



**Yod**

Revue des études hébraïques et juives

**14 | 2009**

**La littérature israélienne, miroir d'une société multiple**

---

## Juifs et Arabes sur la scène israélienne

*Jews and Arabs on the Israeli Stage*

יהודים וערבים בתיאטרון הישראלי

**Nurit Yaari**

Traducteur : Ziva Avran et Arlette Pierrot

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/yod/406>

DOI : 10.4000/yod.406

ISSN : 2261-0200

### Éditeur

INALCO

### Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 283-301

ISBN : 978-2-85831-178-1

ISSN : 0338-9316

### Référence électronique

Nurit Yaari, « Juifs et Arabes sur la scène israélienne », *Yod* [En ligne], 14 | 2009, mis en ligne le 01 novembre 2011, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/yod/406> ; DOI : 10.4000/yod.406

---

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.



Yod – Revue des études hébraïques et juives est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

---

# Juifs et Arabes sur la scène israélienne

*Jews and Arabs on the Israeli Stage*

יהודים וערבים בתיאטרון הישראלי

**Nurit Yaari**

Traduction : Ziva Avran et Arlette Pierrot

---

- 1 Le théâtre israélien joue un rôle important dans la formation et l'évolution de la société en Israël. Tous les historiographes sont d'accord pour considérer *Il allait par les champs* de Moshe Shamir (הוא הלך בשדות, théâtre Caméri, 31 mai 1948) comme un événement représentatif qui reflète la volonté des dramaturges et des spectateurs de maintenir une corrélation étroite et permanente entre le théâtre et la réalité sociopolitique en Israël<sup>1</sup>. Cette tendance n'était qu'un prolongement direct de l'option choisie par les dramaturges du début du vingtième siècle d'évoquer la vie des pionniers de retour au pays, et leurs difficultés d'adaptation<sup>2</sup>, sans oublier le rôle primordial de la scène dans la diffusion de la langue hébraïque dès 1889<sup>3</sup>.
- 2 Depuis ses débuts, le théâtre israélien est perçu, tant par ses créateurs que par le public, comme un phénomène culturel permettant de vivre collectivement des événements de la réalité israélienne, au fur et à mesure qu'elle se constitue dans toute sa complexité. Ajoutons que tout ce qui a été écrit sur la dramaturgie, les spectacles et l'accueil des critiques et des spectateurs, révèle l'importance de la dimension thématique, souligne le rapport des pièces à la réalité vécue, et le manque d'une véritable recherche esthétique<sup>4</sup>. En effet, les pièces font écho à la réalité sociopolitique : un peuple d'immigrants de retour au pays de ses ancêtres, après des siècles d'exil, tente d'y trouver ses racines pour définir sa nouvelle identité, dans une confrontation permanente avec les autres habitants, un autre peuple vivant sur cette terre depuis des siècles. Rien d'étonnant que l'un des principaux thèmes du théâtre israélien soit le conflit entre Juifs et Arabes (des pays environnants ou citoyens d'Israël) ou Israéliens et Palestiniens (les Arabes des territoires occupés définis jusqu'à présent comme réfugiés)<sup>5</sup>. Le conflit, reflet d'une réalité vécue par deux peuples se disputant la même

terre, prend des formes variées en fonction des événements historiques et politiques, au rythme des guerres, des pourparlers, des *Intifadas* et des accords de paix.

- 3 Dans son ouvrage *Le Personnage de l'Arabe dans le théâtre israélien* (1996), Dan Urian étudie cette thématique depuis *La Nuit dans le verger* de David Shimoni (1911), *Allah Karim* de Arieli (1912) jusqu'à *Roméo et Juliette* (1994). Mais le théâtre ne se résume pas à des thèmes, des idées ou des intrigues. Ce sont également les composantes matérielles des représentations, la corporalité des acteurs, leurs voix, mouvements et gestes, les aspects visuels destinés à concrétiser l'action humaine, et le regard des spectateurs qui dégage de l'ensemble des signes un sens sociopolitique, culturel et esthétique.
- 4 En conséquence, toute description ou analyse du personnage de l'Arabe et du conflit entre Juifs et Arabes ou Israéliens et Palestiniens, ne peut s'accomplir pleinement sans tenir compte du corps de l'acteur et de sa manière d'incarner l'Autre. Dans cette perspective, les regards se focalisent sur l'instant où l'acteur arabe apparaît sur la scène israélienne, apparition chargée de sens théâtral et politique, qui n'a pas encore fait l'objet d'une réflexion ciblée. Dans le présent article, j'ai l'intention d'étudier cette émergence et son impact sur le théâtre israélien et son public, c'est-à-dire sur l'ensemble de la société israélienne. Je reprends la recherche de Urian en la prolongeant jusqu'en 2008 pour m'interroger sur l'amorce d'un véritable changement. Le but de cet article est de noter les changements dans la représentation scénique du personnage de l'Arabe durant les quatre dernières décennies, d'exposer les différentes catégories de cette matérialisation et les questions qu'elles soulèvent. Je voudrais montrer également comment cette présence mise d'abord au service de l'intrigue devient une existence spatiale, matérielle et scénique.

## L'émergence du discours arabe sur la scène hébraïque : *Coexistence*

- 5 En juin 1970, le théâtre de la ville de Haïfa monte *Coexistence*, pièce élaborée dans le cadre du Laboratoire d'écriture dramatique israélienne. Le texte basé sur des entretiens qu'a menés le journaliste arabe Mohammed Watad avec des Arabes israéliens est adapté par Nola Chilton, metteur en scène, professeur d'art dramatique, immigrée en Israël en 1963, et les acteurs Gdalia Besser, Amnon Meskine, Ilan Toren, Aharon Almog, Tsvi Halperin, membres du jeune groupe בימת השחקנים (*La scène des acteurs*) sous la direction du metteur en scène Oded Kotler. En 1969, le groupe rejoint la troupe attitrée du théâtre de la ville de Haïfa lorsque Oded Kotler en prend la direction. *Coexistence* constitue un virage dans l'histoire du théâtre israélien à deux points de vue : pour la première fois sur la scène hébraïque en Israël, on accorde la parole aux Arabes citoyens d'Israël. En leur donnant les corps et les voix des acteurs juifs, ils deviennent visibles après avoir été transparents depuis 1948. En outre, ce spectacle est devenu la pierre angulaire du théâtre documentaire de Chilton. Entreprise monumentale de toute une vie qui s'étend sur environ quatre décennies<sup>6</sup>.
- 6 Importé de New York par Nola Chilton en 1963<sup>7</sup>, ce genre dramatique et théâtral correspond à sa conviction que le théâtre joue un rôle social et éducatif dans le but de secouer les spectateurs constamment tournés vers eux-mêmes, de leur ouvrir les yeux pour voir l'Autre, vivant parmi eux et pourtant « invisible ».

- 7 Dans le programme, Mohammed Watah a écrit : « La recherche des matériaux et leur sélection ne présentaient pour moi aucun problème. Étant impliqué dans la vie publique arabe en Israël et faisant partie de cette société, je n'avais aucune difficulté particulière à mener des conversations franches et ouvertes avec les interviewés. J'ai enregistré une cinquantaine de personnes issues de milieux sociaux différents. Chaque enregistrement était précédé d'une longue conversation dont les impressions me permettaient de déterminer le moment adéquat pour révéler le but de l'entretien. Après avoir écouté intégralement l'enregistrement, je choisissais les cinq protagonistes de cette représentation. Leur degré de spontanéité, leur franchise et le caractère représentatif de leur discours étaient les critères qui me guidaient dans la conception des personnages. J'ai conservé l'authenticité de leurs propos, n'intervenant ni dans la formulation ni dans le style. Ce matériau ne prétend pas représenter l'ensemble de la communauté arabe en Israël, mais certainement sa majorité. Autrement dit, ils reflètent ce qui se passe au sein de cette majorité, et c'est le but de cette soirée. Je préférerais laisser au public, et à tous ceux qui se sentent concernés, les conclusions et le choix des moyens qui permettraient de traiter les problèmes soulevés par ce spectacle<sup>8</sup>. »
- 8 La volonté des auteurs de donner la parole aux Arabes israéliens conditionne le jeu des acteurs. La dualité révélée sur la scène est un facteur déterminant dans la conception du spectacle monté par Chilton. Des acteurs juifs incarnent les Arabes, mais ne cherchent pas à les imiter, ne parlent pas l'hébreu avec l'accent arabe, ne portent pas de costume folklorique, mais montent sur scène dans leur tenue quotidienne, parlent l'hébreu sans accent et se déplacent avec naturel. Le public peut ainsi découvrir à chaque instant la coexistence de deux entités – l'acteur juif et le personnage arabe qu'il représente. Chilton tient à conserver cette dualité dans l'esprit des spectateurs tout au long du spectacle, c'est pourquoi elle attire sans cesse leur attention sur le fait que des acteurs juifs prêtent sur la scène leur corps et leur voix à ceux qui n'en ont pas dans la réalité politique israélienne. Procédé singulier, cette coexistence devient aussi la marque particulière du théâtre documentaire de Chilton. Dans ses spectacles, les acteurs servent d'agents culturels tout en s'ouvrant à l'Autre : ils apprennent à se connaître par son intermédiaire, s'interrogent sur leur rapport à son égard en travaillant le rôle, pour exploiter cette connaissance au cours de la représentation, assumant ainsi leur responsabilité au sein de la société<sup>9</sup>. Par la suite, ce spectacle sera considéré comme une ouverture ayant permis de faire entendre d'autres discours issus de milieux différents qui, dissimulés derrière l'énorme dos du discours officiel, n'avaient pas eu la chance d'être représentés dans la société israélienne. Après avoir été transparents, ils accèdent à la visibilité au moment où leur voix se fait entendre sur la scène du théâtre de la ville de Haïfa.
- 9 *Coexistence* privilégie une autre orientation importante adoptée par Oded Kotler – encourager une écriture dramaturgique novatrice. Exploitant différents canaux, Kotler tente de promouvoir de jeunes dramaturges ou des romanciers ayant choisi de s'essayer à l'écriture théâtrale. Sous sa houlette, le Théâtre de la ville de Haïfa des années 70 et 80 devient un centre de création dramatique, une serre pour jeunes auteurs et metteurs en scène, clairement engagés socialement et politiquement : Hanokh Levin (*Hefetz* 1970, *Kroum l'ectoplasme* 1972<sup>10</sup>, *Shitz* 1975) Yehoshua Sobol (ליל וייניגר *La Nuit de Otto* 1975, העשרים *La Nuit du Vingt* 1975, הלילה יהודי נפש *La Nuit de Otto* 1975), Hillel Mittlpunkt (הקוף *Le Singe* 1982, *La Palestinienne* 1985),

1972 להגג, *Le Toit*, מי תהום, 1975 *Les Eaux de l'abîme* 1976 , בובה, *Poupée* 1982) Yaakov Shabtaï (נמר חברבורות) *Léopard à rayures* 1974, אוכלים *Les Élus* 1976, *On mange* 1979), pour ne mentionner que les plus importants. Ces pièces exploitent les événements de l'histoire juive et de la réalité israélienne pour attirer l'attention sur des sujets brûlants de l'actualité sociale et politique : l'identité nationale, l'impact de la religion sur la politique, la situation des Arabes israéliens et des Palestiniens dans les territoires occupés. *Coexistence* est le précurseur de ce long cheminement.

- 10 Une vingtaine d'années plus tard, *Masqués* d'Ilan Hatzor obtient le premier prix au festival de Saint-Jean-d'Acre en octobre 1990<sup>11</sup>. Dans ce spectacle également, ce sont des acteurs juifs qui présentent le vécu arabe ; cette fois, il ne s'agit pas d'extraits d'entretiens, mais d'un drame familial qui se déroule « ici et maintenant » sur fond de la première *Intifada*. La tonalité conciliante de 1970 cède la place à une interrogation sur l'identité des Palestiniens : l'action se situe dans la boucherie d'un village des territoires occupés où se trouvent réunis trois frères palestiniens. Naïm, enrôlé dans l'*Intifada*, est recherché par l'armée israélienne. Depuis plusieurs mois, il fuit et se cache dans les montagnes. La pièce débute quand il arrive au village et rencontre Khaled, son plus jeune frère. Naïm persuade Khaled de faire venir Daoud, l'aîné, soupçonné de collaborer avec Israël, pour contrôler la véracité de ces accusations. Khaled hésite, mais finit par accepter pour tenter de sauver son frère d'une mort infamante qui guette tout collaborateur, exécuté par des commandos attendus la nuit même. Les trois frères se retrouvent pour la première fois après une longue séparation. Un lourd sentiment de culpabilité plane sur leurs têtes : le malheur qui a frappé leur plus jeune frère Nazel, réduit à l'état de végétal après avoir été touché par des balles israéliennes. Naïm interroge Daoud et découvre peu à peu la cruelle vérité. Au moment où les commandos frappent à la porte, Khaled lui donne le coup de grâce pour lui éviter l'exécution et préserver la famille du déshonneur. Le spectacle, violent et cruel, permet aux spectateurs d'entrevoir l'intérieur d'un village arabe et de découvrir la déchirure de plus en plus patente chez les Palestiniens. « C'est le caractère des personnages qui fait en grande partie de cette pièce un événement si inhabituel. Certes, ils sont Arabes, mais ils ne sont ni bêtes, ni pathétiques, et ils ne bafouillent pas » écrit Ran Guilboa dans *Ha'ir*<sup>12</sup>. « C'est une pièce très émouvante en raison du contexte et de l'intrigue que l'auteur a su construire et mener intelligemment en maintenant l'attention et les surprises, une intrigue très humaine avant tout », écrit Shosh Weitz<sup>13</sup>.
- 11 Même si *Masqués* diffère dans son argument et son style de *Coexistence*, la pièce répond à la même motivation – sensibiliser le public israélien à la vie des citoyens arabes et des Palestiniens aux terribles conflits identitaires engendrés par la situation politique. Fait intéressant : intégrée dans le répertoire du théâtre judéo-arabe de Jaffa depuis 2006, la pièce est jouée par des acteurs arabes en arabe. Le texte est traduit par Imad Jabarin et mis en scène par Norman Issa, deux acteurs-metteurs en scène arabes, parmi les jeunes créateurs les plus importants de ce théâtre. Des acteurs arabes se produisent ainsi devant des spectateurs juifs et arabes à la fois.

## L'acteur arabe monte sur la scène : présence chargée de sens

- 12 Dès 1981, toujours sous la direction d'Oded Kotler, le théâtre de la ville de Haïfa accorde à l'Arabe une place concrète (matérielle et corporelle) sur la scène. Les acteurs arabes,

Makram Khouri et Yousouf Abou Warda, sont engagés dans la troupe attirée. Au début, ils jouent des pièces du répertoire qui ne mettent pas en avant leur identité arabe, mais très vite, parallèlement à l'implication politique du théâtre, leur présence offre la possibilité d'évoquer le conflit entre Juifs et Arabes, en abordant des sujets engendrés par la situation politique et en critiquant encore et toujours l'occupation. Ce nouveau fait provoque un changement notable dans le choix du répertoire, dans la façon dont les metteurs en scène juifs appréhendent les pièces et augmentent sensiblement le nombre d'acteurs arabes sur une scène occupée auparavant uniquement par des Juifs<sup>14</sup>, ébranlant ainsi l'hégémonie du discours sioniste.

- 13 À cette époque le théâtre de la ville de Haïfa monte essentiellement des pièces classiques. La mixité permet aux metteurs en scène d'introduire une dimension symbolique en exacerbant les antagonismes inhérents à l'intrigue et le conflit opposant Juifs et Arabes, pour intégrer le tout dans un message politique et social : *L'île*, d'Athol Fugard, montée en 1983, dans la traduction d'Anton Shammas, en arabe et en hébreu, est jouée par Makram Khouri et Yousouf Abou Warda dans les deux langues. La réalité palestinienne remplace la réalité sud-africaine qui servait à l'origine d'arrière-plan à l'intrigue. *En attendant Godot*, mis en scène par Ilan Ronen en 1985, reprend la même démarche. Dans ce cas, l'interprétation politique du metteur en scène s'exprime par le choix même des acteurs. Devant un poteau d'un immeuble en construction qui remplace l'arbre de Becket se tiennent Gogo et Didi, deux ouvriers palestiniens incarnés par les acteurs arabes Makram Khouri et Yousouf Abou Warda. En face d'eux Pozzo, colon musclé, riche et inflexible est joué par l'acteur juif Ilan Toren tandis que Laki devenu dans cette production un vieux bédouin soumis est interprété par l'acteur juif Doron Tavori<sup>15</sup>.
- 14 Dans *Mademoiselle Julie* de Strindberg (1987), la distribution permet au metteur en scène Gdalia Besser de proposer sa lecture sociopolitique de la pièce. Les acteurs arabes, Salwa Naqqara et Yousouf Abou Warda, jouent les serviteurs tandis que l'actrice juive Liora Rivline interprète mademoiselle Julie, leur maîtresse.
- 15 *Roméo et Juliette* de Shakespeare, coproduction judéo-palestinienne des théâtres Khan à Jérusalem et Al Hakwati à Jérusalem-Est, est montée en 1994. Collaborent à cette production les metteurs en scène juif Eran Baniel et arabe Fouad Awad. La distribution mixte matérialise ainsi les dissensions entre Montaigu et Capulet. L'acteur arabe Khalifa Natour interprète Roméo et l'actrice juive, Orna Katz, Juliette. Les autres personnages sont également interprétés par des acteurs juifs et arabes conformément à leur position dans la lutte entre les deux familles<sup>16</sup>.
- 16 Le monodrame, *L'Optimiste*, adapté par Mazen Gattas et Mohammed Bakri du très célèbre roman d'Émile Habibi *L'Optimiste : Chronique complète de la disparition de Saïd Abou-Nahs*, traduit en hébreu par Anton Shammas et paru en 1974, est un exemple singulier d'une transposition théâtrale, conjointement mise en scène par Mazen Gattas et Ilan Toren en août 1986 avec l'appui du théâtre de la ville de Haïfa. Mohammed Bakri choisit ce roman, car il y voit « une première œuvre composée par un Arabe sur le sort palestinien du point de vue purement arabe ». Dans un entretien avec le journaliste Emmanuel Bar-Kadma à la veille des représentations, Bakri déclare qu'il dénonce toute violence de quel côté que ce soit : « Il est possible de concilier orgueil arabe avec fidélité à Israël, critique avec loyauté, indépendance culturelle et nationale avec respect envers l'État. On peut engager un débat sans poser de bombes. » Bakri monte cette pièce en arabe et en hébreu devant des spectateurs arabes et juifs. Les réactions sont pour la

plupart favorables, qu'il s'agisse du spectacle ou du sort tragique des Arabes israéliens relatés par l'intrigue. Par sa présence sur scène, Bakri réussit à exprimer la tragédie de l'individu et celle du peuple. Articles et critiques prouvent à quel point l'acteur et les personnages sont étroitement liés, ce qui explique l'enthousiasme du public juif ne s'identifiant pourtant pas toujours avec le discours. Aharon Megged, par exemple, apprécie beaucoup le jeu de l'acteur, mais réagit avec colère à la critique qu'il exprime. « À un certain moment, au beau milieu de cette sympathique représentation, mon sourire s'est figé, de quoi ris-tu, me suis-je dit ? N'est-ce pas de toi qu'il s'agit ! Ces flèches te sont destinées, sous le couvert de l'humour se cachent une grande haine, des sentiments de vengeance et la volonté de t'exterminer ! »<sup>17</sup> Quant à Michaël Handelzaltz, il écrit : « La force théâtrale de ce spectacle provient non seulement de la nature du texte, mais aussi de sa présentation et de la performance de l'acteur. [...] seul Bakri est responsable du degré d'émotion ressentie par le public. [...] Il établit avec lui d'excellents liens, emploie à merveille et avec une grande richesse d'expression, les quelques accessoires, et réussit à maintenir sur le plan personnel sa relation avec les spectateurs<sup>18</sup>. »

## Corps à corps dans un espace commun : acteurs juifs et arabes sur une même scène

- 17 Dans les années 80, sur fond de guerre au Liban et d'*Intifada* émerge une écriture dramatique originale qui exploite la distribution mixte, non seulement pour critiquer la situation, mais pour permettre aussi de comprendre un destin commun, déterminé par ce long conflit et de rêver, peut-être, la fin de l'affrontement et la coexistence.
- 18 En 1982, le Centre dramatique de Neve Tsedek monte une pièce intitulée *Eux*, avec la guerre du Liban en arrière-plan. Trois facteurs contribuent à ce projet commun : le metteur en scène juif-américain Joseph Chaikin, directeur et fondateur du Open Theater à New York et sa dramaturge Mira Rafaelovitch, journaliste et traductrice qui travaillait avec Chaikin à New York, ainsi que deux groupes d'auteurs et acteurs juifs et arabes : les auteurs, Myriam Kainy et Riad Masarwi et les acteurs, Sinai Peter, Salwa Naqqara, Ghassen Abbas, Hava Ortmann, Mohammed Bakri et Sandra Johnson qui participent aussi à l'écriture du texte. Le spectacle, sous forme de collage, présente le conflit dans toute son acuité alors que les deux parties se disputent la « palme de la souffrance »<sup>19</sup>. « *Eux* abordent la question juive et palestinienne d'une façon très personnelle », écrit *Yedi'ohth Aharonot*, le 16 juillet 1982, « avec des acteurs qui prennent part à l'écriture, recueillent les matériaux et évoquent leur propre vie et leur univers. » La pièce s'inspire du modèle du théâtre développé par Nola Chilton. Elle contient des extraits documentaires joués par les acteurs qui tantôt incarnent les personnages en imitant leur comportement, tantôt racontent leur propre histoire en se servant de leur expérience pendant les répétitions. « L'une des scènes les plus impressionnantes, tant par son contenu que par l'interprétation, est le monologue où Sinai Peter explique le désarroi d'un jeune Israélien, acteur qui collabore à un projet judéo-arabe, appelé à participer à une guerre contraire à sa conscience et à sa vision du monde. » Dans une autre scène, jouée par Salwa Naqqara, une Palestinienne raconte les vicissitudes de ceux qui, expulsés de leur pays après la Guerre d'Indépendance, ont été contraints de vivre dans les camps de réfugiés. Ce récit rappelle au public le sort des déracinés en Europe après la Seconde Guerre mondiale. La chanson de Naomie Shemer « Miel et

fiel », chantée par les acteurs arabes, fait comprendre au public que les Juifs ne détiennent pas le monopole de « N'arrache pas ce qui a été planté ». Jouée avec l'arrière-plan de la guerre du Liban, la pièce renforce l'engagement des acteurs au sein de la troupe mixte. Le musicien Israël Borokhov en témoigne : « Quand la guerre a commencé, nous étions inquiets pour Sinai Peter, mobilisé en premier. Ghassen Abbas s'inquiétait pour sa famille au Liban dont il était sans nouvelles. Situation paradoxale : dans toutes les guerres, je savais parfaitement où me positionner et soudain j'étais doublement inquiet, pour l'ami juif et pour l'ami arabe dont les inquiétudes me paraissaient tout à coup très proches<sup>20</sup>. »

- 19 Le spectacle provoque une forte émotion chez les spectateurs. Le critique du *Ma'ariv* Eliakim Yaron écrit le 16 juillet 1982 : « Une expérience singulière [...] du théâtre qui puise sa force et sa vitalité de la confrontation directe des acteurs avec le vécu israélien qui nous touche au plus haut degré : du théâtre captivant, douloureux, et surtout – important. »
- 20 En 1985, le théâtre de la ville de Haïfa monte *La Palestinienne* de Yehoshua Sobol dans la mise en scène de Gdalia Besser. L'intrigue de la pièce qui se déroule au cours du tournage (un film dans une pièce de théâtre) relate les événements filmés et réels à travers le regard de Magda, le personnage principal, interprété par Salwa Naqqara. Magda est une actrice qui joue dans le film l'histoire authentique de Samira, jeune Palestinienne tombée amoureuse d'un Juif pendant ses études à l'Université. La structure complexe de la pièce permet à Sobol de révéler la réalité complexe d'une double identité, celle de Samira et celle de Magda, illustrant l'impossibilité d'un amour entre un Juif et une Arabe, tout en s'interrogeant sur la possibilité d'une coexistence à travers la rencontre des deux personnages.

## Collaboration d'acteurs dans un cycle de violence meurtrière

- 21 Deux changements se produisent dans les années 90. D'une part, le traitement du conflit passe de la périphérie au centre, du Fringe aux scènes institutionnelles, et d'autre part, l'ère de l'innocence avec son rêve de coexistence prend fin ; sur la scène se tiennent acteurs juifs et arabes, conscients d'être liés pour l'éternité dans un vertige d'occupation, de terreur et de représailles. *Meurtre* de Hanokh Levin, dans la mise en scène d'Omri Nitzan, est monté au théâtre Caméri à Tel-Aviv en 1997, des acteurs israéliens – Juifs et Arabes – représentent les deux parties du conflit, victimes d'un enchaînement de vengeances meurtrières. *Meurtre* est une pièce violente au cours de laquelle le public éprouve l'insoutenable horreur du cycle meurtrier qui part d'un incident violent parfaitement localisé dans les territoires occupés et mène à un attentat au cœur même d'un quartier résidentiel de Tel-Aviv. Tentative sans précédent d'élever le seuil des violences à une dimension mythique. Hanokh Levin est sans doute l'auteur et le metteur en scène le plus important du théâtre israélien. Durant les trente dernières années, il réagit au conflit en composant des satires – *Toi, moi et la prochaine guerre* אמי והמלחמה הבאה , *Ketchup et La Reine de la baignoire* מלכת האמבטיה , après la Guerre des Six Jours, 1967, *Shitz*, après la guerre de Kippour 1973, *Le Patriote*, après la première guerre du Liban, *Meurtre*, après l'assassinat d'Itzhak Rabin et l'échec des Accords d'Oslo. Tel un prophète, Levin tente comme toujours d'ouvrir les yeux des spectateurs pour les obliger à voir les résultats désastreux de la guerre, de l'occupation

et de l'oppression subie par les Arabes. Dans *Meurtre* la violence entre Juifs et Arabes devient un rituel de supplices et de massacres. L'intrigue se déroule sur trois plans distincts. Dans le premier acte, trois soldats torturent à mort un jeune Arabe, dans le deuxième, le père du jeune homme torture, viole et assassine un couple venu se faire photographier au bord de la mer le soir de leur mariage, et dans le troisième, trois prostituées tuent un vieil ouvrier arabe au cours d'une attaque terroriste. La haine et l'humiliation créent un cycle de terreur dont sont responsables les Juifs et les Arabes, unis dans le même destin tragique.

- 22 *Plonter* [*Sac de nœuds*] de Yaël Ronen, élaborée en collaboration avec une troupe d'acteurs (Caméri, décembre 2003), est un jeu de chaises musicales dans un conflit où l'on teste les limites de l'horreur, du destin commun et de la fraternité. Le public assiste à des représentations où Palestiniens et Israéliens partagent le même espace, les uns jouant les rôles des autres. Collage politique qui éclaire dans toute son absurdité le grotesque, la cruauté et la douleur du conflit insoluble vu par toutes les parties concernées. Réalisation d'acteurs juifs et arabes qui, durant six mois, ont conçu et façonné ce projet dans le cadre d'un atelier dirigé par Yaël Ronen en s'appuyant sur des matériaux personnels et ceux de leur entourage, étayés par des enquêtes de terrain. *Plonter* est une pièce de cabaret étonnante, satirique et tragique à la fois, qui, par l'emploi suggestif d'une métaphore centrale – le Mur construit entre Israël et les territoires – associé à des projections vidéo, montre au moyen d'épisodes soi-disant banals le piège mental et concret dans lequel sont tombées les parties adverses. Une famille juive invite des Arabes à sa table et dévoile ses opinions racistes justement en essayant de se montrer tolérante. Une famille palestinienne dont l'appartement est coupé en deux par le Mur vit en permanence une situation tragi-comique. Une Palestinienne joue difficilement le rôle qu'on lui attribue – la mère d'un *shahid* qui se réjouit de la mort de son fils. Pris dans un cercle infernal, tous incitent à la violence avec une facilité insupportable.
- 23 *Un Hiver à Qalandia* de Nola Chilton débute comme un projet à l'école d'art dramatique de *Séminar Hakibbutzim* en juillet 2005. La pièce, basée sur le journal tenu par Lia Nargad, militante du mouvement « *Passage Watch* », véhicule un message politique très fort. Il s'agit d'un document théâtral décrivant la vie quotidienne au point de passage de Qalandia. Il n'y a ni coups de feu, ni victimes dans le spectacle de Nola Chilton, c'est la banalité de la vie quotidienne sous l'occupation qui le rend terrifiant. Là, près du check-point, Israéliens et Palestiniens se rencontrent. Soldats, habitants privés de droits, et femmes volontaires qui tentent de faire respecter les Palestiniens constamment arrêtés par des soldats mûs par la peur et la colère, obéissant aux consignes militaires rigides. Les spectateurs voient le quotidien des Palestiniens, leur lutte pour une vie normale et pour la liberté de passage.
- 24 *Hebron*, composé par Tamir Grinberg, mis en scène par Oded Kotler, est une coproduction des théâtres Habima et Caméri (novembre 2007) avec la participation d'acteurs juifs et arabes. Expression poétique d'un drame vécu par deux peuples, tragédie moderne aux dimensions mythiques. Dans *Hebron* Grinberg raconte l'histoire tragique de deux familles, israélienne et palestinienne, occupants et occupés, qui s'autodétruisent, ravagées par la haine. Un déchaînement de fanatisme, d'extrémisme religieux et de désir de vengeance provoque la destruction de la ville tout entière. Parallèlement aux événements politiques surgit une autre force poétique et puissante,

la nature, représentée par des personnages tels La Terre mère, Une Chaude journée printanière et plusieurs Oliviers.

- 25 Au milieu de cette tragédie pointe une lueur d'espoir incarnée par la troisième génération – les deux enfants de deux familles adverses. Sur fond de tuerie et de destruction, une amitié se tisse entre ces enfants animés par l'amour de la musique. En compagnie d'un troisième, rencontré au point de passage, ils fuient la ville en flammes vers une ville utopique née dans leur imagination.

## Acteurs juifs et arabes aux prises avec la mémoire : destin commun, souffrance commune

- 26 En 2000, deux troupes fusionnent pour devenir le théâtre Arabe-Hébreu de Jaffa : A-Saraiya sous la direction artistique d'Adiv Jashan et Théâtre local sous la direction artistique d'Ygal Ezrati et Gaby Aldor. Le théâtre est situé dans le musée historique de Jaffa. Les deux troupes montent tantôt ensemble, tantôt séparément, des pièces en hébreu et en arabe avec une distribution mixte. Parmi les productions les plus importantes : *Regrets* (2001) d'Ygal Ezrati et Gaby Aldor, conçu en collaboration avec les acteurs. La pièce a reçu le prix du théâtre Fringe en 2003. *Regrets* est un collage pluriculturel. Un groupe d'acteurs juifs et arabes, immigrants, israéliens de longue date et natifs du pays, partent à la recherche de leur identité à travers les souvenirs familiaux : un acteur arabe raconte ainsi l'histoire de son grand-père expulsé du village Bir'Am en 1948. Une actrice juive rappelle le récit de sa mère immigrée du Caire et qui rêve d'y retourner pour se faire enterrer là où elle est née. Une autre actrice juive évoque l'histoire d'une fille émigrée à Berlin avec l'intention de s'ancrer dans le pays, et la ville natale de son père parti en Israël pendant la Seconde Guerre mondiale. Une actrice arabe parle d'un oncle ayant choisi de travailler, comme ouvrier salarié, la terre de ses ancêtres dans son village natal quitté en 1948. Ces destins s'associent à celui d'immigrants juifs d'Ouzbékistan qui tentent de devenir des citoyens à part entière sur la « Terre promise » tandis que leur enfant cherche à s'intégrer dans une culture étrangère. Tous ces protagonistes rencontrent un personnage fantastique du nom de Télénovela qui rêve d'amour sans aucune distinction nationale. Le spectacle se déroule simultanément sur plusieurs scènes autour du public. Les spectateurs, au centre, peuvent découvrir ainsi plusieurs cultures, différentes formes de douleurs jouées de façons différentes, des musiques et des langues différentes et à la fin du spectacle goûter même des plats traditionnels des différentes communautés israéliennes.
- 27 Une autre pièce sur le même sujet confronte les deux destins, *השיבה לחיפה* *Le Retour à Haïfa*, montée par le Caméri en mars 2008. La pièce s'inspire d'une nouvelle de Ghassan Kanafani considéré comme l'un des écrivains palestiniens les plus importants, tué à Beyrouth en 1972 alors qu'il était le porte-parole du Front populaire de libération de la Palestine. Safia et Saïd, un couple de Palestiniens, sont obligés de quitter précipitamment leur maison à Haïfa en 1948, en pleine guerre de l'Indépendance, laissant derrière eux leur bébé Khaldoun. Vingt ans plus tard, après la guerre des Six Jours, en juin 1967, ils reviennent dans leur ancienne maison pour s'enquérir du sort de leur fils. Ils découvrent que le bébé a été sauvé par Ephraïm et Myriam Goshen, deux rescapés de la Shoah dont le fils avait été assassiné aux camps de concentration, et qui en arrivant à Haïfa avaient reçu la maison et le nourrisson, devenu entre-temps combattant dans une unité d'élite de Tsahal. La pièce de théâtre soulève à nouveau le

problème du « retour » que les Israéliens tentent de refouler en soulevant une série de questions dont une a déjà été posée par Brecht – Qui sont les vrais parents de l'enfant, ceux qui l'ont mis au monde ou ceux qui l'ont élevé ? Quelle est l'identité de l'enfant vu par lui-même et dans quelle mesure peut-il se définir ? Quels droits, si toutefois ils existent, sont légitimés par les souffrances – souffrances des rescapés de la Shoah ou celles des victimes de la *Nakba* – et quelles sont les souffrances les plus terribles ?

- 28 Le conflit entre Juifs et Arabes ou Israéliens et Palestiniens est un vaste sujet dans le théâtre israélien qui soulève de nombreuses interrogations, sociologiques, psychologiques, politiques, économiques et artistiques, nécessitant certainement une recherche plus approfondie. À ce stade, compte tenu des données exposées, on pourrait affirmer qu'au-delà de tout débat théorique, le théâtre permet de présenter devant un public juif la version arabe de l'Histoire en la matérialisant par la présence d'acteurs arabes, acte important, politique et artistique à la fois. Le choix d'une distribution mixte pousse les auteurs à élaborer des moyens d'expression propres au théâtre pour transposer la complexité du conflit entre les deux peuples d'une manière dramatique, pouvant être vécue par le spectateur. Mais ce n'est pas tout, cette présence fait résonner la langue arabe sur la scène israélienne, notamment dans les productions récentes telles que *Hebron*, *Plonter* et *Regrets*. On constate également que ce type de distributions ne se limite plus au théâtre Fringe ou à la périphérie (le théâtre de la ville de Haïfa, le festival de Saint-Jean-d'Acre), mais il apparaît aussi dans des établissements institutionnalisés à Tel-Aviv, le centre artistique d'Israël. Tout cela témoigne de l'engagement des gens de théâtre à promouvoir la coexistence entre les peuples par la mise en place d'une importante métaphore théâtrale – acteurs juifs et arabes se partagent le même espace, celui de la scène, en y collaborant avec une égalité des chances, conscients du fait que seule la présentation des deux versions de l'Histoire, revendiquées par chacune des parties, conduira à un partage équitable dans la vie et débouchera sur la paix.

---

## BIBLIOGRAPHIE

- ABRAMSON, Glenda (1998), *Drama and Ideology in Modern Israel*, Cambridge: Cambridge University Press.
- AVIGAL, Shosh (1996), "Patterns and Trends" in *Israeli Drama and Theatre, 1948 to Present*, Ben-Zvi (ed.), pp. 9-50.
- BELKIN, Ahuva & Gad KAYNAR (2002), "Jewish Theatre", Goodman, M. (ed.) *The Oxford Handbook of Jewish Studies*, Oxford: Oxford University Press, pp. 870-910.
- BEN-ZVI, Linda (ed.) (1996), *Theatre in Israel*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- BEN-ZVI, Linda (2007), "Staging Calamities of Separation: The Documentary Theatre of Nola Chilton", *Considering Calamity: Methods for Performance Research*, Tracy C. Davis and Linda Ben-Zvi (eds.), *Assaph studies in Theatre* 21, pp. 129-149.
- DIECKHOFF, Alain (ed.) (2008), *L'État D'Israël*, Paris : Fayard.

- DELMARE, Jean-Marie (1994-1995), « Le Théâtre Judeo-Arabe », *Tsafon, Revue d'études juives du nord* 19-20.
- FEINGOLD, Ben-Ami (2001), תש"ח בתיאטרון (Théâtre israélien et 1948 - la guerre de l'Indépendance), Hakkibutz Hameuchad.
- HAMDAN, Mas'ud (2007), "Palestinian Theatrical Activities in a Jewish State", *Zmanim* 99, pp. 54-63.
- ROZIK, Eli (2000), "The corporeality of the Actor's Body: The boundaries of Theatre and the Limitations of Semiotic Methodology", *Theatre Research International* 24.2, pp. 198-211.
- SHAKED, Gershon (1996), "The Israeli Theatre—An Overview", in Ben-Zvi (ed.) 1996: 1-6.
- SHAKED, Gershon (1996), "Actors as Reflections of Their Generation: Cultural Interactions between Israeli Actors, Playwrights, Directors, and Theatres", Ben-Zvi (ed.), pp. 85-100.
- SHOHAM, Haïm (1989), אתגר ומציאות בדרמה הישראלית (*Défi et réalité dans le théâtre israélien*) Tel-Aviv, Or-Am.
- URIAN, Dan (1995), "Palestinians and Israelis in the Theatre », *Contemporary Theatre Review* 3:2.
- URIAN, Dan (1996a), *The Arab in Israeli Drama and Theatre*. Amsterdam, the Netherlands: Harwood Academic Publishers.
- URIAN, Dan (1996b). "Perspectives on Palestinian Drama and Theatre: A Symposium", Ben-Zvi (ed.), pp. 323-345.
- URIAN, Dan (2008), תיאטרון בחברה (*Le théâtre dans la société*) Raanana, The Open University of Israel.

## NOTES

1. Voir : Abramson (1998), Avigal (1996), Belkin & Kaynar (1989), Feingold (2001), Ofrat (1975), (1980), Shoham (1989), Urian (1996), (2008).
2. Parmi les plus célèbres [hébreu] : *La Nuit dans le verger* de David Shimoni (1911), *Alla Karim* de A.A. Orloff (Arieli) (1912), *Gardes de Ever Hadani* (Aharon Feldman) (1937), *Bathya* de Tsvi Shatz (1940) et *Cette terre* de Aharon Ashman (1942).ok
3. Cf. Rokem (1996), Lev-Ari (1996).
4. Cf. Rokem (1996), Shaked (1996), Avigail (1996).
5. La question de l'identité et de l'autodétermination des Arabes citoyens d'Israël qui se définissent comme « Arabes israéliens » et comme « Palestiniens » est complexe. Comme toute définition fondée sur une appartenance ethnique, nationale, religieuse, politique et culturelle, celle-ci suggère une identification et un destin communs, mais provoque des interrogations concernant leur intégration dans la société israélienne. Ces questions ne trouveront pas de réponse tant qu'on ne mettra pas fin à l'occupation.
6. Le théâtre documentaire est en effet le cœur même de l'enseignement et de la mise en scène de Nola Chilton qui continue toujours à créer des pièces sur des sujets politiques et sociaux brûlants *Un Hiver à Qalandiaet* (2005 בקלנדיה חורף ) *Bédouins* (2007) constituent deux exemples récents de cette orientation.
7. Le théâtre documentaire a fleuri à New York dans les années 1960 et 1970, essentiellement autour de la guerre du Vietnam. Parmi les pièces les plus marquantes, on mentionnera : *In the Matter of J. Robert Oppenheimer* de Heiner Klipparth, *Oh What a Lovely War* de Joan Littlewood et *US* de Peter Brook.

8. Pour le programme voir Le centre israélien des arts du spectacle à l'Université de Tel-Aviv.
9. Voir Linda Ben-Zvi, (2007).
10. Traduit par Laurence Sendrowicz, *Théâtre Choisi I*, Paris, Éditions Théâtrales, 2001, pp. 59-116.
11. En octobre 1988, se déroule aussi pour la première fois le festival de Saint-Jean-d'Acre, importante entreprise organisée à l'initiative de Oded Kotler et Dany Tratch dans le but d'offrir un espace protégé et subventionné aux créateurs et aux troupes expérimentales qui constituent une alternative aux théâtres institutionnels.
12. Ran Gilboa, « Pourtant, il y a du nouveau à Saint-Jean-d'Acre », *Hayir*, 10 octobre 1990.
13. Shosh Weitz, « Cagoulés au Festival Saint-Jean-d'Acre », *Yedioth Aharonoth*, 29 octobre 1990.
14. Il est important de souligner que dans les années 80, une activité théâtrale se manifeste dans le cadre des centres communautaires comme *Beit Hagefen* (la Maison de la vigne) à Haïfa, le centre éducatif et sportif à Nazareth ou dans d'autres villages en Galilée. Plusieurs centres se sont institutionnalisés et ont obtenu une aide financière des pouvoirs publics. À Haïfa a été fondé le théâtre Al Meidan sous la direction artistique de Fouad Awad, à Jaffa la troupe A-Saraiya sous la direction artistique d'Adiv Jashan, à Nazareth, la troupe s'est constituée autour de la personnalité de l'auteur-metteur en scène Riad Masarwi. Ces troupes se produisaient surtout devant un public arabe/palestinien. Bien que mentionné dans les articles consacrés à l'histoire du théâtre palestinien, ce phénomène mérite une recherche ciblée et approfondie.
15. Vered Harel, « *En attendant Godot* au théâtre de Haïfa - interprétation politique ratée », *Bamma*, 109-110 (1987), pp. 115-121.
16. Pour une lecture plus complète des entretiens avec les concepteurs de *Roméo et Juliette* voir Le Théâtre judéo-arabe, *Tsafon* 19-20 (Hiver 1994-1995), p. 38-110. Je remercie Danielle Delmaire de m'avoir indiqué cette importante source d'information.
17. *Haaretz*, 27 février, 1987.
18. *Haaretz*, 15 octobre 1986.
19. *Davar*, 16 juillet 1982. Voir aussi Urian, 1996a, p. 61.
20. *Davar*, 10 juillet, 1982.

## RÉSUMÉS

La rencontre entre Juifs et Arabes par le théâtre israélien. Puisque le théâtre israélien joue un rôle important dans la formation et l'évolution de la société israélienne, il n'est pas étonnant que le conflit entre Juifs et Arabes, Israéliens et Palestiniens y joue également un rôle important depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, le théâtre n'est pas seulement dramatique, c'est d'abord et avant tout une rencontre entre des personnes vivantes, des acteurs et spectateurs qui partagent le même espace pour la durée de l'événement théâtral. Cet article suit deux importants « moments » de l'histoire du théâtre israélien : l'émergence de la narration arabe sur la scène israélienne et l'entrée des acteurs arabes, afin de souligner la contribution spéciale du théâtre à la compréhension entre les deux peuples.

Since Israeli theatre plays an important role in the formation and evolution of the Israeli society in Israel, It is not surprising, that the conflict between Jews and Arabs, Israelis and Palestinians plays an important part in Israeli drama since the beginning of the 20<sup>th</sup> century. However theatre is not only drama; it is first and foremost an encounter between living people, of actors and spectators sharing the same space for the duration of the theatrical event. This article follows

two important "moments" in the history of the Israeli theatre: the emergence of the Arab narrative on the Israeli stage and the entrance of the Arab actors on the Israeli stage, in order to emphasize theatre's special contribution to the understanding between the two peoples.

מאחר והתיאטרון הישראלי משקף את המציאות החברתית והפוליטית בארץ, אין זה מפתיע שהסכסוך הישראלי-פלשתיני תופש בו מקום חשוב מראשית המאה ה-20. התיאטרון הינו בראש ובראשונה מקום מיפגש בין בניאדם, שחקנים וצופים, החולקים ביניהם מרחב נתון לאורך זמן ההצגה. במאמר זה נידונים שני אירועים בעלי חשיבות בתלדות התיאטרון הישראלי: הופעתו של הנארטיב הפלשתיני בתיאטרון הישראלי ועלייתם של שחקנים ערבים על הבימה הישראלית. זאת, כדי להדגיש את תפקידו של התיאטרון בשיח הישראלי-פלשתיני.

## INDEX

**Index chronologique** : vingtième siècle

**Thèmes** : littérature

**Index géographique** : Israël, Palestine

**Keywords** : Israeli theater, Arabs and Israelis, cohabitation, Arab-Israeli conflict, Israeli society, literature, Israel, Palestine, twentieth century

### מילות מפתח

התיאטרון הישראלי, ערבים וישראלים, שכיבה, הסכסוך הישראלי-ערבי, החברה:

הישראלית, ספרות, ישראל, לסטין, המאה העשרים

**Mots-clés** : cohabitation, conflit israélo-arabe, théâtre israélien, société israélienne