions se construit sur la nature-même du genre théâtral. Le genre théâtral, dont la pratique est largement dépendante de la réunion de conditions matérielles spécifiques, se déploie dans un espace contraint sur le territoire palestinien. Le théâtre cherche alors à dépasser les frontières imposées par l'élargissement de l'espace de la dramaturgie, voire la tentative d'élargissement. L'élargissement de l'espace, dans le texte, sur scène et par la scène, vise à dépasser les frontières imposées et à rassembler.

1.1. Questionner l'identité

« Si le commencement de l'Histoire n'a jamais lieu, si les identités ne possèdent pas de dates de naissance et si nos racines sont devant nous, c'est que seuls les flux identitaires existent,

insaisissables autrement que dans leur mobilité de lignes traversant temps et lieux et qu'il convient d'appréhender à certaines hauteurs de leurs circulations. »¹⁴⁶³

Elias Sanbar remarque le caractère mouvant et fluctuant de l'identité, la dramaturgie palestinienne exprime ce rapport mobile à l'identité de l'individu.

1.1.1. Le lieu et l'identité

Le monologuant d'*À portée de crachat* exprime le lien entre le lieu et l'individu :

" للحظه تهيألي انه اوسلو بتحرر مدن محتله, تهيأ لي, تهيأ.
الا انه اوسلو حررتني بس من اشي واحد, من الفانتازيا!
من الفانتازيا انه لو اني اطلعت من ظهر ملك النرويج كان وقتها بتسمى بشكل واضح, قاطع وبدون بلبله:
"الامير"!!!
الامير النرويجي!!!
اي أي أي. "1464

« Pendant un temps, on a cru que les accords d'Oslo allaient libérer les villes occupées.

La seule chose dont Oslo m'a vraiment libéré, c'est d'une illusion.

Dire que si j'étais sorti de la bite du roi de Norvège, j'aurais hérité d'une identité nickel, d'une identité qui ne prête à aucune confusion : prince ! Prince de Norvège ! Ah dommage... »¹⁴⁶⁵

Cependant, il exprime plus loin son refus de restreindre l'identité au lieu d'origine. Il n'accepte pas le déterminisme identitaire :

" وطني بتحدد حسب وين بحط مخدتي. "1466

« La nation¹⁴⁶⁷ est là où je pose mon oreiller. »¹⁴⁶⁸

Non désiré dans sa nation quand le retour lui est refusé à l'aéroport à Paris, le monologuant se dirige vers l'arbre dont il se dit le propriétaire :

" بوكالة السفر بشرح للموظف المشكله, بطلعي تذكره ثانيه نفس الساعه ثاني يوم.
بفكرش كثير وطوالي باخذ طريق الشجره, هذيك الشجره, اللي عالنهري, للبسكالييت. "1469

¹⁴⁶³ Élias Sanbar, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁶⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 3-4.

¹⁴⁶⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁶⁶ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁶⁷ Traduction personnelle, contre celle de Jacqueline Carnaud qui traduit par « mon pays natal » Taher Najib, *op. cit.*, p. 23. En arabe, Taher Najib choisit : « *waṭanī* », طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 49.. Le terme « patrie » n'arrive qu'à la fin, quand l'idée est à nouveau exprimée par le personnage : « La patrie n'est finalement rien d'autre qu'un oreiller — toute la question est de savoir où on le pose. » Taher Najib, *op. cit.*, p. 37.

¹⁴⁶⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 41.

¹⁴⁶⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 13.

« Je me rends d'abord à l'agence de voyage et explique le problème à l'employé. Le type propose de me faire un autre billet d'avion pour le lendemain, à la même heure. J'accepte. Sans vraiment m'en rendre compte, je prends le chemin de l'arbre, le nôtre, au bord de la Seine, celui des bicyclettes. »¹⁴⁷⁰

Par opposition à l'arbre, l'avion symbolise un non-attachement au lieu dans la définition de l'identité discutée par le monologuant dans *À portée de crachat* :

" بدّي الشجره، شجرتنا... "

انا الي وعدت انفذ كل شي بتطلبه، ما بقيلي غير اني الف ميه وثمانين درجه واسحب لشجرتنا.
الشجره محلها متغيرش عليها اشي.

هاي الشجره مش رح تحتاج او ترضى شي مره انها تشتري تذكره وتطير من محل لمحل.¹⁴⁷¹

« J'aimerais retourner à l'arbre, à notre arbre. Et comme je lui ai promis de faire tout ce qu'elle voudra, j'exécute un virage à cent quatre-vingts degrés et fonce à toute berzingue vers notre arbre. Il n'a pas bougé, notre arbre, il est là, semblable à lui-même. Visiblement, lui, il n'aura jamais besoin et, sans doute, jamais envie de prendre l'avion. »¹⁴⁷²

Cet arbre symbolise l'attachement et constitue un composant de son identité.

Dans l'ombre du martyr présente une forme nouvelle dans le traitement de la symbolique identitaire au théâtre. Les questionnements identitaires ne sont pas explicitement mentionnés.

Le monologuant formule une critique ouverte contre la lutte des identités :

" الثقافة تابعة للمخ الجيري الجديد "

وَأَدت كل هاللغات وهاللجات

كل القصص والأغاني

هالأكلات والمشروبات

لكنها هالقد أشعلت حروب :

مرات بنزيدها في تغذية الفروقات اللي بينا

وما بتلاقينا إلا راكبين ترين التعصب

بنقول : "تطريز بيت لحم أحلى من تطريز غزة "

أو : "شو ببسوي الرز في المجدرة؟"

أو : "ولا في بعد كنافة نابلس"

أو : « ولا في بعد القهوة البدوية. »

وواحد منهم مستعد يموت من أجل البرغل في المجدرة إذا كانت بتمثل ثقافته.¹⁴⁷³

¹⁴⁷⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 22.

¹⁴⁷¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁷² Taher Najib, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁷³ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 10-11.

« La culture est néolimbique.
Elle a donné naissance à tant de langues et de dialectes
À tant d'histoires et de chansons
À tant de mets et de boissons
Mais elle a aussi déclenché tant de guerres :
On va un pas trop loin dans l'entretien de nos différences
Et oups, on s'embarque sur le train du chauvinisme
On dit : « la broderie de Bethléem est plus belle que celle de Gaza »
Ou : « la knafé, c'est seulement Naplouse. »
Ou : « le riz n'a rien à faire dans la *mjaddara* »
L'un ou l'autre est prêt à mourir pour le blé dans la *mjaddara*
Si ça représente sa culture. »¹⁴⁷⁴

Dans ce passage, des éléments appartenant à la culture arabe populaire sont utilisés. Associés à une ville palestinienne, Bethléem, Gaza-ville et Naplouse, ils sont représentatifs de la culture palestinienne traditionnelle sont utilisés : la broderie (تطريز), la *knafé*¹⁴⁷⁵ (كنافة) et la *mjaddara*¹⁴⁷⁶ (مجدرة).

La broderie est largement employée comme symbole de la culture palestinienne et de l'héritage populaire de la Palestine d'avant 1948. Comme le suggère l'extrait, chaque ville palestinienne, chaque région, possède une technique propre, un motif spécifique. Les différentes broderies permettent de tracer la carte géographique de la Palestine. La broderie se présente comme un marqueur matériel de mémoire et de territoire. Dans une œuvre intitulée *Twelve Windows*, l'artiste d'origine palestinienne Mona Hatoum (née en 1952) utilise la broderie pour questionner la portée symbolique de ce savoir-faire palestinien et la matérialité de l'enjeu de mémoire qui lui est conféré. L'œuvre est issue d'un travail mené entre 2012 et 2014 par des communautés de femmes palestiniennes et brésiliennes¹⁴⁷⁷. Les douze tapisseries exécutées à l'issue de ces travaux artisanaux incarnent un héritage traditionnel que les familles se transmettent de génération en génération. Elle crée aussi une carte du folklore palestinien et par-là, de la mémoire. Pour Emma Aubin-Boltanski le folklore est le

¹⁴⁷⁴ Francois Abou Salem et Paula Fünfeck, *op. cit.*, p. 8.

La version française et la version arabe ont été écrites par François Abou Salem et Paula Fünfeck. Dans ce passage, les deux versions diffèrent. La version arabe donne un élément que la version française n'inclut pas :

"أو : ولا في بعد القهوة البدوية"

Traduction personnelle : « Il n'y a que le café bédouin qui compte. ».

¹⁴⁷⁵ Dessert préparé au Liban, en Syrie, en Jordanie et en Palestine à partir de semoule, de fromage et de sirop de sucre.

¹⁴⁷⁶ Plat familial servi au Liban, en Syrie, en Jordanie et en Palestine, cuisiné avec des lentilles, du riz et des oignons frits.

¹⁴⁷⁷ Christine Auteur Van Assche, *Mona Hatoum*., éd. Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2015, p. 28.

« technicien de la mémoire »¹⁴⁷⁸. Chez Mona Hatoum, le folklore occupe effectivement cette fonction de technicien de la mémoire et permet de représenter matériellement l'espace et l'identité liée à cet espace.

Dans *Twelve Windows*, l'artiste dresse une carte de l'identité culturelle en se réappropriant des éléments de folklore. Citée par Bertrand Westphal, elle déclare, dans une intervention à la Serpentine Gallery de Londres, que les cartes « donnent l'impression d'un espace mesurable et stable »¹⁴⁷⁹. Pour elle, l'espace n'est jamais stable, c'est la raison pour laquelle les cartes deviennent des « cartographies de lieux précaires pourvus de frontières instables et d'une géographie incertaine. »¹⁴⁸⁰.

Le passage de *Dans l'ombre du martyr* qui met en concurrence les spécificités locales renvoie à l'importance de la culture dans la définition de l'identité. Pour le sociologue Denys Cuche, les grandes interrogations sur l'identité renvoient à la question de culture¹⁴⁸¹ : « Il n'y a pas d'identité en soi, ni même uniquement pour soi. L'identité est toujours un rapport à l'autre. Autrement dit, identité et altérité ont partie liée, et sont dans une relation dialectique. L'identification va de pair avec la différenciation. »¹⁴⁸²

Il s'agit finalement d' « identité meurtrière », telle que le désigne Amin Maalouf :

« Je parle d'identités « meurtrières » - cette appellation ne me paraît pas abusive dans la mesure où la conception que je dénonce, celle qui réduit l'identité à une seule appartenance, installe les hommes dans une attitude partielle, sectaire, intolérante, dominatrice, quelques fois suicidaire, et les transforme bien souvent en tueurs, ou en partisans de tueurs. »¹⁴⁸³

1.1.2. La scène : un lieu de questionnement

Dans son ouvrage déjà cité, *Figures du Palestinien*¹⁴⁸⁴, Elias Sanbar annonce son objectif, selon lui nécessaire, de questionner le mythe de l'identité palestinienne : « Or il se fait que moi comme les miens (près d'un million et demi de personnes en 1948, plus de neuf millions aujourd'hui) étions victimes de ce postulat d'une identité supposée éternelle et

¹⁴⁷⁸ Emma Aubin-Boltanski, « Le folkloriste comme technicien de la mémoire », in Nadine Picaudou, (éd.). *Territoires palestiniens de mémoire*, éd. Nadine Picaudou, Paris-Beyrouth, Karthala-Ifpo, 2006, p. 115-137.

¹⁴⁷⁹ Christine Auteur Van Assche, *op. cit.*, p. 97., « Mappings », conférence donnée dans le cadre de l'exposition « Map Marathon », Londres, Serpentine Gallery, 16-17 octobre 2010, [en ligne] vimeo.com/24541176 consulté le *consulter et donner la date*.

¹⁴⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁴⁸¹ Denys Cuche, *La notion de culture dans les sciences sociales*, Paris, La Découverte, 2016, p. 97.

¹⁴⁸² *Ibidem*, p. 101.

¹⁴⁸³ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 39.

¹⁴⁸⁴ Élias Sanbar, *op. cit.*

immuable »¹⁴⁸⁵. C'est justement le présupposé du caractère permanent de l'identité palestinienne et de sa constance que les pièces questionnent en refusant l'esthétique traditionnelle qui se base sur des clichés et des stéréotypes. Le genre théâtral cherche à apporter de nouveaux éléments pour réfuter la définition dans laquelle l'identité correspond au « caractère de ce qui demeure identique ou égal à soi-même dans le temps »¹⁴⁸⁶. Cette définition inclut une dimension temporelle supportée par le caractère supposé constant de l'identité. Elias Sanbar questionne également la temporalité de la définition : « Me dégager du mythe de l'instant zéro des identités, me libérer de l'idée qu'elles posséderaient des dates de naissance à partir desquelles débiterait leur continuité, refuser le concept de genèse en tant qu'instant succédant au chaos. »¹⁴⁸⁷.

Les auteurs expriment leurs questionnements sur les composantes de leur identité. Taher Najib s'inspire de sa vie personnelle pour créer *À portée de crachat*. Il exprime ses questionnements identitaires que sa situation de Palestinien en Israël implique :

"- بس احنا.. الفلسطينين...العرب...هون...هناك...الثماني وارب...السبعه وستي...النكب. على
النكس... من هون وهناك...من جوا وبرا, الخط الأخضر... الاجئي... الاسرائي...المناطق المح...
منتقتف لأنه هدولاك بطختقوا؟"¹⁴⁸⁸

« Mais nous... les Arab... les Palest... quarant-huit... la nakbah... soixante-sept... la naksah... la défaite... l'humiliation... nous les Palest... de l'int... de l'ext... d'un côté et de l'autre de... la ligne verte... les réfug... les Arab... d'Israël... des territoires occup...

On crache parce qu'ils nous chient dessus ? »¹⁴⁸⁹

L'auteur utilise le clivage identitaire qui naît de sa condition en mettant en scène des personnages qui incarnent les différentes figures de sa psyché et de son identité. Parmi les images récurrentes de la littérature palestinienne contemporaine comme dans le champ de la poétique dramaturgique, l'Autre occupe une place de choix. Cette figure est d'abord incarnée par l'hôtesse au guichet d'enregistrement à l'aéroport Charles-de-Gaulle. C'est le premier personnage qui prend la parole, dans un discours de style direct avec le « Je », depuis le début de la pièce et s'exprime par la voix du monologant¹⁴⁹⁰. Elle formule les questionnements identitaires du personnage, pris entre les composantes de son identité palestinienne et israélienne. Elle restreint le personnage dans sa liberté de mouvement et de circulation,

¹⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹⁴⁸⁶ Définition donnée par *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*.

¹⁴⁸⁷ Élias Sanbar, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁸⁸ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴⁸⁹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁹⁰ L'extrait est cité p. 312.

puisque'elle est la voix de l'interdiction à laquelle il est soumis, celle de prendre l'avion¹⁴⁹¹. Une transmission s'effectue avec une figure féminine : l'hôtesse qui lui interdit de monter dans l'avion lui permet de passer une journée de plus avec la femme qu'il aime qu'il avait quittée pour voyager. À nouveau, par cette figure, « Je » devient l'Autre. Mais ce processus s'inscrit dans une dimension spatio-temporelle limitée :

" انا جيت على باريس على أساس اني بتعلقش ولا بأي اشي بقدرش اودعه خلال عشر دقائق. (...) لما الوطن بنادينني انا مجبور اطيع."¹⁴⁹²

« Je suis venu à Paris avec la ferme intention de ne m'attacher à rien dont je ne pourrais me séparer en dix minutes. (...). Quand la patrie m'appelle, je dois obéir »¹⁴⁹³

Le sentiment de liberté et l'amour incarné par cette figure féminine l'émancipent et lui donnent la force d'affronter une autre figure de l'autre.

Après avoir quitté la femme qu'il aime, puis s'être une nouvelle fois présenté à l'hôtesse, le personnage rencontre une nouvelle figure de l'Autre : l'agent de sécurité. Il est d'abord français à Charles-de-Gaulle :

"اخيرا بوصل لنقطة العبور، بحط قدام الموظف مستنداتي من ضمنهم الجواز, Bonjours ناعم.
هو بفتح الجواز، واول ما بشوف الاسم، بنط عن الكرسي بطلع منوين مهو وبطلب مني آجي معه.
انا اللي مشفتوش بتصرف هيك طول الوقت وأنا واقف بالدور، مفهمتش شو معنى السيرك اللي عرضه.
انا بعترف انو هذا اللي بصراحه، معجبنيش.
بقدم خطوه لعندي وبقول:

- Munsieurs، من فضلك، انا بطلب تجاوبني على اكم سؤال.

- Bonjours بعترفش انه اسمي هو اسمي الا ما تعترف انه قفز تك البطوليه سببها اني فلسطيني بده يسافر
بحداش سبتمبر وبقول هذا اللي بكل الهدوء اللي في الدنيا.

- mensieurs. تلقينا اليوم تعليمات غير اعتاديه من السفاره الاسرائيليه ، قالها بنبره بدافع فيها عن حاله."¹⁴⁹⁴

« M'y voilà enfin ! Et maintenant, ça passe ou ça casse. Je dépose tous mes documents devant l'agent, passeport compris, et lui fais : « Bonjour monsieur ! » Un bonjour sympa, quoi. Mais à peine va-t-il ouvert mon passeport et vu mon nom qu'il bondit de sons siège, quitte son habitacle et me fait signe de le suivre. Comme c'est la première fois que je le vois agir de la sorte depuis que j'attends mon tour dans la queue, je ne comprends rien à ce manège. Et j'avoue que cela ne me plaît pas du

¹⁴⁹¹ Voir l'extrait cité p. 313.

¹⁴⁹² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴⁹³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴⁹⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 17.

tout.

Il fait un pas en avant et me dit :

- Monsieur, j'aurais quelques questions à vous poser, s'il vous plaît.

- Je ne répondrai à rien, et je ne confirmerai pas que je m'appelle comme je m'appelle, tant que vous ne reconnaîtrez pas que tout ce cirque vient de ce que je suis un Palestinien qui se présente pour prendre l'avion un 11 septembre. Voilà, je le dis avec le plus grand calme du monde.

- Désolé, monsieur, mais aujourd'hui nous avons reçu des instructions particulièrement strictes de la part de l'ambassade d'Israël, se défend-il mollement. »¹⁴⁹⁵

Puis il est israélien à Ben-Gourion :

" تل أبيب بلشت تعتم. صديقي "ساسه" مفروض ياخدني.

الطياره بتوقف بأخر المسلك والمسافرين ببلشوا يهربوا من الطياره.

انا ما عندي من ايش اهرب وما عندي لوين اهرب ولقيت حالي بشكل طبيعي, آخر واحد بطلع من الطياره.

بطلع؟

انا بس بطلع راسي من قلب الطياره انتفس هوا الوطن, جسمي لساته بقلب جسم الطياره, طوالي شفته, اه,

طوالي لقطت رجل الأمن اللي واقف عند سلم الطياره وهو بدون شك بستنى, ميين بستنى فيي."

« Tel-Aviv. Le soir tombe, Sassa, mon meilleur ami, a promis de venir me chercher à l'aéroport.

L'avion s'immobilise en bout de piste et aussitôt les passagers commencent à se carapater. Moi qui n'ai aucune raison de m'enfuir, je me retrouve tout naturellement le dernier à sortir. Sortir ? À peine ai-je pointé le bout du nez hors de la carlingue pour humer l'air de la patrie, juste le bout du nez, que je le repère, oui, le type qui attend en bas de la passerelle, c'est un homme des services de sécurité. Il attend. Et, visiblement, c'est moi qu'il attend. »¹⁴⁹⁶

Il représente la restriction et l'atteinte à sa liberté de mouvement. Surtout, il lui ouvre l'accès au monde des représentations sur les Palestiniens et les stéréotypes qui donnent à leur identité ce caractère immuable questionné et refusé par Elias Sanbar. L'agent de sécurité et la femme¹⁴⁹⁷ participent à la définition du « Je » que le personnage tente d'établir, par confrontation, donc, à des figurations de l'Autre qui sont autant de miroirs qui renvoient une image de soi. Le personnage est confronté aux représentations des Palestiniens. À l'aéroport, à Paris ou en Israël, au café à Tel Aviv, il est victime des mêmes clichés véhiculés et particulièrement l'amalgame à la menace terroriste un an après les attentats du 11 septembre 2001 contre les tours du *World Trade Center*. Il choisit d'abord de profiter de la situation :

¹⁴⁹⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 28-29.

¹⁴⁹⁶ *Ibidem*, p. 33.

¹⁴⁹⁷ Voir la section 2.2.3 du chapitre 6 intitulée « Les femmes et la conscience d'À portée de crachat ».

" كل هالقد منيح انه اسامه اعطاني شرعيه اظل كمان اربع و عشرين ساعه في باريس."¹⁴⁹⁸

« Comme je suis content qu'Oussama m'ait donné vingt-quatre heures de plus à Paris. »¹⁴⁹⁹

Mais il refuse cette assimilation :

" خمس دقائق والا الزلمه راجع مع ثلاث زلام بلحي، لابسين دشاديش بيض، طول القصير فيهم، مش اقل من مترين، مش اقل.

انا شايفهم جابين تلاي، المنظر مبين بطمنش.

مبين حطوني بخانه مش الي."¹⁵⁰⁰

« Cinq minutes plus tard, le type réapparaît avec trois barbus, en djellabas blanches ; le plus petit des trois fait au moins deux mètres de haut. Ils avancent vers le banc où je suis assis. Ça augure mal. Quand il n'y a plus que quelques mètres qui nous séparent, je comprends tout ! C'est ça, plus de doute possible ! Voilà comment ils m'ont catalogué. »¹⁵⁰¹

Il prend du plaisir à jouer le rôle qu'on lui donne :

"زي ممثل محترف بلبس الدور اللي المسافرين طرزولي اياه وبروح فيه لبعيد."¹⁵⁰²

« Tel un acteur mis au défi, j'endosse le rôle que les passagers m'ont taillé sur mesure et décide de le jouer jusqu'au bout. »¹⁵⁰³

Il se joue de cet amalgame pour retourner la représentation à son avantage et en faire une force :

" مره اللي طفلها قاعد على ركبتهارمتني بنظره اللي فيها كل الصلوات الممكنه ، منشان الله ، منشان الرضيع اللي نايم على ركبتهار منشانها، منشان الكل ومنشاني انا، ماعملهاش، اترجع،¹⁵⁰⁴ اعد للعشره او على الاقل للثلاثه."

« Une femme tenant un bébé sur les genoux m'implore du regard, les yeux remplis de toutes les prières du monde, pour l'amour du Ciel, pour le bébé qui dort sur ses genoux, pour elle, pour tous ceux qui sont ici, et même pour moi : « Ne faites pas cela, renoncez, vous le regretterez ! »¹⁵⁰⁵

Dans son pays, il est également victime de ces représentations¹⁵⁰⁶, parmi les causes de l'isolement de la minorité palestinienne en Israël :

¹⁴⁹⁸ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 14.

¹⁴⁹⁹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵⁰⁰ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 17.

¹⁵⁰¹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁰² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁰³ Taher Najib, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁰⁴ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 18.

¹⁵⁰⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 32.

¹⁵⁰⁶ Mahmoud Ghanayim, *op. cit.*, p. 75.

" أول ما منقعد بسأل ساسا بلغتنا: شو بتحب تشرب, بيره؟
أول ما انهيت السؤال والا الزباين منهلين عالغرسونه تجيب لحساب, تجيب لحساب, ايش مع لحساب؟ لحساب
من فضلك. هلو شو مع لحساب؟ شو صار مع لحساب, هلو؟ لحساب؟
هذا مشحسابي بس بهمش بدفعه ... باليسراكارد, نقدي, الحساب, نقدي, الحساب ... كانت هاي موجة ردود
الفعل لسؤال لساسا, شو بتحب تشرب, بيره؟
وصلتنا البيره, المقهى فضي."¹⁵⁰⁷

« Je demande à Sassa dans notre douce langue maternelle : *Chou btichrab ? Bira ?* Qu'est-ce que tu
veux boire ? Une bière ? J'ai à peine le temps de finir ma phrase, que les gens tout autour se jettent
sur la serveuse, l'addition, s'il-vous-plaît, apportez-moi l'addition, j'ai demandé l'addition, où est mon
addition, qu'est-ce qui se passe avec mon addition, vous avez oublié mon addition, pardon ? Mon
addition ? Ce n'est pas mon addition, mais ça ne fait rien, je vous la paye... Voilà le concert de réaction
qu'a déclenché ma question à Sassa *Chou btichrab ? Bira ?* On nous sert notre bière. Le café est vide,
complètement vide. »¹⁵⁰⁸

À ces représentations des Palestiniens au sein de la société israélienne, Taher Najib oppose les
représentations d'Israël au sein de cette communauté. Dans la pièce, Israël en tant qu'État est
cité pour la première fois après que le personnage est interdit de prendre l'avion à Paris. Au
cours d'une tirade basée sur la répétition de « au diable », la mention d'Israël apparaît dans
l'expression :

" لجهنم وطن الدم اللي مش سامحينلي اطييرله لانه وطني سمانى والدوله أعطتني اسم ثاني.
لجهنم المسرح الاسرائيلي، خليه يستناني يوم واحد."¹⁵⁰⁹

« Au diable ce pays assoiffé de sang où l'on m'empêche de rentrer parce que ma naissance m'a
donné une identité et l'État m'en a donné une autre. Au diable le théâtre en Israël. Il attendra un jour
de plus. »¹⁵¹⁰

Malgré le sentiment de déchirement intérieur évoqué plus haut et d'étrangeté sur leur terre,
Israël reste le pays de cette communauté palestinienne. Le personnage est déchiré entre la
voix de la femme qu'il aime, qui semble exprimer ses propres pensées, et la force irréprouvable
qui le pousse à retourner à Tel Aviv :

" وبقدرش اكون بعيد عن الخبيصه اللي هناك لمدة طويله
لاني بعدها بقدرش اعيش فيها، افهمها، أستوعبها وأهضم الخبيصه.
انا بقدرش اخلي الخبيصه والجنون يتراكموا من دون ما اسافر من مره لمره واستنشق منهم وجبه.

¹⁵⁰⁷ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 21.

¹⁵⁰⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 36.

¹⁵⁰⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 14.

¹⁵¹⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 24.

لانه غير هيك هذا بهزمني، بخفيني وبخرفني مخي.
انا مجبور اسافر من مره لمره منشان أدفع حصتي الشخصيه للخبيصه.
انا بدي ارجع حتى لو الثمن بكلفني علاقتنا.
حتى لو الثمن فراق.

(...)

انا ما عندي أي نيّه آجي اعيش هناك، لانه هناك بخلوش أي حدا يعيش زي البني ادمين.¹⁵¹¹

« Et puis, je ne peux pas me tenir trop longtemps éloigné du chaos, sinon, après, je ne pourrai plus vivre dedans, le comprendre, le supporter, le faire mien. Je ne peux pas laisser la folie meurtrière s'amplifier s'en venir de temps en temps m'en imprégner. Sinon, c'est elle qui vaincra, qui m'écrasera, qui me rendra fou. À intervalles réguliers, il me faut revenir au pays et payer mon tribut au chaos [...] Moi je refuse catégoriquement d'aller vivre dans ce pays, un pays où on ne traite pas les gens comme des êtres humains, où on ne les laisse pas vivre comme ils l'entendent »¹⁵¹²

Ici, l'écriture monologuée et la construction d'un réseau de mises en abîme participent à l'expression de dynamiques identitaires individuelles et collectives complexes. L'auteur, le narrateur, les personnages et les figures de l'Autre se mêlent et s'entremêlent. L'opération de traduction par l'auteur lui-même s'inscrit dans ce processus de création et donne tout son sens à la version en arabe. L'expression à la première personne dans l'écriture monologuée permet l'élaboration d'une représentation de la communauté à différentes échelles. Taher Najib participe à la construction d'une communauté de Palestiniens en Israël et à sa reconnaissance, contre leur isolement dans le pays, comme c'est le cas des Palestiniens à Tel Aviv. Par un rapprochement avec les Palestiniens des Cisjordanie, une communauté plus large s'élabore, contre l'isolement de la communauté d'Israël. Par le choix de la langue arabe, Taher Najib s'inscrit dans la production dramaturgique arabe, pour faire connaître à un public arabophone cette situation particulière, souvent peu envisagée, ou méconnue. Dans une réalité difficile à saisir et qui donne lieu aux questionnements identitaires exprimés dans la pièce, les frontières entre fiction et réel sont également brouillées. Toujours au cœur de ce travail entre histoire personnelle et fictionnelle, le 14 juin 2008, la pièce était lue à la fois en arabe, en français et en hébreu par Taher Najib et Doron Tavori¹⁵¹³ à la Cité Internationale de Paris. La forme et le fond participent à la formulation de questionnements internes et vécus par l'ensemble de la communauté, et à la recherche d'une réponse :

¹⁵¹¹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁵¹² Taher Najib, *op. cit.*, p. 26-27.

¹⁵¹³ Né à Haïfa en 1952, Doron Tavori est un comédien israélien qui a joué dans plus de cinquante pièces du répertoire israélien et international. En 2008, il incarne le ministre de la Défense israélien dans *Les Citronniers* d'Eran Riklis, aux côtés d'Hiam Abbas.

« Pourquoi deux nationalités ? Deux ? Je n'en ai même pas vraiment une. »¹⁵¹⁴

Au théâtre, ce rapprochement trouve sa pleine expression.

1.2. Dépasser les frontières et rassembler

À partir de l'expérience d'*À portée de crachat*, on assiste à un élargissement, ou une tentative d'élargissement de l'espace théâtral, dans le texte et sur le territoire, par le rapprochement des Palestiniens quelque soit le lieu dans lequel ils se trouvent. Deux expériences majeures confirment ce phénomène en cours alors depuis une décennie : celle de la fondation d'un collectif transnational, « Une identité dans un laboratoire », réunissant des femmes et hommes de théâtre palestiniens et la création de la première pièce de ce collectif, intitulée *D'autres lieux*.

Ces deux expériences cherchent à dépasser les frontières imposées aux Palestiniens et à les rassembler, au théâtre et par le théâtre.

1.2.1. « Une identité dans un laboratoire » comme tentative d'élargissement du territoire

Au début de l'année 2016, un collectif nommé « Une identité dans un laboratoire » (*Identity in a Lab*) est fondé autour de deux institutions : le TNP à Jérusalem-Est et le Théâtre Khashabi, le théâtre indépendant basé à Haïfa déjà évoqués¹⁵¹⁵. Il réunit des praticiens palestiniens du théâtre mais avec la spécificité de les réunir depuis différents lieux.

Cet événement met en lumière plusieurs éléments dont le premier est la centralité de ces deux institutions dans le paysage de la production, au moment de la fondation d'« Une identité dans un laboratoire ». Le collectif a pour vocation d'offrir un espace institutionnel de rassemblement, et même virtuel avec l'utilisation d'internet et du numérique, pour les individus. Le rôle de ces deux institutions est uniquement d'ordre logistique. La lettre d'invitation à la répétition publique qui s'est tenue à Fahrenwalde, en Allemagne, le 23 septembre au Centre International pour la Recherche en Arts¹⁵¹⁶ mentionne le TNP et le Khashabi comme des « producteurs »¹⁵¹⁷.

¹⁵¹⁴ En français dans le texte arabe, طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 12. Taher Najib, *op. cit.*, p. 20.

¹⁵¹⁵ Ces deux institutions sont présentées dans le chapitre 1.

¹⁵¹⁶ L'International Art Research Location

¹⁵¹⁷ Invitation reçue le 15 août 2016, envoyée par Bashar Murkus au nom du Théâtre National Palestinien/El-Hakawati et du Théâtre Khashabi (« I am sending you this on the behalf of Khashabi theatre in Haifa and the Al Hakawati- the national Palestinian theatre in Jerusalem »). Elle mentionne que ces deux institutions sont les producteurs de l'événement que l'invitation présente (« Producers: Khashabi theatre-Haifa Al Hakawati-the national Palestinian theatre-Jerusalem »).

Rassemblées autour d'un même projet et d'objectifs partagés, ces deux institutions sont de natures différentes. Au contraire du TNP qui représente le foyer de création le plus ancien et à la charge symbolique forte – par son histoire et sa situation géographique-, le théâtre Khashabi est récent et géré par la nouvelle génération. Les parcours et les travaux des deux hommes qui dirigent chacune des deux institutions sont également marqués par la différence : Amer Khalil, directeur artistique du TNP a fait ses débuts au théâtre aux côtés de François Abou Salem qu'il rencontra alors qu'il n'avait que 14 ans¹⁵¹⁸ en 1978, juste après la fondation de la troupe El-Hakawati ; Bashar Murkus est né en 1992 à Kafar Yasif, un village palestinien en Israël, il fait partie d'une génération d'artistes palestiniens en Israël qui ont fait le choix de la création en arabe dès leurs premiers travaux .

La fondation de Khashabi est motivée par la nécessité d'une création palestinienne indépendante en Israël¹⁵¹⁹.

Au début de l'année 2016, au moment où le collectif est créé, le TNP est confronté à de sérieuses difficultés financières qui, pour la première fois, mettent en péril son fonctionnement et sa survie. La naissance du collectif « Une identité dans un laboratoire » s'inscrit donc dans une période de difficultés et d'insécurité pour les deux institutions fondatrices.

Il convient également de souligner que ces deux institutions se trouvent aux marges de l'activité palestinienne contemporaine : Jérusalem en raison de son isolement depuis la construction du mur de séparation et la difficulté, voire l'impossibilité, pour les détenteurs de papiers palestiniens de s'y rendre ; et Israël pour le même isolement de nature administrative auquel s'ajoute un isolement psychologique, voire parfois un boycott de différentes natures (économique, mais également culturel et intellectuel). Le décentrement annoncé par la fondation d'« Une identité dans un laboratoire » s'apparente plus à l'affirmation d'un nouveau centre, pour une Palestine polycentrique et donc reconnue dans toutes ses composantes, et contre l'idée, en conformité avec la carte politique imposée, d'un centre unique à Ramallah. Ce décentrement s'inscrit dans l'amorce d'une nouvelle période de l'histoire du théâtre palestinien qui s'articule autour d'un changement dans le rapport au lieu.

Le collectif rassemble différentes figures de la production théâtrale palestinienne issues des différents foyers de création, en Israël, en Palestine, à Jérusalem, à Gaza, dans les camps de réfugiés en Palestine, dans les pays arabes et enfin en diaspora :

¹⁵¹⁸ Entretien avec Amer Khalil, Théâtre National Palestinien/El-Hakawati, Jérusalem, 28 avril 2014.

¹⁵¹⁹ Voir la section 2.1.3 du chapitre 1 intitulée « La création indépendante ».

خليفة ناطور قلنسوة الثلث – عامر خليل القدس - رائدة غزالة بيت جالا الضفة الغربية - نيقولا زرينة بيت جالا
الضفة الغربية - حسام العزة مخيم العزة الضفة الغربية مقيم في أبو ظبي - اشرف العفيفي غزة - هند حسني غزة
- هناء احمد غزة - عطا ناصر القدس مقيم في بروكسيل - كامل بدارنة الناصرة مقيم في بروكسيل - سحر خليفة
لاجئة في الأردن - موسى السطري لاجئ في الأردن - محمد نور احمد مخيم اليرموك لاجئ في فرنسا - تسنيم
فريد مخيم اليرموك مقيمة في إيطاليا - محمود تيم مخيم اليرموك لاجئ في الامانيا خلود - طنوس حيفا - شادن
قنبورة حيفا - هنري اندراوس ترشيحا - مجدلة خوري معليا - بشار مرقص كفر ياسيف

Khalifa Natour (Qalansawa), Majdala Khoury (Meelya, Galilée), Amer Khalil (Jérusalem),
Raaeda Ghazaleh (Beit Jala, Cisjordanie), Nicolas Zreine (Beit Jala, Cisjordanie), Hussam al-
Azza (camp d'Al-Azzeh, vit à Abou Dhabi), Ashraf Afifi (Gaza), Sahar Khalifa (réfugiée en
Jordanie), Mousa al Satri (réfugié en Jordanie), Abu Ghabi (Haïfa, camp d'al-Yarmouk,
réfugié en France), Tasneem Fardi (Jaffa, camp d'al-Yarmouk, vit en Italie), Mohammad
Tamim (Tibériade, camp d'al-Yarmourk, réfugié en Allemagne), Khoulood Tannous (Haïfa),
Shaden Kanboura (Haïfa), Henry Andrawes (Tarshiha) et Bashar Murkus (Kafar Yasif)¹⁵²⁰.

La mention du lieu d'origine des membres du collectif souligne ce désir de rassembler les
individus au-delà des frontières imposées. Les liens entre ces personnes, que l'Histoire et la
géographie tendent à effacer, sont également renforcés. Un nouveau rapport à l'identité
palestinienne est exprimé et c'est celui que le mouvement théâtral de la dernière décennie
choisit de suivre. L'individu s'affirme, contre la dominance du collectif. L'expression des
individualités participe à l'élaboration de figures de Palestinien, contre l'idée d'une unique
figure de Palestinien. La mention du lieu et des croisements des histoires individuelles
souligne la construction de la mémoire commune à partir des mémoires individuelles réunies.

¹⁵²⁰ Dans l'invitation rédigée en anglais, les noms sont donnés ainsi :

« Khalifa Natour (Qalansawa)
Majdala Khoury (Meelya, Galilee)
Amer Khalil (Jerusalem)
Raaeda Ghazaleh (Beit Gala, West Bank)
Nicola Zreina (Beit Gala, West Bank)
Husam Al Azzeh (Al Azzeh camp, West Bank, lives in Abu Dabi)
Ashraf Afifi (Gaza)
Sahar Khalifa (refugee in Jordan)
Mousa Al Satri (refugee in Jordan)
Abu Gabi (Haifa, AlYarmouk camp, refugee in France)
Tasneem Farid (Jaffa, AlYarmouk camp, lives in Italy)
Mohammad Tamim (Tiberius, AlYarmouk camp, refugee in Germany)
Khoulood Tannous (Haifa)
Shaden Kanboura (Haifa)
Henry Andrawes (Tarshiha)
Bashar Murkus (Kufr Yasif) »

À la création de la première pièce du collectif, *D'autres lieux* qui sera évoquée dans la section suivante, les noms des
membres du collectif sont donnés en anglais, mais également en arabe.

L'invitation à une répétition publique après huit mois de travaux au sein du collectif s'inscrit dans cette reconnaissance de la centralité de la mémoire dans la définition de l'identité en s'ouvrant sur une citation de Jorge Luis Borges (1899-1960) : « Nous sommes notre mémoire, nous sommes ce musée chimérique de formes inconstantes, tous ces miroirs brisés ».

1.2.2. Construire une identité commune

Manifeste pour une nouvelle conception de l'identité

L'invitation à la répétition publique d' « Une identité dans un laboratoire » se présente comme un réel manifeste du collectif. La citation inaugurale de Borges est suivie de ces lignes introductives :

« Dans la diaspora, se rejoignent toutes les directions, toutes les routes ouvertes et toutes les routes fermées, le visible et l'invisible, toutes les lignes qui relient deux points sur la carte, l'âme et la mémoire. Nous sommes seize personnes, nous portons dans notre mémoire les histoires partagées d'une seule terre et de différents chemins de diaspora qui nous ont laissés en différents endroits de la carte. Mais ils laissent une porte ouverte pour visiter notre diaspora interne.

Nous voulions chercher le sens de l'identité. Nous voulions nous trouver en cherchant la diaspora.

Comment la diaspora devient-elle l'identité ? »¹⁵²¹

La définition de l'identité palestinienne apparaît comme centrale dans les questions auxquelles le collectif cherche à répondre. La multiplicité des composantes palestiniennes est ici reconnue dans la quête de la définition de la Palestinité. « Une identité dans un laboratoire » se démarque dans son approche par la centralité accordée à la diaspora dans la définition de l'identité palestinienne qu'elle propose. Le rôle fondamental que joue la diaspora dans la définition de l'identité s'inscrit dans le nouveau rapport au territoire déjà évoqué.

Il ne s'agit plus de décrire la Palestine telle qu'elle correspond aux clichés et aux stéréotypes fixés dans un temps immobile, mais bien de l'inscrire dans des rapports mouvants et

¹⁵²¹ Traduction personnelle de :

“All directions, all closed and open roads, the visible and the invisible, all lines that match between two points on the map, in the soul and memory, are carved by diaspora.

We are 16 persons, carrying in our memory the common stories of one land and different paths of diaspora, which have been putting us in different points on the map but we have been opening a door for touring our internal diaspora.

We planned to research the meaning of identity, finding ourselves researching diaspora.

How does diaspora become the identity ?”

dynamiques de l'élaboration de composantes identitaires communes. La Palestine, celle qui est considérée comme la vraie, réelle, se détache de son image figée aux frontières fixes, devient diaspora. Elle demeure en chaque Palestinien. La mention des différents lieux prend alors tout son sens. Le Palestinien vivant à Haïfa retrouve le Palestinien « de Tibériade, du camp d'Al-Yarmouk et du réfugié en Allemagne ».

À travers ce manifeste du collectif, une nouvelle conception de l'identité palestinienne émerge : une identité qui se construit sur la transmission et l'évolution, sur la multitude et la multiplicité pour donner à l'image de Borges, celle des miroirs brisés, tout son sens. C'est finalement l'image d'une identité éclatée qui émerge.

Éclatement et mémoire collective : le récit éclaté

Avant la fondation d'« Une identité dans un laboratoire » ce phénomène qui consiste à rassembler par l'éclatement est engagé dans les pièces du corpus. Au service de l'élaboration d'une identité éclatée, les textes prennent une forme fragmentée.

La pièce *Taha* se construit sur une forme fragmentée. Le texte se compose d'un prologue et de quinze scènes, séparées dans la mise en scène par des jeux de lumières et de brefs interludes musicaux composés par Faraj Sleiman. Bien qu'elles fonctionnent les unes avec les autres, elles pourraient s'envisager de manière indépendante. Des lectures de certaines scènes ont d'ailleurs été organisées par Amer Hlehel à Haïfa et à Jaffa. Les scènes n'ont *a priori* aucun lien entre elles¹⁵²². Seules les scènes 13 et 14 paraissent entretenir un lien entre elles. La scène 13 est uniquement constituée de la récitation d'un poème qui prolonge par un commentaire par le poète, à la scène 14, sur le moment clé auquel ce poème est associé. Elles constituent à elles deux le point culminant de la pièce et forment un ensemble cohérent qui permet d'exprimer l'acmé dramaturgique. Le récit livré par le poète sur scène s'articule autour des différents exils vécus dont l'événement déclencheur est la *Nakba*. Les travaux sur l'identité palestinienne¹⁵²³ ont montré qu'elle constitue l'événement fondateur de l'identité palestinienne contemporaine¹⁵²⁴. Il est intéressant de relever que le théâtre propose de nouvelles images pour construire l'identité des Palestiniens.

¹⁵²² Voir la section 2.2 du chapitre 4 intitulée « La fragmentation de l'espace-temps de l'exil », p. 212.

¹⁵²³ Aziz Haidar, « The Different Levels of Palestinian Ethnicity », in Milton Jacob Esman, Itamar Rabinovich, (éds.). *Ethnicity, pluralism, and the State in the Middle East*, Ithaca, 1988, p. 95-120. Rosemary Sayigh, « The Palestinian Identity among Camp Residents », *Journal of Palestine Studies*, vol. 6 / 3, 1977, p. 3-22.

¹⁵²⁴ Meir Litvak, *Palestinian collective memory and national identity*, New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 3-4. : « Si la constitution d'une identité palestinienne est le fruit d'une série d'événements et de développements, il ne fait aucun doute que la défaite de 1948, ou Nakba (catastrophe) selon la terminologie palestinienne, représente l'événement majeur sur lequel l'identité palestinienne repose actuellement.

(...)

De la même manière que *Taha, À portée de crachat* se construit sur une succession de scènes qui entretiennent des liens entre elles du point de vue de la narration, mais que les ellipses temporelles et spatiales éclatent¹⁵²⁵.

Dans l'ombre du martyr ne comporte pas de scènes différentes mais le récit livré par le monologuant se construit sur l'apparente dispersion du propos. Les liens entre les différents moments de la dramaturgie. À nouveau, le récit livré sur scène se présente sous une forme éclatée et dans le cadre de l'écriture monologuée, c'est le « Je » qui est éclaté.

Ces deux récits n'évoquent pas la *Nakba* mais ils rejoignent le premier par leur forme éclatée. L'alternance de scènes de théâtre d'ombres et de scènes jouées par les acteurs sur scène donne également lieu à un éclatement de la narration de la pièce *Un demi-sac de plomb*.

La forme-même d'*En-dehors* évoque la fragmentation.

Ainsi, l'éclatement de la narration des textes participent à l'expression, du point de vue formel, de la fragmentation des Palestiniens à prendre en compte dans la définition identitaire. Cet éclatement est à la base du récit et de la construction de *D'autres lieux*, la première création du collectif « Une identité dans un laboratoire ».

D'autres lieux : l'éclatement comme processus de rassemblement

La pièce *D'autres lieux* ("أماكن أخرى") est le résultat d'un travail d'écriture collective qui s'est déroulé sur plus d'une année, depuis le début de l'année 2016. Les procédés d'écriture, par la dimension collective et les moyens mis en œuvre, s'inscrivent également dans cette volonté de dépasser les frontières pour rassembler : les ateliers d'écriture ont été réalisés à distance, par mail et par Skype, pour ceux qui ne pouvaient pas rejoindre l'équipe. Les ateliers se sont tenus dans des lieux différents, pour assurer la présence physique de chaque membre au moins une fois au cours du processus.

La Nakba représentait l'élément majeur constitutif de l'identité palestinienne. Puisque la langue n'avait jamais été une composante spécifique et distinctive de l'identité palestinienne, et que le territoire était en partie perdu ou divisé, le troisième élément constitutif de l'identité nationale et de la mémoire collective devint la force principale de conservation, de préservation et de construction du nationalisme palestinien.»

Traduction personnelle de :

« While the formation of a distinct Palestinian national identity was the outcome of a series of developments, there is no doubt that the 1948 defeat, or Nakba (catastrophe) in Palestinian terminology, is the major event or issue on which Palestinian identity now stands.

(...)

The major formative element of Palestinian identity, however, was the Nakba. Since language had never been a distinctive component of Palestinian identity, and the territory was partly lost and divided, the third constitutive element of national identity, collective memory, became the major force of preserving and cultivating Palestinian nationalism. »

¹⁵²⁵ Voir p. 133.

À l'issue des travaux d'écriture collective, le texte de la pièce a été écrit par Bashar Murkus. La scénographie de *D'autres lieux* a été réalisée par Majdala Khoury (مجدلة خوري, née en 1982) et la dramaturgie par Alaa Hlehel.

D'autres lieux est créée le 2 février 2017 à Jérusalem sur les planches du TNP. Elle est ensuite jouée le 4 février au théâtre Al-Midan à Haïfa.

Elle est interprétée par Raaeda Ghazale (رائدة غزالة), Shaden Kanboura (شادن قنبورة), Khoulood Tannous (خلود طنوس), Henry Andrawes (هنري اندراوس) et Hussam al-Azza (حسام العزة). La venue de ce dernier, qui détient le statut de réfugié, a été possible après l'obtention d'un permis, délivré trois jours après le début des répétitions et après plusieurs mois de démarches¹⁵²⁶.

La pièce réunit physiquement, sur scène, ces Palestiniens séparés. Elle réunit également par la parole des histoires et le récit de mémoires individuelles.

L'ouverture de la pièce est marquée par l'éclatement et la fragmentation : les comédiens livrent leur histoire en même temps :

"القصص"

(مجموعة الممثلين يقفون مقابل الجمهور بخط مستقيم واحد، ابعدها ما يمكن عن الجمهور، يحكون للجمهور قصة، اثناء ذلك يقتربون او يبتعدون عن الجمهور، ويحاولون في ذات الوقت الاستماع لباقي القصص)

هنري ؟ (يتم اختيار القصص خلال المراجعات)

شادن ؟ (يتم اختيار القصص خلال المراجعات)

رائدة ؟ (يتم اختيار القصص خلال المراجعات)

خلود ؟ (يتم اختيار القصص خلال المراجعات)

حسام : اخر يوم. أبو حسين الله يرحمو... بعد نهار تدريبات طويل وصعب، جو عانين .. وحوش .. جو عانين .. وحوش .. حدو ايديكو ورا ظهركو .. مبروك شباب عندكم وجبة دسمة، دخلنا على القاعة في اشي مربوط بحبل ومحطوط عليه كيس اسود، حكالنا هاي الوجبة لالكو شباب.. بس ممنوع تستخدموا ايديكو .. بدك توكلها نهش بتمامكو.. شال الكيس في حمامة عايشة لونها ابيض.

(صمت)

(الممثلون في أبعاد نقطة ممكنة عن الجمهور)¹⁵²⁷

« Les histoires

(Les acteurs se tiennent debout sur la scène, face au public, alignés. Ils sont le plus loin possible du

¹⁵²⁶ Entretien avec Hussam Al-Azza, 14 mai 2017, Skype, Abou Dhabi-Paris.

¹⁵²⁷ Bashar Murkus, *D'autres lieux*, tapuscrit, quatrième version, p. 3, transmis par Bashar Murkus le 22 mars 2017.

public. Ils racontent une histoire. Durant leur récit, ils s'approchent et s'éloignent. En même temps, ils essaient d'écouter les autres histoires.)

- Henry : *Le choix de l'histoire sera effectué lors des répétitions.*

- Shaden : *Le choix de l'histoire sera effectué lors des répétitions.*

- Raaeda : *Le choix de l'histoire sera effectué lors des répétitions.*

- Khouloud : *Le choix de l'histoire sera effectué lors des répétitions.*

- Hussam : L'autre jour. Abou Hussein, que Dieu le garde.. Après une longue journée de difficiles entraînements... Nous étions affamés... des bêtes ! ... Affamés... Mettez les mains derrière ... Bravo les gars ! On vous donne une ration bien grasse. Nous sommes entrés dans la salle, quelque chose était accroché à une corde et enveloppé dans un sac noir. On nous dit que c'était notre ration. On nous dit aussi que nous n'avons pas le droit d'utiliser les mains pour la prendre. Il faut payer le prix pour en manger. Puis il a enlevé le sac. Une colombe vivante, blanche, en sortit.

(Silence)

(Les comédiens se trouvent à l'endroit le plus loin du public) »

Dès le début, le spectateur éprouve une difficulté à suivre le fil, à comprendre certaines paroles qui sont couvertes par le récit d'une autre histoire d'un autre personnage, et l'éclatement du discours annoncent cette réflexion qui va être menée tout au long de la pièce sur la fragmentation du territoire et la volonté de la dépasser.

La pièce se présente comme un collage de récits individuels livrés sur scène dont :

Celui de l'enfant du camp pendant des affrontements avec l'armée israélienne au cours de la deuxième Intifada :

"حسام : بسنة الـ99، كنت بالصف الثالث، كانت اول مرة بطلع ارمي حجار مع اولاد المدرسة. كنت لابس القميص الازرق تاع مدارس الوكالة، وبنطلون جينز وكندرتي السودا اللي بحبها، وحامل شنطتي ع ظهري. طلعت من باب المدرسة وشفنت اولاد المدرسة قاعدين برمو حجار وحسيت بدني ارمي حجار زيهم، قلت محداش رح يعرف ومحداش رح يحكي لاهلي."¹⁵²⁸

« - Hussam : En 99, j'étais en quatrième. C'était la première fois que je sortais pour jeter des pierres avec mes camarades de l'école. Je portais la chemise bleue de l'uniforme de l'école Al-Wikala, un jean et les chaussures noires que j'aimais beaucoup. Je portais mon cartable sur le dos. Quand je suis sorti de l'école, j'ai vu les enfants de l'école lacer des pierres. J'ai eu envie de faire comme eux. Je me suis dit que personne de ma famille ne le saurait et que personne ne leur dirait. »

Celui de la palestinienne citoyenne israélienne qui ne peut s'empêcher de rire la première fois qu'elle entend l'hymne palestinien lors d'une cérémonie officielle à Ramallah :

¹⁵²⁸ *Ibidem*, p. 15.

" اول مرة رحلت فيها عرام الله كانت بالـ ٢٠١٣ وقتها كان عمري ٢٥، رحلت عشان اعمل اوديشين لعمل

مسرحي

اخذت باص من حيفا للمحطة المركزية بالقدس، ومن هناك كمان باص لمجمع الباصات قدام الجبروز اليم هوتيل، ومن هناك كمان باص لمجمع الباصات في رام الله، كان معي خارطة صغيرة رسملي إياها صديقي بتدلني كيف امشي من المجمع لدوار الساعة للمسرح.

عملت الاوديشين وانقبلت،

كيفت .. مش عشان انقبلت للعمل، عشان عندي فرصة أكون برام الله لمدة ٣ اشهر.

رام الله فاجئتني.

وحدي من الليالي رحلت عافتتاح مهرجان الرقص المعاصر بقصر رام الله الثقافي، طلعت عريفة الحفل وأعلنت افتتاح المهرجان وطلبت من الكل يوقف للنشيد الوطني الفلسطيني.

ارتبكت. شو بعملوا اساء؟ كيف بتصرفوا؟

المرات القليلة اللي كنت بين ناس عم بغنو نشيد وطني كنت اضلني قاعدة، بتخرج الجامعة مثلاً، كانوا عم بغنو

النشيد الوطني الإسرائيلي.¹⁵²⁹

« La première fois que je suis allée à Ramallah, c'était en 2013. J'avais 25 ans. J'y suis allée pour passer une audition pour une pièce de théâtre.

J'ai pris le bus à Haïfa jusqu'à la gare centrale de Jérusalem. J'ai ensuite pris un bus jusqu'à la station qui se trouve devant le *Jerusalem Hotel*. Puis un autre bus jusqu'à celle de Ramallah. J'avais avec moi une petite carte qu'un ami m'avait dessinée afin de me guider depuis la station jusqu'à la place de l'horloge puis jusqu'au théâtre.

J'ai passé l'audition. J'ai été acceptée.

J'étais très heureuse, pas parce que j'avais été retenue mais parce que l'occasion de passer trois mois à Ramallah se présentait à moi.

Ramallah m'a surprise.

Un soir, je suis allée à l'ouverture du festival de danse contemporaine au Centre culturel de Ramallah.

La présentatrice a annoncé l'ouverture du festival et a demandé à tout le monde de se lever pour l'hymne national palestinien.

Ça m'a étonnée. Que sont-ils en train de faire ?

Les rares fois où des gens étaient en train de chanter un hymne national, j'étais restée assise. À la cérémonie de remise des diplômes à l'université, par exemple, ils avaient joué l'hymne national israélien.

Quand la présentatrice à Ramallah a demandé à tout le monde de se lever, j'ai regardé tout le monde autour de moi. Ils se sont levés. Je me suis levée. Ils ont arrangé leurs vêtements, j'ai arrangé les miens. Leurs visages sont devenus graves et un peu tristes. Je les ai imités. Ils se sont redressés, ont

¹⁵²⁹ *Ibidem*, p. 19-20.

levé les épaules et quand ils ont mis leur main au cœur, j'ai fait pareil. Mais quand ils se sont mis à chanter, je ne l'ai pas fait. Je ne connaissais pas les paroles. Même avec les paroles qui défilaient à l'écran, je n'ai pas pu commencer à chanter car je ne connaissais pas la mélodie. Quand j'ai réussi à suivre la mélodie, je n'ai pas pu chanter. J'essayais mais la timidité m'en empêchait.

Le sang a commencé à me monter à la tête, mes yeux à tourner et j'ai explosé de rire. »

Celui de la mère de famille de Beit Jala qui fait le compte du temps perdu passé à contourner les restrictions imposées :

" انا ساكني بالقدس. (ترسم نقطة)

ولادي بتعلمو بمدرسة بالقدس.

واهلي مقسمين بين بيت جالا والقدس. (ترسم نقطة)

بشتغل بمسرح الحارة ببيت جالا.

ويعلم برام الله. (ترسم نقطة)

كل يوم بطلع من البيت الصبح بسيارتي بوصل الاولاد عالمدرسة وبضل طالعة عالمسرح ببيت جالا، بترك بيت جالا، برجع عالقدس عشان اخذ الاولاد من المدرسة، برجع عبيت جالا بحطهم عند اهلي، بطلع عرام الله بخلص في رام الله، برجع عبيت جالا باخذ الاولاد ويرجع عالقدس.

(...)

يساوي 4 ساعات ونص وقت ضايح كل يوم.

على حساب أسبوع، وع حساب انو يومين عطلة يعني 5 أيام عمل.

22.5 = 4.5 * 5.... ساعة في الأسبوع وقت ضايح

(4.5 * 5 = 22.5)

ع حساب شهر .. يعني 4 أسابيع

22.5 * 4 = 90

90 ساعة في الشهر

ع حساب سنة، وتعال نقول في بس 11 شهر، عشان عياد وعطل ومرضيات

90 * 11 = 990

990 ساعة في السنة الوحدة

ع حساب 5 سنين، يعني من وقت مبنتي ياسمين بلشت تروح عالمدرسة

990 * 5 = 4950

4950 ساعة في الخمس سنين

على 24 ساعة الي هي مدة اليوم **اضافة (تكتب 24 / 4950 = 206.25)

انا خسرت 206 أيام باخر 5 سنين بس وانا واقفي عالحاجز.¹⁵³⁰

« J'habite à Jérusalem. (*Elle dessine un point au tableau.*) Mes enfants vont à l'école à Jérusalem. Ma famille réside entre Beit Jala et Jérusalem. (*Elle dessine un autre point.*) Je travaille au théâtre Al-Harah à Beit Jala. J'enseigne à Ramallah. (*Elle dessine un autre point.*)

Chaque jour, je sors de la maison le matin. Je dépose en voiture mes enfants à l'école, je vais au théâtre à Beit Jala. Je quitte Beit Jala. Je reviens à Jérusalem récupérer les enfants à la sortie de l'école. Je reviens à Beit Jala. Je les laisse chez mes parents. Je vais à Ramallah. Je rentre de Ramallah. J'arrive à Beit Jala. Je prends les enfants. Nous rentrons à Jérusalem.

(...)

Ce qui fait un total de quatre heures et demi perdues par jour.

Sur une semaine, en comptant deux jours de congés, donc sur cinq jours de travail par semaine : $4,5 \times 5 = 22,5$, soit vingt-deux heures et demi de perdues par semaine.

Sur un mois, soit quatre semaines : $4,5 \times 22,5 = 90$, soit quatre-vingt-dix heures par mois.

Sur une année, disons onze mois en comptant les vacances, les fêtes et les congés maladies : $90 \times 11 = 990$, soit neuf-cent-quatre-vingt-dix heures de perdues par an.

Sur cinq ans, c'est-à-dire depuis que ma fille Yasmine va à l'école : $990 \times 5 = 4\,950$, soit quatre-mille-neuf-cent-cinquante heures de perdues sur cinq années.

Si l'on divise par 24, le nombre d'heures dans une journée (*Elle écrit $4950/24 = 206,25$*). J'ai perdu 206 jours les cinq dernières années seulement en attendant au check-point. »

Celui du réfugié qui vit dans les souvenirs et l'attente de retrouver sa maison qu'il a quittée il y a 70 ans :

"المهرج"

(يتقدم المهرج، يحمل بيده مفتاح، يقف مقابل فاقد الذاكرة)

المهرج : هذا مفتاح.

شايفو ؟

شوف كيف رح يوقع.

(يترك المفتاح، يسقط المفتاح على الأرض، صمت)

المهرج : تعال طولو.

(فاقد الذاكرة يرفع المفتاح عن الأرض، يرمي له المهرج بمفتاح اخر، ياخذه، يرمي له المهرج مفتاح اخر)

فاقد الذاكرة : أنا بطولو.

المهرج : (يرمي له مجموعة اكبر)

¹⁵³⁰ Ibidem, p. 19-20.

« **Le clown**

(*Le clown s'avance. Il a des clés à la main. Il se tient face à celui qui a perdu la mémoire.*)

- Le clown : C'est une clé.

Tu vois ?

Regarde bien comment elle va tomber.

(*Il lâche la clé. Elle tombe par terre. Silence*)

- Celui qui a perdu la mémoire : Je la ramasse.

- Le clown (*Il lui lance plus de clés*)

- Celui qui a perdu la mémoire : Je les ramasse.

- Le clown (*Il lui lance encore plus de clés et il s'échappe*). »

Celui du fils de réfugié qui ne connaît pas les lieux de ses souvenirs :

"(على حائط المسرح يظهر ظل المكان، يحاول حسام ان يمسه يهرب منه، يحاول ان يرسمه لا يعطيه المجال، بعدها يظهر على الحائط فيديو أبو جابي عاريا يرسم على جسده خطوطا توضح كيف يريد لجسده ان يكون، حسام يرسم خطوط أبو جابي على الحائط)¹⁵³²"

« (*Sur le mur au fond du plateau, l'ombre du lieu apparaît. Hussam essaie de l'attraper puis s'échappe. Il cherche à la dessiner mais il n'arrive pas. Ensuite, sur le mur, la vidéo d'Abou Jaber apparaît. Abou Jaber est nu. Hussam redessine la silhouette d'Abou Jaber sur le mur.*) »

C'est finalement par la récitation d'un poème de Fady Jomar¹⁵³³, auteur et poète syrien, intitulé *Ne tombe pas amoureuse d'un réfugié* ("لا تعشقي لاجئا"), que le fil, qui lie les histoires entre elles, est découvert. Une seule histoire cohérente jaillit de la lecture, par Khoulood Tannous qui se tient face au public, de cette poésie :

¹⁵³¹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁵³² *Ibidem*, p. 53.

¹⁵³³ Il a écrit le livret du premier opéra palestinien *Kalila wa Dimna*, créé au Festival d'Aix en 2016 et présenté à la Philharmonie de Paris le 19 mai 2017.



D'autres lieux, Khoulood Tannous, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

" لا تعشقي لاجئاً. ستكون جيوبه مكتظة بمفاتيح بيوت سكنها في رحلته، لا مكان للحلوى ولا للخواتم فيها. أساطيره التي يرويها عن بلاده وأبطالها هي كوابيسه كل ليلة، أتصدقين أن ناجياً من حرب سيكون الرجل المناسب لتقولي له: أحلاماً سعيدة؟
لا تعشقي لاجئاً. لن يستطيع أن يقطع "حدوداً" بعد مهما كانت مفتوحة بينكما.
راوغ رجال شرطة، وموظفي تفتيش، حتى فقد قدرته على مراوغة لحظة تمنع.. كيف سيصلك رجل لا يتقن مراوغة التمتع؟
عانق أشجاراً لا أذرع لها لتعانقه، هل عانقت إنساناً بلا ذراعين من قبل؟
لا تعشقي لاجئاً.. أو اعشقيه، إذا أردت بيتاً من الانتظار، رقصاً مجنوناً بعد انتصار لن تدركي معناه،
اعشقيه إذا أردت معرفة توقيت كل مدن العالم." ¹⁵³⁴

« Ne tombe pas amoureuse d'un réfugié, ses poches seront remplies des clés des maisons qu'il a habitées au cours de ses tribulations. Il n'y a pas de place pour les sucreries et les bagues.

Les légendes qu'il raconte à propos de son pays et leurs héros sont des cauchemars qui hantent chacune de ses nuits.

Crois-tu qu'un rescapé de la guerre est l'homme à qui tu souhaites une bonne nuit ?

Ne tombe pas amoureuse d'un réfugié. Il ne pourra pas franchir les frontières, même celles qui sont ouvertes entre vous deux.

¹⁵³⁴ Bashar Murkus, *D'autres lieux*, p. 50.

Il a trompé des policiers et des inspecteurs au point d'avoir perdu sa capacité à jouer. Comment un homme qui ne sait pas te taquiner viendra à toi ?

Il a embrassé des arbres qui n'ont pas de branches pour l'enlacer. As-tu déjà serré un homme sans bras ?

Ne tombe pas amoureuse d'un réfugié, ou aime-le, si tu rêves d'une maison remplie d'attente, d'une danse folle après une victoire dont tu ne connais pas le sens. Aime-le si ton souhait est de connaître les fuseaux horaires de toutes les villes du monde. »

À la lecture du poème, le spectateur comprend que les histoires qui ont été présentées sur scène sont liées les unes aux autres. Les récits collés apparaissent comme l'illustration scénique de la poésie :

« Ses poches seront remplies des clés des maisons qu'il a habitées au cours de ses tribulations » :



D'autres lieux, Shaden Kanboursa, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

« As-tu déjà serré un homme sans bras ? »



D'autres lieux, Henry Andrawes (à gauche), Khoulood Tannous (de dos), Raeda Ghazale (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

« Il a embrassé des arbres qui n'ont pas de branches pour l'enlacer » :



D'autres lieux, Henry Andrawes (au fond), Khouloud Tannous (à gauche), Hussam al-Azza (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

« Une danse folle après une victoire dont tu ne connais pas le sens » :



D'autres lieux, Raaeda Ghazale (au fond à gauche), Henry Andrawes (au milieu), Shaden Kanboura (au fond à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2017. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

Chacun des personnages, qu'il soit resté en Palestine ou qu'il ait été contraint à quitter son lieu d'origine, porte en lui la condition de réfugié, dans un exil qui ne finit jamais, loin de sa patrie ou en y vivant. C'est finalement cette condition partagée qui rassemble les individus et dépasse les frontières.

De la même manière que pour « Une identité dans un laboratoire », entre Jérusalem et Haïfa, c'est paradoxalement par le décentrement, voire l'éclatement géographique, que cette opération de rassemblement se construit. Il s'agit en fait de s'appropriier la fragmentation, de maîtriser ce territoire qui semble se dérober, pour l'affirmation d'une Palestine polycentrique et pour la reconnaissance de toutes les composantes palestiniennes et de leur existence.

Conclusion de chapitre

Les chapitres précédents ont mis en évidence la centralité de la dimension spatiale dans les textes du corpus et la manière dont le traitement de l'espace dans ces pièces contribue à construire des représentations singulières de la Palestine et des Palestiniens. L'élaboration de cette dimension spatiale, dans le texte et sur scène, à partir des conditions de la pratique et de la réalité et dans la fiction, mettent au jour les composantes identitaires palestiniennes exprimées dans les pièces. Elles s'appuient sur des dynamiques en mouvement perpétuel. Ce caractère mouvant de l'identité palestinienne est souligné par Elias Sanbar :

« Dire une identité, dire son identité, consisterait dès lors à identifier puis noter les positions-figures afin de tracer un parcours, un trajet en permanence cinétique. Les recoupements successifs de ces vecteurs de flux forment alors une succession, une chaîne de figures d'intensités *déformables* et c'est à travers ces figures-là que l'identité prend sa consistance. »¹⁵³⁵

Pour Elias Sanbar, ce mouvement donne naissance à des figures qui portent les dynamiques identitaires palestiniennes. Les figures qui émergent dans les textes ont été étudiées dans certains chapitres de ce travail. Aux figures comme porteuses de l'expression de l'identité palestinienne, Elias Sanbar ajoute des « positions », à savoir des lieux où se situent ces figures, pour définir l'identité. Dans les textes, avec les relations entretenues entre les lieux et les figures, ou les personnages, ont été étudiées. Le théâtre apparaît alors comme un espace privilégié de la construction de symboliques identitaires palestiniennes. Par sa singularité, construit sur le texte et sur la représentation, il offre la possibilité de présenter un questionnement identitaire nouveau.

¹⁵³⁵ Élias Sanbar, *op. cit.*, p. 14-15.

Conclusion

De la Palestine sur scène au Palestinien en scène : témoigner, raconter, jouer

La production théâtrale palestinienne de la décennie 2006-2016 se distingue des productions des périodes précédentes. Si la Palestine occupe naturellement une place centrale dans le théâtre palestinien et plus largement dans la production littéraire depuis 1948, la production étudiée dans cette recherche présente un intérêt tout particulier justement pour ce rapport différent à l'espace littéraire palestinien qui s'y élabore. Elle témoigne d'une réflexion grandissante et permanente sur la description du lieu Palestine et ses représentations sur scène. L'élaboration de représentations scéniques de la Palestine s'effectue par des procédés qui placent l'individu palestinien au centre du processus de création. La Palestine n'est plus une fin, mais un moyen pour l'expression de l'individu et de son individualité. Parce que l'espace palestinien se détache du collectif au profit de l'individu, il apparaît comme un espace littéraire détaché du mythe et de son double réel. L'idéologie politique disparaît au profit d'un théâtre à vocation littéraire, artistique et culturelle. Des éléments pour la définition du théâtre palestinien émergent alors : la centralité du lieu et de l'espace de la dramaturgie, la centralité de l'individu, la part du témoignage et du réel dans les textes et sur scène, la chute du mythe et le public placé au centre de la création. Ces procédés conduisent à une disparition de la mention directe de la Palestine dans les pièces. Le cadre palestinien n'est plus le centre de l'action de la pièce, et le théâtre se détache du service de la cause et de la revendication à la souveraineté nationale.

De nouvelles représentations de la Palestine

L'étude de l'espace littéraire palestinien menée dans ce travail permet de relever les procédés mis en œuvre pour élaborer des représentations de l'espace palestinien dans le texte des pièces et sur scène.

Lieu réel et territoire fragmenté

Tout d'abord, le réel occupe une place importante dans l'écriture et la création. La spécificité du territoire palestinien, caractérisé par la fragmentation et le morcellement qui ne cessent de

s'intensifier depuis le début des années 2000, marque en profondeur le processus de création, de l'écriture à la représentation, voire la réception. Cette fragmentation territoriale conduit à une fragmentation dans la création. Deux foyers principaux émergent alors : Israël et la Palestine.

En Israël, en raison du niveau d'éducation des artistes, grâce aux formations dispensées dans les départements d'études théâtrales des universités de Tel Aviv et de Haïfa, la pratique professionnelle apparaît plus tôt qu'en Palestine. Ces formations offrent aux artistes des connaissances dans les différentes disciplines mobilisées pour la pratique dans sa dimension professionnelle, à savoir l'écriture dramaturgique, la mise en scène, la scénographie ou encore les disciplines techniques comme celles du son et de la lumière. De plus, l'accès à la scène israélienne et aux représentations dans les nombreux théâtres israéliens offre une ouverture sur d'autres influences que celles de la scène arabe auxquelles les artistes palestiniens ont uniquement accès. Mais les artistes palestiniens en Israël sont soumis à d'autres types de problématiques en raison des difficultés dues à leur statut de Palestiniens dans la société israélienne. Ces difficultés sont de nature administrative, idéologique et psychologique. Pour faire face à ces difficultés, un théâtre palestinien indépendant s'est développé en Israël depuis le début des années 1990. L'indépendance est devenue la forme la plus répandue dans la création palestinienne en Israël à partir du début des années 2010. Elle aboutit à la fondation du premier théâtre palestinien indépendant en 2015, le théâtre Khashabi. L'indépendance de la création palestinienne en Israël mène à un rapprochement avec la création en Palestine.

En Palestine, les artistes doivent faire face à des contraintes matérielles de nature différente : moyens limités en l'absence de financements stables de la part d'une institution publique pour des financements ponctuels essentiellement par des organisations étrangères, territoire fragmenté, mobilités restreintes. Pendant longtemps, aucune offre de formation aux arts du spectacle n'est proposée en Palestine, ni dans les universités, dans un Institut des Arts. Certains théâtres proposent depuis le début des années 2000 des formations au jeu, à la mise en scène et aux techniques de la scène. La professionnalisation de l'activité arrive plus tardivement et la pratique par des amateurs marque durablement les procédés de création et de représentation en Palestine. Dans la pratique et à première vue, en raison de ces contraintes, les expériences s'apparentent plus à des expériences isolées qu'à un réel mouvement constitué. Vu la relation intrinsèque entre le théâtre et le territoire sur lequel il est pratiqué, ces expériences fragmentées sont à l'image du territoire. La cohérence du mouvement émerge dans les thématiques, et particulièrement le traitement du lieu dans les pièces.

Le lieu raconté

Malgré les différences entre ces deux foyers, les créations se retrouvent autour de la centralité du lieu. Le lieu est raconté. La part du témoignage occupe largement les créations et le théâtre devient un support de mémoire et de témoignage pour écrire l'histoire de la Palestine. L'écriture de l'Histoire sert à lutter contre l'effacement de la mémoire et vient combler l'absence d'une histoire officielle des événements qui marquent l'Histoire palestinienne.

Les récits personnels par le témoignage sont une forme de mise en scène de la réalité, toujours présente dans la création. Comme le réel marque les conditions de création et les procédés, il occupe la scène. Le récit peut être à la base du processus de création, comme dans les *Monologues de Gaza* ou dans les performances de théâtre forum, réalisées sur les lieux de vie des communautés destinataires de la création.

Le récit historique au théâtre se construit par le rappel et la consignation des événements passés et la description des événements de l'actualité. L'Histoire et la mémoire individuelle sont mêlées pour envisager l'écriture de l'Histoire palestinienne à partir de l'individu, telle qu'elle a été vécue par les acteurs. Le récit historique, à partir du témoignage et « par le bas », s'oppose au récit historique officiel, notamment le récit israélien, qui ne prend pas en considération une partie de la réalité et des événements tels qu'ils se sont déroulés et ont été vécus.

Ces récits mobilisant la mémoire personnelle suscitent également la mémoire du public pour la construction d'une mémoire collective. Le lien avec le public se fonde sur ce rapport au témoignage. L'implication du public et sa reconnaissance comme élément fondamental du processus de création donnent au témoignage une dimension réelle.

Le théâtre palestinien contemporain se distingue par sa forte charge narrative et la large part accordée au récit dans les créations. L'action disparaît au profit de la narration. L'importance de la forme monologuée et du monodrame dans les productions étudiées est le résultat de cette dominance du récit et de la préférence pour la narration pour la scène. Un retour aux formes locales de la pratique théâtrale permet d'ancrer également les pièces dans leur territoire. Ainsi, la Palestine est présente dans la forme même et dans les procédés de construction des pièces. L'espace palestinien de la dramaturgie peut alors prendre une forme métaphorique et symbolique.

Une métaphore de la Palestine

Dans ce contexte où la scène de théâtre n'est pas l'unique espace de représentation, par choix ou sous la contrainte, l'espace physique du texte et de la représentation n'est pas simplement décrit ou utilisé comme un élément de décor. Il participe à l'élaboration d'une métaphore de la Palestine et prend une portée symbolique.

Le récit du lieu de l'exil offre une occasion d'exprimer le sentiment d'exil intérieur vécu et d'étrangeté sur sa propre terre. Le monologue constitue une forme privilégiée dans l'expression de l'exil dans ses différentes composantes. Les objets, qui supportent les vides de l'action au profit de la narration propres à l'écriture monologuée, expriment le lieu et offrent un autre point de vue et une autre manière de décrire le lieu et d'élaborer une dimension spatiale de la pièce. Ils suggèrent les multiples lieux, le voyage forcé et la migration, ou encore le sentiment de déchirement intérieur et d'étrangeté. La fragmentation de l'espace-temps suggère également l'exil que la multiplication des lieux renforce. Pour faire face à cette multiplication des lieux et au sentiment de perdre le territoire, ou de ne pas le maîtriser, la langue constitue un outil d'ancrage territorial. Elle participe à l'affirmation de l'appartenance au territoire, même celui qu'on a quitté, alors en exil. Elle constitue donc un outil de représentation du lieu.

Les personnages incarnent les lieux qu'ils habitent et qu'ils racontent. La Palestine, mais aussi les villes de Haïfa et de Jérusalem, deux foyers emblématiques de vie et d'habitation des Palestiniens occupent une place importante dans la description. Ils finissent par se confondre avec les lieux qu'ils décrivent et qu'ils chantent, qu'ils y aient vécus, qu'ils y vivent ou qu'ils rêvent d'y vivre.

La Palestine est également représentée par l'élaboration d'une métaphore textuelle et scénique par l'emploi du huis-clos. L'espace palestinien, contraint, est représenté par l'emploi d'un lieu spécifique et à la forte charge symbolique : une prison. L'espace de la dramaturgie apparaît double : matériel et symbolique, à l'image de l'occupation de la Palestine où les Palestiniens vivent une occupation de la terre et une occupation de l'esprit.

Ces procédés participent à la confrontation du mythe littéraire de la Palestine à sa réalité. Dans le cas palestinien, le mythe littéraire ne constitue pas l'unique représentation mythique. Un mythe politique et un mythe religieux et sacré s'ajoutent à ce mythe littéraire, et dans la confrontation de ces mythes à la réalité, un réseau d'images s'élabore.

Élément pour une définition du théâtre palestinien : l'espace et la dimension spatiale dans le texte et sur scène

Depuis le début de ce travail et au cours de discussions informelles ou des nombreux entretiens menés avec des auteurs, des comédiens, des metteurs en scènes et des artistes, la même remarque revient toujours : « Le théâtre palestinien n'existe pas. Cette thèse ne fera pas plus de dix pages ». Cette question, qui occupait déjà l'introduction, est soulevée de manière très surprenante, par les créateurs eux-mêmes. Elle en amène alors une autre : Comment peut-on écrire, produire, créer du théâtre tout en pensant que le théâtre palestinien n'existe pas ? En conséquence, quel regard les artistes portent-ils sur leur création ? Ou alors cette remarque signifie-t-elle qu'eux, Palestiniens, ne considèrent pas que leur travail est un théâtre palestinien ?

Sans forcément répondre à cette question mais à la lumière de ce travail qui s'achève, la réponse à cette question se trouve peut-être plutôt dans sa reformulation. Ce travail permet de mettre au jour les sous-entendus que porte une telle affirmation, plutôt que de nier l'existence d'une pratique qui en réalité existe, comme le montre ce travail et la pratique qui y a été étudiée. La question qui a émergé pendant tout le temps d'accomplissement de ce travail était : Qu'est-ce que le théâtre palestinien ? Comment définir le théâtre palestinien ? Quels sont les éléments pour une définition du théâtre palestinien ?

La décennie étudiée tend à montrer que la centralité du lieu constitue un élément essentiel et fondamental pour la définition du théâtre palestinien. C'est dans ce rapport au lieu que le genre se définit. Le récit tient également une place de choix dans la pratique et est commun aux productions.

Cette affirmation que le théâtre palestinien n'existe pas et qu'un travail de recherche sur ce sujet a été exprimée de manière très directe par Amir Nizar Zuabi (أمير نزار زعبي, né en 1976) avant de commencer un entretien¹⁵³⁶. Le parcours de l'artiste est intéressant pour comprendre ce qu'il affirme. Depuis qu'il a commencé à écrire, il a toujours choisi l'anglais, langue qu'il juge « plus malléable », pour ses pièces : *Clinging on Stone*, *Album*, *War or More*, *The Beloved*¹⁵³⁷, *Oh My Sweet Land*¹⁵³⁸, *I am Yusuf and this is my brother*¹⁵³⁹. Cette dernière est sa

¹⁵³⁶ Entretien avec Amir Nizar Zuabi, 16 mai 2014, Haïfa.

¹⁵³⁷ Amir Nizar Zuabi, *The beloved*, Londres, Methuen Drama, 2012.

¹⁵³⁸ Amir Nizar Zuabi, *Oh my sweet land / by Amir Nizar Zuabi.*, London, Bloomsbury, 2014, (« Modern plays »).

¹⁵³⁹ Amir Nizar Zuabi, *I am Yusuf and this is my brother*, Londres, Bloomsbury Methuen Drama, 2014.

seule pièce traduite en français sous le titre de *Je suis Youcef et celui-ci est mon frère*¹⁵⁴⁰, par Jacqueline Carnaud, la traductrice d'*À portée de crachat*.

Amir Nizar Zuabi est par ailleurs l'auteur de la traduction de *Taha* en anglais et de l'adaptation de cette pièce pour une série de représentations à l'étranger à partir du printemps 2015. Le parcours d'Amir Nizar Zuabi suit cette évolution du théâtre palestinien observée à partir de l'année 2006 avec la création d'*À portée de crachat*. Effectivement, à cette date, Amir Nizar Zuabi s'engage dans le passage d'une création en anglais à une création en arabe. Ce passage est amorcé avec la mise en scène de *Murale* ("جدارية"), d'après le poème de Mahmoud Darwich, pour le TNP. L'année 2006 marque donc un réel tournant dans l'histoire du théâtre palestinien contemporain et plus particulièrement l'histoire des représentations de la Palestine au théâtre. Amir Nizar Zuabi passe définitivement à l'écriture en arabe avec la pièce *Condoléances*.

Condoléances ("عزا", 2016) d'Amir Nizar Zuabi : présence dans l'absence

La pièce *Condoléances* ("عزا") est créée le 15 juillet 2016 au théâtre Al-Midan de Haïfa. Elle est interprétée par Henry Andrawes, Amer Hlehel, Khalifa Natour, Faraj Sleiman, Mahmoud Shalaby (محمود شلبي, né en 1982), Adib Safady (أديب صفدي, né en 1979) et Wael Wakeem (وائل واكيم). Le texte a été écrit par Amir Nizar Zuabi après un travail d'écriture collective mené avec les acteurs. Amir Nizar Zuabi est également l'auteur de la mise en scène. La musique est composée par Faraj Sleiman.

La pièce se déroule dans une maison de condoléances (بيت عزا). Des hommes se retrouvent, vont et viennent pour offrir leurs condoléances à la famille du défunt. La pièce s'inspire de la coutume des condoléances en Palestine, et plus largement au Proche-Orient, qui se déroule traditionnellement sur trois jours. La mise en scène suggère effectivement que la pièce se déroule sur cette durée : à deux reprises, les chaises en plastique disposées en deux lignes qui se font face pour accueillir les visiteurs sont rangées et ressorties. Le rangement des chaises marque la fin d'une journée et leur réinstallation le début d'un nouveau jour. Ces chaises sont les mêmes que celles qui sont louées pour ces occasions. En Palestine, des compagnies sont spécialisées dans la location de chaises à cet effet.

¹⁵⁴⁰ Amir Nizar Zuabi, *Je suis Youcef et celui-ci est mon frère*, trad. Jacqueline Carnaud et Séverine Magois, Montreuil, Éditions théâtrales, 2011.



Condoléances, de gauche à droite : Henry Andrawes, Amer Hlehel, Adib Safady, Khalifa Natour. TNP/El-Hakawati, Jérusalem, 22 août 2016, photo Najla Nakhlé-Cerruti

La pièce met en scène les clichés et les images qui suggèrent ces moments récurrents dans la vie traditionnelle d'un Palestinien. Hormis la maison de condoléances, aucun autre lieu n'est mentionné dans le texte, sauf lorsque les différents personnages racontent le souvenir d'événements qu'ils ont vécus avec le défunt. Finalement, l'ambiance créée par le texte, le registre de langue, les thèmes abordés par les différentes interventions ou encore les costumes laissent penser que la pièce se déroule dans un village palestinien.

La pièce ne comporte pas non plus de personnages précis et définis. Seuls les deux fils du défunt sont clairement identifiables : l'aîné, interprété par Henry Andrawes, vit en Europe où il a fait fortune et son cadet, interprété par Amer Hlehel, est resté auprès de son père pour s'occuper de lui et l'accompagner jusqu'à la fin de sa vie. Ces personnages sont identifiés mais peu d'éléments les concernant sont donnés. Leur nom n'est pas connu, ni leur âge et ni leur profession. La situation familiale du frère vivant à l'étranger est suggérée : il a une femme et des enfants. Le spectateur est tenté de penser que le frère resté auprès de son père n'est pas marié. Il a sacrifié sa vie personnelle pour se consacrer aux obligations familiales. Les relations entre les deux frères sont difficiles. Le frère resté exprime ses frustrations et sa

rancœur à l'égard se sont aîné absent qui semble s'être épanoui sur les plans personnel, familial et professionnel. Il laisse entendre qu'il s'est sacrifié pour la réussite de son aîné. Ce dernier est pressé le rythme de sa vie est celui d'un homme d'affaires qui exerce en Europe. Son temps est compté et se compte en productivité. Il se sent étranger lorsqu'il revient sur les lieux de ses origines, et éprouve même du dégoût à l'égard de son ancienne vie. Les autres interventions sur scène sont celles de visiteurs qui viennent présenter leurs condoléances, par des formules traditionnelles et répétées, ou raconter leurs souvenirs avec le défunt. Ces formules sont aussi données en musique. La pièce s'ouvre sur une scène chantée par les voix des hommes qui scandent les formules traditionnelles : « Que Dieu le garde » ("الله يرحم"), « Sincères condoléances » ("عزًا علينا"), « Pour un enfant on dit qu'il est parti trop tôt, pour un vieillard on dit que la disparition est quand même douloureuse » ("طفل بيقولوا من عمره, ختیار بيقولوا « C'est difficile mais c'est la mort » ("برضو الفراق صعب" "بيقولوا صعب اللي بيموت"), « Longue vie à vous » ("الباقى بحياتكو"), « Longue vie à vos enfants » ("يخلىك أو لادك"). Pendant que les hommes chantent, ils viennent, s'assoient, se lèvent et repartent pour suggérer les mouvements et le déroulement établi, presque mécanique, de ces occasions.

Les éléments de la dramaturgie classique, lieu, temps et personnages sont absents de cette pièce. Cette absence vient souligner celle du défunt qui est désigné comme tel (المرحوم) par les autres. Elle est annoncée dès le début de la pièce qui s'ouvre par une réplique du fils cadet : « Mon père est mort hier... hier, mon père est mort. » ("أبوي مات مبارح... مبارح أبوي مات"). Le lien de famille est exprimé dès cette première réplique. Le lien entretenu entre le défunt et le reste des personnages n'est pas connu.

Son absence est physique mais il remplit l'espace par les paroles rapportées le concernant. Les personnages disparaissent au profit des paroles qu'ils livrent à propos du défunt dont la personnalité se dessine et s'affine au cours de la pièce. Son absence soulignée est finalement la présence la plus aboutie de la pièce. La phrase qui ouvre la pièce est reprise à la fin, comme pour revenir à la situation initiale. Cela souligne l'absence d'intrigue dans la pièce.

C'est finalement ce personnage, le seul personnage absent physiquement sur scène, qui occupe la fonction de personnage principal et autour duquel tournent les répliques et les paroles. Son absence physique est comblée par la parole qui finit par lui donner une autre forme de vie après la mort. La parole occupe d'ailleurs tout l'espace du texte puisque la pièce ne comporte pas d'action à proprement parler mais se construit avec les différents récits des souvenirs et des moments vécus avec le défunt. La centralité de la parole est renforcée par les formules répétées et la musique.

Une autre scène pour le théâtre palestinien

À l'issue de ce travail et à la lumière des résultats obtenus, il nous semble que le plan adopté pour les espaces théâtraux en Palestine n'est pas adapté à la pratique locale, tant du point de vue du texte que de la représentation. Les salles des théâtres mentionnés dans le premier chapitre sont construites de manière classique, c'est-à-dire un dispositif scénique constitué d'un plateau surélevé en frontal.

Cette étude a mis au jour des éléments fondamentaux et communs aux différentes productions, malgré le caractère isolé des expériences en raison de la fragmentation territoriale. La centralité du récit implique une distribution de la parole dans la totalité de l'espace de la représentation, particulièrement pour les pièces monologuées où elle est portée par un seul comédien. Chaque pièce crée son propre espace théâtral, dans le texte mais également dans la salle et pas uniquement dans les limites de la scène. Notre étude a également souligné que le public est placé au centre du processus de création, au même niveau que le comédien qui incarne le personnage sur scène. Dans ce théâtre, une forme d'intimité entre les éléments du processus de création se crée. Ainsi, le théâtre palestinien apparaît comme un système où les éléments du processus de création ne sont pas dans un rapport de hiérarchie. Le théâtre palestinien se construit sur la reconnaissance de tous les éléments nécessaires à la création. Dans l'espace que nous proposons, cette égalité se matérialise par un plan horizontal qui place tous les éléments au même niveau. La hiérarchie impliquée par le plan surélevé est ainsi annulée. Par ailleurs, cette égalité offre la possibilité de construire un espace à la géométrie informelle. Cette géométrie permet de créer, à l'intérieur du même espace, des scènes multiples. Dans cette configuration, le public peut se placer dans des positions variées et variables. L'expérience de la représentation devient alors un réel échange entre les éléments du processus dans l'espace et dans le temps.

Le plan que nous proposons s'inscrit non seulement dans l'espace de la représentation mais également dans son temps, puisqu'il permet la convergence des regards et de la parole ainsi que leur concomitance. Dans le temps, il place la représentation dans la diachronie et dans la synchronie. Plusieurs pièces peuvent être jouées en même temps. Cette possible synchronie participe à l'élargissement de l'espace théâtral engagé avec les textes de notre corpus et dont *D'autres lieux* représente l'aboutissement. Elle permet également de pallier à l'isolement des différentes expériences entre elles. L'espace devient alors la base commune de ce théâtre palestinien en quête d'une définition.