

Mémoire et conflit dans *Le dernier jour du printemps* ("آخر يوم في الربيع", 2018) de Fidaa Zidan

NAJLA NAKHLE-CERRUTI

IFPO – INALCO

ABSTRACT : *Le dernier jour du printemps* ("آخر يوم في الربيع", 2018) est une pièce monologuée écrite et interprétée par Fidaa Zidan (فداء زيدان, née en 1989) créée en juillet 2018 au Théâtre National Palestinien/El-Hakawati à Jérusalem. La pièce raconte à la première personne du singulier l'histoire d'une jeune fille d'un village druze de la Galilée qui se retrouve seule avec ses parents après la mort de son frère durant son service militaire dans l'armée israélienne, obligatoire pour les hommes de la communauté druze en Israël depuis 1956, et qui était enterré dans un cimetière militaire. La sœur veut réaliser le vœu de ses parents que la famille soit réunie dans le même caveau sur leur terrain et offrir ainsi une sépulture à son frère. Inspirée de son histoire personnelle et de témoignages collectés par Fidaa Zidan, la pièce fait connaître une réalité palestinienne peu connue et donne la voix à des oubliés du conflit israélo-palestinien et des victimes d'une identité déchirée.

MOTS-CLES : théâtre palestinien – pièce monologuée – Fidaa Zidan – communauté druze en Israël – mémoire et construction identitaire.

Introduction

Le dernier jour du printemps ("آخر يوم في الربيع", 2018) est une pièce monologuée écrite et interprétée par Fidaa Zidan¹ (فداء زيدان, née en 1989) créée en juillet 2018 au Théâtre National Palestinien/El-Hakawati² (TNP) à Jérusalem. Fidaa Zidan est une artiste palestinienne originaire du village druze de Beit Jann, situé sur le Mont Méron en Galilée, et installée à Haïfa depuis 2009.

¹ Pour rendre la lecture plus fluide, les noms arabes sont notés dans leur orthographe formulée en caractères latins quand celle-ci existe.

² Les 29 et 30 juillet 2018. Elle est ensuite jouée le 19 août au Théâtre Ashtar (Ramallah), le 14 novembre à la fondation Al-Qattan (Ramallah), le 16 novembre à la salle Al-Jala (Majdal Shams) et les 28, 29 et 30 novembre au Théâtre Khashabi (Haïfa). Mise en scène : Siwar Awwad (سوار عواد) – Direction artistique : Khalifa Natour (خليفة ناطور) – Dramaturgie : Alaa Hleyhel (علاء حليحل) – Musique : Habib Shehade (حبيب شحادة) – Scénographie : Majdala Khoury (مجدلة خوري) – Lumière et technique : Moath Ju'beh (معاذ الجعبة) – Assistante de production : Georgina Asfour (جورجينا عصفور). La pièce a reçu le soutien de la Fondation A. M. Al Qattan. Elle est produite par le centre Mossawa en collaboration avec le TNP.

La pièce raconte à la première personne du singulier l'histoire d'une jeune fille d'un village druze³ de la Galilée qui se retrouve seule avec ses parents après la mort de son frère lors de son service militaire dans l'armée israélienne. Comme pour les citoyens juifs et à la différence des citoyens chrétiens et musulmans, la conscription s'applique aux hommes de la communauté druze en Israël depuis 1956.

Seule sur scène, la jeune fille raconte ses souvenirs avec son grand frère – dont le prénom n'est pas donné – et l'amour qu'elle lui porte. Durant son enfance, elle quitte les cours de danse classique fréquentés par ses amies de l'école pour partager avec son frère sa passion pour les arts martiaux (scène 2). Son absence remplit la maison de la famille quand il est convoqué au service militaire (scène 2). Elle cherche à combler l'absence de son frère par des objets qui lui appartiennent et lui font penser à lui (scène 2). Le temps passe et les parents se disputent pour savoir où installer le caveau familial sur le terrain qu'ils possèdent dans une zone agricole du village (scène 2), jusqu'au moment où le frère ne revient plus et que des photos de lui recouvrent les murs de la maison (scène 3). Les parents n'abordent plus le sujet du caveau familial : pour être plus proche de son fils, la mère veut être inhumée dans le cimetière public qui se trouve à côté du cimetière militaire où il est enterré (scène 3). Chaque année, à la fin du printemps, une cérémonie célébrant la mémoire des morts au combat est organisée au cimetière militaire israélien en présence des familles des défunts et des représentants de l'État. Ces cérémonies se suivent et se ressemblent (scènes 5, 9, 11 et 13). Pour apaiser la douleur causée par la perte de son frère, les parents inscrivent la jeune fille dans un groupe d'échange et de discussion pour les familles endeuillées et réunissant familles palestiniennes et israéliennes (scène 1, 4 et 8). La rencontre avec les autres lui fait prendre conscience de la complexité de sa situation et de son identité : elle est Palestinienne pour les Israéliens et Israélienne pour les Palestiniens (scène 8). Seule, la jeune fille qui ne peut accepter que son frère demeure loin de sa famille dans le cimetière militaire, décide de lui offrir une sépulture dans le caveau familial et de réunir tous les membres de sa famille (scène 5). Pendant qu'elle imagine ce que seraient les commémorations pour son frère s'il n'était pas au cimetière militaire, elle affronte les différents pouvoirs censés lui donner l'autorisation de déplacer le corps.

Le dernier jour du printemps présente un aspect peu connu de la question palestinienne en faisant entendre une voix féminine qui n'est donc pas directement concernée par la conscription et à la fois, inévitablement, touchée par celle-ci. La pièce s'empare des conditions spécifiques offertes par la scène et des procédés propres au genre théâtral pour construire le récit d'une histoire individuelle et personnelle qui s'adresse à tout le monde tout en consignait le récit, la mémoire et l'histoire des Palestiniens.

L'emploi du monologue permet de faire entendre le récit livré sur scène. Ce récit s'inspire de la réalité et se construit sous la forme du témoignage. L'Histoire s'écrit alors sur scène d'un autre point de vue que celui de l'Histoire officielle, unique et collective, qui ne prend pas en

³ En 2012, 130 600 individus constituent la communauté druze en Israël, soit 1,7% de la population totale israélienne ou 8% de la population palestinienne citoyenne d'Israël.

compte la complexité des nombreuses individualités et de leurs mémoires. La part du mythe nourrit la mémoire en construction et la pièce fait référence au mythe antique d'Antigone qui veut offrir une sépulture à son frère contre les lois de la cité. Le conflit individuel et collectif auquel doit faire face l'héroïne du *Dernier jour du printemps* s'inscrit dans un questionnement identitaire que la scène permet d'exprimer.

La part du monologue pour faire entendre le récit palestinien

Le monologue et le récit

La pratique du théâtre palestinien, pratique de texte et de représentation⁴, doit faire face aux contraintes d'un territoire limité, fragmenté et contesté. Effectivement, au théâtre, le processus de création se construit sur deux espaces, celui du texte et celui de la salle. La pratique théâtrale nécessite donc la réunion de conditions matérielles spécifiques. Or, dans le contexte palestinien, cette pratique est mise à mal. Face à ces contraintes, le théâtre palestinien cherche à dépasser les frontières imposées, mobilisant des procédés d'écriture, de création et de représentation spécifiques. L'emploi de la forme monologuée s'inscrit dans ce réseau de procédés employés pour dépasser la fragmentation territoriale et les frontières imposées. La production dramaturgique contemporaine des Palestiniens entretient une relation particulière avec la forme monologuée. Par nature, elle offre la possibilité de créer un théâtre « réduit »⁵ en réponse aux contraintes imposées.

En Israël particulièrement, elle occupe une place de choix dans les productions des Palestiniens notamment en raison de l'organisation du festival Teatronetto, consacré aux textes dramatiques écrits pour un acteur et organisé à Jaffa depuis 1993. Chaque année, il attire des traducteurs et programmateurs étrangers et peut représenter un réel tremplin sur la scène israélienne et internationale pour les comédiens et leurs productions. En 2006 et pour la première fois dans l'histoire du festival, le premier prix est remporté par un palestinien, Taher Najib (طاهر نجيب), avec *Bi-Tvah Yerika (À portée de crachat)*⁶ dans une mise en scène de Ofira Henig et un jeu de Khalifa Natour.

Dans le même temps, depuis le début des années 2000, la pratique théâtrale palestinienne se caractérise par l'importance des récits scéniques⁷. Dans le processus d'intégration du récit au texte de théâtre, le choix de la forme monologuée se présente comme un aboutissement.

⁴ ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 1.

⁵ HEULOT-PETIT Françoise, « Présences de l'autre : éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », in DUBOR Françoise, TRIAU Christophe (dir.), *Monologuer : pratiques du discours solitaire au théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 197-219.

⁶ NAJIB Taher, *À portée de crachat*, traduit de l'hébreu par Jacqueline Carnaud, Paris, Éditions théâtrales, Maison Antoine Vitez, 2009.

⁷ NAKHLÉ-CERRUTI Najla, *La Palestine sur scène. Une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016)*, thèse de Doctorat, Littératures et civilisations, Paris, Institut National des Langues et des Civilisations Orientales (Inalco), 2017, 916 p.

Pour Françoise Heulot-Petit, « le monologue se caractérise par sa parenté avec les formes épiques. Le personnage raconte et se raconte⁸ ». Ainsi, cette forme propose une réflexion sur les différents éléments du processus de création théâtrale alors rassemblés autour du récit livré par un personnage seul sur scène au moment de la représentation.

Dans *Le dernier jour du printemps*, la monologuante construit son récit livré par une parole solitaire :

« **Scène 6**

Un jour, j'étais en onzième, je rentrais de l'école. Un tracteur m'est passé devant. J'ai regardé, c'était Husayn, mais il n'y avait pas de ballon caché sous son pied. Je savais que sa famille possédait des terres dans la zone d'Al-Zābūd dans le village, mais je ne savais pas qu'ils avaient un tracteur !

Et je ne savais pas non plus que Husayn avant grandi et qu'il était devenu un beau garçon...au teint hâlé...

Il a tourné le visage et ses yeux ont croisé les miens....

À partir de ce moment, il s'est mis à passer tous les jours à la sortie de l'école. À chaque fois, on se regardait.

Dès que j'entendais le bruit d'un tracteur, je sortais pour aller acheter quelque chose à la boutique à côté de la maison ou pour étendre le linge sur le balcon.

Je m'imaginai comment j'allais grimper sur le tracteur à côté de lui et nous allions descendre au champ.

Une seule fois, je lui ai souri. Il n'a pas bronché et à son tour il m'a souri. Le lendemain, à l'école, sa sœur est venue me voir et m'a dit : « Husayn me dit de te dire que si tu veux le voir, il sera à la sortie de l'école aujourd'hui. Il aimerait te parler. Reste un peu avec lui. » Bien entendu, ce jour-là, je suis rentrée à pieds. Je suis sortie de l'école et j'ai marché jusqu'à la longue descente d'où l'on peut voir qui arrive. Le bruit du tracteur s'est fait entendre de loin, mon cœur s'est mis à danser. Le tracteur s'est approché et moi, je n'arrivais pas à m'arrêter, je n'y arrivais pas ! Impossible ! Impossible de m'arrêter ! Le tracteur s'est approché et est passé devant moi et m'a laissé derrière. Mais il a fait demi-tour et est venu jusqu'à moi.

Il est descendu du tracteur. Ses bottes étaient recouvertes de poussière. Il portait un T-shirt blanc.

Il avait deux branches de thym à la main. « Elles viennent de notre champ », m'a-t-il dit. Il ne voulait pas me les donner avant que je l'ai regardé dans les yeux. Ses yeux noirs, ses sourcils épais, le T-shirt blanc qu'il portait, ses mains rugueuses et derrière lui, le tracteur à l'arrêt. Ça n'a pas traîné. Ses parents et lui sont venus à la maison. Une lettre l'informant qu'il devait faire le service militaire lui est parvenue. Je lui ai dit de ne pas y aller. »⁹

⁸ HEULOT-PETIT Françoise, *op. cit.*, p. 198.

⁹ ZIDAN Fidaa, *Le dernier jour du printemps*, tapuscrit, p. 12-13, traduction personnelle.

Effectivement, dans cet extrait, elle raconte et se raconte. Elle livre le récit de ses souvenirs et de sentiments éprouvés sur le moment. Son récit est ponctué de moments descriptifs et de paroles rapportées au style indirect. Les moments descriptifs et l'évocation des sentiments se construisent par l'emploi de figures voire de clichés littéraires comme les comparaisons. La narratrice commente son récit avec la distance temporelle qui sépare le temps de la narration des moments racontés.

Ces emplois donnent à la narration livrée sur scène une profondeur dramatique et participent à l'élaboration du lyrisme propre aux formes épiques que l'on trouve dans la forme monologuée. De cette manière, la parole solitaire porte la dramaturgie et sa tension sur scène et remplit la fonction traditionnelle des indications scéniques, l'autre composante de l'écriture théâtrale. Les didascalies sont peu nombreuses dans le texte du *Dernier jour du printemps*. La première didascalie est donnée au tout début du texte, dans le prologue :

« **Scène 1**

Une chaise et quatre seaux remplis de terre se trouvent à droite de la scène. La comédienne se tient debout au fond à gauche. Une lumière voilée apparaît sur le plateau. La comédienne commence à s'avancer vers l'angle opposé au fond en faisant des lents mouvements de karaté. Elle avance de deux pas et se met à parler. Les mouvements disparaissent petit à petit et s'arrêtent. »¹⁰

Cette didascalie donne un cadre visuel à la scène d'ouverture et contient des indications de mise en scène : lumière, objets et mouvements. Dans leur ouvrage consacré à la parole solitaire, Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre remarquent cette absence de didascalies propre à l'écriture monologuée :

« L'architecture dramatique de la parole solitaire impose que les séquences ne soient pas narratives mais gestuelles : changement de posture ou de costume chez l'acteur, jeu autour d'un objet, voire échange de silences qui sont autant de jalons du texte permettant d'en orchestrer la complexité et surtout la densité compacte en l'absence souvent de didascalies et d'outils typographiques de découpage. »¹¹

En effet, les didascalies du *Dernier jour du printemps* commandent des séquences gestuelles, comme par exemple dans la deuxième scène : « *Elle se dirige vers le centre de la scène et s'arrête en première position de danse classique.* »¹² ; « *Les mouvements de danse disparaissent.* »¹³ ; « *Elle avance vers le public, à gauche de la scène. Elle s'arrête.*

¹⁰ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, tapuscrit, p. 2.

¹¹ FIX Florence, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *Le monologue au théâtre, 1950-2000 : la parole solitaire*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2006, p. 9.

¹² ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 4.

¹³ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 4.

Mouvement de karaté. »¹⁴ ; « *Son bras droit fait un angle de 90 degrés.* »¹⁵ ; « *Geste et voix de Bruce Lee.* »¹⁶

Les vides laissés par la parole solitaire comblés par la matérialité de la scène

La gestuelle tient une place importante dans *Le dernier jour du printemps*. Fidaa Zidan développe un jeu scénique complexe qui se construit à la fois sur les expressions de son visage et de son corps. Elle regarde les spectateurs, imite les différents personnages qu'elle incarne en changeant les expressions de son visage ou même le ton de sa voix. Par moments, pour évoquer le changement de situation, de lieu, ou le temps qui passe, elle attache ses cheveux ou les détache. Les gestes, et particulièrement les mouvements du corps occupent une place importante. Au début de la pièce, des mouvements de danse accompagnent le récit livré par la monologuante :

« **Scène 2**

1- Karaté

(Elle se dirige vers le centre de la scène. Elle se tient en première position de danse classique.)

Toutes les filles de ma classe allaient au cours de danse, alors j'y suis allée aussi. Après chaque cours, je sortais avec elles. Elles rentraient chez elles et moi, j'allais à la boutique en comptant jusqu'à cent dans ma tête. J'achetais du yaourt à boire et je retournais à la salle. Je savais que le cours de karaté allait commencer.

(Les mouvements de danse disparaissent). »

Les gestes sont essentiels pour comprendre le texte et le récit livré sur scène. Ils constituent un langage scénique spécifique. Ils soutiennent la parole solitaire en comblant les vides qu'elle laisse. Dans la suite du texte et après le décès du frère, les gestes de karaté expriment la colère de la sœur face à la mort et à la perte de son frère tout en lui permettant de garder un contact physique avec le défunt. Les vides laissés par le peu de didascalies dans le texte sont comblés par des procédés qui s'appuient sur la matérialité spécifique au théâtre. La dimension matérielle de la représentation est élaborée avec différents éléments comme les gestes ou les silences, et également les objets.

Les seuls objets ou matériaux utilisés sont des seaux remplis de terre que l'on trouve dès l'ouverture de la pièce comme l'indique la première didascalie déjà citée.

Le témoignage, l'Histoire, le mythe

Le témoignage et la mémoire individuelle

¹⁴ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 4.

¹⁶ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 4.

La pièce s'inspire de l'expérience personnelle de Fidaa Zidan¹⁷ qui a perdu deux de ses frères durant leur service militaire dans l'armée israélienne. Le travail autour de la pièce a été engagé à partir de 2016, soit deux années avant la création. À l'expérience personnelle, s'ajoute un important travail de collecte de témoignages. Pour l'écriture du *Dernier jour du printemps*, l'auteure a mené des entretiens avec des personnes liées par leur histoire personnelle à cette question de la conscription pour les hommes de la communauté druze en Israël. Bien que le récit s'inspire de son expérience personnelle et de témoignages nombreux, l'auteure a cherché à donner volontairement l'impression qu'il s'agit de l'histoire d'une seule personne.

Le passage du témoignage à la création artistique participe à la construction d'une mémoire palestinienne contre l'oubli et pour la reconnaissance de la Palestine dans sa multiplicité et sa complexité. La pièce s'inscrit alors dans une opération d'archivage de l'actualité par le témoignage. Il s'agit de consigner les événements vécus pour laisser des traces et guider la construction de la mémoire des générations futures.

Par la construction d'une mémoire scénique pour le futur, la mémoire des événements passés vécus par le public est suscitée. La représentation participe alors à l'élaboration d'une mémoire collective. Le témoignage, d'abord utilisé comme matériau pour l'écriture, assure un lien entre l'espace de la scène et celui de la salle et devient alors un élément essentiel du processus de création de la pièce. Cet emploi du témoignage comme élément du processus de création théâtrale s'intègre dans un mécanisme commun aux productions palestiniennes contemporaines de construction et de consignation de la mémoire¹⁸. À des fins sociales ou thérapeutiques, le témoignage individuel participe à l'établissement d'une mémoire collective comme un autre récit que la version officielle de l'Histoire.

L'Individu et l'Histoire

Le témoignage mobilise des données de nature différente : l'Histoire et les souvenirs. C'est sur l'entremêlement de ces données que la pièce se construit. Cette idée de l'enchevêtrement de la mémoire individuelle et de l'Histoire, ou de la réalité historique, s'exprime dans *Le dernier jour du printemps* autour de la question nodale de la pièce, celle du service militaire obligatoire pour les hommes druzes :

« À ce moment, de nombreuses lettres arrivaient à la maison. Peu de temps après, j'ai vu une valise en train de se faire. Ma mère préparait des affaires pour mon frère. Je ne comprenais pas où il voyageait. Ce jour-là, ma mère est restée debout sur le seuil de la porte jusqu'à ce qu'il disparaisse de sa vue. »¹⁹

¹⁷ Entretien téléphonique avec Fidaa Zidan le 10 décembre 2018.

¹⁸ NAKHLÉ-CERRUTI Najla, *op. cit.*, p. 374.

¹⁹ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 5.

Le départ de son frère pour le service militaire n'est jamais directement exprimé dans la pièce. Dans le récit des souvenirs, la monologuante raconte la situation sans la comprendre. Elle remarque l'arrivée de nouveaux objets, des lettres et une valise qui se remplit d'affaires, suivie du départ et donc de l'absence physique du frère. Cette absence, son frère cherche à la compenser par des objets :

« Après qu'il ait quitté la maison, il a mis du temps à revenir. À chaque fois qu'il revenait, il m'apportait un cadeau : des crayons, des cahiers, un T-shirt avec la photo de Bruce Lee ou de Rocky, des gants de boxe, des timbres, une grande maison de Barbie, un disque. »²⁰

Lorsqu'il est de retour à la maison, la présence de son frère est également suggérée par des objets :

« Ma mère lavait son linge et moi je ne voulais pas qu'elle l'étende sans moi. (*Elle imite le mouvement du linge qu'on étend.*)

Une chemise à boutons de couleur vert olive, un pantalon de la même couleur avec des poches de chaque côté, un T-shirt blanc, un T-shirt avec la photo de Bruce Lee, une autre chemise à boutons de couleur vert olive, un autre pantalon avec des poches de chaque côté. Le linge est étendu, il est rangé dans la valise et il s'en va. Il met du temps avant de revenir. Je demande à ma mère de ses nouvelles. Elle me répond qu'elle espère qu'il viendra la semaine d'après. Quand mon frère va-t-il arriver ? (*Elle se dirige vers le centre de la scène.*)

La semaine prochaine j'espère. La semaine prochaine j'espère. »²¹

Le récit est livré tel que dans les souvenirs de la monologuante. La situation est suggérée et n'est pas mentionnée directement. Les objets, particulièrement les vêtements, évoquent la réalité qui ne la concerne pas elle uniquement mais qu'elle remarque chez les autres :

« À chaque fois que l'on sort, je vois les balcons et à hauteur de mes yeux des pots de fleurs, je respire l'odeur de la lessive du linge étendu.

Je compte : un pot de fleur, une chemise à boutons de couleur vert olive, une jupe noire, une chemise à boutons de couleur vert olive, un pantalon de couleur vert olive avec des poches sur le côté, un T-shirt blanc, un pantalon de couleur vert olive avec des poches sur le côté, une chemise à boutons de couleur vert olive, des chaussures en cuir. Tout le village porte les mêmes vêtements que ceux que tu rapportes à la maison ! Pourquoi tu as tardé ? Pourquoi tu as attendu trois semaines avant de revenir ? »²²

De cette manière et par le récit des souvenirs, la mémoire individuelle se mêle à l'histoire collective.

De l'Histoire au mythe

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.*

²² *Idem.*

Dans *Le dernier jour du printemps*, le récit de l'Histoire est livré sur différents registres, sur différentes tonalités, pour contrer la version officielle de l'Histoire, unique et qui ne prend pas en compte les individualités et la complexité des histoires qui construisent la « grande histoire ». En plus de l'histoire personnelle et de la mémoire collective, le récit s'inspire du mythe antique d'Antigone.

La pièce raconte l'histoire d'une sœur qui veut offrir une sépulture dans le caveau familial à son frère enterré dans un cimetière militaire israélien. Le devoir est tout d'abord familial puisqu'elle veut réaliser le souhait de sa mère que la famille soit réunie après la mort :

« Nous étions proches du chemin de terre qui mène à notre terrain. Ces... terres étaient la propriété des gens du village. L'État les a dépossédées mais nous, les gens du village, nous y sommes très attachés et nous continuons à y aller.

Mon père n'arrêtait pas de raconter comment mon grand-père et ma grand-mère marchaient pendant quatre heures pour arriver au terrain.

De loin, nous avons vu mon père et ma mère s'agiter et se disputer. Nous ne pouvions pas les entendre. Mon père faisait de la main (*un geste*) et ma mère faisait (*un autre geste*). Nous sommes arrivés. Mon frère est descendu du tracteur et nous sommes allés voir ce qu'ils avaient. Mon père dessinait un carré de 6 par 6 en plein milieu du terrain. Il veut faire un caveau familial. Ils discutaient et se disputaient. Mon père disait « Là c'est bien », mais ma mère préférait à quelques mètres plus loin, « pourquoi les mettre en plein milieu ? ». Mon frère s'est mis à rire et leur a dit : « Vous allez continuer à vous disputer quand vous serez morts ? Et nous ? On pourra être enterrés à côté de vous aussi ? Ou bien vous préférez rester tous les deux ? »²³

Les paroles scellent la responsabilité de la sœur d'exaucer le souhait de son frère exprimé de son vivant. Comme Antigone, la monologuante assume cette responsabilité et doit, en conséquence, prendre une décision :

« Je me demande pourquoi on ne pourrait pas être ensemble. Tiens, si on veut être ensemble, il y a deux possibilités. Soit on vient chez toi dans longtemps, mais ce n'est pas possible car Monsieur est dans un cimetière militaire, soit tu viens chez nous ! Mais tu ne peux pas te déplacer tout seul, il faut que quelqu'un te prenne.

(*Elle prend un seau de terre et le vide sur la scène*) »²⁴

Cette décision d'ordre individuel est soumise aux règles de la cité, ici de l'État d'Israël. Pour la réaliser, l'individu doit se confronter au pouvoir :

« En ce qui concerne la question du déplacement, je me suis renseignée. Selon l'article 6 de la loi de 1950 relative aux cimetières militaires, pour déplacer un corps d'un cimetière militaire vers un autre cimetière, il faut obtenir trois signatures : celle du Ministre de la Sûreté, celle du cheikh et celle de mon père.

²³ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 6-7.

²⁴ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 11.

J'ai essayé d'ouvrir la discussion avec mon père. Ça n'a pas été facile. »²⁵

La monologuante doit se soumettre à trois différents niveaux d'autorité : l'autorité familiale, l'autorité religieuse et celle de l'État.

De la même manière qu'elle se confronte à l'autorité familiale, elle se confronte à celle du pouvoir de nature religieuse :

« **Scène 11**

Comme chaque année à la fin du printemps, ma mère se lève et prépare à manger, pourquoi du persil maman ? Mon père se réveille tôt, des fleurs, nous arrivons, merci je n'ai pas soif, nous nous asseyons, la Fatiha, le représentant de la Sûreté, nous montons les marches, nous déposons les fleurs, nous descendons les marches, doucement maman (je regarde et je vois le cheikh).
J'ai dit à mes parents « Je vous rejoins à la voiture, avancez sans moi. »
J'ai laissé ma famille et je me suis plantée devant le cheikh.

« Que Dieu vous donne la force, mon cheikh, qu'Il vous apporte le bien »... Le cheikh s'est arrêté et m'a regardée, « Que Dieu garde ton frère ». « Que Dieu protège ceux que tu aimes. Je voudrais vous poser une question. » « Je t'écoute ma petite, je t'en prie. » « Je vous remercie. Nous avons un problème à la maison. Ma mère et mon père voulaient nous enterrer tous sur le terrain de famille. Ma mère ne veut plus et elle veut être enterrée près de mon frère, mais nous ne pouvons pas être enterrés près de mon frère car il est dans un cimetière militaire. Si on était au Canada, on pourrait, c'est autorisé là-bas... Comme la situation est différente ici, ma mère s'est dit qu'elle pourrait être enterrée au cimetière municipal qui se trouve juste à côté du cimetière militaire. Mais dans ce cas, on sera quand même séparés, cheikh. Je ne veux pas que ma famille soit séparée. Moi aussi je veux être avec eux. Je me suis dit que le mieux est de déplacer mon frère et de le mettre dans notre terrain. Comme ça, on sera tous ensemble.

Le cheikh a sursauté. Il a avalé sa salive, a imploré Dieu et m'a dit : « C'est un vaste sujet qui a ses propres spécificités. »

Moi : « Ça peut marcher ? »

Le cheikh : « Notre doctrine n'apprécie pas de déplacer un mort, on ne visite pas les morts non plus évidemment, parce que c'est l'esprit qui a de la valeur, pas le corps. C'est possible mais ce n'est pas apprécié. »

Moi : « Ça veut dire que ça peut marcher ? »

Le cheikh : « C'est arrivé quelques fois, pour des personnalités ou des soldats que l'on a transportés au cimetière militaire. »

Moi : « Donc ça peut marcher ? »

Le cheikh : « Ce n'est pas apprécié. Les cimetières militaires ont été établis par décision officielle, ce n'est pas notre décision à nous. Ton père est au courant de cette histoire ? »

²⁵ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 17.

J'ai sursauté. Il m'a dit d'obtenir la signature de mon père et que lui signerait sans aucun problème.

J'ai quitté le cheikh et je suis allée voir le représentant de la Sûreté avant qu'il ne s'en aille. »²⁶

La suite de cet extrait présente le dialogue avec le représentant de la Sûreté et donc de l'État israélien. Le déplacement du corps du cimetière militaire représente un acte de libération vis-à-vis de l'autorité de l'État, dans ce cas pour la communauté druze et arabe en Israël. Le dialogue est mené en hébreu, pour souligner qu'il s'agit de la langue de l'État dont la communauté druze, arabophone, est citoyenne. La monologuante tient exactement le même discours qu'au cheikh. En hébreu et avec le représentant de l'État, elle reproduit le discours qu'elle a tenu en arabe. Cette répétition du dialogue en arabe et en hébreu exprime le déchirement intérieur vécu par la communauté druze, entre deux langues qui portent en elles deux affiliations à deux communautés dans lesquelles il est difficile de vivre en même temps.

La scène où exprimer l'expérience identitaire, la scène pour exprimer l'expérience identitaire des Palestiniens

Les questions identitaires au cœur de la pièce

La langue est placée au cœur de la question identitaire dans le récit livré par la monologuante dès les premières phrases qu'elle prononce seule sur scène :

« Le groupe rassemblait des familles israéliennes et palestiniennes endeuillées. J'étais la seule palestinienne qui parlait hébreu et la seule israélienne qui parlait arabe. »²⁷

La langue constitue à la fois le support et une manière de régler les questions identitaires de la monologuante :

« Parfois, ils nous séparaient, « Toi tu viens de là, et toi tu viens de là-bas. » Ce n'était pas clair pour moi d'où je venais.

Quand on était tous ensemble, c'est moi qui traduisais. »²⁸

La monologuante n'évoque pas directement le conflit identitaire qui l'habite. Le personnage de 'Abīr, une femme de la région d'Hébron qu'elle rencontre dans le groupe des familles endeuillées, formule directement le paradoxe de son identité :

« 'Abīr a levé sa main pour poser une question. « Oui, 'Abīr ? »

'Abīr : Comment est-ce possible ?

²⁶ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 19-20.

²⁷ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 2.

²⁸ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 2.

Moi : Pardon, 'Abīr ?

'Abīr : Tu sais... C'est plus facile pour moi de voir un Israélien de l'armée d'occupation porter un uniforme militaire et au combat plutôt que de voir un soldat de l'armée d'occupation parler arabe dans ses vêtements militaires. Je ne comprends pas comment ton frère peut porter une arme et l'utiliser pour tirer sur ses frères arabes qui sont comme lui. »²⁹

Au-delà du déchirement identitaire, les paroles de 'Abīr révèlent le conflit qui oppose les deux identités :

« 'Abīr dit que tu es un assassin. Je n'ai pas réussi à lui expliquer ce que ça veut dire un jeune homme sur un tracteur qui descend au terrain de son grand-père, qui va à l'armée, qui tarde à rentrer à la maison et à qui je demande la raison de ce retard. Ce jeune homme me répond qu'il a vu une petite fille dont les cheveux étaient les mêmes que les miens et que pour cette raison il n'a pas pu entrer dans leur maison « j'ai dit non aux ordres »³⁰ et j'ai fermé « ma gueule »³¹. Je sais que ça signifie que tu as refusé d'obéir aux ordres et que pour cette raison ils t'ont puni en t'interdisant de rentrer à la maison pendant trois semaines. Mais devant 'Abīr, je me suis tue. »³²

Le silence de la monologuante souligne l'incapacité à exprimer le déchirement identitaire devant d'autres personnes que celles qui vivent la même situation. Ḥusayn, celui que la monologuante aime, est assigné au même sort. Elle le met en garde contre ce déchirement identitaire que le service dans l'armée israélienne renforce :

« Ensuite, tu vas pointer les jeunes filles avec ton arme sans leur faire savoir que tu parles arabe : « Fini, pas fini »³³, « Arrête-toi, je ne vais pas te tirer dessus »³⁴. Ton accent va lui plaire.

Et tu vas devenir un arabe infiltré. »³⁵

Cette mise en garde dépasse finalement la question identitaire. Elle exprime le conflit des identités qui se termine par la victoire de l'une sur l'autre.

Le théâtre pour rassembler

Si la pièce traite d'une question qui occupe uniquement la communauté druze palestinienne, elle s'adresse à tous les Palestiniens, quelle que soit leur situation juridique ou quel que soit le lieu dans lequel ils se trouvent. La pièce a par exemple été jouée à Ramallah au théâtre

²⁹ ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 15.

³⁰ En hébreu dans le texte.

³¹ En hébreu dans le texte.

³² ZIDAN Fidaa, *op. cit.*, p. 17.

³³ En hébreu dans le texte.

³⁴ En arabe.

³⁵ En arabe (et de la même manière en hébreu), le terme « infiltré » se dit littéralement : « arabisé ». Ici, la traduction littérale (et plus proche du sens exprimé par la phrase) serait : « Tu vas devenir un Arabe qui se fait passer pour un Arabe. »

Ashtar³⁶, donc devant un public de Palestiniens qui ne sont pas autorisés à se rendre à Jérusalem ou en Israël.

La multiplicité des composantes palestiniennes est ici reconnue. Il ne s'agit plus de raconter et de décrire la Palestine telle qu'elle correspond aux clichés et aux stéréotypes fixés dans un temps et un espace immobiles, mais bien de l'inscrire dans des rapports mouvants et dynamiques de l'élaboration de composantes identitaires communes. La Palestine, celle qui est considérée comme la vraie, la réelle, se détache de son image figée aux frontières fixes. Elle demeure en chaque Palestinien. C'est finalement l'image d'une identité éclatée qui émerge et qui se construit sur la transmission et l'évolution, sur la multitude et la multiplicité.

Conclusion

Ce caractère multiple et évolutif de la réalité palestinienne et par-là, des identités palestiniennes, est exprimé par Mahmoud Darwich (1942-2008) :

« Notre réalité est transportée. Elle ne s'est jamais fixée en un lieu. La réalité des Palestiniens est portée sur les épaules, dans la langue, les perceptions ou la conscience. Nous vivons tous simultanément au centre de la scène et en dehors d'elle »³⁷

Pour le poète palestinien, la réalité palestinienne rassemble la diversité des situations. Ainsi, faire connaître la réalité des Palestiniens et les différentes histoires palestiniennes, participe à la reconnaissance de la multiplicité et de la complexité des identités palestiniennes. La création de la pièce au TNP le 29 juillet 2018 s'inscrit dans un contexte tout à fait exceptionnel pour la communauté druze en Israël : dix jours plus tôt, le 19 juillet, une loi intitulée « Israël en tant qu'État-nation du peuple juif » est adoptée par le Parlement israélien. En réaction, la communauté druze se mobilise massivement contre une loi accusée de porter atteinte aux droits des minorités d'un État à qui elle a donné toute sa loyauté notamment par la conscription de ses hommes. Par cette loi, la question qui se pose à la communauté druze est celle de l'appartenance. *Le dernier jour du printemps* apporte peut-être une réponse en faisant entendre la voix d'un « Je » qui s'adresse aux multiples « Je » palestiniens pour leur unification au-delà de la séparation et de la fragmentation et finalement pour rassembler les Palestiniens sur la scène et par la scène.

Bibliographie

³⁶ Le 18 août 2018.

³⁷ DARWICH Mahmoud, *La Palestine comme métaphore. Entretiens*, traduit de l'arabe par Elias Sanbar et de l'hébreu par Simone Bitton, Arles, Actes Sud, 1997, p. 49.

Source primaire

زيدان, فداء. □□□□□□ □□ □□□ □□□. 2016. 25 ص.

Sources secondaires

DARWICH Mahmoud, Mahmoud Darwich, *La Palestine comme métaphore. Entretiens*, traduit de l'arabe par Elias Sanbar et de l'hébreu par Simone Bitton, Arles, Actes Sud, 1997.

FIX Florence, TOUDOIRE-SURLAPIERRE Frédérique (dir.), *Le monologue au théâtre, 1950-2000 : la parole solitaire*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2006.

HEULOT-PETIT Françoise, « Présences de l'autre : éléments de dramaturgie du monologue et de la pièce monologuée contemporaine », in DUBOR Françoise, TRIAU Christian (dir.) *Monologuer : pratiques du discours solitaire au théâtre*, Françoise Dubor et Christophe Triau (éds.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009, p. 197-219.

NAKHLÉ-CERRUTI Najla, *La Palestine sur scène. Une approche géocritique du théâtre palestinien (2006-2016)*, thèse de Doctorat, Littératures et civilisations, Paris, Institut National des Langues et des Civilisations Orientales (Inalco), 2017, 916 p.

NAJIB Taher, *À portée de crachat*, traduit de l'hébreu par Jacqueline Carnaud, Éditions théâtrales, Maison Antoine Vitez, Paris, 2009.

ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.

ABSTRACT : *Last Day of Spring* ("آخر يوم في الربيع", 2018) is a monodrama written and played by Fidaa Zidan (فداء زيدان, b. in 1989) that premiered at The National Palestinian Theatre/El-Hakawati in Jerusalem in July 2018. *Last Day of Spring* tells the story of a young girl from a Druze village in the Galilee who finds herself alone with her parents after the death of her brother during his military service in Israel. Military service is compulsory for Druze men in Israel since 1956. Annoyed by her brother's burial at the military cemetery, she is determined to offer him a burial in the family grave which was initially her parents' wish. Inspired by her personal story and several gathered testimonies, the play highlights a little-known Palestinian reality and gives a voice to forgotten communities and victims of torn identities of the Israeli-Palestinian conflict.

KEYWORDS : Palestinian Theatre – monodrama – Fidaa Zidan – Druze community in Israel – memory and identity.

ملخص :

"آخر يوم في الربيع" (2018) مسرحية مونودراما ألّفها ومثلتها وحيدة الفنانة الفلسطينية فداء زيدان (مواليد 1989). عُرضت المسرحية للمرة الأولى في المسرح الوطني الفلسطيني/الحكواتي في القدس في شهر تموز/يوليو 2018. تحاكي المسرحية قصة فتاة من قرية درزية في الجليل تجد نفسها وحيدة مع أبويها بعد استشهاد أخيها خلال الخدمة الإلزامية، المفروضة في إسرائيل على رجال الطائفة الدرزية منذ عام 1956. دُفن أخوها في المقبرة العسكرية. فتريد الأخت أن تحقّق أمنية والديها بجمع العائلة في نفس المقبرة. يجمع نصّ المسرحية بين قصص شخصيّة وقصص استُدعيت لتدعم تطوّر الأحداث. تُظهر المسرحية واقعا فلسطينيا غير معروف وتجعل مسموعا صوت أقلية في إطار الصراع الإسرائيلي الفلسطيني وضحايا هوية منفصمة.

كلمات مفتاحية :

مسرح فلسطيني , مونودراما ممثلة وحيدة , فداء زيدان , الطائفة الدرزية في إسرائيل , الذاكرة والهوي

Notice biographique : Najla Nakhlé-Cerruti est agrégée d'arabe. Elle est chercheuse à l'Institut Français du Proche-Orient (Ifpo), et a enseigné à l'Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO, France). Ses travaux portent sur le théâtre palestinien contemporain et particulièrement sur l'espace – textuel et scénique – et ses représentations.