

# Démêler, retracer, déconstruire

## *Décri-ravage*, d'Adeline Rosenstein

CHRISTOPHE TRIAU

« Reste la volonté de comprendre. Or démêler puis refaire le nœud de “ce qui a bien pu se passer pour qu'on en arrive là” exige de la patience. Dans le cas du conflit israélo-palestinien, le nœud est gros de plus de cent ans. Il faut à chaque étape du travail, pas seulement en public, mais aussi entre nous et face aux personnes qui nous livrent courageusement leur témoignage, éviter les mots qui agacent, éviter les termes qui découragent, les ironies qui sèment la confusion, les raccourcis qui tendent au lieu de délier. Après vingt ans d'indignation virulente, j'ai dû trouver autre chose. » **ADELINE ROSENSTEIN**<sup>1</sup>

« Un spectacle documentaire sur la Question de Palestine »<sup>2</sup>: ainsi est sous-titré *Décri-ravage*<sup>3</sup>, projet théâtral initié par Adeline Rosenstein en 2010 et qui voit en 2016, avec la création en avril à La Balsamine (Bruxelles) de ses cinquième et sixième épisodes, son aboutissement; entre-temps, on a pu voir<sup>4</sup>, à diverses

occasions<sup>5</sup>, la représentation des épisodes 1 à 4, ensemble, en 2014 (où ils ont été créés au Théâtre Océan Nord à Bruxelles) et en 2015.

Un tel intitulé semble désigner une forme théâtrale (ou plutôt un champ de formes) assez simple, ou tout du moins reconnaissable, celui d'un « théâtre documentaire » redevenu particulièrement florissant ces dernières années sur les scènes françaises et européennes. Spectacle « documentaire », *Décri-ravage* l'est pleinement, en ce qu'il aborde et tente de se saisir de la « Question » Israël-Palestine en convoquant des documents et des témoignages collectés; mais, on le verra, toute sa singularité est dans l'usage qui est fait de ces documents, la restitution théâtrale qu'il en donne. « Se pass[ant] de l'iconographie » et lui substituant une formalisation théâtrale rudimentaire et singulière, *Décri-ravage* peut « ressembl[e] », pour reprendre une formule de présentation utilisée par la metteuse en scène, à « une conférence “Powerpoint” où les diapositives ont été remplacées par des boules de papier mouillées qui s'écrasent sur le mur »<sup>6</sup>. Une conférence théâtralisée, alors, autre mode scénique s'étant particulièrement développé ces dernières années? Pas exactement non plus: la structure et l'entreprise sont autres. Si le fil premier du spectacle est en effet celui d'un récit, effectué par Adeline Rosenstein elle-même, brochure en main et au pupitre, celui-ci est traversé de séquences autrement théâtralisées (sans qu'il ne s'agisse jamais de représentations de « scènes de théâtre »), que Rosenstein met en œuvre avec les quatre comparses qui l'accompagnent sur scène (Olindo Bolzan, Léa Drouet, Isabelle Nouzha, Thibaut Wenger ou Céline Ohrel): développement ou illustration du récit historique

1- Texte de présentation du spectacle pour la représentation à L'Échangeur (Bagnolet, janvier 2016). Ce spectacle a précédemment fait l'objet, de ma part, d'un post sur le blog de la revue *Alternatives théâtrales*; on en retrouvera ici quelques formulations.

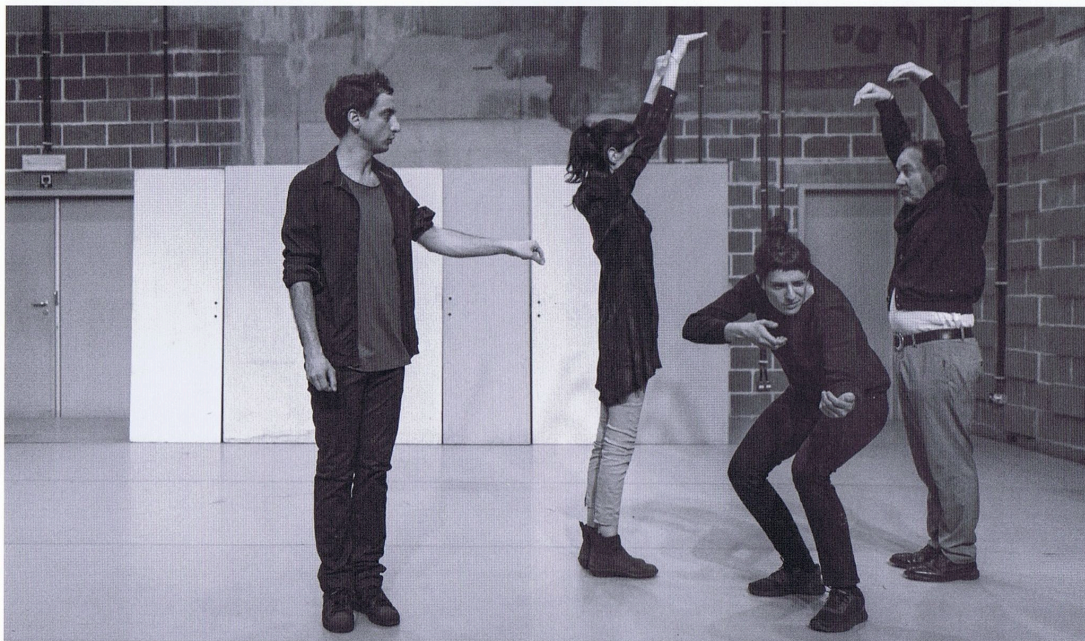
2- « Spectacle documentaire » ou « projet théâtral documentaire », « sur » ou « consacré à » la Question de Palestine, ou même « à la Question de Palestine depuis 1799 »: les formulations du sous-titre ont pu légèrement varier.

3- Textes écrits ou recueillis et mise en scène: Adeline Rosenstein; avec Olindo Bolzan, Léa Drouet, Isabelle Nouzha, Adeline Rosenstein, Thibaut Wenger ou Céline Ohrel; espace: Yvonne Harder; lumières et direction technique: Caspar Langhoff; regards scientifiques: Julia Strutz, Henry Laurens, Tania Zittoun; production: Leïla Di Gregorio et Little Big Horn asbl.

4- Après la création des trois premiers épisodes à l'occasion de diverses résidences entre 2010 et 2012.

5- Théâtre Océan Nord à Bruxelles, festival Court toujours au NEST-CDN Thionville-Lorraine, festival Mythos (Rennes), université de Neuchâtel-Centre de culture de l'ABC à La Chaux-de-Fonds, entre autres, en 2014-15; L'Échangeur de Bagnolet (dans le cadre de « La Fabrique des regards: Europe et Moyen-Orient »), CCAM André Malraux-Scène nationale de Vandœuvre-lès-Nancy, Théâtre de la Cité internationale (Paris), entre autres, début 2016. La création de l'intégralité du spectacle a lieu à La Balsamine, du 19 au 22 avril 2016.

6- Adeline Rosenstein, présentation du spectacle sur le site qui lui est consacré ([www.adelineroseinstein.com](http://www.adelineroseinstein.com)).



*Décriis-ravage*, 2011. © Hichem Dahes.

fonctionnant comme des moments d'interrogation et d'analyse collectives, et convocation d'autres matériaux, d'autres documents — témoignages et citations de textes de théâtre arabes.

À travers ces principes, c'est toute une démarche de réflexion et d'enquête qu'entreprend *Décriis-ravage*, dans le récit comme dans le rapport aux « documents » : interroger, déconstruire (les mots, les notions, les images, ce qu'on croit savoir, les couches de complexité et de fausses évidences construites par l'Histoire), pour mettre en œuvre une « volonté de comprendre », démêler et faire apparaître le « nœud » qui a constitué la « Question » de Palestine et le conflit israélo-palestinien, et produire ainsi « une traversée historique et sémantique de la question de Palestine »<sup>7</sup>.

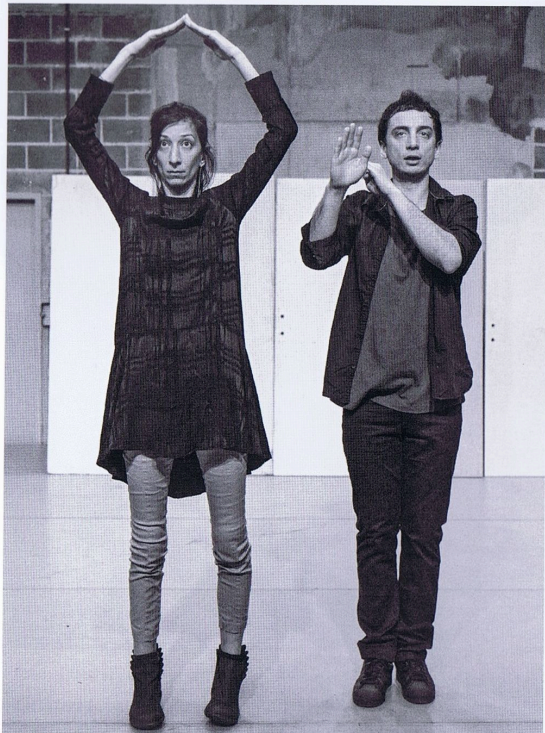
### TROIS RÉGIMES, TROIS TEMPORALITÉS

Tel que le spectacle se présente au spectateur, le modèle qui s'impose en premier lieu est donc bien celui d'une conférence, adoptant la forme du récit historique (et, ici, du feuilleton historique, avec ses six épisodes) : « un spectacle documentaire consacré à la Question de Palestine depuis 1799 » (c'est l'un des sous-titres qui a pu être également utilisé), et jusqu'à 1948 et la *Nakba* (l'exode palestinien entraîné par la guerre de 1948, la prise et la destruction des villages palestiniens et la proclamation de l'État d'Israël), fondateurs du conflit actuel. Mais il est traversé de deux « séries » relevant d'une autre

temporalité, qui, elle, réfère à 1948 et à son empreinte sur les années suivantes : deux séries de « documents » convoqués, qui viennent régulièrement trouver le cours historique posé par le dispositif de simili-conférence.

D'une part, il y a des témoignages d'artistes, qu'il s'agisse d'artistes étant passés dans la région, d'artistes installés en Israël, ou de témoignages, recueillis dans des films documentaires, d'Israéliens parlant de l'expulsion des Palestiniens et de la destruction de villages auxquelles ils ont pris part ou assisté : c'est la série « artiste décrit (la Palestine, Israël) », dont tous les témoignages sont donc ultérieurs à 1948 — à l'exception du premier de la série, celui du peintre Vivant Denon accompagnant l'expédition de Bonaparte qui est cité dans l'épisode 1 (et annoncé : « série artiste décrit l'Égypte »). D'autre part, le spectacle prend comme matériau des citations de pièces de théâtre arabes, portant sur la *Nakba* mais écrites ultérieurement (de 1970 à nos jours). Il y en a quatre : *Le Feu et l'Olive*, de l'Égyptien Alfred Faraj (1970), *Le Viol*, du Syrien Saadallah Wannous (1990), *Soleil, ne te couche pas*, du Palestinien Ayman Kamel Eghbariy (2012), et *Le Passage* (au sens de ruelle étroite couverte : *azzarub*) de la Palestinienne Samia Qazmuz Bakri (années 1990), et la particularité de leur présence dans le spectacle est qu'elles ne donnent pas lieu à la moindre représentation

7— Adeline Rosenstein, « Intentions — juin 2015 », in programme des représentations de *Décriis-ravage* à la Balsamine, avril 2016.



*Décri-ravage*, 2011. © Hichem Dahes.

des morceaux cités, mais que ceux-ci sont convoqués à travers la restitution des «ateliers de traduction» qui leur ont été consacrés (ces pièces n'étant pas traduites en français).

Là sont les premiers, et les «véritables», documents : dans ces deux séries qui n'illustrent en rien le récit historique, mais évoquent, dans des témoignages rétrospectifs, les événements de 1948 — auxquels s'arrête le récit historique proposé par le versant «conférence» du spectacle. Dans sa linéarité de feuilleton en six épisodes, *Décri-ravage* semble ainsi s'arrêter à l'aube de la guerre, de la *Nakba* et de la fondation de l'État d'Israël, mais c'est dans et par ces documents que 1948 et ses conséquences habitent le spectacle, le fondent, et que le présent s'inscrit en filigrane.

*Décri-ravage*, et cela dans chacun de ses épisodes, se constitue ainsi dans l'entremêlement de ces trois fils, en



*Jeune fille à la couronne*, image de l'affiche. © Hichem Dahes.

une structure complexe, ainsi tissée dans le jeu de trois temporalités. Comme l'explique Adeline Rosenstein : «Les trois temps vont du même pas mais ne commencent pas en même temps. Le temps de l'histoire commence avec les expéditions de Bonaparte en Égypte en 1798. Le temps des témoignages commence en 1949 [...]. Les pièces de théâtre en arabe auxquelles j'ai eu accès grâce au chercheur palestinien Mas'ud Hamdam sont filles de la défaite de 1967...»<sup>8</sup>

Au centre, donc, 1948 et la *Nakba* : l'événement, et l'origine du conflit dans sa situation actuelle. Mais dans cette triangulation, du fait de la nature différente des trois fils ainsi tirés — différences d'approche, de mode d'évocation, de point de vue, de temporalité d'effectuation — se joue également la construction d'une approche possible de l'événement — et notre position de spectateur, notre possibilité de nous construire une pensée, un/des point(s) de vue, une appréhension de la question. Comme l'expliquait ailleurs la metteuse en scène :

«Et à ce moment là je m'avance sur le plateau — *“Das Maultier sucht im Nebel seinen Weg”*», la mule cherche sa route dans le brouillard — et je dis : Voici une langue d'historien. Voici un témoignage. Voici une citation d'auteur de théâtre traduite de l'arabe. Ils forment un triangle autour de l'événement; nous, nous sommes au centre et

8— Adeline Rosenstein, entretien reproduit dans le programme des représentations, Théâtre de la Cité internationale, Paris, mars 2016.

9— Goethe, « [Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn...] », dit aussi « Chanson de Mignon », tiré des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*, Livre III, chap. 1, mis en musique par Robert Schumann dans *Requiem für Mignon aus Goethes « Wilhelm Meister »*, op. 98 n° 1, 1849.

en retrait. C'est-à-dire que nous transformons ce triangle en prisme, en ayant des relations différentes aux trois. Dessin en perspective, on est le coin du fond. Ce qui s'est passé est peut-être au centre du prisme, petit espace vide, espace de pensée, de disponibilité renouvelée qu'il s'agit de créer durant le spectacle.»<sup>10</sup>

Il est important de remarquer que, à l'origine du projet, la généalogie historique était subsidiaire — elle n'était pas l'objet premier de l'entreprise, qui était conçue autour des documents (témoignages et pièces de théâtre arabes). Le récit de la construction de la Question de Palestine tout au long d'un grand XIX<sup>e</sup> siècle est venu se développer sur la base de ce matériau, et non l'inverse: comme la nécessité de contextualiser, de tirer les fils construisant une situation, les notions idéologiques, les configurations et les événements géopolitiques, les représentations imaginaires et les faits historiques qui l'avaient permise et y avaient abouti. Ce qui aurait dû être de courtes vignettes introductives, établissant des données sous-tendant ou entourant les événements de 1948 et leurs conséquences, a ouvert un champ immense dont le développement a entraîné la dimension historico-linéaire qui apparaît comme le cadre premier du spectacle final et de ses six épisodes. S'il s'agissait d'abord d'une «recontextualisation historique de l'événement dont ils allaient parler» nécessitant de «faire une espèce de petit résumé historique», cela a demandé à la metteuse en scène de «[s]e transformer en historienne»: en cela, et avec l'extension prise par cette démarche, elle a «compris qu[elle] ne pouva[t] pas commencer par des textes sur 1948»: «je ne pouvais pas commencer à contextualiser en parlant de ce qui s'était passé en 1947-48: il fallait remonter remonter remonter — et je suis arrivée jusqu'à Bonaparte»<sup>11</sup>.

#### GÉNÉALOGIE: «DES QUESTIONS QUI ABOUTIRONT À UNE QUESTION»

«Remonter remonter remonter»: c'est ainsi que *Décrivage* apparaît en première instance comme un spectacle généalogique. Démêler le nœud, déconstruire, c'est montrer les constructions et les strates historiques qui ont abouti à ce qui est devenu, avec 1948, la situation israélo-palestinienne: une généalogie qui est d'abord l'histoire des rapports — de domination, de conquête, de projection, de fantasme, de production d'images — de l'Occident à l'Orient.

En une suite de courts épisodes d'environ trente ou quarante minutes, le spectacle retrace et déplie cette histoire, depuis l'expédition de Bonaparte en Égypte (premier épisode) jusqu'à 1948; et avec elle c'est toute la «Question» du Moyen-Orient, à travers deux siècles de relations entre Occident et Orient, qui se fait jour: deux siècles de regard fantasmagorique et conformant de l'Occident sur l'Orient (et au sein de celui-ci sur la «Terre sainte») et d'entraînement de la région dans le jeu des puissances occidentales. Il s'ouvre avec l'expédition napoléonienne en Égypte et,

de là, jusqu'à la Palestine (massacre de Jaffa, siège de Saint-Jean-d'Acre), première manifestation moderne de «l'amour» de l'Occident pour l'Orient et de son entreprise de conformation «civilisatrice» qui se développera durant tout le XIX<sup>e</sup> siècle et au-delà: c'est «Décrire l'Égypte, ravager la Palestine (1798-1801)» (épisode 1). Suit, avec l'épisode 2, l'évocation de l'Empire ottoman au XIX<sup>e</sup> siècle, du jeu des alliances et des conflits mené par les puissances occidentales autour de lui, et la naissance de ce qui devient alors la «Question d'Orient»: «Décrire l'Empire ottoman, ravager le passé préféré (1830-1856)». Les deux épisodes suivants évoquent la modernisation, en partie sur le modèle occidental, de cet empire, le développement des conceptions nationalistes, ainsi que la construction par l'Occident — et les images qu'il fabrique et diffuse — de la «Terre sainte»: «Décrire la Terre sainte, ravager Jérusalem (1876-1908)» (épisode 3); puis (épisode 4) la suite du partage des zones d'influence entre les nations occidentales et des politiques coloniales de celles-ci, à partir du congrès de Berlin de 1878: «Décrire les races, ravager le monde entier (1878-1918)», ou «Comment la Palestine fut promise trois fois: 1, 2, 3 et 4»<sup>12</sup>. Les deux épisodes finaux créés<sup>13</sup> en avril 2016 abordent la période de 1918 aux années 1930 (épisode 5: «Décrire l'esplanade des Mosquées, ravager le monde entier une deuxième fois»), pour en arriver à 1948 — son point d'origine comme son point d'aboutissement dans la linéarité du feuilleton, l'objet premier qui est le véritable centre du projet: «Décrire un projet, ravager un projet d'état binational» (épisode 6)<sup>14</sup>.

Au fil du temps, ce sont bien des images et des conceptions idéologiques qui ont été élaborées et se sont imposées, qui ont informé et informent encore aujourd'hui l'appréhension de la région et du conflit israélo-palestinien. Le récit historique est donc là non pas pour raconter un cours inéluctable, mais pour permettre une déconstruction: faire apparaître la généalogie de la construction idéologique, imaginaire et historique du présent, d'une complexité instaurée sur près de deux siècles constituant la «Question» de Palestine: «des questions qui aboutiront

10— Adeline Rosenstein, «Connais-tu le pays où fleurissent les citronniers? Dramatisations du pouvoir et histoires des représentations du Moyen-Orient. Entretien croisé avec Adeline Rosenstein et Sandra Iché, par Éric Vautrin», in David Vasse et Éric Vautrin (dir.), «Figuration du pouvoir», *Double jeu*, n° 10, Caen, PUC, 2014.

11— Adeline Rosenstein, intervention dans l'émission de radio «Le mur a des oreilles — Conversations pour la Palestine», 14 avril 2014: <https://soundcloud.com/Imado/conversation-avec-adeline-rosenstein> et [www.adelinerosentein.com](http://www.adelinerosentein.com), rubrique «presse»

12— Par l'Angleterre aux Arabes, aux sionistes et au monde entier — et à elle-même, se la gardant finalement.

13— Dans leurs premières versions tout du moins — ils bougeront sans doute encore entre les représentations à La Balsamine et les représentations suivantes.

14— Titre peut-être provisoire (d'avril 2016).

à une Question», comme le dit à un moment Adeline Rosenstein en évoquant la constitution de la «Question d'Orient». Le cours historique de *Décri-s-ravage* s'emploie ainsi à démêler l'écheveau — défaire «le nœud gros de plus de cent ans» — pour ramener «la» Question de Palestine aux questions qui l'ont constituée, et déplier les représentations qui se sont déposées en strates et imposées dans les imaginaires sur les événements, puisque c'est la nature même d'un événement historique que d'être ainsi travaillé après coup par les représentations qui se greffent sur lui et l'informent, comme les acteurs l'expliquent<sup>15</sup> dans le premier épisode lors d'un moment d'analyse de «qu'est-ce qu'un événement (au théâtre et en histoire)»: «la représentation travaille son objet».

#### DÉCONSTRUIRE — CAR « LA REPRÉSENTATION TRAVAILLE SON OBJET »

Si le fil du récit est ainsi essentiel, il peut donc cependant être trompeur sur la nature même du projet: il ne s'agit pas d'une narration historique entrecoupée d'autres considérations, mais bien d'une enquête, d'une interrogation collective portée par une metteuse en scène et une équipe qui se sont mis en position d'historiens-enquêteurs pour se saisir de leur objet — 1948 et ses conséquences — et œuvrer à une entreprise de compréhension.

Il s'agit donc de déconstruire les images et imaginaires qui se sont ainsi constitués. Pour cela, il faut donc en particulier, à tous les niveaux, interroger les notions et les mots. Que le référent historique principal de cette entreprise soit l'historien Henry Laurens n'est pas innocent, tant celui-ci, comme le précise Adeline Rosenstein, «s'intéresse à la question de l'historicité des mots, à partir de quand on commence à les utiliser ou ne plus les utiliser, les remplacer par d'autres. Ce qui apparaît, disparaît, change, c'est un peu la ligne de cette série de pièces»; et ce qui vaut historiquement vaut aussi selon les contextes (historiques, culturels, géographiques): il s'agit donc de «montrer en quoi l'usage des mots peut différer»<sup>16</sup> selon les temps, les positions et les inscriptions. Particulièrement significatif se révèle, à ce titre, le fait que les pièces arabes traitant de la *Nakba* sont, on l'a vu, présentes dans le spectacle sous la forme non pas de leur représentation mais du chantier de traduction dont leurs citations sont l'occasion, l'équipe s'étant adressée pour cela à différents traducteurs dont les lectures des textes se révèlent bien différentes selon leurs modes d'approche et le contexte dans lequel ils exercent (c'est en particulier le cas de la première d'entre elles, dans l'épisode 1, trois

personnes consultées produisant trois lectures opposées de la même citation).

D'où l'importance, également, des moments de digression-développement analytique (au ton souvent humoristiquement pédagogique) et d'interrogations collectives appuyées par des expérimentations scéniques que sont les «Qu'est-ce que...» récurrents dans le spectacle: «Qu'est-ce qu'un événement (en histoire et au théâtre)» (à l'épisode 1), que nous avons déjà évoqué, mais aussi (même s'il n'est pas annoncé comme tel) «qu'est-ce qu'une nation» (et son assimilation à l'identité d'un territoire par les idéologies du XIX<sup>e</sup>), «qu'est-ce qu'une race (au théâtre et dans les sciences humaines)» (la construction de la notion de race par le XIX<sup>e</sup> siècle colonial), «qu'est-ce qu'un projet» (au théâtre et dans les sciences de l'éducation), auxquels on pourrait ajouter le «comment faire un bon massacre de masse» de l'épisode 5.

Mais il faut déconstruire également les images, puisque ce sont des représentations; et, plus largement, défaire l'autorité du document, le défaire de sa force de sidération potentielle, pour en faire non pas une «preuve par l'image» mais un élément d'une démarche, analytique et critique, d'interrogation et de réflexion. Aucun «document» (vidéo, enregistrement sonore, photographie, carte...) n'est ainsi présent en tant que tel sur la scène: leur évocation passe toujours par la voix et le corps des interprètes-enquêteurs, dans le dispositif scénique minimal d'un plateau presque nu — cinq interprètes, un pupitre, quelques chaises, des panneaux de bois dressés en fond de scène. Le document est ainsi défait du spectaculaire de son médium original: médié à nouveau, retranscrit, remis à plat sur le théâtre, de manière rudimentaire, ce qui a également pour effet essentiel de le défaire de la charge émotionnelle qui pourrait surdéterminer son appréhension et sa lecture.

Ainsi de la parole des témoins convoqués, dont les témoignages sont toujours rejoués par les acteurs qui, s'ils restent attentifs à restituer les accents et intonations des locuteurs, les disent comme à plat, sans la moindre «incarnation»: témoignages filmés comme celui d'une discussion entre des anciens du kibboutz Meggido (tirée de *Du côté gauche*, série documentaire de Ron Khahlili) ou celui d'un soldat de 1948 ayant accepté en 2014 de témoigner devant une «Commission Vérité» organisée par l'association *Zochrot*<sup>17</sup> (sur le mode des commissions «Vérité et réconciliation» en Afrique du Sud — mais, les derniers témoins disparaissant progressivement, avant que la réconciliation ne puisse être en œuvre...); ou encore ce témoignage audio d'un Palestinien sur la traduction d'une citation, qu'une des interprètes re-prononce à partir de l'enregistrement qu'elle écoute au casque.

C'est également le cas, de manière peut-être encore plus significative, ou en tout cas surprenante et emblématique, des images, qu'elles soient photographiques, animées ou même cartographiques. Ainsi les cartes que l'on serait tenté de produire pour représenter une situation, comme cela apparaît à l'épisode 2, lorsque, à travers la bouche d'une

15— En se fondant sur les explications de l'historien Henry Laurens.

16— Adeline Rosenstein, entretien cité, programme des représentations au TCL, mars 2016.

17— À Beersheva, du 12 au 14 décembre 2014: textes tirés de la séance publique et aussi de la retranscription (hébreu) d'une séance préparatoire.



*Décris-ravage*, 2013. © Alex Nollet.



actrice, une spécialiste convoquée par l'équipe entreprend de décrire sur une carte la composition de l'Empire ottoman en assignant des noms de peuples, de langues, de religions, à telle ou telle région, et s'interrompt: une telle cartographie ne voudrait rien dire de l'Empire ottoman au début ou au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (avant le développement des nationalismes, donc), puisque non seulement elle ne rendrait pas compte des mélanges pouvant exister dans chaque ville et chaque région, mais elle présupposerait à tort que les populations de ces différentes régions se concevaient elles-mêmes selon des logiques nationalistes qui n'existaient alors pas. Une carte, avec sa pseudo-objectivité, est elle aussi une représentation sous-tendue par des conceptions (qui ont travaillé l'événement, donc, ou déterminé la suite de la situation) — ainsi les cartes de Jérusalem établies par les guides touristiques pour pèlerins, instaurant la séparation désormais établie de la Vieille Ville de Jérusalem en quatre quartiers définis chacun en lien avec une religion, bien différentes des cartes établies par l'administration ottomane et de la réalité de l'époque, étrangère à une telle logique.

#### L'IMAGE ABSENTE, LE TRAIT THÉÂTRAL

Il en est évidemment de même pour l'iconographie, reflétant, construisant et diffusant elle aussi une vision déformante et configurante — comme celle rapportée par les peintres accompagnant l'expédition de Bonaparte, celle produite après cette expédition d'un paysage ravagé, qui pourra diffuser l'idée erronée d'une terre inoccupée et non cultivée (une «terre sans peuple»), qui pourra alors être attribuée à «un peuple sans terre»), ou ces images des habitants de la Terre sainte fabriquées en série à Beyrouth au XIX<sup>e</sup> siècle à destination de l'imaginaire occidental, pour qu'il y reconnaisse son background biblique, une terre des (de ses) origines, où des bédouins ou des paysans musulmans donnent une image plus conforme à l'image de Jésus que les juifs orthodoxes avec leurs habits anciens et leurs papillottes que les voyageurs découvrent

en ville, et où le même homme sert de modèle, dans des costumes différents, pour l'image du juif et celle du musulman<sup>18</sup>...

Les images sont absentes en tant que telles du spectacle — c'est ce qui fait, comme nous le citons plus haut, de *Décris-ravage* un spectacle ironiquement désigné par la conférencière comme multimédia mais sans médium autre que la scène, «une conférence "Powerpoint" où les diapositives ont été remplacées par des boules de papier mouillées qui s'écrasent sur le mur». Car, au sens propre, ainsi se présentent les «projections» («je vous ai apporté quelques projections») convoquées par la conférencière: des boules de papier mouillées projetées à la main contre le mur de panneaux sur lequel elles viennent se ficher (individuellement pour signifier une photographie ou encore une carte, en nombre pour évoquer un film), et dont les images qu'elles symbolisent sont alors décrites par la parole («on y voit...»)<sup>19</sup>.

Un tel traitement permet également de convoquer, en contrepoint des images qui ont été produites, des images qui n'existent pas, un passé qui n'a pas été fixé en images mais qui n'en est pas moins réel. Cela peut donner lieu à un effet de choc humoristique: la seule «vidéo» du spectacle est celle qui «montre» le médiateur de l'ONU, le comte Bernadotte, déclarant en 1948 (peu avant d'être assassiné par le groupe Stern) «nous parviendrons à un accord et ferons cesser la guerre en Palestine» — Adeline Rosenstein déclamant la phrase sous une pluie de boules de papier mouillées lancées par ses comparses contre les panneaux devant lesquels elle se tient. Mais aussi, éventuellement et même peut-être plus profondément, soulever les possibles non réalisés, le passé qui n'a pas été

18— Exemples évoqués respectivement dans les épisodes 1 et 3 du spectacle.

19— Et lorsqu'il s'agit de montrer des détails, à un moment, Adeline Rosenstein se rapprochera du public et dépliera délicatement sur son bras un petit carré de papier humide.



*Décri-ravage*, 2015. © Mario Cafiso.

retenu par les conceptions et le cours de l'Histoire: par exemple, de donner à «voir» une photographie de deux femmes, l'une juive et l'autre musulmane, dans la cour de leur maison commune où leurs enfants jouent ensemble, comme cela était fréquent (mais non photographié, car relevant de la sphère privée) à Jérusalem au début du xx<sup>e</sup> siècle. De faire survivre ce qu'une belle expression du spectacle appelle le (ou des moments de) «passé préféré» — qui apparaît pour la première fois dans le deuxième épisode lors de la tentative de description de l'Empire ottoman, défait de la conception de frontières érigées en fonction d'identités nationales qu'imposera la vision occidentale:

«Petite parenthèse: on comprend le genre de problème auquel je vais être confrontée s'il faut passer par une fausse image du passé pour ensuite la corriger et faire apparaître une nouvelle image du passé, en l'occurrence ici effacer les frontières à l'intérieur de l'Empire ottoman et obtenir une image du passé qui contienne ce qui s'est passé et ce qui aurait pu se passer, ce qui aurait dû se passer du point de vue de ceux du passé: le futur du passé,

qui vit en nous, à côté de ce qui s'est passé, en dépit de ce qui s'est passé, qu'on pourrait appeler le passé préféré — fermez la parenthèse.»<sup>20</sup>

Puisqu'il s'agit de défaire les clichés et les images trompeuses, que cette Histoire est aussi une histoire de regard porté et concrètement déformant de l'Occident sur l'Orient, il importe donc de décrire (et non montrer et prendre pour garants) ces images pour les déconstruire, les lire, en soulever ce qui les sous-tend et les construit en tant que constituées par l'Histoire et en tant que représentations — les grandes lignes, les grands (et non les gros) traits.

C'est d'ailleurs quelque chose de l'association de la légèreté et de la rigueur du trait qui pourrait caractériser la qualité et la pertinence des inventions scéniques qu'un tel dispositif minimal et finement ludique amène — dans la conférence et ses illustrations-analyses comme dans les re(con)stitutions de documents — Adeline Rosenstein et ses compagnons à créer pour établir (retracer), décrypter et démêler les enjeux et les constituants de cette «Question» israélo-palestinienne. Puisqu'il n'y a pas matériellement sur la scène de carte de l'Empire ottoman ou «Sublime Porte», alors il faut en indiquer les contours sur les bords d'un simple panneau (ressemblant fort à une porte, d'ailleurs<sup>21</sup>) posée sur des tréteaux; pour évoquer le nombre de morts du massacre de Jaffa, on mesurera l'espace que leur amoncellement occuperait dans

20— Épisode 2 (retranscription personnelle).

21— La «Porte» est bien une «porte» (lors de la représentation à l'Échangeur de Bagnolet, c'en était même, véritablement et ostensiblement, une), comme les «projections» sont bien des «projections».

la salle; pour jauger des écarts de temps ou d'espace, on comptera des pas sur le plateau; pour faire comprendre le jeu des alliances des États-«crapules» et de leurs revirements dans le partage occidental du gâteau oriental, on positionnera et fera se déplacer les corps des acteurs, le regard lubrique et les mains levées, prêts à fondre sur celui qui leur fait face; les mouvements contradictoires entre «aspiration à l'unité [et] aspiration à l'indépendance» seront «illustr[és]» par une brève chorégraphie en cercle, les acteurs se rapprochant et s'éloignant comme dans un exercice collectif d'aspiration-expiration; et ainsi de suite.

Plus largement, c'est tout un langage scénique de petits signes gestuels et de petits déplacements dans l'espace que le spectacle développe: comme des dessins corporels, des esquisses pré-chorégraphiques toutes simples — ce que l'équipe appelle des «carto-chorégraphies». L'ouverture du spectacle commence ainsi par une telle esquisse, entre chorégraphie sommaire et mime stylisé, de l'évolution du paysage palestinien avec le temps — «paysage avec:» (arbre, barbelés, check-points, mur, etc.); et les deux figures inaugurales (un bébé canard blessé faisant «cui-cui», une activiste cachée dans une poubelle pour démasquer et dénoncer les décharges israéliennes illégales sur des terres palestiniennes disant «see, see») par l'évocation desquelles s'ouvre ensuite le spectacle sont signifiées toutes deux par la même charade gestuelle. Ce langage gestuel minimal, simple, tel celui traçant des mesures (de temps, d'espace, comme les pas évoqués plus haut), ou le jeu gestuel mimant l'affrontement des puissances-«crapules», accompagne le spectacle; ces signes font progressivement retour (comme font retour les témoignages ou les «qu'est-ce que»), éveillant d'abord une attention un peu surprise avant de s'imposer comme une écriture scénique entre l'esquisse et la rigueur de trait de la ligne claire. Ces retours et la légère distance qu'ils instaurent sont producteurs à la fois d'humour et d'une distance de lecture, substituant à l'image comme un dessin scénique aussi net que laissant la place à l'imaginaire du spectateur. Comme les traits d'humour verbaux qui parsèment également le spectacle, comme plus généralement la part de reconstitution théâtrale rudimentaire qui préside à la représentation, ces «carto-chorégraphies» permettent et incarnent un ludisme théâtral qui n'a rien d'une ironie ou d'une esquivance mais qui est une forme dont l'humour, la mise à distance et le plaisir, déjouant la charge émotionnelle (le «pathos» qui est, comme il est dit à un moment du cinquième épisode, «un élément de censure comme les autres»<sup>22</sup>) de la Question comme celle des événements, images et témoignages convoqués, sont les moyens d'une ressaisie, d'une entreprise d'enquête et de compréhension au présent.

Décrire, tracer, transcrire. Le jeu théâtral devient alors comme un travail de schématisation, si l'on veut bien prendre ce terme non pas au sens d'une réduction qui défigure et gomme la complexité mais, au contraire, comme une manière de faire apparaître et rendre lisibles

les grandes lignes qui constituent cette complexité: de «démêler le nœud» pour en manifester les fils — les strates historiques, idéologiques, imaginaires tout comme les faits qui se révèlent sous les couches de discours et les contradictions. Là est la spécificité de *Décri-ravage* dans sa simplicité, sa vitalité, son intelligence et son efficacité théâtrales, de la pertinence de sa forme pour l'entreprise de compréhension et de réappropriation partagées qui est la sienne.

«Décrire-ravager» (ou *décri-ravager*?), cela désigne ainsi d'abord combien, historiquement, instituer une représentation, c'est conformer à une vision particulière, imposer celle-ci et la diffuser, et en cela soumettre (voire coloniser) l'autre, le réel et les événements, détruire/ravager parallèlement d'autres réalités et d'autres possibles. Mais théâtralement, dans l'entreprise généalogique et critique du spectacle, décrire est ici ravager à son tour, ou tout du moins déconstruire, ces idées-images reçues — pour «défaire le nœud» et non le resserrer. Une entreprise théâtrale, et non d'imposition d'autres images, celle de démêler une complexité et non de la réduire: «pas une vulgarisation, mais le rêve d'un partage de la complexité»<sup>23</sup>. En remplaçant l'autorité de l'image ou du document<sup>24</sup> par sa reconstitution et sa part d'imagination, laisser du vide, pour qu'une réappropriation soit possible, que le nœud ne se referme pas aussitôt: «créer un espace vide, pas rempli de solutions, de réponses», comme «décrire des images qui ne sont pas là comme si tout le monde les voyait», c'est pousser à l'imagination et à la réflexion, et laisser l'espace, derrière le fatalisme<sup>25</sup> historique comme derrière celui des haines transmises maintenant de génération en génération, d'un autre possible: «dans cet espace-là peut survenir quelque chose de nouveau»<sup>26</sup> — par exemple la survie ou un héritage possible du «passé préféré», peut-être.

22— Comme peut l'être également la «sacralisation de la douleur» (épisode 5 également).

23— Adeline Rosenstein, «Intentions – juin 2015», texte cité.

24— «... pas d'images, pas de personnages, les conflits sont à imaginer; quand on cite des scènes de théâtre, on montre comment elles pourraient démarrer mais on ne les montre pas»: Adeline Rosenstein, «Le mur a des oreilles», émission de radio citée.

25— Ou l'eschatologie, qu'un passage du dernier épisode (dans sa version bruxelloise tout du moins) — «qu'est-ce qu'un projet» — critique dans une belle séquence.

26— *Ibid.*: «On oblige le spectateur à penser, à imaginer — à réfléchir; on fait travailler le muscle de l'imagination qui va peut-être produire ce qui devrait se passer, ce qui devrait changer. En ce sens-là, on est peut-être plus efficace que cette migraine de la haine reçue, transmise, qu'on a envie de reprendre à notre tour, de l'accablement et la douleur.»