



**HAL**  
open science

## Les Accords d'Oslo sur les scènes du Festival de Lille (1994) : quand la réception contradictoire de deux spectacles confond universalité et unilatéralité

Emmanuelle Thiébot

► **To cite this version:**

Emmanuelle Thiébot. Les Accords d'Oslo sur les scènes du Festival de Lille (1994) : quand la réception contradictoire de deux spectacles confond universalité et unilatéralité. *Double Jeu : Théâtre / Cinéma*, 2020, 17, pp.71-89. 10.4000/doublejeu.2734 . hal-03230610

**HAL Id: hal-03230610**

**<https://hal.science/hal-03230610v1>**

Submitted on 20 May 2021

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

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

# LES ACCORDS D'OSLO SUR LES SCÈNES DU FESTIVAL DE LILLE (1994) : QUAND LA RÉCEPTION CONTRADICTOIRE DE DEUX SPECTACLES CONFOND UNIVERSALITÉ ET UNILATÉRALITÉ

Le gouvernement de l'État d'Israël et l'équipe de l'OLP<sup>1</sup> [...], représentant le peuple palestinien, sont convenus qu'il est temps de mettre fin à des décennies d'affrontement et de conflit, de reconnaître leurs droits légitimes et politiques mutuels, et de s'efforcer de vivre dans un climat de coexistence pacifique, de respect et de sécurité mutuels, afin de parvenir à un règlement de paix juste, durable et global ainsi qu'à une réconciliation historique par le biais du processus politique convenu.

Préambule aux Accords d'Oslo, 13 septembre 1993, Washington.

Le 13 septembre 1993, la signature des Accords d'Oslo et la poignée de main médiatisée entre Yitzhak Rabin et Yasser Arafat suscitent un espoir de paix et de stabilité géopolitique sans précédent. C'est cet espoir qui conduit la direction du Festival de Lille<sup>2</sup> à intituler sa 23<sup>e</sup> édition « Le nouveau

- 
1. Organisation de libération de la Palestine.
  2. Festival de musique fondé en 1971 par Maurice Fleuret, il s'est ouvert à d'autres disciplines artistiques, notamment aux arts de la scène, depuis que Brigitte Delannoy en a pris la direction artistique en 1989.

Moyen-Orient» et à programmer des productions artistiques israéliennes et palestiniennes. Parmi les spectacles accueillis, c'est sans conteste un *Roméo et Juliette* palestino-israélien qui retient l'attention des médias, présenté par l'institution festivalière comme la première coproduction à parts égales entre une troupe israélienne (le théâtre Khan) et une troupe palestinienne des territoires occupés (le théâtre al-Kasaba). Pourtant, « vingt ans plus tard, les Palestiniens qui ont été impliqués dans cette production mixte n'évoquent pas cette expérience. [...] Certains souhaitent même passer sous silence leur implication dans la production qu'ils décrivent parfois comme une "erreur de parcours" [...] »<sup>3</sup>.

Cet article propose une analyse de différentes publications (journalistiques et universitaires) qui ont participé à instituer une vision hégémonique de cet événement artistique inféodé à un « moment » géopolitique. Ces écrits, et en particulier la revue universitaire *Tsafon*<sup>4</sup> qui compile des témoignages des artistes, laissent toutefois apparaître les contradictions à l'œuvre et permettent de sortir de l'oubli un spectacle plus réservé quant à la situation géopolitique : *Jéricho année zéro* de la compagnie El-Hakawati. Il convient donc de replacer ces productions artistiques dans leur contexte de production, de diffusion et de réception, dans leurs rapports aux institutions festivalières, journalistiques, étatiques pour rééquilibrer une vision par trop simpliste. Alors que la situation géopolitique est constamment évoquée, elle n'est traitée que sous un angle culturel qui a pour effet de dépolitiser ou de moraliser l'approche du conflit israélo-palestinien.

## UNE RÉCEPTION CONDITIONNÉE PAR LE CONTEXTE GÉOPOLITIQUE

Le 23<sup>e</sup> Festival de Lille a lieu à l'automne 1994, soit une année après la signature des Accords d'Oslo, le 13 septembre 1993, qui met fin à la première *intifada*. La thématique du festival épouse ce « moment » géopolitique et l'encourage en appelant de ses vœux un « nouveau » Moyen-Orient. La poignée de main entre Yitzhak Rabin et Yasser Arafat à Washington fait le tour du monde et entérine la mise en œuvre d'un processus de paix. L'intitulé du festival met en exergue le caractère inédit de cette rencontre et ses répercussions dans les sociétés israélienne et palestinienne. Le contexte

- 
3. Najla Nakhlé-Cerruti, *La Palestine sur scène. Une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016)*, thèse de doctorat, INALCO, soutenue le 30 novembre 2017, p. 68.
  4. *Tsafon*, revue d'études juives du Nord, n° 19-20 : *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994.

géopolitique semble donc indissociable de la réception des pièces de théâtre jouées dans le cadre de ce festival, voire, il prend le pas sur l'appréciation des qualités esthétiques de ces spectacles.

Parmi les manifestations artistiques accueillies, trois sont des pièces de théâtre<sup>5</sup>. Mohammad Bakri<sup>6</sup> interprète un spectacle seul-en-scène intitulé *Monologues Bakri*. Ce triptyque théâtral sur le thème de la coexistence judéo-arabe est fondé sur des extraits de trois textes : *Saison de la migration vers le Nord* (1960) de Tayeb Salih<sup>7</sup>, *L'Optimiste : les circonstances étranges de la disparition de Said Abu Nahs*<sup>8</sup> (1980) d'Émile Habibi<sup>9</sup> et *L'Ancre* (1975) d'Hanna Mina<sup>10</sup>. Le spectacle a été mis en scène par Ouriel Zohar<sup>11</sup> en 1993 au Festival de théâtre alternatif de Saint-Jean-d'Acres<sup>12</sup> pour, dit-il, « [...] soutenir la signature de l'accord de principe du 13 septembre 1993 qui s'est tenu à Washington entre les Israéliens et les Palestiniens »<sup>13</sup>. Il s'agit de la seule production qui promeut ouvertement la coexistence judéo-arabe et les Accords d'Oslo, mais cette production ne retient pas l'attention des médias nationaux. On va s'intéresser particulièrement à deux autres spectacles qui ne bénéficient pas de la même médiatisation et dont la réception ne semble pas en accord avec le projet artistique défendu par les artistes.

- 
5. Sont également accueillis : un opéra multimédia de Steve Reich et Beryl Korot intitulé *The Cave* – en référence au tombeau des patriarches d'Hébron – et construit autour de l'Ancien Testament et de textes communs aux trois grandes religions ; la Batsheva Dance Company, compagnie de danse moderne et contemporaine israélienne de Tel-Aviv ; plusieurs artistes interprètes et musiciens dont Esther Lamandier, Marcel Pérès, Philippe Lefebvre, et des formations musicales (Sabreen, Amka, Bustan Abraham).
  6. Mohammad Bakri est un acteur, metteur en scène et réalisateur palestinien d'Israël, militant pour la paix et l'égalité des droits. Il interprète également le rôle de Mercutio dans la mise en scène de *Roméo et Juliette* d'Eran Baniel et Fouad Awad.
  7. Tayeb Salih (1929-2009) est un écrivain soudanais. *Saison de migration vers le Nord* a été déclaré « roman arabe le plus important du XX<sup>e</sup> siècle » par l'Académie de littérature de Damas en 2001.
  8. Première édition : Émile Habibi, *L'Optimiste : les circonstances étranges de la disparition de Said Abou-An-Bahs*, Paris, Le Sycomore, 1980. Deuxième édition : Émile Habibi, *Les Aventures extraordinaires de Said le Peptimiste*, Paris, Gallimard, 1987. Mohammad Bakri fait systématiquement référence à « l'Opsimist ».
  9. Émile Habibi (1922-1996) est un écrivain palestinien d'Israël. Il était membre du Parti communiste israélien et élu à la Knesset. Il a reçu le Prix al-Quds de Yasser Arafat pour l'ensemble de son œuvre, et le Prix d'Israël en littérature de Yitzhak Shamir en 1992.
  10. Hanna Mina (1924) est un écrivain syrien.
  11. Ouriel Zohar (1952-...) est un dramaturge, metteur en scène et traducteur franco-israélien. Il est maître de conférences spécialiste du théâtre en Israël et mène à ce titre la plupart des entretiens avec les artistes dans la revue *Tsafon*.
  12. Créé en 1988, le Festival de théâtre alternatif de Saint-Jean-d'Acres met l'accent sur les productions internationales et les partenariats israélo-arabes.
  13. Ouriel Zohar, « Le rapport du théâtre universitaire à l'enseignement », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, n° 19-20 : *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994, p. 128.

• *Roméo et Juliette*, de William Shakespeare, a été traduit, adapté et mis en scène en 1994 par Eran Baniel<sup>14</sup>, directeur artistique du théâtre Khan de Jérusalem-Ouest (en Israël), et Fouad Awad, metteur en scène palestinien d'Israël formé à l'université de Tel-Aviv. Elle est présentée comme une coproduction à parts égales entre une troupe israélienne (le théâtre Khan) et une troupe palestinienne des territoires occupés : le théâtre al-Kasaba<sup>15</sup> dirigé par George Ibrahim<sup>16</sup>, fondateur d'un réseau d'artistes palestiniens d'Israël et des territoires. Nous reviendrons sur la production de ce spectacle.

• *Jéricho année zéro*, de la compagnie palestinienne El-Hakawati, traite de la situation dans les territoires occupés, et du désaccord entre deux générations de Palestiniens, la plus jeune refusant de faire la paix. La pièce a été créée en quelques mois au cours de l'année 1994 et jouée également au Festival de théâtre alternatif de Saint-Jean-d'Acree.

*Jéricho année zéro* est la seule mise en scène d'une troupe exclusivement palestinienne – ou présentée comme telle. Évoquée par Colette Godard<sup>17</sup> dans l'article du *Monde* du 22 juin 1994<sup>18</sup>, la pièce fait peu parler d'elle. Plusieurs raisons peuvent expliquer cette omission. Selon André Gintzburger (1923-2013), l'agent de la compagnie El-Hakawati depuis 1979 :

[...] la pièce a le mérite de se situer à un moment où le Monde croit à une issue bénie oui-oui [*sic*], Arafat-Rabin, et où elle montre qu'il n'en est rien. Cet ancrage dans l'actualité immédiate justifierait qu'elle soit montée d'urgence. Mais je ne suis pas sûr que son style, souvent trop phrasé pour du théâtre ou pas assez poétique, et sa forme, très conventionnelle, ne l'imposent aux médiateurs comme indispensable<sup>19</sup>.

Au-delà de ces réserves concernant la dimension esthétique du spectacle, c'est son orientation politique qui semble avoir entraîné sa mise à l'écart. Rachel Garbaz, professeure d'hébreu et secrétaire de rédaction

14. Considéré comme le « héros du théâtre israélien depuis qu'il a monté, en 1994, *Roméo et Juliette* avec le Palestinien Fouad Awad », d'après Dominique Frétard, « À Tel-Aviv, Israël danse son histoire et ses contradictions », *Le Monde*, 24 décembre 1996.

15. Ou *Masrah al-Qasaba*. Troupe de théâtre fondée par George Ibrahim en 1986 à Jérusalem, puis installée définitivement à Ramallah en 2000.

16. George Ibrahim (1953?-...) est un acteur de théâtre et de cinéma, metteur en scène et dramaturge palestinien, actuellement directeur de la cinémathèque al-Kasaba de Ramallah.

17. Colette Godard (1926-...) est une journaliste et critique dramatique française. Elle est la critique emblématique du journal *Le Monde* où elle travaille toute sa carrière.

18. Colette Godard, « Roméo et Juliette à Jérusalem. Les combattants de l'utopie », *Le Monde*, 22 juin 1994.

19. André Gintzburger, *L'indifférence et la curiosité*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010, p. 885.

de la revue *Tsafon* – qui publie un compte rendu du Festival de Lille à l'hiver 1994-1995 –, le confirme dans un entretien avec le metteur en scène, François Abou Salem<sup>20</sup>. L'interrogeant sur la réception publique de *Jéricho année zéro*, elle décrit la pièce « comme hors contexte car non enthousiaste par rapport aux accords de paix »<sup>21</sup>. Le metteur en scène n'est pas tout à fait d'accord et répond en parlant de la condition palestinienne :

[...] nous sommes perçus comme des rabat-joie, des gens qui cassent la fête. Mais en tant que Palestiniens aussi nous sommes perçus comme des « gens difficiles ». En Europe il n'y a pas d'institutions culturelles ou politiques qui expriment une attitude envers la question israélo-palestinienne résolument ouverte au vrai dialogue<sup>22</sup>.

Ici, le propos est coupé et renvoie à une note de la rédaction en bas de page qui indique : « suit un passage polémique contre le paternalisme que nous avons supprimé, faute de pouvoir vérifier le bien-fondé des reproches et aussi parce que ce n'est pas l'objet de la revue »<sup>23</sup>. Le lectorat ne peut donc connaître l'ampleur de la réponse de François Abou Salem dont les propos sont censurés par la rédaction. Le développement d'une contradiction politique est interrompu. Pourtant, plusieurs informations viennent contredire cette lecture pessimiste de la pièce d'El-Hakawati.

Dans un court article de presse intitulé « Dans l'attente d'Arafat et d'une vraie paix "Jéricho année zéro" »<sup>24</sup>, paru dans le journal régional *La Voix du Nord*, Michel Van Parys<sup>25</sup> évoque le spectacle. Le journaliste brosse d'abord un portrait socio-économique de la ville de Jéricho confrontée aux difficultés concrètes d'une occupation militaire qui se poursuit, une fois l'effervescence des Accords d'Oslo retombée. Il termine son article en présentant la production d'El-Hakawati :

---

20. François Gaspar, dit Abou Salem (1951-2011), est un metteur en scène français. Il est né en France mais a grandi à Jérusalem où son père, Lorand Gaspar, travaille à l'hôpital français. Il a été scolarisé dans le système éducatif arabe jusqu'au secondaire où il intègre le Collège jésuite de Beyrouth, puis est embauché comme comédien au théâtre du Soleil. De retour en Palestine au début des années 1970, il pratique le théâtre en territoires occupés et co-fonde la compagnie El-Hakawati en 1977.

21. Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, n° 19-20 : *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994, p. 92.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*

24. Michel Van Parys, « Dans l'attente d'Arafat et d'une vraie paix "Jéricho année zéro" », *La Voix du Nord*, n° 15550, 21 juin 1994, p. 26.

25. Michel Van Parys (1942) est alors abbé de Chevetogne. Il travaille avec la Congrégation pour les Églises orientales et est régulièrement amené à se rendre au Moyen-Orient.

« Jéricho année zéro ». C'est le titre d'une pièce que le dramaturge franco-palestinien François Abou Salem va créer ici, en septembre, avant de la reprendre au Festival de Lille. Un titre qui se veut, lui aussi, optimiste : après l'an zéro, il y a toujours l'an un<sup>26</sup>.

Ces observations révèlent les écarts entre la réalité du terrain, la démarche de production artistique et la réception des spectacles au Festival de Lille : *a priori* pensée comme une pièce de théâtre optimiste, *Jéricho année zéro* est reçue comme un spectacle « non enthousiaste » voire « hors contexte ». Mais c'est également un « écart » ou une « incompréhension » qui semble caractériser la réception d'un *Roméo et Juliette* en réalité peu optimiste (nous y reviendrons) : la présence conjointe sur scène de comédiens et comédiennes perçus comme des ennemis héréditaires au cœur d'un conflit contemporain semble prendre le pas sur les enjeux artistiques, et tend à gommer les contraintes de production. C'est l'identité des deux troupes réunies sur scène qui semble susciter l'intérêt médiatique de ce *Roméo et Juliette*.

Le spectacle est joué en arabe – pour le clan des Montaigu – et en hébreu – pour le clan des Capulet. L'hébreu est la langue commune aux deux clans, les acteurs étant des Palestiniens d'Israël et maîtrisant les deux langues. Ni la revue *Tsafon*, ni les médias nationaux ne proposent de compte rendu critique des autres pièces de théâtre jouées dans le cadre du festival. Les journalistes mettent l'accent sur le caractère inédit de la rencontre, les événements et tensions politiques qui ont émaillé les répétitions. Pour Colette Godard, la pièce tient en un « équilibre miraculeux [et] témoigne d'une utopie, ce qui est le propre du théâtre »<sup>27</sup>. Selon Anne Pons, le spectacle est « une annonce faite à la paix »<sup>28</sup>. Enfin, pour Catherine Langeard, le théâtre de la Métaphore, qui accueille la représentation, « n'a jamais mieux porté son nom »<sup>29</sup>. Les critiques oscillent entre enthousiasme et scepticisme, en raison notamment du désintérêt du gouvernement israélien pour l'événement, et des attentats<sup>30</sup>. La représentation semble pourtant incarner la preuve tangible d'une possibilité de paix.

26. Michel Van Parys, « Dans l'attente d'Arafat... ».

27. Colette Godard, « Roméo et Juliette à Jérusalem... ».

28. Anne Pons, « Roméo de Palestine et Juliette d'Israël », *L'Express*, 7 juillet 1994.

29. Catherine Langeard, « Géographie revisitée », *L'Humanité*, 8 octobre 1994.

30. L'année 1994 est marquée par plusieurs attentats : le 25 février, un colon israélien, Baruch Goldstein, membre du parti national-religieux Kach, tue 29 Palestiniens et en blesse 125 autres pendant la prière du vendredi, durant le ramadan. Le 6 avril, le Hamas revendique son premier attentat sur le sol israélien dans la ville d'Afoula, au nord d'Israël. Dans les années qui suivent se succèdent les attentats dans des autobus israéliens.

Ces pièces sont donc traitées moins pour leurs orientations esthétiques que pour leur inclination à l'égard du processus de paix. L'attention portée à *Roméo et Juliette* par la revue universitaire *Tsafon* est expliquée par le parti pris de la rédaction annoncé dans l'éditorial: «Le Festival de Lille qui a eu lieu en octobre 1994 a été un pari sur la paix lancé par les organisateurs, les participants et le public»<sup>31</sup>. La position critique – ou au moins réservée – de François Abou Salem et de sa troupe vis-à-vis du processus de paix est reléguée au second plan – ainsi que sa pièce qui n'est couverte que dans les médias locaux<sup>32</sup> et brièvement évoquée dans un numéro de *Télérama*<sup>33</sup>. Les circonstances des Accords d'Oslo sont indissociables de la réception de ces pièces, et ce *Roméo et Juliette* devient un apologue de la paix espérée. Cette interprétation est-elle pour autant partagée par tous les participants et participantes à ce projet?

## « ROMÉO DE PALESTINE ET JULIETTE D'ISRAËL »<sup>34</sup> : UNE COPRODUCTION À PARTS ÉGALES ?

François Abou Salem conteste la promotion du spectacle *Roméo et Juliette* telle qu'elle a été faite par l'organisation du Festival de Lille et les médias:

La plupart des acteurs palestiniens présents à ce festival sont habitués à travailler avec des Israéliens et prétendre que c'est la première coproduction à parts égales est faux [...]. Il reste que les quelques comédiens palestiniens, en Israël, qui se sont fait connaître du public du théâtre et en vivent un peu, sont là grâce au fait qu'ils ont fréquenté des écoles. En Cisjordanie, il n'y a toujours pas d'école [...]<sup>35</sup>.

L'expérience de terrain de ce metteur en scène franco-palestinien lui permet de rappeler que des échanges existent déjà. Il a en effet co-fondé la compagnie El-Hakawati en 1977 avec sa compagne Jackie Lubeck, juive

- 
31. «Éditorial», *Tsafon*, revue d'études juives du Nord, n° 19-20: *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994, p. 6.
  32. Deux articles de *La Voix du Nord*, photocopiés et aux références incomplètes, ont été classés dans les archives de François Abou Salem localisées au Théâtre national palestinien (TNP) à Jérusalem: «"Jéricho année zéro". F. Abou Salem: un passeur de théâtres», *La Voix du Nord*, 20 [octobre] 1994; «Festival de Lille. Les Roses de Jéricho», *La Voix du Nord*, 21 [octobre] 1994.
  33. Catherine Portevin, «"On ne sait pas où commence la paix"», *Télérama*, n° 2333, du 1<sup>er</sup> au 7 octobre 1994. Archives de François Abou Salem, TNP, Jérusalem.
  34. Anne Pons, «Roméo de Palestine...».
  35. Rachel Garbarz, «Entretien avec François Abou Salem», p. 92-93.



américaine originaire de Brooklyn, et un groupe d'étudiants palestiniens de l'Université hébraïque de Jérusalem. La troupe originale El-Hakawati a tourné entre Israël et les territoires occupés dans les années 1980<sup>36</sup>. François Abou Salem pointe du doigt une opération de communication qui semble effacer des mémoires les précédentes expériences théâtrales à l'époque où la circulation entre Israël et la Palestine<sup>37</sup> était plus aisée. De plus, ses propos sur l'éducation sont confirmés par l'utilisation de l'hébreu comme langue commune aux interprètes principaux de *Roméo et Juliette*. Fouad Awad et quelques interprètes<sup>38</sup> de *Roméo et Juliette* sont des Palestiniens d'Israël qui ont fréquenté l'école et pour certains suivi un cursus universitaire contrairement à la majorité des Palestiniens de Cisjordanie. Une partie de la population, plus instruite, cultive donc les rencontres et partenariats. Colette Godard corrobore ces propos dans son article du *Monde*. Elle revient sur les difficultés de financement du projet et précise qu'à Jérusalem

[...] le consulat général français, chargé de s'occuper des Palestiniens, aurait préféré soutenir une opération moins prestigieuse – par exemple *Cycles*, qui, dans une salle de Jérusalem-Est, réunit deux comédiennes israéliennes et deux palestiniennes – dont auraient pu profiter les spectateurs des territoires occupés<sup>39</sup>.

La journaliste ne donne pas plus d'informations sur cette dernière production qui amènerait des comédiennes israéliennes et palestiniennes à travailler ensemble à Jérusalem. De ce premier article écrit dans un style grandiloquent, portant aux nues les artistes participant à ce *Roméo et Juliette*, Colette Godard affirme :

Le gouvernement israélien répugnait à subventionner directement les Palestiniens, qui d'ailleurs refusaient l'argent israélien. Eran Baniel a su convaincre quelques sponsors, et partager le pactole avec les Palestiniens. [...] Le gouvernement israélien a attribué au festival 600 000 F, reversés aux Palestiniens, plus 400 000 F pour leur résidence à Lille<sup>40</sup>.

36. À propos de la diffusion et de la réception des spectacles d'El-Hakawati en France et à l'international, voir : Emmanuelle Thiébot, *Dramaturg(i)es du conflit israélo-palestinien en France. Entre assignations identitaires et résistances*, thèse en arts du spectacle – théâtre, université de Caen Normandie, 2019, 621 p., en ligne à l'adresse suivante : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02864282>.

37. Désigne ici la Cisjordanie et Gaza.

38. Au moins trois comédiens sont des Palestiniens d'Israël : Mohammad Bakri, Khalifa Natour et Ghassan Abbas.

39. Colette Godard, « Roméo et Juliette à Jérusalem... ».

40. *Ibid.*

Cette information erronée oblige la direction du Festival de Lille à publier un rectificatif dans l'édition du *Monde* du 24 juin 1994, deux jours plus tard :

Brigitte Delannoy, directrice générale du Festival de Lille, nous fait savoir que, contrairement à ce qui était indiqué dans l'article consacré à Roméo et Juliette à Jérusalem (le *Monde* du 22 juin), c'est le festival qui a versé directement 600 000 francs au théâtre palestinien El Kasaba, et qui prend en charge le séjour des artistes à Lille<sup>41</sup>.

L'égalité matérielle ou financière n'est donc permise que par l'intervention extérieure d'une institution festivalière fonctionnant majoritairement grâce à des subventions publiques. Pourtant, les médias ne vont progressivement retenir que le caractère inédit de la coproduction à parts égales, quitte à idéaliser l'événement par la présence sur scène de ces « ennemis héréditaires » dont l'identité semble refléter la haine entre les Montaigu et les Capulet. Ainsi, on peut lire dans un article du *Monde* du 28 août 1998 qu'il s'agissait « [...] [d']un *Roméo et Juliette* historique : pour la première fois des acteurs juifs et arabes jouaient ensemble »<sup>42</sup>. La pièce acquiert une dimension symbolique qui simplifie la réalité. L'interprétation des circonstances et du contexte de production de la pièce ne varie pas seulement en raison d'un écart géographique entre la France et le Moyen-Orient, mais également en fonction de la position sociale des personnes concernées qui, en conséquence, ne partagent pas la même vision de l'événement artistique. Les témoignages de Fouad Awad, Eran Baniel, Mohammad Bakri, François Abou Salem et Ouriel Zohar, que propose la revue *Tsafon*, révèlent le caractère moins consensuel du partenariat.

Les répétitions débutent en février 1994. Selon Fouad Awad, « les relations étaient excellentes entre les deux troupes [...] malgré toutes les tensions [...] avec en toile de fond les événements de Hébron, d'Afoula et Hadera »<sup>43</sup>. La rencontre suscite des débats qui transforment les membres des deux troupes. Fouad Awad, par exemple, raconte que la célébration de l'indépendance d'Israël, *Yom Ha'atzmaout*<sup>44</sup>, est intervenue lors des répétitions. Cette fête très suivie par l'ensemble du peuple israélien juif consiste notamment à déployer une multitude de drapeaux et fanions sur les toits des maisons, sur les balcons et les voitures.

41. « Théâtre rectificatif : la venue du théâtre El Kasaba à Lille », *Le Monde*, 24 juin 1994, p. 18.

42. Brigitte Salino, « Le théâtre palestinien en manque d'argent, de structures d'enseignement et de production », *Le Monde*, 28 août 1998.

43. Fouad Awad et Ouriel Zohar, « Stop à la violence ! », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, n° 19-20 : *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994, p. 48.

44. Célébré entre la mi-avril et la mi-mai selon le calendrier hébraïque.

Les acteurs israéliens ne voulurent pas [...] acheter un drapeau israélien. Non pas parce qu'ils étaient hostiles à l'État d'Israël mais simplement parce que leur point de vue avait évolué ou parce que cette rencontre avec des Palestiniens était comme le signe d'une certaine identification avec l'autre camp qui n'avait pas d'État ni d'identité propre. Ils pensaient : « Peut-être n'est-il pas nécessaire de faire la fête de cette façon, peut-être ne faut-il pas manifester de telles festivités ? Peut-être faut-il faire la fête intérieurement, sans extérioriser ? »<sup>45</sup>

D'après ce témoignage, la rencontre permet de briser les préjugés : les Palestiniens des territoires, minoritaires, ne connaissaient les Israéliens qu'à travers les soldats des *checkpoints* et *vice versa*. Selon Fouad Awad, au cours de ce travail collectif, « [...] vous n'auriez pas pu distinguer les Arabes des Israéliens »<sup>46</sup>. Chaque troupe étant persuadée que l'autre était meilleure, l'ensemble de l'équipe s'est démené pour atteindre un « niveau artistique [...] élevé »<sup>47</sup>. La compétition a finalement généré plus de coopération. Mais pour amorcer le travail, il a fallu clarifier les intentions et limites de chaque groupe. Fouad Awad et Eran Baniel rapportent les mêmes étapes de travail et les mêmes points de désaccords. Les répétitions ont été l'occasion de nombreux compromis. C'est par un travail commun sur les stéréotypes que s'est construite la rencontre entre les deux troupes. Ce fut un moment de tension extrême d'après les deux metteurs en scène. À partir de la « querelle des valets » qui ouvre la pièce de Shakespeare,

[...] Baniel invita tous les acteurs qui tenaient des rôles de serveurs, et demanda aux arabes : faites-moi voir les caricatures les plus satiriques que vous connaissez contre les juifs, vous pouvez faire ce que vous voulez. Il apporta une caisse remplie d'accessoires, d'objets, de costumes, et ils jouèrent les moqueries contre l'argent, le long nez, etc... Il demanda alors aux arabes de caricaturer les arabes. Il fit de même avec les juifs, qui durent représenter des caricatures d'arabes et de juifs. Ensuite ils commencèrent à travailler sur le texte de Shakespeare, les entrées des serveurs et leurs apparitions se coulèrent dans les improvisations effectuées auparavant. Résultat : un burlesque éblouissant, mais horriblement anti-arabe. Comme on en voit à Pourim dans des écoles juives. Une caricature du niveau des journaux arabes en Irak et en Iran encore aujourd'hui. Les Palestiniens se réunirent et hurlèrent. [...] Tous étaient choqués, c'était dommage pour tous, car enfin ce n'était pas Baniel qui avait inventé la critique anti-arabe, il l'avait prise des improvisations des arabes qui s'étaient caricaturés eux-mêmes. Les Israéliens n'étaient pas d'accord

45. Fouad Awad et Ouriel Zohar, « Stop à la violence ! », p. 49.

46. *Ibid.*

47. *Ibid.*, p. 50.

pour renoncer à ces morceaux, ils soutenaient que Baniel avait cédé. Finalement, on y renonça parce que les Palestiniens mirent leur veto. Il en fut de même pour la musique : les Israéliens soutenaient qu'elle était entièrement palestinienne et ils voulaient de la musique à eux. Il y eut un partage équilibré dans le travail, mais il n'y avait pas eu de décision sur cet équilibre. Pour Baniel c'était un dualisme et non un équilibre du point de vue du texte<sup>48</sup>.

Ce témoignage souligne à la fois les effets positifs de la rencontre, mais également le rapport de force qui persiste. En se confrontant dès le début aux stéréotypes et à la légitimité de caricaturer l'autre, les metteurs en scène ont finalement été rattrapés par la réalité. Selon Fouad Awad, cet exercice sur la querelle des valets était « plus théâtral que réaliste [...] ». Les choses ont glissé vers l'érotisme et le sexe et nous avons senti que cela pouvait devenir blessant même si c'est du théâtre dans le théâtre [...]. Nous avons supprimé la grossièreté et toute référence sexuelle<sup>49</sup>. Le langage est un élément-clé de la pièce de Shakespeare qui repose sur l'alchimie des genres tragique et comique. Le comique tient notamment aux jeux de mots et allusions sexuelles – très présents dans la querelle des valets – vraisemblablement supprimés de cette version qui tend donc davantage vers le genre tragique. La querelle des valets est remplacée par une scène ritualisée de querelle entre les deux familles. Les modifications opérées concernent également d'autres scènes, toujours dans une volonté de refléter l'expérience du conflit israélo-palestinien, jusqu'à la distribution des rôles qui est décidée ultérieurement.

Ainsi, si Eran Baniel était « prêt à permettre à Fouad de faire la mise en scène des Capulet, [ils] ont fini par trouver que cela ne correspond[ait] pas à la réalité »<sup>50</sup>. Eran Baniel explique que la complexité des relations familiales chez les Capulet

[...] correspond tout à fait à notre société israélienne. Nous après que l'édification du pays soit devenue une réalité, après nous être installés et enrichis des biens de la terre, nous avons eu plus d'une fois besoin de psychologues pour traiter cette complexité familiale, alors que nous n'avions pas de temps spirituel, national, personnel ou matériel de nous en occuper auparavant<sup>51</sup>.

48. Eran Baniel et Ouriel Zohar, « Donner quelque chose de mon âme, afin qu'il n'oublie pas », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, n° 19-20 : *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994, p. 78-79.

49. Fouad Awad et Ouriel Zohar, « Stop à la violence ! », p. 51.

50. Eran Baniel et Ouriel Zohar, « Donner quelque chose de mon âme... », p. 81.

51. Eran Baniel et Jean-Marie Delmaire, « Le travail théâtral de *Roméo et Juliette* », *Tsafon, revue d'études juives du Nord*, n° 19-20 : *Le théâtre judéo-arabe*, hiver 1994, p. 57.

En face, la famille Montaignu déploie un « système relationnel très riche [...] un sentiment collectif et de fraternité qui caractérise tout à fait les populations engagées dans un combat national ou social. Et cela correspond tout à fait aux Palestiniens »<sup>52</sup>. À l'issue de la pièce, chaque groupe enterre ses morts dans deux espaces distincts sur scène, car, selon Fouad Awad :

[...] nous n'avons pas pu faire la fin comme Shakespeare l'a écrite. Autrement nous aurions menti [au] public. [...] Nous avons voulu dire la vérité, [...] c'est ce que nous vivons aujourd'hui. C'est pourquoi la pièce n'est pas une propagande pour la paix<sup>53</sup>.

Ce choix n'est pas assumé par Eran Baniel qui se décrit comme un homme optimiste : « Cela m'a pris du temps d'avaler le message que Fouad et George Ibrahim voulaient faire passer. [...] Pour moi, il était difficile de penser qu'il n'y ait pas de paix à la fin »<sup>54</sup>. La position d'Eran Baniel est isolée dans ce projet théâtral qui est selon lui le « seul exemple d'une réussite sur le terrain »<sup>55</sup> où les actes de violence s'amplifient. Les premières représentations en Israël, qui ont lieu en juin 1994, sont un succès public. Une partie de la critique soutient *Roméo et Juliette*, l'autre la dénigre. Elle ne sera soutenue par les institutions israéliennes qu'après une tournée internationale qui en aura transformé le sens<sup>56</sup>. Fouad Awad regrette notamment les « [...] propos tenus par le Khan et les organisateurs du Festival de Lille [qui] voulaient [...] “convertir” ou enrôler le spectacle au service du processus de paix »<sup>57</sup>. Tout en ayant tenté de raccrocher la pièce de Shakespeare à la réalité quotidienne – distincte des tractations diplomatiques en cours –, Fouad Awad déplore que le contexte politique ait pris le pas sur le travail artistique. Il dit avoir insisté pour que l'histoire de *Roméo et Juliette* soit bien ancrée à Vérone, et non à Jérusalem. Malgré cela, c'est finalement la réception de la pièce qui en détermine le sens. La diffusion de la pièce en France et les événements qui l'accompagnent participent également à construire le mythe.

52. Eran Baniel et Jean-Marie Delmaire, « Le travail théâtral de *Roméo et Juliette* », p. 57.

53. Fouad Awad et Ouriel Zohar, « Stop à la violence ! », p. 53.

54. Eran Baniel et Ouriel Zohar, « Donner quelque chose de mon âme... », p. 80-81.

55. *Ibid.*, p. 76.

56. Voir à ce sujet les témoignages d'Eran Baniel et Ouriel Zohar dans la revue *Tsafon*.

57. Fouad Awad et Ouriel Zohar, « Stop à la violence ! », p. 53.

## TRANSFORMER UNE QUESTION POLITIQUE EN PROBLÈME CULTUREL : QUAND L'UNIVERSALITÉ DEVIENT L'UNILATÉRALITÉ

En France, la venue du spectacle bouge davantage les lignes. Un baiser entre Roméo et Juliette est ajouté à la fin de la pièce « [...] à Lille seulement. En réponse [...] à la chaleur du public »<sup>58</sup>, explique Fouad Awad. Cela participe à une forme d'épiscisation de l'événement artistique qui prend de l'ampleur au cours de la Quinzaine judéo-arabe organisée après le Festival de Lille au Parc de la Villette à Paris. La manifestation s'accompagne notamment d'une exposition de dessins de Plantu qui, entre 1991 et 1992, a fait « apposer sur le même dessin les signatures de Yasser Arafat et Shimon Peres, un an avant les Accords d'Oslo »<sup>59</sup>, redoublant la dimension symbolique de l'événement théâtral. D'autres rencontres sont organisées lors de la manifestation dont une table ronde animée par Jean-Claude Carrière<sup>60</sup> et Wolf Biermann<sup>61</sup>. Ce dernier a publié en France un manifeste contre la pièce avant même sa première représentation, après avoir assisté aux répétitions en Israël dont il est sorti si pessimiste que la critique israélienne n'a retenu que cette phrase : « Vous vous êtes entretués et maintenant vous assassinez Shakespeare »<sup>62</sup>. Après avoir assisté à une représentation à Paris, Wolf Biermann a changé

58. *Ibid.*, p. 56.

59. Voir à ce sujet le site Internet de l'association Cartooning for Peace : <http://www.cartooningforpeace.org/dessinateurs/plantu/> (consulté le 5 octobre 2018).

60. Jean-Claude Carrière (1931) est un écrivain, scénariste, dramaturge qui se qualifie de « conteur ». Au théâtre, il a travaillé avec André Barsacq, Jean-Louis Barrault, Peter Brook, notamment à l'adaptation d'œuvres orientales (*Le Mahâbhârata*, 1985). En 2010, il a préfacé le roman d'Olivier Gérard, *Te retourne pas, Handala!* (Kyklos Éditions), consacré au conflit israélo-palestinien et à la figure de la résistance palestinienne dessinée par le caricaturiste Naji al-Ali (1937-1987), assassiné à Londres. Il a publié en 2016 un essai philosophique sur la notion de paix. Historien de formation, il intervient à l'Institut du monde arabe à Paris en 2017. Il mène une réflexion sur l'acte de représenter, c'est-à-dire de rendre présent le passé.

61. Wolf Biermann (1936) est un auteur-compositeur et interprète allemand né d'un père communiste et juif assassiné à Auschwitz. Il étudie le théâtre au Berliner Ensemble. Ses activités artistiques sont entravées puis interdites par le régime, jusqu'en 1976 où il est déchu de sa nationalité est-allemande et ne peut revenir en RDA. Il vit entre l'Allemagne et la France. En 2006, il publie un article pour défendre Israël, dénoncer la persistance de l'antisémitisme et le manque d'empathie de ses concitoyens à l'égard de l'État juif. Voir à ce sujet : Wolf Biermann, « Deutschland verrät Israel », *Zeit Online*, 26 octobre 2006, en ligne à l'adresse suivante : <http://www.zeit.de/2006/44/Biermann/komplettansicht> (consulté le 19 janvier 2018).

62. Cité par Fouad Awad in Fouad Awad et Ouriel Zohar, « Stop à la violence! », p. 48.

d'avis et applaudi l'équipe. Ce revirement radical d'opinion ajoute à cette production un caractère mythique qu'Ouriel Zohar entretient au cours d'un débat à Paris en parlant d'un « acte de courage » et de « bravoure »<sup>63</sup>. Fouad Awad n'adhère pas à ce métatexte : « De la bravoure... Je pense que la réussite de la pièce, ce fut l'immense plaisir que nous avons eu à travailler ensemble »<sup>64</sup>. Le terme de « bravoure » semble laisser Fouad Awad perplexe, sa valeur sémantique semble être en décalage avec celle de son interlocuteur déclarant dans la même revue :

Au peuple assujéti à une domination étrangère, il est difficile d'accepter le symbole de Roméo et Juliette comme symbole représentatif du combat et de la souffrance, quand le préoccupe la question des barrages routiers et de l'armée qui fait des rondes dans ses rues<sup>65</sup>.

Un fossé semble s'être creusé entre l'expérience artistique qui est un processus de rencontre, et la production achevée dont le sens est transformé par d'autres rencontres, extérieures et coupées d'une partie des enjeux sur le terrain du conflit. L'utopie qu'elle incarne prend le pas sur la réalité. Cette dernière est sans cesse rappelée mais sous un angle anecdotique et spectaculaire qui induit une lecture culturelle et non plus géopolitique de la situation :

L'idylle fatidique entre les adolescents des deux clans ennemis revêt, sur la toile de fond palestinienne-israélienne, une intensité tragique particulière quand on connaît la prévention des mahométans face au mariage de leurs filles avec des non-musulmans et celle des israélites lorsque leurs garçons veulent épouser des non-juives<sup>66</sup>...

La dimension « universelle » habituellement attribuée aux pièces de répertoire semble masquer une interprétation unilatérale de la situation géopolitique. *A contrario*, le spectacle *Jéricho année zéro* de la compagnie El-Hakawati s'intéresse à l'intimité d'individus pris dans un conflit géopolitique qui les dépasse. Le personnage principal est un jeune Palestinien nommé Islam, récemment sorti de prison, interprété par Akram Tillawi. Il représente la génération de l'*intifada* portée par la lutte, mais déçue par le résultat des accords de paix. Au cours de la pièce, il subit une défaite politique, et une déception amoureuse avec « l'Occident ». Islam rencontre

63. Eran Baniel et Ouriel Zohar, « Donner quelque chose de mon âme... », p. 75.

64. Fouad Awad et Ouriel Zohar, « Stop à la violence! », p. 56.

65. Eran Baniel et Ouriel Zohar, « Donner quelque chose de mon âme... », p. 77.

66. Jean-Pierre Péroncel-Hugoz, « À la Grande Halle de la Villette. Un Roméo et Juliette palestinien-israélien », *Le Monde*, 8 décembre 1994, p. 15.

une touriste européenne, Betty, interprétée par Sylvia Wetz<sup>67</sup>. Se développe une romance entre ces deux personnages qui ont pour point commun un profond désir de liberté et un refus de la place qui leur est assignée : Betty la touriste (française ou anglaise en fonction du lieu de représentation) subit « l'aliénation matérielle de la société moderne occidentale »<sup>68</sup> et refuse de jouer son rôle de « touriste blanche »<sup>69</sup> ; Islam le réfugié subit « le harcèlement de l'armée israélienne d'occupation »<sup>70</sup> et refuse de se montrer « obéissant, comme un animal en cage face aux autorités »<sup>71</sup>. Leur histoire est l'assise de la pièce :

*This meeting launches a voyage of cultural discovery. Betty discovers the closeness and love in Palestinian family life, comes to realize the Israeli military occupation, and finds an inner strength of which she was previously unaware. For his part, Islam discovers that Betty is much more richly textured than his initial narrow concept of her as one-dimensional « Western woman ». But the most revealing part of their cultural exchange is the fantasies that they project onto each other. Betty becomes Islam's Sheherazade [...] while Islam become Betty's childhood knight in shining armor. Ultimately, their fantasies fail to meet their expectations and in the end both characters feel cheated<sup>72</sup>.*

Si cette romance est bien au cœur de la pièce, force est de constater que son échec est particulièrement banal et commun – universel ? : chacun a des attentes auxquelles la réalité de la relation amoureuse ne correspond

67. Sylvia Wetz est comédienne, metteuse en scène, administratrice et productrice pour la compagnie El-Hakawati à partir de 1991 et jusqu'au début des années 2000. En parallèle, elle entreprend une formation de Technique Alexander (méthode psycho-corporelle) puis intervient dans de nombreuses formations artistiques en France où elle exerce toujours actuellement. Elle est à l'époque l'épouse de François Abou Salem.

68. Reuven Snir, *Palestinian Theatre*, Wiesbaden, Reichert (Literaturen im Kontext ; 20), 2005, p. 161. Nous traduisons.

69. *Ibid.*, p. 162.

70. *Ibid.*, p. 161.

71. *Ibid.*, p. 162.

72. Reuven Snir, « Al-Hakawati Theatre and its Contribution to Palestinian Nation Building », in *Linguistic and Cultural Studies on Arabic and Hebrew*, Judith Rosenhouse (dir.), Wiesbaden, Harrassowitz, 2001, p. 309. Nous traduisons : « Cette rencontre ouvre un voyage de découvertes culturelles. Betty découvre la proximité et l'amour dans une famille palestinienne, prend conscience de l'occupation militaire israélienne, et découvre en elle une force qu'elle ne connaissait pas auparavant. De son côté, Islam découvre que Betty a beaucoup plus de caractère que ce qu'il avait imaginé d'après un concept étroit et unidimensionnel de "la femme occidentale". Mais la plus grande révélation de cet échange culturel est le fantasme que chacun projette sur l'autre. Betty devient la Shéhérazade d'Islam, [...] Islam devient le chevalier d'enfance de Betty, en armure brillante. Finalement, leurs attentes ne se rencontrent pas et chacun s'estime floué. »



pas. Cet échec n'est pas à proprement parler « culturel ». Mais parce que symboliquement au cœur d'un conflit qui oppose « Orient » et « Occident », cette déception redouble le sentiment de frustration du personnage principal. Elle semble aussi raconter la rencontre manquée entre les attentes des Palestiniens et les accords de paix. Une rencontre en demi-teinte.

*Jéricho année zéro* enchâsse le politique et l'intime. Cette création est justement l'aboutissement d'ateliers de théâtre menés par François Abou Salem qui a pu constater cette rupture entre la génération de l'*intifada* et la précédente<sup>73</sup>. L'ancienne génération s'adapte comme elle le fait depuis 1948. Mais la génération de l'*intifada* est insatisfaite des accords de paix. Islam envisage d'abord sa mort sous la forme d'un attentat-suicide – son grand-père (incarné par Mohamed Bakri) l'en dissuade. Il choisit finalement une fin pacifique, une mort symboliquement représentée sur scène par une danse soufie : il refuse de continuer à vivre dans cette situation. Pour Akram Tillawi, l'interprète d'Islam, cette fin – bien que tragique – est optimiste dans la mesure où « la nouvelle réalité créée par les accords de paix israélo-palestiniens »<sup>74</sup> empêche le protagoniste de commettre un attentat-suicide. C'est ce point, cette « heure zéro vers laquelle tend la pièce »<sup>75</sup> : un moment où il est possible pour les gens de prendre du recul, de reconsidérer la situation et de « choisir librement »<sup>76</sup>. C'est bien cette fin optimiste qui est mise en avant dans le seul article paru dans la presse locale, à notre connaissance, faisant un retour critique sur le spectacle : « On appelle “rose de Jéricho” (ou de la Résurrection) une espèce de boules d'herbes sèches, qu'on trouve dans le désert de Syrie et qui refleurit dès qu'elle trouve un terrain favorable »<sup>77</sup>. Le ou la journaliste observe également avec regret que la représentation s'est déroulée devant un « trop maigre public »<sup>78</sup>.

Ainsi, la réception française de ces deux spectacles interroge : *Roméo et Juliette* accentue la dimension tragique du conflit israélo-palestinien par les modifications opérées dans le texte de Shakespeare et sa fin pessimiste. Le spectacle est pourtant interprété comme une ode à la paix du seul fait de la présence en scène de personnes perçues d'abord par leurs identités

73. Voir à ce sujet : François Abou Salem, « À la recherche d'une réconciliation. En passant par le Revest », in *Donjon Soleil ou Dix Ans de théâtre et de poésie au Revest-les-Eaux, 1984-1994*, Le Revest-les-Eaux, Les Cahiers de l'Égarée, 1994, p. 58-66.

74. Akram Tillawi cité par Reuven Snir, « Al-Hakawati Theatre... », p. 309.

75. *Ibid.*

76. *Ibid.*

77. « Festival de Lille. Les Roses de Jéricho ».

78. *Ibid.*

israéliennes et palestiniennes. Cette interprétation ne peut qu'alimenter une vision simpliste du conflit en dépeignant les Israéliens et les Palestiniens comme des groupes homogènes et opposés que le théâtre aurait permis de réunir. Tandis que *Jéricho année zéro*, qui propose une approche plus intime et d'un optimisme prudent, est mise à l'écart voire reçue comme une pièce pessimiste du fait de sa non-idéalisation de la mise en place des Accords d'Oslo. On comprend mieux l'insistance de François Abou Salem dans son entretien avec Rachel Garbarz – « En Europe il n'y a pas d'institutions culturelles ou politiques qui expriment une attitude envers la question israélo-palestinienne résolument ouverte au vrai dialogue »<sup>79</sup> – et la censure opérée par le comité éditorial de la revue sur sa critique du « paternalisme ». De la même manière, la réticence actuelle des comédiens palestiniens à évoquer cette expérience pourrait témoigner de la récupération dont ils ont été victimes, et qui transparait à la lecture des entretiens que Fouad Awad a pu donner dans la revue *Tsafon*.

Fouad Awad a attaché de l'importance à ancrer ce *Roméo et Juliette* dans ce qu'il désigne comme « la réalité », ce qui n'allait pas de soi pour Eran Baniel. C'est pourtant la vision optimiste de ce dernier qui a été relayée. À ces différentes positions sociales, interprétations et glissements de sens semblent correspondre différents types de registres : l'un serait plus attaché à la réalité, presque documentaire ; l'autre se tournerait volontiers vers la fiction. Jean-Luc Godard a soulevé cette opposition documentaire / fiction en s'appuyant sur le conflit israélo-palestinien, pour illustrer le concept de champ / contrechamp : « le peuple juif rejoint la fiction, le peuple palestinien le documentaire »<sup>80</sup>. Cette proposition a été critiquée par le philosophe Jacques Rancière pour sa force de coercition et d'assignation identitaire : « [...] cela veut dire effectivement qu'il y a des gens qui ont droit à la fiction et des gens qui n'ont droit qu'au documentaire »<sup>81</sup>. Cependant, ce n'est pas tant les propos de Godard qui assignent des formes artistiques à des positions sociales qu'une répercussion des rapports de domination dans le champ de l'art. Et c'est le rôle du chercheur que de restituer l'étude de ces productions artistiques dans leur contexte politique, comme Edward W. Saïd y invite depuis 1993 déjà dans *Culture et Impérialisme*<sup>82</sup> :

79. Rachel Garbarz, « Entretien avec François Abou Salem », p. 92.

80. Extrait du film *Notre Musique* disponible en ligne à l'adresse suivante : <https://www.youtube.com/watch?v=1tCytKQKRhY> (consulté le 16 janvier 2018).

81. Jacques Rancière, entretien avec Olivier Neveux et Armelle Talbot, « Les scènes de l'émanicipation », *Théâtre public*, n° 208 : *Penser le spectateur*, avril-juin 2013, p. 14.

82. Edward W. Saïd, *Culture et Impérialisme*, trad. fr. par Paul Chelma, Paris, Fayard / Le Monde diplomatique, 2008 [2000]. Première édition en anglais en 1993.

Nous vivons dans un monde qui n'est pas seulement fait de marchandises mais aussi de représentations, et les représentations – leur production, leur circulation, leur histoire et leur interprétation – sont la matière première de la culture. Ce problème est le grand centre d'intérêt de nombreuses théories récentes, mais elles le restituent rarement dans son contexte politique, qui est d'abord l'impérialisme. Elles préfèrent nous présenter, d'un côté, une sphère culturelle autonome librement ouverte à la recherche pure et à la spéculation rationnelle; de l'autre, une sphère politique sordide où s'affronteraient les intérêts concrets. Pour le professionnel des études culturelles (l'humanisme, le critique, le chercheur), seule compterait la première. Plus grave: on postule d'une étanchéité totale entre les deux – alors que non seulement elles sont liées mais qu'en définitive elles ne font qu'une<sup>83</sup>.

De fait, les bouleversements idéologiques des « années 1989 »<sup>84</sup> ne sont pas étrangers à la dépolitisation et la moralisation des pratiques théâtrales. La décennie 1990 est marquée par l'avènement de l'idéologie du « choc des civilisations » de l'américain Samuel Huntington<sup>85</sup> selon laquelle « les conflits ne se fondent plus sur les rapports entre États-nations et entre idéologies, mais sur des identités ou des parentés culturelles ou religieuses, autrement dit sur des rapports entre civilisations »<sup>86</sup>. Cette thèse renouvelle et prolonge les rapports de domination entre les États-nations en essentialisant les peuples selon leur culture. Ici, une supposée haine héréditaire entre juifs et arabes que « l'Occident » a participé à construire, puis exhorte à dépasser. Le théâtre, terrain favorable pour la rencontre et l'échange – comme nous l'avons vu –, est réduit à une vision unilatérale appelée « universelle » car défendant la valeur du moment: la Paix.

Ce cas préfigure justement une tendance – qui ne cesse de s'affirmer – à la moralisation du théâtre dont les qualités artistiques ne sont reconnues que si le spectacle correspond aux « valeurs » du moment, valeurs qui masquent bien souvent des positionnements politiques derrière le vernis de l'art et de l'universalité. Le théâtre du Moyen-Orient souffre toujours aujourd'hui de ce type de regard que l'on pourrait dire néo-orientaliste,

83. Edward W. Saïd, *Culture et Impérialisme*, p. 104.

84. Voir à ce sujet: Bérénice Hamidi-Kim, « Les “années 1989”; aube d'une nouvelle ère? Reconfiguration des champs de force idéologiques », in *Les cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, 2013, p. 33-36; Enzo Traverso, *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Découverte, 2012.

85. « Le choc des civilisations » a été théorisé en 1996 par Samuel Huntington (1927-2008), alors professeur américain de sciences politiques à Harvard.

86. Bérénice Hamidi-Kim, *Les cités...*, p. 79.

dans le sens où il n'attire l'attention du marché culturel européen que s'il répond à une utilité ou à l'image que l'on veut diffuser de l'« Autre »<sup>87</sup>. Une image qui documente les atrocités de l'ailleurs, et rassure sur la (très) relative paix sociale en « Occident ».

EMMANUELLE THIÉBOT  
UNIVERSITÉ DE CAEN NORMANDIE

---

87. Voir à ce sujet une recherche collective en cours : collectif Pøolpe, « Manifeste de Jérusalem : pour une approche décoloniale du théâtre (en) arabe », *Les carnets de l'Ifpo. La recherche en train de se faire à l'Institut français du Proche-Orient*, en ligne à l'adresse suivante : <https://ifpo.hypotheses.org/10233> (consulté le 6 avril 2020).

