

ADELINE ROSENSTEIN

le passé préféré

Bastien Gallet



■ Avant de prendre la parole, Adeline Rosenstein fait une suite de gestes qui a des allures de pantomime. Nous apprendrons quelques minutes plus tard que cette courte chorégraphie mime les deux histoires qui tiennent lieu de prologue au spectacle. Celle d'un petit canard blessé qu'une chorale suisse trouva au bord d'une route lors d'un voyage en Israël. Celle d'une artiste militante qui se cachait au milieu des ordures afin de prouver que les éboueurs israéliens les déversaient en territoire palestinien. On retrouvera cette pantomime à plusieurs moments de la pièce. Elle s'avérera emblématique d'un projet théâtral dont l'enjeu est de traverser et de retracer la « question de Palestine » avec les seules ressources du geste et de la parole.

décris/ravage se présente comme une conférence théâtrale. Adeline Rosenstein, au pupitre, entretient la longue et complexe généalogie du conflit israélo-palestinien. Autour d'elle, un groupe de joueur(se)s l'accompagne. Les quatre premiers épisodes (d'une durée de 30 à 40 minutes chacun) couvrent la période qui va de l'expédition d'Égypte et de Syrie du général Bonaparte (1798) à la fin de la Première Guerre mondiale. Les deux derniers, créés en avril dernier au théâtre de la Balsamine à Bruxelles, vont jusqu'à la création de l'État d'Israël. Deux cents cin-

quante ans de relations entre l'Orient et l'Occident d'où finit par émerger, comme un effet imprévu du jeu des grandes puissances, la question palestinienne, autrement dit : comment une petite région de l'Empire ottoman passée sous mandat britannique est devenue, après la Seconde Guerre mondiale, le lieu autant réel qu'imaginaire d'un nœud politique, religieux, militaire et idéologique inextricable. Démêler ce nœud avec la patience et l'humour que requiert un tel sujet, c'est tout l'enjeu de *décris/ravage*.

DOCUMENTER

Ce théâtre est plus documentaire que strictement historique. L'histoire qui y est racontée trop dépendante des besoins de justification du présent, pour être laissée à l'impartialité d'une seule parole. Le récit auquel se livre Adeline Rosenstein est donc sans cesse interrompu : par de courtes chorégraphies destinées à montrer ce dont il est question, par des séances de traduction collective de pièces arabes contemporaines et par des témoignages qui jalonnent l'histoire de l'État d'Israël. *décris/ravage* multiplie également les régimes discursifs, les modes de communication de la parole historique. Afin de rendre sensible le nombre de

morts du massacre de Jaffa, on mesure physiquement l'espace qu'ils occuperaient dans la salle de spectacle. Pour donner à voir la temporalité de l'événement historique, on compte ses pas le long de l'avant-scène, quitté à buter sur un mur, etc. Dans *décris/ravage*, montrer signifie souvent toucher les limites de l'espace et du temps théâtral. Le dire ne peut se passer du voir, mais l'un et l'autre sont rarement congruents. C'est l'une des leçons importantes de ce spectacle : il est nécessaire d'incarner sur scène la complexité de cette histoire et cela d'autant plus qu'elle est difficile, voire impossible, à représenter. Quoi qu'on fasse, on schématise. C'est précisément la raison pour laquelle il faut multiplier les schémas et les modes de schématisation : expérimenter toutes les combinaisons possibles du dire et du voir. Les documents ne manquent pas dans *décris/ravage*. Mais on n'y voit nulle image. Celles qu'Adeline Rosenstein décrit tout en désignant de la main les cinq portes de bois ajointées qui forment l'unique décor de la pièce demeurent invisibles : il revient à la seule parole de les figurer. Néanmoins, à chaque fois qu'elle décrit une photographie,

Adeline Rosenstein. « *décris/ravage* ». 2016
Page de gauche/page left: Ph. Mathilde de la Haye
C-dessous/below: Ph. Hichem Dahes



une carte ou un film absent, elle jette, depuis son pupitre, une boule de sopalin mouillé et ces boules dessinent progressivement sur les portes ajourées des constellations qui sont l'image même du hasard. Paradoxe d'un théâtre documentaire sans document qui ne soit re-décrit, c'est-à-dire contextualisé, critiqué, réfléchi, produit comme tel. On le sait, il n'existe pas de document brut. Un document est toujours en partie construit. Ne pas se le donner sans l'avoir préalablement dé- et re-construit est un des principes du théâtre documentaire. On comprend mieux la raison pour laquelle aucune image n'est montrée. Elle romprait l'équilibre fragile entre le dire et le voir : il faudrait, pour les déconstruire, soit multiplier les images, soit faire proliférer la parole. Ce qui donnerait un tout autre spectacle.

TRADUIRE

Ce processus est particulièrement manifeste lors des séances de traduction collective. Dans chaque épisode, un extrait d'une pièce arabe contemporaine est proposé à la traduction. On fait appel à un universitaire. On lit sa version. Puis on demande à un artiste arabe – un romancier, un dramaturge ou un jeune metteur en scène – de traduire à son tour, dans un français souvent approximatif. On compare, on discute, on décide d'un sens. Ce travail représente les quelques moments où des voix arabes se font entendre. Le fait qu'elles appartiennent à des écrivains de théâtre renforce leur caractère singulier et mineur (au double sens de minoritaire et de ce qui ne se laisse prendre dans aucun des discours en présence). Mais, afin d'être restitués, ce point de vue doit faire l'objet d'un travail collectif et dialogique.

Déployer sur scène le travail de recherche a une fonction autant didactique que théâtrale. C'est une des grandes forces de ce spectacle de ne jamais complètement séparer les deux aspects. À plusieurs reprises, le cours du récit s'interrompt pour laisser place à des questions d'ordre plus pédagogique. Un joueur s'avance et demande : « Qu'est-ce qu'un événement historique ? » « Qu'est-ce qu'une nation ? » « Qu'est-ce qu'une race ? » « Qu'est-ce qu'une guerre civile ? » Il ne s'agit évidemment pas de clore la question par une définition précise, mais de déployer la multiplicité des sens que chacune recouvre et particulièrement les investissements idéologiques dont ces définitions ont pu faire l'objet. Une nation est autant un concept historique qu'un point de fixation idéologique qu'il faut encore une fois exposer et déconstruire. Et les gestes font cela souvent mieux que la parole.

« *déciris/ravage* », 2016
En haut/droite : Ph. Mathilde de la Haye
Ci-contre/droite : Ph. Alex Nollet



MIMER

déciris/ravage multiplie les chorégraphies à vocation didactique. Comme celle qui ouvre le spectacle, elles ont toutes des airs de pantomime. Elles traduisent en gestes ce que la parole énonce. C'est leur fonction obvie. Elles montrent comment un mur, des miroirs et des pelleteuses ont progressivement remplacé la forêt ; ou bien à quoi ressemblait l'Empire ottoman au début du 20^e siècle (puisqu'on ne dispose d'aucune carte). Il faut alors dessiner avec son corps des miroirs et des arbres ou tracer dans l'air des lignes imaginaires. La difficulté et la drôlerie de ces exercices produisent un salubre effet de distanciation, mais les images tracées sont d'une clarté douloureuse. Impossible de les oublier. Ces pantomimes sont des sortes de diagrammes ou de schémas qui, loin de simplifier la parole, l'articulent sur un autre plan, comme si les corps ne pouvaient pas ne pas commenter à leur manière les mots prononcés.



Mais la plus grande force du dispositif théâtral de *déciris/ravage* est de restituer, contre l'apparente nécessité du cours de l'histoire, l'irréductible contingence des événements. Comme le dit Adeline Rosenstein au début du spectacle, d'autres futurs étaient possibles qui ne se réalisèrent pas, et par conséquent d'autres passés qui peuvent, depuis leur inexistence, influencer le présent – ce qu'elle appelle joliment le « passé préféré ». Qu'il n'y ait rien d'inéluctable dans cette histoire varouillée par un conflit sans fin est sans doute la plus belle leçon de ce spectacle admirable. La dernière question posée est, significativement, « Qu'est-ce qu'un projet ? » ■

Bastien Gallot est codirecteur des éditions Musica Falsa, ex-directeur du festival Archipel à Genève et commissaire d'exposition.

Représentations

Théâtre des Doms, Arignon, 7-27 juillet 2016
Théâtre Vidy, Lausanne, 29 novembre - 3 décembre 2016

Adeline Rosenstein The Past Preferred

Before giving voice, Adeline Rosenstein makes a series of gestures which look like a pantomime. A few minutes later, we learn that this short choreography mimes the two stories which stand as the prologue to the show: the story of a wounded little duck that a Swiss choir found on the side of the road when traveling in Israel, and the story of a militant artist hiding in the trash in order to prove that the Israeli disposal services were dumping waste on Palestinian land. This pantomime recurs several times during the play. It is emblematic of a theatrical project that sets out to explore and restate the "Palestinian Question" with no other resources than action and speech.

déciris/ravage (1) is presented as a theatrical lecture. Standing at the lectern, Adeline Rosenstein goes through the long and complex genealogy of the Israel-Palestinian conflict. Around her, she is accompanied by a group of actors. The first four episodes (lasting about 30 to 40 minutes each) cover the period going from General Bonaparte's Egyptian and Syrian exhibition (1798) to the end of World War I. The last two, premiered in April this year at the Théâtre de la Balsamine in Brussels, take us all the way up to the creation of the state of Israel. In all, two hundred and fifty years of relations between East and West from which, like unforeseen effect of relations between the great powers, the Palestinian Question emerged, in other words: how a small region of the Ottoman Empire placed under the British mandate became, after World War II, the real and also imaginary place of an inextricable political, religious, military and ideological knot. Trying to untie this knot with all the patience and humor that such a subject requires is what *déciris/ravage* is about.

DOCUMENTING

This theater is more documentary than strictly historical. The story it tells depends too much on the present's need for justification to be left to the impartiality of such speech. The narrative presented by Adeline Rosenstein is thus constantly being interrupted by collective translations of contemporary Arab plays and by records of experiences from the history of the state of Israel. *déciris/ravage* multiplies different discursive regimes and ways of communicating historical speech. In order to convey the number of deaths in the massacre at Jaffa, they physically measure the space that the corpses would occupy in the theater. To convey the temporality of the historical event, they count their steps along the front of the stage, even when this means coming up against a wall, etc. In *déciris/ravage*, showing

often means touching the limits of theatrical space and time. Saying cannot work without seeing, but the two actions are rarely congruent. That is one of the important lessons of this show: it is necessary for the complexity of this history to be physically represented on stage, all the more so since it is difficult, if not impossible, to represent whatever we do, we simplify. That is precisely why you have to multiply patterns and modes of schematization—to experiment with all the possible combinations of saying and seeing. There is no shortage of documents in *déciris/ravage*, but there are no pictures. The ones described by Adeline Rosenstein as she points at the five joined wooden doors that form the set for this play are invisible. They can be made present only by words. Nevertheless, whenever she describes a photograph, a map or an absent film, she throws a balled-up piece of wet kitchen paper from her lectern, and these balls gradually form constellations on the joined doors, like the image of chance itself. That is the paradox of this documentary theater in which none of the documents are not in turn re-described, contextualized, critiqued, reflected upon and actually produced. As we know, there is no such thing as a raw document. A document is always partially constructed. Not to present it without first de- and re-constructing it is one of the principles of documentary theater. This makes it easier to understand why no images are shown, for these would upset the fragile balance between saying and seeing: to deconstruct them, either the images would then have to be multiplied, or there would need to be a profusion of words. And then the show would be very different.

TRANSLATING

This process is particularly obvious in the sessions of collective translation. In each episode, an excerpt from a contemporary Arab play is presented for translation. An academic is called in. They read their version. Then an Arab novelist, playwright or young director is asked to translate in turn, into what is often rather approximate French. The versions are compared and discussed and a meaning is decided. This process constitutes the few moments when Arab voices are heard. The fact that they belong to theater people underscores their singular, minor—in the sense both of minority and of what refuses to be subsumed in any of the present discourses—character. But in order to be delivered, this viewpoint needs to be articulated through a collective dialogue. The function of doing this research work on stage is both didactic and theatrical, and one

of the great strengths of this show is that it never completely separates the two aspects. On several occasions the narrative breaks off in order to give way to more pedagogical questions. One actor steps forward and asks: "What is a historical event?" "What is a nation?" "What is a race?" "What is a civil war?" The point is not to put an end to the questioning with a precise definition, but to unpack the multiple meanings covered by each idea, and in particular the way they have been invested by ideology. A nation is as much a historical concept as an ideological fixation that still needs to be exposed and deconstructed. And actions often do that better than words.

MIMING

déciris/ravage contains a multiplicity of didactic choreographies. Just like the one that opens the show, they all have a pantomime quality, transforming the contents of the words into actions. That is their obvious function. They show how a wall, watchtowers and mechanical diggers have gradually replaced forest, or what the Ottoman Empire looked like at the turn of the 20th century (there are no maps). This means using the body to represent miradors and trees or trace imaginary lines in the air. The difficulty and drollery of these exercises produce a salubrious distancing effect, but the traced images are themselves painfully clear: impossible to forget. These pantomimes are like diagrams or schemas which, far from simplifying speech, articulate it on another level, as if the bodies were bound to give their own form of commentary on the words spoken.

But the greatest merit of the theatrical apparatus in *déciris/ravage* is that it recaptures the irreducible contingency of events, against the apparent necessity of history. As Adeline Rosenstein says at the start of the show, other futures were possible, even if they didn't happen, and so were other pasts, which, by their very non-existence, can influence the present. She rather nicely calls this the "past preferred." That there is nothing inevitable about this history which seems locked shut by an endless conflict is no doubt the most attractive lesson of this admirable show. In which, it so happens, the last question posed is, significantly, "What is a project?" ■

Translation, C. Fenwarden

(1) Théâtre des Doms, Arignon, July 7-27, 2016 ; Théâtre Vidy, Lausanne, November 29-December 3.

Bastien Gallot is co-director of Editions Musica Falsa, former director of the Archipel festival in Geneva. He is also an exhibition curator.