

Regards

29 | 2023

Quel avenir pour le théâtre dans le monde arabe ?

Pratiques, formes et perspectives de la pérennisation du courant théâtral dans le monde arabe

Coopérer pour exister : les collaborations théâtrales avec l'Europe ou l'impérative stratégie des théâtres en Palestine

Astrid CHABRAT-KAJDAN

Edition électronique

URL : <https://journals.usj.edu.lb/Regards/article/view/802>

DOI : <https://doi.org/10.70898/Regards.voi29.802>

ISSN : 2791-285X

Editeur

Editions de l'USJ, Université Saint-Joseph de Beyrouth

Référence électronique

CHABRAT-KAJDAN, A. (2023). Coopérer pour exister : les collaborations théâtrales avec l'Europe ou l'impérative stratégie des théâtres en Palestine. *Regards*, (29), 79-98.

<https://doi.org/10.70898/Regards.voi29.802>

DOSSIER THÉMATIQUE :

Quel avenir pour le théâtre dans le monde arabe ?

Pratiques, formes et perspectives de la pérennisation du courant théâtral dans le monde arabe

COOPÉRER POUR EXISTER : les collaborations théâtrales avec l'Europe ou l'impérative stratégie des théâtres en Palestine

Astrid Chabrat-Kajdan

Université Lumière Lyon 2

Laboratoire Passages Arts et Littératures XX-XXI

Abstract | Depuis les Accords d'Oslo en 1993, les collaborations théâtrales entre artistes européens et artistes palestiniens se multiplient. Elles jouent un rôle dans le développement des théâtres situés à Jérusalem et dans les Territoires palestiniens. Dans cet article, nous étudions leurs formes et leurs manifestations. Les collaborations s'étendent des workshops, qui consistent en des ateliers à dominante technique, aux cocréations qui impliquent une équipe en partie européenne et en partie palestinienne. Par l'analyse des formes de collaboration, cet article interroge la mesure dans laquelle elles participent des enjeux du théâtre palestinien professionnel comme la pérennisation des institutions en Palestine, la visibilité des artistes palestiniens et l'inscription de leurs œuvres dans le champ du spectacle vivant international.

Mots-clés | Palestine, Europe, collaborations théâtrales internationales, logiques de coopération, conditions de production, circulation, cocréations.

Abstract | Since the Oslo Accords in 1993, theatrical collaborations between European and Palestinian artists have multiplied. They play a role in the development of theatres in Jerusalem and the Palestinian Territories. In this article we examine their forms and manifestations. The collaborations range from workshops, which consist of predominantly technical classes, to co-creations which involve a partly European and partly Palestinian team.

Through the analysis of European-Palestinian theatrical collaborations, this article questions to what extent such or such form of collaboration contribute to the challenges of professional Palestinian theatre: the sustainability of institutions in Palestine, the visibility of Palestinian artists and the inclusion of their works in the field of international performing arts.

Keywords | Palestine, Europe, international theatre collaborations, cooperation logics, production issues, circulation, co-creations

Introduction

En 1993, les Accords d'Oslo¹ mettent fin à la première intifada (1987-1993) et ont pour objectif la création d'un État palestinien indépendant en cinq ans. Le processus de paix échoue mais va cependant profondément modifier la société palestinienne. À Jérusalem et dans les Territoires palestiniens, l'activité théâtrale n'échappe pas aux nouveaux paradigmes d'Oslo : elle est dorénavant liée avec l'international à plusieurs niveaux. Elle l'est d'abord, comme l'ensemble de la société palestinienne, économiquement. La majorité de l'activité théâtrale est alimentée financièrement par des bailleurs de fonds étrangers avec en première ligne l'Union-Européenne², ses programmes et institutions³ ainsi que les différents pays européens. Les financements sont cependant conditionnés par des critères structurels⁴ et par des critères politiques⁵. L'Union-Européenne a notamment ajouté une clause aux financements qu'elle octroie aux organisations non gouvernementales (ONG) – le statut des théâtres en Palestine – qui stipule « que les bénéficiaires de subventions doivent s'assurer qu'aucun fonds n'ira à des groupes répertoriés comme organisations terroristes »⁶. Par ailleurs, le théâtre palestinien est aussi lié à l'Europe par l'intermédiaire de nombreuses collaborations qui se multiplient à partir des années post-Oslo. Ces collaborations facilitent ou même permettent l'exportation du théâtre palestinien à l'extérieur de la Palestine.

En détaillant leurs formes et leurs manifestations, cet article détermine comment et dans quelle mesure, les collaborations euro-palestiniennes participent de l'une et/ou l'autre des trois missions du théâtre palestinien professionnel suivantes : la pérennisation de l'activité théâtrale, la visibilité des artistes et des récits

1- Les Accords d'Oslo sont signés à Washington par Yitzhak Rabin, premier ministre d'Israël, Yasser Arafat, président de l'Organisation de libération de la Palestine (OLP), et Bill Clinton, président des États-Unis, le 13 septembre 1993.

2- Voir ATIEH Adel, « Le rôle de l'Union européenne dans le conflit israélo-palestinien », *Eurocité*, Tribune 17, avril 2017, 13p.

3- Voir SCHNEIDER Mirjam, « Palestine Country Report » [en ligne], *Preparatory action, Culture in EU External Relations*, publié le 26 février 2014, 35 p. Lien : https://www.cultureinexternalrelations.eu/downloader/download-file?file=2016/08/Palestine_report56.pdf (consulté le 14 décembre 2022).

4- Les théâtres doivent d'abord être enregistrés en tant qu'ONG pour pouvoir percevoir des financements. Ils doivent être en mesure de planifier leurs activités à long terme et d'établir des rapports très détaillés. L'anglais en tant que langue des bailleurs de fonds est aussi un prérequis. On observe dans les années post-Oslo la création de nouveaux postes administratifs jusqu'alors absents des équipes des théâtres comme celui de conseiller en financement.

5- Voir DARIUS NICHOLSON Rashna, « On the (Im)possibilities of a Free Theatre: Theatre Against Development in Palestine » [en ligne], *Theatre Research International*, vol. 46, mars 2021, p.4-22. Lien : <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-research-international/article/on-the-impossibilities-of-a-free-theatre-theatre-against-development-in-palestine/39F40FF017DD4037F8DB91D27335C1A5> (consulté le 2 juillet 2021).

6- AHREN Raphael, « L'UE déboute une ONG palestinienne refusant de signer la clause anti-terroriste » [en ligne], *Times of Israel*, 18 juin 2020. Lien : <https://fr.timesofisrael.com/lue-deboute-une-ong-palestinienne-refusant-de-signer-la-clause-anti-terroriste/> (consulté le 30 mai 2022).

palestiniens, la circulation des œuvres palestiniennes et leur inscription dans le champ mondialisé du spectacle vivant. Parce qu'elles prennent différentes formes et s'étendent du principe de transmission au principe d'élaboration collective, nous analyserons dans une première partie les formes les plus répandues de la collaboration : les *workshops* de transmission, les formations réciproques, les *workshops* de création et les cocréations. Les différentes formes de collaboration ne sont pas exclusives les unes des autres. Ainsi, dans notre seconde partie, nous réaliserons des études de cas qui portent sur deux partenariats composés de plusieurs formes de collaboration, celui mené par le Royal Court de Londres et celui qui unit l'ancien directeur du Young Vic, David Lan, et l'auteur et metteur en scène palestinien, Amir Nizar Zuabi.

Collaborer avec un artiste ou une institution européenne peut répondre à une stratégie des théâtres en Palestine pour assurer leurs conditions de subsistance et de développement sur le territoire d'une part, et d'autre part avoir accès aux scènes institutionnelles en Europe sans rester cantonnés aux réseaux associatifs et militants. Cette stratégie est à objectif multiple mais elle a un prix puisque la visibilité en jeu est soumise aux conditions que cet article s'attache aussi à circonscrire. Notre étude se concentre sur cinq théâtres palestiniens situés à Jérusalem-Est (Le Théâtre National Palestinien El-Hakawati – TNP) et dans les Territoires palestiniens (le Théâtre Ashtar et le Théâtre Al-Kasaba de Ramallah, le Théâtre Al-Harah situé à Beit Jala en périphérie de Bethléem et le Théâtre de la Liberté du camp de réfugiés de la ville de Jénine), ainsi que sur les artistes qui s'y rattachent. En plus du fait qu'ils possèdent tous un lieu destiné à la création et aux représentations, une équipe salariée, une formation et une production professionnelle, ils ont pour point commun l'ambition d'exporter leur production à l'extérieur de la Palestine et de s'inscrire dans le champ mondialisé du spectacle vivant. Entre eux cinq, ils assurent aussi la circulation de leurs œuvres respectives et forment donc le réseau théâtral programmatique de Palestine. À partir d'un travail de terrain réalisé entre l'Europe et les Territoires palestiniens depuis 2016 et d'une étude quantitative et qualitative, cet article se propose d'investiguer les collaborations théâtrales euro-palestiniennes en tant que stratégie mise en place par les théâtres en Palestine.

1- Formes et manifestations de la collaboration : de l'intervention à l'élaboration collective

L'intervention par les workshops vs la formation réciproque

Les *workshops* ou ateliers de pratique théâtrale sont donnés par des artistes étrangers en Palestine. Ils constituent la forme de collaboration la plus fréquente et répondent majoritairement au principe de transmission. Pour une période courte et délimitée, un artiste intervient dans un théâtre pour délivrer des ateliers à dominante technique⁷. Ces *workshops* s'inscrivent d'abord au sein des programmes des formations proposées par les théâtres. Parce que les universités palestiniennes ne sont pas pourvues de départements d'études théâtrales et qu'il n'y a pas d'écoles nationales de théâtre, les théâtres, en tant que compagnies avec un lieu de création et de représentation, ont créé leurs propres formations. En 1992, le Théâtre Ashtar a ouvert la première formation théâtrale et mis en place un programme d'été entre 1992 et 1995 dans le cadre duquel il « mobilise son réseau international [puisqu'] des professionnels participent à ce workshop et forment les étudiants »⁸. Il dispense aujourd'hui une formation théâtrale de trois ans, destinée aux étudiants de Gaza et des Territoires occupés sous forme de programme extrascolaire. Le TNP organise sa formation en plusieurs *workshops* répartis dans l'année. Le Al-Kasaba avec la Drama Academy⁹, l'école du Théâtre de la Liberté et PARC (Performing Arts Training Center), celle du Théâtre Al-Harah, proposent des formations diplômantes de deux ou trois ans¹⁰. Ces *workshops* donnés par des artistes étrangers sont constitutifs de ces formations et permettent tout d'abord « la transmission de savoirs »¹¹. Ils peuvent aussi venir combler un manque dans les formations dispensées par les théâtres qui ont tendance à se concentrer sur le jeu¹² et ouvrir à l'ensemble des métiers artistiques – comme la danse, les arts martiaux, la voix et le chant – et techniques du théâtre – comme le maquillage, les costumes et la lumière¹³.

7- Nous utilisons le terme « intervention » dans le sous-titre notamment pour plusieurs raisons. En français, il est utilisé couramment par les artistes qui se rendent dans les écoles ou les organisations dans un objectif technique ou pédagogique pour mener des ateliers de pratique. Les artistes sont alors désignés dans les contrats comme « les intervenants ». De plus, l'intervention renvoie à l'interventionisme politique ainsi qu'au droit international en tant qu'intervention politique et/ou militaire d'un État ou d'organisations tierces dans les affaires d'un autre état.

8- THIEBOT Emmanuelle, « Ashtar for Theatre Production and Training : la délicate (in)dépendance d'une compagnie palestinienne » [en ligne], in *Double jeu*, 17, 2020. Lien : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2778> (consulté le 2 juillet 2022).

9- La Drama Academy est actuellement fermée puisque le partenariat qui liait cette école avec l'Université Folkwang d'Essen en Allemagne a pris fin. Le Théâtre Al-Kasaba n'est pas parvenu à trouver des financements pour maintenir l'école ouverte. La Drama Academy était la seule formation pouvant conférer le grade de licence aux étudiants.

10- BARHAM Marina, entretien personnel, 14 décembre 2018, Théâtre Al-Harah, Beit Jala.

11- THIEBOT Emmanuelle, *op.cit.*

12- BARHAM Marina, entretien personnel, 29 novembre 2019, Théâtre Al-Harah, Beit Jala.

13- Voir THIEBOT Emmanuelle, *op.cit.*

L'étude des C.V. des jeunes acteurs diplômés montre dans l'explication de leur cursus une mise en avant des *workshops* menés par des artistes internationaux. Dans la rubrique formation, le nom du théâtre et de son école sont mentionnés, mais ce sont les *workshops* internationaux reçus dans le cadre de la formation qui sont détaillés¹⁴. Ces interventions ne contribuent pas à la circulation des œuvres et la visibilité des artistes palestiniens à l'international. Elles s'insèrent en revanche indirectement dans un processus de légitimation des formations délivrées par les théâtres palestiniens. Parallèlement, elles valorisent le parcours des étudiants et jeunes diplômés et peuvent faciliter une poursuite d'études en Europe ou d'autres formes de collaboration.

La forte attention au principe de transmission par l'intermédiaire des *workshops* peut parfois témoigner d'un geste quasi humanitaire et concorde avec les logiques de développement¹⁵ du fait que la réciprocité n'existe quasiment pas : les ateliers de pratique comme formation technique à destination d'artistes européens donnés par un artiste palestinien en Palestine ou dans un pays européen relèvent de l'exception¹⁶. Les *workshops* donnés par des artistes palestiniens à destination d'artistes étrangers ont tendance à se concentrer sur des questions politiques et non sur des apports techniques. Raeda Ghazaleh mentionne notamment avoir donné un *workshop* en Allemagne sur l'identité¹⁷. La question de la transmission est forte d'une asymétrie entre praticiens européens et palestiniens. La considération que la transmission technique doit d'abord être du fait d'un artiste européen met en lumière à la fois l'hégémonie du théâtre européen et la situation de dépendance économique et politique dans laquelle se trouve la Palestine.

Des *workshops* de transmission sont mis en place hors des théâtres et ne sont alors plus ouverts exclusivement aux étudiants des écoles mais à l'ensemble des artistes de Palestine à l'instar de ceux menés par le Royal Court de Londres ainsi que les écoles d'été du KVS de Bruxelles (Théâtre Royal Flamand) et de la compagnie de danse belge, Les Ballets C de la B. Quand les *workshops* sont organisés de manière régulière et sur un temps long, ils peuvent être qualifiés de partenariats-*workshops*. C'est le cas du partenariat qui unit le KVS, Les Ballets C de la B et la fondation palestinienne AM Qattan, active depuis 1998. Ensemble, ils

14- Extrait d'un CV anonymisé d'un étudiant diplômé de l'école du Théâtre de la Liberté : Freedom Theatre Acting School in Jenin camp, Palestine : Playback theatre workshop, Workshop conducted by Ben Rivers, playback theatre practitioner who conducts workshops all over the world. 2015 / Shakespeare workshop, Workshop conducted by Di Travis, director at the National Theatre in London and Royal Shakespeare Company. / Intermedia theatre workshop, Workshop conducted by Bryan Reynolds, artistic director of Amsterdam-based Transversal Theatre Company.

15- SBEIH Sbeih, « Les projets collectifs de développement en Palestine : diffusion de la vulgate néolibérale et normalisation de la domination » [en ligne], *Civil Society Review*, Lebanon support, 2018. Lien : <https://civilsociety-centre.org/node/52286> (consulté le 10 août 2022).

16- Amir Nizar Zuabi a pu donner des *workshops* au sein du Young Vic de Londres mais dans le cadre d'un partenariat particulier. Voir sous-partie « David Lan et Amir Nizar Zuabi ».

17- GHAZALEH Raeda, entretien personnel, 28 novembre 2019, op.cit.

proposent des stages de pratique qui prennent la forme d'une école d'été. Née en 2007, elle est intitulée Performing Arts Summer School – PASS (École d'été des arts du spectacle). Les écoles d'été ont différents focus comme la danse, le théâtre et en 2010, l'édition se concentre sur l'écriture et la production. Par leur régularité, ces partenariats-workshops modifient l'aspect interventionniste des *workshops*. Si la qualité et la diversité de la formation peuvent augmenter, ce sont surtout les modalités de la collaboration et les rapports entre partenaires qui changent puisqu'ils permettent d'établir des relations durables entre partie européenne et partie palestinienne. L'aspect collaboratif est aussi mis à l'honneur : pour la première édition qui se tient du 31 juillet au 23 août 2007 à Birzeit, le metteur en scène palestinien François Abou Salem participe à la direction de la troisième semaine de formation aux côtés de la dramaturge Hildegard de Vuyst, du dramaturge et metteur en scène Bart Danckaert, de la danseuse Rosalba Torres Guerrero, du chorégraphe Koen Augustijnen et de l'acteur Joris Van den Brande. En 2010, les écoles d'été commencent à impliquer les anciens étudiants des éditions précédentes. Pour la septième édition, l'école se concentre sur la mise en scène de la pièce *Keffiyey/Made in China* de l'autrice palestinienne Dalia Taha. Le fait de recourir à un texte dramatique palestinien contemporain n'est pas fréquent, que ce soit dans le cadre des *workshops* ou des cocréations. La pièce est produite par le KVS et jouée pour sept dates à partir du 24 mars 2012. Elle connaît ensuite une tournée en Territoires palestiniens, à Jérusalem et en Israël. Ainsi, la collaboration ne se limite pas au principe de transmission unilatéral mais constitue une formation réciproque.

Ces *workshops* de transmission s'opposent aux *workshops* de création qui, quant à eux, s'inscrivent en amont d'une autre forme de collaboration, comme phase préparatoire à celle-ci. Ils sont destinés davantage à des acteurs professionnels. Ils s'adressent, par exemple, à des acteurs envisagés par un artiste européen pour une pièce. Les *workshops* prennent alors la forme d'ateliers de recherche et non de transmission. On peut citer les *workshops* donnés par Adel Hakim durant l'été 2014 qui ont rempli un double objectif : constituer son équipe et amorcer l'écriture de sa pièce *Des Roses et du Jasmin* (2015, Adel Hakim) en partenariat avec le TNP. En 2018, Lydia Ziemke dirige, quant à elle, un *workshop* de recherche qui avait comme objectif de découvrir et sélectionner les archives de François Abou Salem qui seront utilisées pour écrire le spectacle *About François* (2019, Lydia Ziemke). Les *workshops* peuvent donc incarner une phase de sélection pour les artistes européens qui, par leur intermédiaire, réalisent les auditions pour une future cocréation. Avec une distribution déjà formée ou en partie formée, ils incarnent une étape de recherche préalable à la cocréation et/ou permettent d'alimenter voire de générer l'écriture de la pièce. Les *workshops* de création sont dans ces cas une étape à part entière et constitutive des cocréations.

Le principe d'élaboration collective : les cocréations

Si des formes de collaboration facilitent ou participent de la circulation des artistes et des œuvres palestiniennes en Europe, les cocréations, sont quant à elles, les objets en circulation. Depuis les années post-Oslo, elles sont croissantes au point de représenter une part non négligeable voire majoritaire de la production professionnelle des cinq théâtres des Territoires occupés et de Jérusalem. Les cocréations se différencient des coproductions parce qu'elles comprennent une équipe en partie palestinienne et en partie étrangère. À l'instar des financements qui alimentent l'activité théâtrale en Palestine et des autres formes de collaborations susmentionnées, les cocréations sont quasi-systématiquement euro-palestiniennes¹⁸.

En raison de plusieurs facteurs, elles impliquent dans l'ensemble directement les théâtres et non les artistes palestiniens individuellement. Les théâtres en Palestine peuvent difficilement garantir des ressources propres, d'un montant conséquent, et donc contribuer à la production du spectacle à part égale avec la partie européenne. Les apports de la partie palestinienne sont donc d'abord d'ordre matériel (elle fournit le lieu de répétition en état de fonctionnement), technique (elle met à disposition les équipements dont elle dispose), et humains (une partie de l'équipe administrative et/ou technique du théâtre est mobilisée pendant la création du spectacle). Les théâtres palestiniens contribuent aussi à la production en assurant le logement – soit en effectuant une location, soit en mettant à disposition des pièces du théâtre quand les infrastructures des théâtres le permettent¹⁹ – et en assurant une part du défraiement des partenaires européens (repas et transport en Palestine). La Palestine comme lieu de création ne répond pas seulement à des enjeux d'apports pour la production mais répond aussi aux critères des financeurs. Quand les projets sont cofinancés par les organes des ministères des Affaires étrangères des pays européens, tels que l'Institut Français, le British Council et l'Institut Goethe pour l'Allemagne, les répétitions doivent se dérouler en Palestine parce que les branches de ces instituts ont pour mission de contribuer à la vie culturelle et artistique au sein de leur territoire d'implantation. Cela répond au principe des politiques culturelles extérieures et plus précisément de la diplomatie culturelle de ces différents pays. Pour les partenaires palestiniens, les effets positifs sont l'ouverture et le fonctionnement de leurs institutions ainsi que la possibilité de salarier les équipes administrative, technique et artistique. Par ailleurs, pour que ces collaborations soient à même de participer à la pérennisation de ces institutions, il est nécessaire que les théâtres les multiplient et qu'elles soient régulières. Dans ce cas, il est possible, via les recettes relatives à la diffusion, de financer en partie

18- AOUN Iman, entretien personnel, 2 décembre 2019, Théâtre Ashtar, Ramallah.

19- Le Théâtre de la Liberté possède deux appartements pour les artistes et les visiteurs. Le Théâtre Al-Harah possède une pièce avec une salle d'eau attenante dans le lieu de ses bureaux pouvant être mis à disposition.

un projet suivant et donc d'être en mesure de continuer à salarier des membres des différentes équipes. La régularité des cocréations joue un rôle déterminant. C'est pourquoi les partenariats entre institutions européennes et palestiniennes qui sont composées de plusieurs cocréations réparties sur plusieurs années exercent une influence-clé sur le développement des théâtres palestiniens.

Le statut de l'institution ou des artistes européens partenaires a aussi des conséquences à la fois sur le montant de la coproduction, sur ses possibilités de circulation, ainsi que sur le maintien ou l'absence de critères politiques formulés par les financeurs de la cocréation. Si l'artiste européen est aussi le directeur d'un théâtre financé par le ministère de la Culture – ou ses différents organismes comme dans le cas de l'Arts Council – les moyens de production ainsi que les possibilités de diffusion se multiplient. Parce qu'il est valorisé par les instances étatiques et qu'il possède son propre lieu de diffusion subventionné, la pièce cocréée sera à la fois programmée dans son théâtre et plus aisément dans d'autres institutions tout aussi légitimées. À l'inverse, les petites compagnies ou même les artistes qui ne sont pas subventionnés dans leur pays d'implantation doivent candidater auprès des organismes de la politique extérieure, des fondations, des programmes de l'Union Européenne. La diffusion des pièces et leur inscription sur les scènes théâtrales institutionnelles en Europe sont plus complexes et limitées.

Les œuvres cocrées, même s'il s'agit de mises en scène de pièces classiques, ne s'affranchissent pas d'un récit du conflit israélo-palestinien et de la situation palestinienne. Par ailleurs, elles n'impliquent pas la circulation d'auto-représentations palestiniennes mais de représentations partagées, donc négociées de part et d'autre. C'est ainsi qu'elles induisent un partage plus ou moins équitable de l'auctorialité. La distribution des postes au sein de la cocréation détermine ce partage. Elle agit donc de pair sur la visibilité des artistes impliqués et sur la visibilité et la circulation des enjeux et des récits palestiniens. Les fonctions de mise en scène, d'écriture, de dramaturgie et de scénographie sont occupées en majorité par la partie européenne de la distribution. Les artistes palestiniens participent dans ce cas en tant qu'acteurs et actrices. Le poste d'assistanat à la mise en scène peut être aussi occupé par un artiste palestinien. Il vient répondre à une nécessité pour la partie européenne en termes de traduction quand la langue arabe n'est pas partagée. Même si la partie européenne se rend en Palestine en effectif réduit, elle est souvent composée du binôme-clé metteur en scène/auteur ou metteur en scène/dramaturge. Cette division des postes influe aussi sur la dramaturgie du conflit diffusée. Si les pièces qui ne s'affranchissent pas du sujet de la situation de la Palestine sont écrites et mises en scène par des artistes européens, les pièces diffusées constituent avant tout une dramaturgie européenne du conflit. Comme il a été démontré, la réception des œuvres palestiniennes peut être « conditionnée par le contexte géopolitique ». La dramaturgie du conflit par l'intermédiaire des cocréations rend alors d'abord compte d'un point de vue et d'un récit européens sur la

question palestinienne, qui ne peut pas non plus véritablement s'affranchir du contexte géopolitique²⁰.

Les cocréations qui relèvent d'un véritable partage de l'auctorialité s'insèrent dans des partenariats à long terme où l'artiste européen occupe un rôle dans le fonctionnement du théâtre palestinien. Deux exemples sont emblématiques et sont liés au même théâtre, le Théâtre de la Liberté de Jénine. Micaela Miranda, metteuse en scène et dramaturge portugaise, a notamment dirigé le programme de formation de l'école du Théâtre de la liberté de 2008 à 2017. Zoé Lafferty, metteuse en scène britannique, est associée au théâtre. Les deux metteuses en scène ont co-signé plusieurs pièces avec les artistes du théâtre. Miranda a occupé la fonction de directrice du mouvement et de dramaturge au sein des différentes cocréations et elle a aussi partagé la mise en scène. À une unique occasion, elle a assuré l'écriture et la mise en scène d'un spectacle (*Return to Palestine* - 2016). Toutes les pièces pour lesquelles Zoe Lafferty a travaillé sont le fruit d'un partage de la mise en scène. Parce que ces deux artistes ont une relation à long terme avec ce théâtre et ses membres – Miranda a vécu dans le camp de réfugiés de Jénine et a appris l'arabe –, elles participent de la visibilité des récits palestiniens. Elles pratiquent cependant la mise en scène en freelance et rencontrent des difficultés²¹ pour la diffusion des pièces sur les scènes institutionnelles²². Sans s'y limiter exclusivement, les cocréations mais aussi l'ensemble des œuvres et pratiques du Théâtre de la liberté restent peu valorisés voire méconnus en dehors des « réseaux associatifs internationalistes, des maisons d'édition ou revues affiliées aux courants anarchistes, communistes libertaires ou plus largement d'extrême gauche »²³. Pourtant, c'est avec la cocréation *The Siege* (2015, Al Raee, Lafferty) que le théâtre de Jénine connaît sa plus dense tournée et qu'une de ses pièces atteint pour la première fois les scènes britanniques.

Puisqu'elles sont à même de répondre à chacune des missions des théâtres palestiniens, les cocréations peuvent constituer une stratégie multiple mise en place par les théâtres et les artistes. Elles ne parviennent toutefois pas à répondre conjointement à l'ensemble des missions du théâtre palestinien — la pérennisation des institutions en Palestine, la visibilité des artistes et d'une narration palestinienne en Europe et l'inscription des œuvres dans le champ du spectacle vivant international. La réalisation d'un de ces objectifs se fait aux dépens d'un autre. L'inscription des œuvres sur les scènes institutionnelles

20- THIEBOT Emmanuelle, « Les Accords d'Oslo sur les scènes du Festival de Lille (1994) : quand la réception contradictoire de deux spectacles confond universalité et unilatéralité » [en ligne], *Double jeu*, 17, 2020. Lien : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2734> (consulté le 02 juillet 2022).

21- La première pièce du Théâtre de la Liberté à connaître une tournée au Royaume-Uni est *The Siege* (Le Siège), co-mise en scène par Zoe Lafferty et Nabil Al Raee, en 2015.

22- LAFFERTY Zoe, entretien personnel, 23 février 2022, Londres.

23- THIEBOT Emmanuelle, « Quelle résistance culturelle en contexte d'occupation militaire ? » [en ligne], *Revue d'histoire culturelle*, 2021. Lien : <http://revues.mshparisnord.fr/rhc/index.php?id=1011> (consulté le 08 décembre 2022).

européennes, par exemple, a un prix : celui du partage — rarement équitable — de l’auctorialité. C’est en cela que réside la principale contradiction qui se loge au sein du principe d’élaboration collective des cocréations.

De nombreux partenariats euro-palestiniens incluent plusieurs des formes de collaboration que nous avons décrites. Le KVS et les Ballets C de la B collaborent avec des institutions et artistes palestiniens dans le cadre de *workshops* ou plus spécifiquement de stages d’été, mais aussi dans le cadre de trois cocréations. La plus célèbre d’entre elles est la pièce chorégraphique *Badke* mise en scène par Koen Augustijnen et Rosalba Torres Guerrero des Ballets C de la B et Hildegard De Vuyst du KVS. La distribution est notamment composée de dix performers palestiniens, danseurs et/ou acteurs. *Badke* a connu une tournée dense entre 2013 et 2016 aussi bien en Palestine qu’en Europe, au Canada et aux États-Unis. Le partenariat s’étend donc du principe de transmission au principe d’élaboration collective. D’autres partenariats majeurs comprennent plusieurs formes de collaboration mais aussi plusieurs dispositifs qui ont pour objectif de rendre visibles les artistes palestiniens et leurs œuvres, à l’instar des partenariats menés par le théâtre Royal Court et David Lan, directeur du théâtre Young Vic de Londres, entre 2000 et 2018.

2- Le Royal Court et David Lan : des dispositifs routinisés à la rencontre d’exception

Le Royal Court et les auteurs dramatiques palestiniens

Le Royal Court est un théâtre d’auteurs et d’autrices dramatiques créé en 1956 et situé à Sloane Square dans le quartier de Chelsea à Londres. Depuis 1995, le théâtre possède un département international dont l’objectif est double : exporter le paradigme britannique de la primauté de l’auteur, c’est-à-dire, développer ou renforcer la place de l’écriture dramatique dans les pays partenaires ; et nourrir la scène britannique de cette « conquête [dramatique] du monde »²⁴ en important et en promouvant les écritures internationales à Londres. La Palestine fait partie des premiers pays partenaires, avec elle se noue un des partenariats les plus denses mis en place par Daldry et Dodgson. Le partenariat inclut : des *workshops* en Palestine et des résidences d’été d’écriture à Londres, la programmation de deux pièces palestiniennes au Royal Court, des conférences données au public britannique au sujet de la situation en Palestine, des résidences d’écriture pour des auteurs britanniques en Palestine et une coproduction anglo-palestinienne. Il est construit de plusieurs formes d’interventions et de collaborations et se manifeste avec régularité. Cette diversité et cette longévité font du Royal Court l’un des plus grands partenaires européens des artistes de théâtres palestiniens. Les *workshops* ou ateliers d’écriture incarnent le cœur de l’action du département.

24- LAN David, *As if By Chance: Journeys, Theatres, Lives*, Londres, Faber & Faber, 2020, p. 276.

Le premier en Palestine a lieu trois ans après cette première prise de contact en février 1998 grâce à la jeune actrice et metteuse en scène palestinienne Raeda Ghazaleh qui a voyagé des villes aux villages pour rassembler des jeunes auteurs²⁵. Grâce à ses connaissances du paysage théâtral de Jérusalem et des Territoires palestiniens²⁶, elle devient l'interlocutrice de Dodgson. En termes de lieux, le théâtre de Londres mène son premier *workshop* au Paradise Hôtel de Bethlehem²⁷. Il se rapproche ensuite du théâtre Al-Kasaba créé par George Ibrahim, situé à ce moment à Jérusalem puis à Ramallah depuis le début des années 2000. Plus tard, le Royal Court noue aussi des liens durables avec le Théâtre Al-Harah de Beit Jala créé par Ghazaleh²⁸. Elyse Dodgson, l'auteur Stephen Jeffreys et la metteuse en scène Phyllida Lloyd conduisent un premier *workshop* qui se construit, à l'instar de l'ensemble des *workshops* mis en place par le département au sein des pays partenaires, à partir d'exercices choisis et proposés par les artistes intervenants. L'objectif de ces semaines d'atelier est cependant toujours le même : l'écriture par les participants d'une pièce de théâtre. Les *workshops* sont aussi pilotés par la vision de Stephen Daldry du développement de l'écriture dramatique. C'est-à-dire que les *workshops* donnés dans un pays partenaire ne constituent pas le seul rôle du Royal Court²⁹.

À la suite du *workshop*, les participants ont une période d'environ trois mois pour poursuivre l'écriture de leur pièce qui sera ensuite relue par des membres du Royal Court. Les auteurs reprennent donc leur pièce selon les retours des auteurs du théâtre avant d'être conviés à un second *workshop*. Le système de développement de l'écriture pensé par Daldry se clôture par des lectures mises en espace dans le pays d'accueil et qui impliquent des metteurs en scène et des acteurs locaux.³⁰ C'est en cela que les *workshops* d'écriture du Royal Court ne constituent pas une intervention délimitée par le temps puisqu'ils s'insèrent dans un processus long dont ils ne sont en fait qu'une étape. Par-dessus tout, Elyse Dodgson met en lumière une spécificité de son théâtre dans l'accompagnement des écritures internationales. Il n'est pas demandé aux participants d'écrire en anglais et ils ne sont pas sujets à une commande d'une version anglaise de leur travail par le théâtre de Sloane Square³¹. Des traducteurs sont impliqués dans l'ensemble de ce processus, du premier *workshop*, aux relectures, au *workshop* final et aux lectures publiques. Ils travaillent en étroite collaboration avec les auteurs dont ils partagent la langue. Ce parti pris différencie aussi le Royal Court de ses homologues britanniques³². Les auteurs peuvent donc composer dans leur

25- GHAZALEH Raeda, entretien personnel, 28 novembre 2019, Jérusalem.

26- *Ibid.*

27- DODGSON Elyse, entretien audio avec Harriet Devine, Track 9/11, Session 6, 12 novembre 2009, *The Legacy of the English Stage Company*, Droits : British Library 1:36:59.

28- BARHAM Marina, entretien personnel, 29 novembre 2019, *op. cit.*

29- DODGSON Elyse, entretien audio avec Harriet Devine, *op. cit.*

30- ASTON Elaine et O'THOMAS Mark, *Royal Court: International*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2015, p.39-40.

31- DODGSON Elyse, entretien audio avec Harriet Devine, *op. cit.*

32- *Ibid.*

langue et cela facilite la participation³³. Par ailleurs, si Dodgson affirme que les *workshops* ont entraîné plusieurs des participants à écrire de nouvelles pièces et même à créer leurs propres compagnies en Palestine³⁴, les auteurs ne gagnent que rarement en visibilité à l'extérieur de la Palestine.

Un autre dispositif mis en place par le théâtre ouvre cette possibilité : les résidences d'été d'un mois au Royal Court destinées aux auteurs du monde entier. Pour cette étape, un recrutement est mis en place, ce qui fait des résidences un dispositif très sélectif. Grâce au réseau du British Council dont les antennes sont implantées dans de nombreux pays et par l'intermédiaire du réseau international développé par Dodgson, le théâtre lance un appel. Les auteurs³⁵ sont sélectionnés à partir d'un extrait de leur travail. Avoir participé à un *workshop* de la Royal Court dans leur pays peut faciliter leur candidature. Au fil des années, les sélectionnés pour la résidence ont eu de moins en moins d'ateliers de pratique pendant la résidence afin de leur laisser davantage de temps pour leur projet individuel d'écriture. Un glissement s'est donc opéré de l'enseignement à l'accompagnement personnalisé. À l'issue de ces résidences, les auteurs peuvent être programmés dans le cadre des « Saisons internationales des auteurs dramatiques » (International Playwrights Season - IPS), où une lecture de leur pièce est donnée publiquement et dirigée par un metteur en scène du théâtre³⁶. Ces lectures ne sont cependant pas l'ultime objectif visé par les participants. Des metteurs en scène affiliés au Royal Court peuvent en effet choisir une pièce écrite lors des résidences d'été et la mettre en scène dans le cadre d'une production du théâtre. À ce sujet, Dodgson déplore en 2009 n'avoir pu vraiment produire aucune pièce palestinienne³⁷. En 2015, son souhait se réalise quand le metteur en scène Richard Twyman se saisit de *Fireworks (Feux d'artifice)* de l'autrice Dalia Taha. Il s'agit de la seule pièce palestinienne issue des résidences d'été internationales du théâtre qui recevra cet honneur³⁸. Sur l'ensemble du partenariat, deux pièces palestiniennes qui ne sont pas le fruit

33- L'anglais reste cependant requis pour participer aux *workshops* puisque les artistes intervenants s'expriment systématiquement dans cette langue. Le département international exerce donc tout d'abord un rôle d'intermédiaire entre les œuvres et leurs auteurs.

34- *Ibid.*

35- Au début, les résidences étaient ouvertes aux metteurs en scène. Depuis 2008, le département s'est concentré sur sa vocation première, les auteurs.

36- Par exemple, en 2000 dans le cadre de l'IPS, la journée du 20 est nommée « Nouveaux auteurs palestiniens de Cisjordanie » et offre au public la possibilité d'entendre les lectures de deux pièces palestiniennes (*Valley of Hell* de Ahmad Rafiq Awad avec Raeda Ghazaleh, traduite par Karim Alrawi ; *Edge of Eternity* d'Iman Bassir). En 2004 et 2008, les IPS programment d'autres lectures de pièces palestiniennes (*Bethlehem Diaries* de Raeda Ghazaleh en 2004 et 603 d'Imad Farajin en 2008), dans le cadre de journées consacrées respectivement à la Palestine et aux pays arabes.

37- DODGSON Elyse, entretien audio avec Harriet Devine, *op. cit.*

38- Une autre pièce palestinienne issue de la résidence d'été du Royal Court a été éditée, 603 d'Imad Farajin, dans une première anthologie dirigée par Elyse Dodgson (*Plays from the Arab World*, Nick Hern Books, 2011) et dans une seconde dirigée par Naomi Wallace et Ismail Khaid (*Inside/Outside, Six Plays from Palestine and the Diaspora*, 2015). Elle n'a cependant pas été produite et jouée au Royal Court mais a été mise en scène par la compagnie allemande Suit 42 de Lydia Ziemke.

d'une collaboration avec le Royal Court ont aussi été programmées, *Ramzy Abu Majd* en 1997 et *Alive From Palestine, Stories under occupation* (*Vivants de Palestine, Histoires sous occupation*) en 2001, produites par le Théâtre Al-Kasaba. Ces chiffres témoignent des limites du partenariat quant à la visibilité qu'il peut offrir à l'ensemble des artistes palestiniens impliqués.

Pour les auteurs qui ont participé aux *workshops* et / ou aux résidences, le fait d'avoir collaboré avec le Royal Court peut contribuer à la valorisation de leur *curriculum* personnel dans l'objectif d'intégrer une école en Europe, de participer à d'autres résidences d'écriture ou de collaborer avec d'autres artistes. Qu'ils soient à la direction d'un théâtre ou qu'ils travaillent individuellement, le label du Royal Court peut aussi les aider à obtenir des financements de donateurs étrangers. Mais parce qu'il s'adresse aux auteurs, le département international joue un rôle dans le parcours individuel des collaborateurs et non des institutions. Par ailleurs, le théâtre anglais aura révélé durablement trois artistes uniquement au cours de près de vingt-sept ans de partenariat : Imad Farajin, Dalia Taha et Raeda Ghazaleh. Le département international joue un rôle d'intermédiaire entre les œuvres – palestiniennes – et le public de Londres mais son principal rôle est celui d'intermédiaire prescripteur³⁹ envers les pairs. En rassemblant un réseau prestigieux d'auteurs, de metteurs en scène britanniques et parfois de directeurs d'institutions, le Royal Court leur présente les auteurs sur place ou à Londres et leur prescrit les auteurs internationaux qu'il a adoubés, via ses saisons internationales. Les potentiels programmeurs peuvent à leur tour décider de collaborer et/ou de programmer des auteurs et artistes palestiniens déjà labellisés par le théâtre de Sloane Square. C'est le cas de David Lan, ancien directeur artistique du Young Vic, et de l'auteur et metteur en scène palestinien Amir Nizar Zuabi.

David Lan et Amir Nizar Zuabi

En 2001, pendant la seconde intifada, Elyse Dodgson se rend en Palestine et assiste au théâtre Al-Kasaba de Ramallah à la pièce *Alive From Palestine, Stories Under Occupation*, issue d'une écriture collective et mise en scène par Amir Nizar Zuabi. Zuabi est né en 1976 à Jérusalem et a suivi une formation au Nissan Nativ Acting Studio de Tel Aviv, concentrée sur le jeu d'acteur. De mère israélienne et de père palestinien, il fait tôt le choix de travailler exclusivement avec les théâtres de Jérusalem et des Territoires palestiniens. *Alive From Palestine* est sa première expérience de mise en scène. Elyse Dodgson décide de programmer le spectacle, malgré l'intifada en cours, au théâtre Downstairs du Royal Court, du 28 au 30 juin 2001. Il est joué en arabe, surtitré en anglais. Pour l'occasion, le département international du Royal Court convie son réseau d'artistes associés dont David

39- LIZE Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (dir.), « Les intermédiaires culturels : des experts de l'économie des biens symboliques », in *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et production de la valeur dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014, p. V.

Lan qui est alors directeur artistique du Young Vic de Londres (2000-2018). Il a beaucoup travaillé avec le Royal Court notamment en étant écrivain en résidence de 1995 à 1997. Lan ne peut se rendre à la représentation mais est interpellé par le sujet de la pièce qui porte sur la vie sous occupation⁴⁰. Il obtient du Royal Court la version anglaise du texte réalisé pour la mise en place des sous-titres⁴¹. Elyse Dodgson met en relation le directeur et le metteur en scène palestinien. Sans avoir assisté à la représentation, David Lan décide de le programmer l'été suivant. Son choix s'est effectué à partir de la version concise du texte de la pièce et des critiques publiées dans la presse au sujet de la représentation⁴². La pièce ayant été programmée au Royal Court et donc choisie par Elyse Dodgson, le pari du directeur n'est pas risqué. *Alive From Palestine* connaît un grand succès à Londres mais aussi à Broadway et Tokyo. Surtout, la programmation de la pièce au Young Vic ouvre une collaboration durable de plus de vingt ans, entre David Lan et Amir Nizar Zuabi. Elle n'est pas riche seulement de programmations au sein de l'institution londonienne reconnue.

En 2003, Lan invite Zuabi à être metteur en scène en résidence au Young Vic, dans l'objectif qu'il s'entraîne à la mise en scène, assiste à de nombreux spectacles dans la capitale et se constitue un réseau⁴³. Il monte *When the World was Green* de Sam Shepard. À la suite de cette année, Zuabi rentre en Palestine où il met en scène *Jaddariya* du poète palestinien Mahmoud Darwish au TNP de Jérusalem⁴⁴. David Lan se rend en Palestine pour assister au spectacle⁴⁵. Zuabi crée dans la foulée sa propre compagnie Shiberhur, indépendante des financements israéliens⁴⁶. La collaboration avec le directeur du Young Vic prend ensuite un autre tournant puisqu'il a entraîné, voire poussé le jeune artiste palestinien à l'écriture. Il lui a demandé d'écrire en lui laissant entendre qu'il serait possible de (co)produire ses pièces par la suite au Young Vic⁴⁷. Sans contrats préalables, Lan a donc mis en place un système informel de commande avec Zuabi. La première pièce, *I am Yusuf and This Is My Brother (Je suis Youcef et celui-ci est mon frère)* écrite et mise en scène par Zuabi en 2009, est une coproduction du Young Vic et de Shiberhur. Les coproductions euro-palestiniennes témoignent d'un apport financier inégal des deux parties. Elles révèlent les difficultés pour la partie palestinienne de rassembler des fonds propres. À l'aube de la coproduction, Lan exige 50% du montant de la production par Shiberhur⁴⁸. Si le directeur explique cette condition par des raisons strictement financières – le Young Vic ne pouvait assurer que la moitié de la production – l'égalité de sommes engagées influe

40- LAN David, entretien personnel, 21 février 2022, Londres.

41- *Ibid.*

42- *Ibid.*

43- ZUABI Amir Nizar, entretien personnel, 25 février 2022, Londres.

44- *Ibid.*

45- *Ibid.*

46- ZUABI Amir Nizar, entretien personnel, 5 décembre 2018, Ramallah.

47- LAN David, entretien personnel, *op.cit.*

48- ZUABI Amir Nizar, entretien personnel, 24 novembre décembre 2018, Kiryat Shmona.

sur la collaboration et la relation des deux hommes de théâtre. Pour Zuabi, les 50 % de la production ont été difficiles à rassembler. Il affirme cependant que d'être engagé dans une co-production à part égale a configuré l'ensemble de la collaboration avec Lan⁴⁹. Elle fait d'ailleurs exception aux yeux de l'artiste palestinien qui révèle que les rapports entre collaborateurs euro-palestiniens sont majoritairement asymétriques⁵⁰. Une grande amitié unit les deux hommes mais l'engagement de Lan est aussi politique : « Quelle est ma contribution à la lutte palestinienne ? Qu'est-ce que je fais de bien ? Je suis en train de faire un auteur, voilà ce que je fais »⁵¹. Zuabi écrit et/ou met en scène sept pièces⁵² qui seront soit coproduites, soit programmées par la grande institution londonienne. Parce que le jeune auteur fait vite dans sa carrière le choix de l'anglais pour l'écriture théâtrale, les pièces ne constituent pas de difficulté programmatique pour le Young Vic en tant qu'elles n'engagent ni un travail de traduction ni la mise en place de sous-titres. La distribution des pièces de Zuabi est pour la grande majorité palestinienne et participe donc de la visibilité des acteurs palestiniens impliqués au Royaume-Uni et en Europe.

Une autre initiative de Lan a permis d'asseoir la carrière de Zuabi. En début de collaboration, en 2010, Lan fait de Zuabi un « metteur en scène international associé au théâtre » jusqu'à son départ de la direction artistique du Young Vic en 2018. Le terme « international » signifie que Zuabi ne vit pas à Londres et donc qu'il ne travaille pas au sein du Young Vic quotidiennement. Zuabi poursuit son travail avec sa compagnie en Palestine⁵³. Pendant dix-huit années, ce titre remplit un objectif multiple : il formalise d'abord, donc officialise, la collaboration Lan/Zuabi. Pour Zuabi, ce rôle-titre lui ouvre des portes tant en termes de financement – même pour les projets qui n'ont pas impliqué le théâtre anglais – qu'en termes de programmation de son travail au sein d'autres institutions européennes voire internationales. Pour Lan, la collaboration témoigne du parti pris non anglo-centré de sa direction artistique. Au sein de leur relation, un cadre est donné à leur amitié : « ça signifiait de facto que si j'ai une idée, je peux appeler David et lui dire «J'ai une idée» »⁵⁴. Réciproquement, Lan requiert souvent les conseils de Zuabi concernant des pièces et des choix de production⁵⁵.

C'est en tant que directeur d'une institution légitimée au Royaume-Uni et à l'international et en tant que producteur que Lan a collaboré avec Zuabi. Il joue donc un rôle, à l'instar du Royal Court, d'intermédiaire. En programmant pour la

49- Ibid.

50- Ibid.

51- LAN David, entretien personnel, op.cit.

52- *Alive From Palestine, Stories Under Occupation* en 2002; *When the World Was Green* de Sam Shepard en 2002; *I Am Yusuf and This Is My Brother* en 2010; *In The Penal Colony* d'après la nouvelle de Franz Kafka en 2011; *The Beloved* en 2012, *Oh My Sweet Land* en 2014, et *Taha d'Amer Hlehel* en 2017.

53- ZUABI Amir Nizar, entretien personnel, 25 février 2022, op. cit.

54- Ibid.

55- Ibid.

première fois Zuabi et en l'invitant pour une année au sein du Young Vic, Lan a participé à « lancer »⁵⁶ sa carrière. En l'incitant à l'écriture par le biais de conseils amicaux mais aussi grâce à un système informel de commande et en coproduisant son travail⁵⁷, il a participé à « construire »⁵⁸ sa carrière. En le nommant enfin metteur en scène international associé, il a participé à « développer »⁵⁹ et même à asseoir sa carrière. Ce titre ne recouvre pas un rôle ou une fonction précise mais atteste d'une « stratégie déployée »⁶⁰ par Lan qui consiste en un « mécanisme de valorisation »⁶¹ qui s'exerce tant auprès des publics que des pairs.

Au Young Vic, les pièces de Zuabi n'ont pas été programmées dans un département à part ou dans le cadre d'événements spécifiques, comme les saisons internationales du Royal Court ou des festivals. Elles s'intègrent dans la programmation principale du théâtre qui se révèle seulement ouverte aux artistes non-britanniques. Pour ces raisons, la visibilité acquise par Amir Nizar Zuabi à l'extérieur de la Palestine fait exception dans le paysage théâtral palestinien. Le Royal Court via son département international met en place des dispositifs routinisés (*workshops*, résidences d'été, saisons internationales...) qui ne s'adressent pas seulement aux auteurs palestiniens. Ce qui unit Lan et Zuabi peut être caractérisé par une relation professionnelle — mais aussi personnelle puisqu'amicale — entre deux personnes. Cette relation est unique en tant que Lan n'a pas collaboré avec d'autres artistes palestiniens. La nature de leur collaboration tient donc aussi de l'exception. Aujourd'hui, même si Lan a quitté la direction artistique du Young Vic, la collaboration et la relation avec Zuabi se poursuivent⁶².

Conclusion

Des collaborations agissent davantage auprès d'artistes individuels et leur permettent d'atteindre une certaine visibilité en dehors de la Palestine, à l'instar

56- NAUDIER Delphine, « Construire la notoriété des artistes : un enjeu de pouvoir en régime d'incertitude », in LIZE Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (dir.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et production de la valeur dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014, p.93

57- Parce que les pièces dont Zuabi est l'auteur sont programmées dans une institution phare du théâtre contemporain à Londres, elles sont publiées sans difficulté : ZUABI Amir Nizar, *I Am Yusuf and This Is My Brother*, Londres, Methuen Drama, « Modern Plays », 2010, 78p. ; ZUABI Amir Nizar, *Je suis Youcef et celui-ci est mon frère*, trad. Jacqueline Carnaud et Séverine Magois, Montreuil, Éditions théâtrales, « Répertoire contemporain », 2011. 56p. ; ZUABI Amir Nizar, *The Beloved*, Londres, Methuen Drama, « Modern Plays », 2012, 72p. ; ZUABI Amir Nizar, *Oh My Sweet Land*, Londres, Bloomsbury, Methuen Drama, « Modern Plays », 2014. 64p.

58- NAUDIER Delphine, *op.cit.*

59- *Ibid.*

60- *Ibid.*

61- ROUEFF Olivier, « Les mécanismes de valorisation à l'épreuve des systèmes d'intermédiation », in LIZE Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (dir.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et production de la valeur dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014, p. 186.

62- ZUABI Amir Nizar, entretien personnel, 27 novembre 2019, Jaffa.

de celles impulsées par Elyse Dodgson et le département international du Royal Court, et par David Lan, qui sont tous deux des intermédiaires. D'autres jouent un rôle pour le développement des institutions théâtrales en Palestine, comme les cocréations. On peut souligner comme point commun « la grande perméabilité »⁶³ de ces collaborations « aux caractéristiques personnelles de ceux qui s'y investissent »⁶⁴. C'est un ensemble de « dispositions personnelles » et de « dispositions culturelles »⁶⁵ qui fondent à la fois le désir de collaboration de la partie européenne, sa forme et même sa capacité à remplir les différentes missions du théâtre palestinien. Le choix de la Palestine comme pays partenaire par le département du Royal Court relève des dispositions personnelles de Daldry et surtout de Dodgson, tout comme l'ambition « de faire un auteur palestinien »⁶⁶ relève de celles de Lan. Ce sont aussi les dispositions personnelles de Miranda et de Lafferty qui les amènent à collaborer avec un théâtre et des artistes palestiniens. En d'autres termes, les collaborations sont du fait de trajectoires personnelles et elles impliquent avant tout l'engagement et l'investissement de personnes et non des institutions européennes. Dodgson et Lan dirigent respectivement un département et un théâtre, mais ils sont individuellement à l'initiative des partenariats avec des artistes palestiniens. D'un côté, ces partenariats tiennent donc essentiellement à ces personnes et leur engagement. D'un autre côté, les collaborations participent directement du développement de la carrière des artistes et des théâtres palestiniens. Les cinq théâtres de notre étude ainsi que les artistes qui y travaillent mettent en place sans exception différentes formes de collaboration et elles sont de fait, les cinq organisations les plus professionnelles du champ théâtral en Palestine. Si cette étude non exhaustive⁶⁷ des collaborations théâtrales met à plusieurs reprises en lumière l'importance de leur régularité, quelle que soit leur forme, c'est qu'elles sont une stratégie nécessaire, impérative, voire une condition de la professionnalisation et de la pérennisation des artistes et des institutions en Palestine.

63- DUBOIS Vincent, « La culture des intermédiaires. Les relations entre goûts et anticipations professionnelles des futurs administrateurs culturels », in LIZE Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (dir.) *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et production de la valeur dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014, p. 2.

64- *Ibid.*

65- *Ibid.* p.3.

66- LAN David, entretien personnel, *op. cit.*

67- Dans nos travaux, nous faisons notamment émerger une autre forme de collaboration que nous n'avons pas ajoutée à cet article et que nous qualifions d'hyper-partenariat. Elle implique à la fois un grand nombre de partenaires, issus de plusieurs champs et disciplines, et implantés dans plusieurs villes et pays. La mobilisation de ces multipartenaires est une condition de la bonne réalisation du projet et la mise en place de ce maillage résulte d'ailleurs en partie du projet artistique en lui-même. Trois hyper-partenariats ont été mis en place par des artistes et institutions palestiniennes : *Les Monologues de Gaza* piloté par le Théâtre Ashtar en 2010 ; *The Walk* dirigé par Amir Nizar Zuabi et produit par David Lan en été 2021 ; et enfin *The Revolution's promise* mis en place par le Théâtre de la Liberté et la plateforme Artists in the Frontline.

Bibliographie

- AHREN Raphael, « L'UE déboute une ONG palestinienne refusant de signer la clause anti-terroriste », *Times of Israel*, 18 juin 2020, [en ligne]. Lien : <https://fr.timesofisrael.com/lue-deboute-une-ong-palestinienne-refusant-de-signer-la-clause-anti-terroriste/> (consulté le 30 mai 2022).
- AOUN Iman, entretien personnel, 2 décembre 2019, Théâtre Ashtar, Ramallah.
- ASTON Elaine et O'THOMAS Mark, « Imagining with Others: The Transformative Process of the Royal Court Theatre's International Department », in *Performing Transformations*, n° 45, 2012, p.38-45.
- ASTON Elaine et O'THOMAS Mark, *Royal Court: International*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2015.
- ATIEH Adel, « Le rôle de l'Union européenne dans le conflit israélo-palestinien », *Eurocité*, Tribune 17, avril 2017, 13p.
- BARHAM Marina, entretien personnel, 14 décembre 2018, Théâtre Al-Harah, Beit Jala.
- BARHAM Marina, entretien personnel, 29 novembre 2019, Théâtre Al-Harah, Beit Jala.
- DARIUS NICHOLSON Rashna, « On the (Im)possibilities of a Free Theatre: Theatre Against Development in Palestine » [en ligne], *Theatre Research International*, vol. 46, mars 2021, p.4-22. Lien : <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-research-international/article/on-the-impossibilities-of-a-free-theatre-theatre-against-development-in-palestine/39F40FF017DD4037F8DB91D27335C1A5> (consulté le 2 juillet 2021).
- DODGSON Elyse, entretien audio avec Harriet DEVINE, Track 9/11, Session 6, 12 novembre 2009, The Legacy of the English Stage Company, Droits : British Library 1:36:59.
- DUBOIS Vincent, « La culture des intermédiaires. Les relations entre goûts et anticipations professionnelles des futurs administrateurs culturels », in LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine, SOFIO Séverine (dir.) *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et production de la valeur dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014, p. 1-16.
- FARAJIN Imad, 603, in WALLACE Naomi et KHALIDI Ismail (dir.), *Inside/Outside, Six Plays from Palestine and the Diaspora*, New-York, Theatre Communications Group, 2015, p.273-302.
- GHAZALEH Raeda, entretien personnel, 28 novembre 2019, Jérusalem.
- NAUDIER Delphine, « Construire la notoriété des artistes : un enjeu de pouvoir en régime d'incertitude », in LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine, SOFIO Séverine (dir.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et production de la valeur dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014, p.93-110.
- LAFFERTY Zoe, entretien personnel, 23 février 2022, Londres.
- LAN David, entretien personnel, 21 février 2022, Londres.
- LAN David, *As if By Chance: Journeys, Theatres, Lives*, Londres, Faber & Faber, 2020.
- LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine et SOFIO Séverine (dir.), « Les intermédiaires culturels : des experts de l'économie des biens symboliques », in *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et production de la valeur dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014, p. I-XVI.
- ROUEFF Olivier, « Les mécanismes de valorisation à l'épreuve des systèmes

d'intermédiation », in LIZÉ Wenceslas, NAUDIER Delphine, SOFIO Séverine (dir.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et production de la valeur dans les univers artistiques*, Paris, Archives contemporaines, 2014, p. 185-202.

- SBEIH Sbeih, « Les projets collectifs de développement en Palestine : Diffusion de la vulgate néolibérale et normalisation de la domination » [en ligne], *Civil Society Review*, Lebanon support, 2018. Lien : <https://civilsociety-centre.org/node/52286> (consulté le 10 août 2022).
- SCHNEIDER Mirjam, « Palestine Country Report » [en ligne], *Preparatory action, Culture in EU External Relations*, publié le 26 février 2014, 35p. Lien : https://www.cultureinexternalrelations.eu/downloader/download-file?file=2016/08/Palestine_report56.pdf (consulté le 14 décembre 2022).
- TAHA Dalia, *Fireworks*, Londres, Methuen Drama, « Modern Plays », 2015.
- THIEBOT Emmanuelle, « Ashtar for Theatre Production and Training : la délicate (in) dépendance d'une compagnie palestinienne » [en ligne], *Double jeu*, 17, 2020. Lien : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2778> (consulté le 2 juillet 2022).
- THIEBOT Emmanuelle, « Les Accords d'Oslo sur les scènes du Festival de Lille (1994) : quand la réception contradictoire de deux spectacles confond universalité et unilatéralité » [en ligne], *Double jeu*, 17, 2020. Lien : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2734> (consulté le 02 juillet 2022).
- THIEBOT Emmanuelle, « Quelle résistance culturelle en contexte d'occupation militaire ? » [en ligne], in *Revue d'histoire culturelle*, 2021. Lien : <http://revues.mshparisnord.fr/rhc/index.php?id=1011> (consulté le 08 décembre 2022).
- ZUABI Amir Nizar, *I Am Yusuf and This Is My Brother*, Londres, Methuen Drama, « Modern Plays », 2010.
- ZUABI Amir Nizar, *Je suis Youcef et celui-ci est mon frère*, trad. Jacqueline CARNAU et Séverine MAGOIS, Montreuil, Éditions théâtrales, « Répertoire contemporain », 2011.
- ZUABI Amir Nizar, *The Beloved*, Londres, Methuen Drama, « Modern Plays », 2012.
- ZUABI Amir Nizar, *Oh My Sweet Land*, Londres, Methuen Drama, « Modern Plays », 2014.
- ZUABI Amir Nizar, entretien personnel, 24 novembre décembre 2018, Kiryat Shmona.
- ZUABI Amir Nizar, entretien personnel, 5 décembre 2018, Ramallah.
- ZUABI Amir Nizar, entretien personnel, 27 novembre 2019, Jaffa.
- ZUABI Amir Nizar, entretien personnel, 25 février 2022, Londres.

ملخص | منذ اتفاقات أوسلو في عام ١٩٩٣، تضاعف التعاون المسرحي بين الفنانين الأوروبيين والفلسطينيين. يلعب هذا الأخير دوراً في تطوير المسارح الموجودة في القدس والأراضي الفلسطينية. ندرس في هذه المقالة أشكاله ومظاهره. تتراوح أوجه التعاون بين ورش العمل، التي تتكون في الغالب من ورش عمل تقنية، إلى الإبداعات المشتركة التي تضم أعضاءً أوروبيين وفلسطينيين. من خلال تحليل أشكال التعاون، يتساءل هذا المقال عن مدى مساهمته في تحديات المسرح الفلسطيني الاحترافي مثل استدامته المؤسسية و بروز فنانيه وإدراج أعمالهم في مجال الفنون الحية عالمياً.

كلمات مفتاحية | فلسطين، أوروبا، الشراكات المسرحية الدولية، منطق التعاون، شروط الإنتاج، تداول، إبداعات مشتركة.

Notice biographique | Astrid Chabrat-Kajdan est doctorante en arts de la scène à l'Université Lyon 2. Elle réalise une thèse dirigée par Bérénice Hamidi sur les collaborations théâtrales entre artistes européens et palestiniens depuis les Accords d'Oslo de 1993. Elle étudie principalement les coproductions de pièces de théâtre qui incluent une équipe mixte européen-palestinienne, à toutes les étapes de leur fabrique - production, processus de création, représentation - jusqu'à leur circulation et leur réception. Elle a recours à l'enquête de terrain et l'observation-participante en Europe et en Palestine. Depuis janvier 2022, elle participe à une recherche pour AFAC (Arab fund for Arts and Culture) sur l'ensemble des arts du spectacle dans les pays arabes entre 2007 et 2022. À ce titre, elle est chargée avec Anna Akkash de l'étude sur le Liban, la Palestine, la Syrie et la Jordanie.