

La carte et le ruban

À propos de *Et la terre se transmet comme la langue*

Entretien avec
Stéphanie Béghain,
Olivier Derousseau
et Marc Pérennès

Par Pierre-Vincent Cresceri



Entretien

Vous arrivez au T2G Théâtre de Gennevilliers au terme d'un compagnonnage de près de dix années avec un poème de Mahmoud Darwich traduit par Elias Sanbar (1), *Et la terre se transmet comme la langue*. Pouvez-vous revenir sur le contexte d'émergence de ce poème, sur la singularité d'écriture qui s'invente à ce moment particulier de la biographie de Mahmoud Darwich et de l'histoire de la Palestine ?

Olivier Derousseau: Ce poème a été écrit alors qu'il vit en exil à Paris en 1989. Il appartient à une série de textes écrits au plus loin du foyer existentiel et politique, dans une ville et un pays dont la langue lui est étrangère. Cet exil parisien dure près d'une dizaine d'années et correspond pour lui à un moment de refondation poétique ainsi qu'à une prise de distance vis-à-vis du militantisme politique. Il le dit lui-même : il n'est plus ou ne veut plus être un *poète palestinien*, mais un *poète de Palestine*. Et le disant publiquement, il s'autorise peut-être à ne plus être ce "poète de la cause" auquel il a été (et s'est lui-même) identifié, ainsi qu'à écrire une poésie plus "universelle". Ce qui est sûr, c'est que sa vision de la question palestinienne s'élargit à des pans immenses de l'Histoire. Le poème *Et la terre...* commence par « ils sont rentrés » et se termine par « et rêvaient qu'ils rentraient » : entre ces deux phrases, il reconsidère toute l'histoire de la région, raconte le passage incessant des guerres, des invasions et des peuples sur ce territoire. À partir de cette vision, où certains vers remontent à des éléments d'épopée datant de 2000 ans avant Jésus-Christ, il réévalue les questions de l'exil et du retour. Le retour y apparaît comme quelque chose que le poème est obligé de rêver et d'écrire. Comme si Darwich savait intimement que le retour – dans la Palestine de 1948, celle de son enfance et d'avant l'expulsion – était pour lui impossible. Il écrit : « Ils sont rentrés et pas moi ». Et aussi : « Nous rentrons et ne rentrons pas / Et marchons en nous-mêmes ». Comme s'il comprenait déjà que cela allait également être très difficile pour les Palestiniens. Néanmoins en 89, ce qui semble encore possible, c'est de donner une carte aux Palestiniens et c'est ça qu'il fait dans le poème : proposer une carte de la Palestine pour s'en ressaisir.

Comment dessine-t-il ou compose-t-il cette "carte" ?

Stéphanie Béghain : Le texte est travaillé par deux types de syncope : d'un côté, l'épique, l'Histoire qui galope – l'*Illiade* si on veut – et de l'autre la dimension du chant, le lyrisme. C'est-à-dire qu'il associe deux formes qu'à priori en poésie on n'associe pas. Le récit épique est en permanence fracturé par des moments de chant que le poème appelle et avec lequel il est en conversation. C'est une façon pour le poème de s'adresser à lui-même, de s'enrouler autour de lui-même comme pour gagner de la force. "O chant ! rassemble les éléments et fais-nous remonter siècle après siècle..." C'est aussi le moment où il est dit très clairement ce qu'il est demandé au poème de faire, c'est-à-dire cet espèce de reliage, de montage.

"Va le chant ! Tu es au meilleur fait du lieu et du temps...". Olivier Derousseau : Ce qu'il y a de très intéressant - et de très étonnant - dans le poème, c'est à la fois l'évocation de puissances très anciennes, cette confiance dans ce que le chant, le lyrisme, l'appel du lointain peuvent avoir de révolutionnaire, et cette façon de les conjuguer avec des images très simples, quasi-documentaires, de la vie quotidienne. Sans qu'une dimension n'écrase l'autre.

Stéphanie Béghain : Dès le quatrième vers du poème, « la légende de la défense des places » est opposée à « l'ordinaire des mots ». Le poème ne cesse de dire que la Palestine n'est que ce qu'elle est, en même temps que l'ensemble des légendes qui l'ont constituée. Avec un point de vue parfois ironique sur ce qu'est la légende, ce qu'elle fait croire ou faire, ce qu'elle transporte ou rejoue. Comment elle tord les choses et notre compréhension des choses ou plie les événements historiques. Au sens où la légende indique comment il faut regarder, ou plus exactement lire ce qu'il s'est passé. Souvenons-nous de la phrase du cinéaste John Ford : « When the legend become fact, print the legend ».

Cet entrelacement permanent de l'imaginaire et du réel, de la légende et de l'histoire est d'autant plus important en ce qui concerne la Palestine. À cet égard, on a l'impression que le poème est toujours pris dans cette tension de devoir se déployer à la fois dans et contre l'Histoire...

Olivier Derousseau : Le recours à l'histoire très longue, c'est d'abord pour Darwich la possibilité de fabriquer le poème des Troyens, d'opposer la version des vaincus, celle qui n'a pas encore été racontée, à celle des vainqueurs. « Qui » et « où sommes-nous ? » ne cesse de questionner le poème, multipliant les hypothèses d'histoire et de récit. Cependant il ne s'agit pas seulement de construire le poème des Troyens, mais aussi de raconter l'histoire de tous les peuples qui ont traversé la terre de Palestine. Jusqu'à « l'idéologie » récente « des États et des cartes d'identité » - pour reprendre une expression de Darwich - qui va créer des frontières et empêcher les circulations, construire des entités et des peuples séparés.

C'est ce recours très ample à l'Histoire qui donne sa structure si particulière au poème, celle que vous qualifiez de "poème-ruban" ?

Stéphanie Béghain : Ce terme vient du fait que c'est écrit en vers et qu'il y a un continuum de parole qui supporte la dimension épique sans jamais s'interrompre. Il y a des suspens, il y a des blancs, des coups d'arrêt, des moments d'effondrement, mais le poème continue de se dérouler comme s'il pouvait ne pas s'arrêter. "Ruban", c'est l'image que nous nous sommes donnés pour penser le poème, l'imaginer dans sa durée.

Olivier Derousseau : C'est une continuité discontinue. Des blocs d'espace-temps qui dansent ou s'impriment entre des vides – comme souvent dans la poésie

Entretien (suite)

moderne – mais avec la sensation d'une continuité qui malgré tout se raccorde. Ça s'inscrit de façon visible à même la page, selon une disposition des vers identique dans la version arabe et dans la version traduite. Et c'est ce qu'on a entendu en lisant le poème à voix haute. C'est d'ailleurs pour cela qu'il est difficile à dire et à apprendre par cœur, parce que d'un paragraphe à l'autre, et parfois quasiment à l'intérieur d'une même phrase ou d'un même vers, on passe d'une époque à une autre, d'un monde à un autre, selon une logique de coupe incessante. Mais il y a ce tour de force de rassembler des éléments absolument épars avec, au fond, cette utopie de ne rien oublier.

Stéphanie Béghain : Oui, mais ce qu'il essaie de rassembler, ce sont aussi des débris, de la poussière et des souvenirs...

Olivier Derousseau : Oui et c'est toute la tension du poème entre cette tentative d'embrasser quelque chose d'extrêmement vaste, et ces gigantesques trous qui viennent sans arrêt dire l'impossible. Le "ruban", c'est cette articulation permanente et instable entre des vides énormes et des fragments de réalité. D'où encore une fois cette structure en vers libre, cette espèce de tenue et de continuité avec des images qui ne cessent de fabriquer du heurt, en même temps que des hypothèses d'histoires. D'où cette logique poétique qui fait qu'on avance parfois au rythme du pas de la chamelle, qu'on passe par des morceaux quasi-objectivistes, puis dans l'épique, puis dans une chanson... Bref, ça compose en permanence, mais avec des éléments de structure sous-jacents, comme un filet sur lequel tout cela vient s'imprimer. Il y a des récurrences, mais elles se décalent au fur et à mesure qu'on avance dans la chair du temps. Et en ce sens, oui, on peut bien parler de "montage", au sens où le montage consisterait moins à rapprocher des choses qu'à les éloigner, pour les faire voir autrement.

Stéphanie Béghain : Il s'agit bien de cela : non pas montrer, mais faire voir quelque chose. Du début à la fin, de « ils rentraient » à « ils rêvaient qu'ils rentraient », le poème tente de faire voir des choses qui sont absentes, qui ont disparu. C'est l'une des dimensions tragiques du poème : il fait arriver ses habitants au seuil de leur pays ; celui qu'il appelle le "héros" s'écroule sur un seuil, à l'approche du retour... Ceux que le poème arrive à faire rentrer sont des spectres. Et ce qu'il parvient à faire voir, ce sont également les lieux de l'exil. Voilà le cœur de la réflexion de Darwich, ainsi que sa situation de vie : absent-présent.

Olivier Derousseau : Et c'est totalement lié à la spécificité de la question palestinienne. C'est ce qui est arrivé à Darwich comme à tous ces gens qui ont été expulsés en 1948, après la déclaration de l'État d'Israël. Avant 48, Darwich vit avec sa famille du côté d'Al-birwa, pas très loin d'Acre, au Nord-Ouest de Jérusalem. La guerre les repousse jusqu'au Liban. La maison familiale est détruite et le cheval abandonné, ce qui donnera lieu plus tard à un recueil de poèmes adressé à son père : Pourquoi

as-tu laissé le cheval à sa solitude ? La guerre terminée, ils reviennent clandestinement, mais entre-temps, le recensement effectué par l'administration israélienne les a rayés des registres d'état civil. C'est-à-dire qu'ils sont devenus présents-absents. C'est ce motif qui deviendra toujours plus central dans son écriture jusqu'à la rupture avec l'OLP, après les accords d'Oslo en 1993 (2). Et il rompt précisément parce qu'ils ne contiennent pas une ligne sur le droit au retour des réfugiés, c'est-à-dire sur le retour des absents.

Stéphanie Béghain : C'est la fin d'une longue trajectoire militante à l'intérieur du mouvement de la résistance palestinienne. Cette période commencée au début des années 60, avec son adhésion au parti communiste israélien, lui a valu ses premières arrestations. L'un de ses poèmes les plus célèbres dans le monde arabe, *Identité*, dans lequel il y a cette formule « Inscris : Je suis arabe », est sa réponse l'occupant. Suit alors le départ pour l'Égypte de Nasser, puis Moscou où il achève ses études, avant d'adhérer à l'OLP. C'est au cœur de l'organisation politique palestinienne – pour laquelle il rédige des documents importants comme la Déclaration d'indépendance de la Palestine – qu'il connaît l'exil au Liban dans les années 80, la guerre, le siège de Beyrouth et l'évacuation vers la Tunisie. Survient en 1987 la première Intifada qui débouche sur des rencontres internationales et les accords d'Oslo. On l'a dit, ce sera l'occasion de sa rupture avec l'OLP, au motif que la voie ouverte au processus de paix ne prend pas en considération le sort d'une très grande partie de la population palestinienne : celle qui est exilée au Liban, en Syrie, en Jordanie, en Cisjordanie, à Gaza, ainsi que toute une diaspora éparpillée dans le monde entier. Rétrospectivement, à l'aune de ces événements, le poème écrit en 1989 apparaît – avant Oslo et le long cortège de désillusions et de défaites qui suivront – comme un appel pour remettre "la question du retour" au centre de la conscience et de l'histoire palestinienne.

Comment une telle lecture du poème et de ces enjeux se décline-t-elle dans votre proposition de travail, ici au Théâtre de Gennevilliers ?

Olivier Derousseau : Si on métabolise la question, par rapport à l'ambition de vouloir faire entendre ce poème depuis une scène de théâtre, elle devient : qu'est-ce qu'on fait avec les absents qui sont présents ? Quelle est leur modalité de représentation ? Ou plutôt : quelle est leur possibilité d'apparaître ? On pourrait d'abord dire : il y a la politique et il y a le poème. Ça c'est un peu le soubassement général, le problème si l'on veut, qui dépasse largement la question de la scène ou du plateau. Mais si l'on commence par la dimension scénographique, lorsqu'on entre dans la grande salle du Théâtre de Gennevilliers, deux gradins se regardent et se font face, séparés par à peu près trente cinq mètres – puisque nous avons demandé que le rideau de fer séparant habituellement le plateau en deux, soit levé. Et donc ce qu'on voit d'abord, ce sont des places vides. D'emblée, il y a quelque chose d'assez littéral qui

Entretien (suite)

apparaît. Pour l'instant, l'idée est d'ouvrir un espace au bout duquel il y aura des sièges vides, en faisant le pari que le lieu de l'Histoire est peut-être aussi là. Sur des places qui existent, mais qui restent vacantes. Et ce n'est pas comme on dit un "bi-frontal". Non, c'est juste qu'il y a des places vides et plus nombreuses que celles où le public pourra s'asseoir. Il est également question de laisser les portes ouvertes, pour "naturaliser" en quelque sorte la lumière, puisqu'on est dans une boîte noire. Pour faire entrer le dehors. Voilà le genre d'hypothèses qu'on formule pour le moment. C'est ce que disait Marc Pérennès pour augurer tout cela : s'il n'y a pas de travail fait sur le lieu, on ne peut pas faire entendre le poème. C'est l'ensemble du lieu qui doit résonner. Par ailleurs, l'autre chose vraiment importante, c'est que la question palestinienne soit au cœur du théâtre et pas encore une fois dans un lieu annexe ou périphérique.

Quelle est cette nécessité d'habiter le lieu, le théâtre dans son entièreté pour faire exister ce poème et l'histoire dont il est porteur ?

Stéphanie Béghain : La première chose qu'on commence à faire ici, c'est de vider entièrement le double plateau, qui est tout de même le noyau central du théâtre. On le vide dans un premier temps de sa "facticité". Concrètement, ça passe aussi par le fait de travailler avec les salarié-e-s d'ici, le menuisier, la peintre... pas avec une équipe extérieure. Et également par le fait de recycler des éléments de matériel, de mobilier enfouis dans les caves du théâtre.

Olivier Derousseau : Évider, c'est voir, c'est vouloir voir quelque chose, c'est prendre au sérieux le lieu, son architecture, son idéologie.

Stéphanie Béghain : C'est comme quand on fait une lecture publique dans un hôpital de jour par exemple. Tu vois les lecteurs lire les poèmes mais tu vois aussi le lieu, l'hôpital, et on ne va pas mettre un rideau devant la cuisine pour faire une scène... On pourrait, mais ça ne nous intéresse pas. On doit faire face à une réalité, ce théâtre, tel qu'il a été construit, pensé, même si paradoxalement, une fois le mur de fer levé, une fois qu'on a tout "dépiauté", ça ne rend pas l'écoute facile pour autant...

Olivier Derousseau : Nous ne nous sommes jamais retrouvés dans une structure comme celle-là. Ici, au T2G, nous sommes dans un haut lieu de la décentralisation culturelle, édifié à une époque où il n'y avait pas de théâtre en banlieue parisienne. Il représentait la volonté de porter hors centralité quelque chose qu'on appelait la culture, pour la faire rayonner au sein d'un projet universaliste. Tout cela se voit : le cadre, l'idéologie architecturale, les matériaux... Ça raconte déjà beaucoup, c'est une vraie masse d'informations. Et dans l'appréhension qu'on a de l'espace, c'est une donnée qu'on souhaite montrer. Pour l'instant, nous sommes en plein travail et nous n'avons pas encore les réponses, mais il s'agit bien de faire une

proposition qui soit dans un rapport disons dialectique à ce qu'on perçoit de l'histoire et de la structure des lieux.

Stéphanie Béghain : À chaque étape précédente de notre travail, nous avons obéi à la structure des lieux, aux matérialités à l'œuvre, pour y faire entrer le poème. À Oujda au Maroc suite à l'invitation de Brahim Bachiri et Christophe Boulanger, nous avons répondu par une installation dans une classe d'un lycée puis une lecture accompagnée ; à Bagnolet, il s'agissait plutôt d'une forme-conférence avec un montage d'images en mouvement et de textes dits ; au Mans, nous avons commencé par construire un mur bétonné de parpaings ; à Vitry-sur-Seine, il s'agissait de donner à voir le lieu entre maison abandonnée la veille et studio d'écoute intime. Ici, à Gennevilliers, le problème est encore différent, même si une logique demeure : essayer le plus sciemment possible de travailler des éléments qui sont là, qui ne sont pas pris pour d'autres choses qu'eux-mêmes. Et puisqu'il s'agit de faire entendre un poème depuis une scène, ce sera différent d'une lecture qu'on aurait tout aussi bien pu faire dans le hall, pour être plus simple et plus direct. Avec le plateau, il y a des torsions qui s'opèrent et font voir les choses autrement. Et puis, qu'on le veuille ou non, dans la représentation, celui qui sait et dit le poème, figure bien quelque chose. Et cela ouvre une possibilité d'inscription. Ce ne sont pas des subtilités, ce n'est pas ça. C'est le fait qu'un certain nombre de choses passent, mais pas de celui ou celle qui dit vers celui ou celle qui écoute, ce n'est pas ça non plus. Non c'est plutôt le fait que quelque chose passe sur celui qui dit. C'est un travail délicat, technique qu'il faut mettre en relation avec toute l'histoire et toute la géographie déployées par le texte, même si je ne suis pas sûr que ce soit ce contenu qui apparaisse quand le texte est dit...

Olivier Derousseau : On pourrait le dire comme ça : ce qui s'écrit est quelque chose qui a été entendu. C'est donc un rapport à la parole qui se joue, avec toutes les choses, les réalités qui la précèdent et la suivent. Ce n'est pas de la littérature, mais quelque chose qui a à voir avec une forme d'oralité. Lire ce poème, c'est donc trouver tous les moyens possibles pour le faire entendre, tenter d'en restituer les langages qui ont à voir avec cette oralité. Et pour cela, il faut bien aussi quelqu'un pour le dire depuis une scène.

On a l'impression que vous essayez de déblayer le terrain de toutes les métaphores qui sont là, dès qu'il s'agit de théâtre. Dans vos notes de travail, vous n'utilisez d'ailleurs quasiment pas le mot de "théâtre". Comme si vous repoussiez l'évidence qui y voit le lieu d'une parole et d'une écoute possibles. Vous en parlez plus littéralement comme « du lieu où une audience serait invitée à devenir le sujet d'un retard ». Que voulez-vous dire par là ?

Entretien (suite)

Olivier Derousseau : La première fois qu'on étudie ce poème, c'est à la Fonderie au Mans - c'est d'ailleurs à cette occasion qu'on rencontre Marc. Nous sommes alors sans argent et sans outil de production, mais nous avons la possibilité de venir y travailler sans obligation de résultat, ni même sans avoir à y montrer quelque chose. Le premier texte qu'on lit ensemble, c'est un texte de Bernard Aspe et Muriel Combes qui s'appelle *Quitter la scène*. Ce texte n'est pas là par hasard. Il questionne, à partir des écrits de Jacques Rancière, les conditions du rapport entre la politique définie à l'image d'une "scène de parole" et le "monde". L'intitulé *Quitter la scène* est à ce moment-là important. Peut-être qu'on l'associe d'ailleurs un peu trop littéralement à "quitter le théâtre", même si nous avons fini par montrer quelque chose. Le questionnement n'a pas cessé pour autant, jusqu'aujourd'hui.

C'est ce questionnement qui vous pousse à étoffer votre proposition au-delà de la seule écoute du poème ? Ou pour reprendre encore une fois vos propres mots, « mettre à jour une forme-chantier et ne pas mentir sur [votre] perception de la réalité » ?

Olivier Derousseau : Il s'agit de ne pas faire les malins sur ce que serait le théâtre, ses possibilités... Si on prend au sérieux le fait qu'une personne vienne assister par exemple à une lecture - et lecture ça veut déjà dire beaucoup, il y a la nécessité d'y voir quelque chose comme un principe actif. À partir de là, il faut inventer tout un ensemble de stratégies liées à la question du temps et de l'espace, où le travail restitué pourra être conjugué par celui ou celle qui regarde et écoute. Quand cette personne arrive, elle a du retard parce qu'elle a affaire à des gens qui ont bossé pendant 3 semaines, 6 mois, un an, deux ans, dix ans sur quelque chose. Elle ne viendra sans doute qu'une fois et ce qu'il y a à espérer c'est qu'il y ait quelque chose comme une écoute sincère, un ébranlement, une envie de continuer plus avant, une question qui apparaît pour la première fois... Et peut-être que "mettre au plateau" en même temps que travailler à un ensemble de choses qui entourent la représentation, c'est rendre possible ces questions-là pour celui qui vient. Vraiment. C'est-à-dire que celui qui vient, ce n'est ni "le cochon de payant", ni "le travailleur fatigué" mais "quelqu'un qui a du retard" et qui est "principe actif". Spectateur-trice, principe actif. On essaie de prendre ça au sérieux. D'où l'expression de « forme-chantier » qu'on emploie pour décrire notre travail.

Marc Pérennès : Ça peut apparaître comme une métaphore un peu grossière, mais en fait non, c'est plutôt du registre des idées. Car si la réalité de la production du théâtre aujourd'hui, c'est un programme qui se fabrique de lieu en lieu, il se trouve que ce n'est pas ça qu'on fait. Il ne s'agit pas, en fonction de l'argent qu'on a, de répéter 3 ou 6 semaines, de jouer 10 fois le spectacle et d'aller éventuellement le montrer ailleurs.

Le fait est qu'on a demandé cette possibilité d'inscrire le travail au plateau à l'intérieur d'une totalité plus large et que le théâtre a accepté. Il s'agit donc de profiter du fait qu'une institution peut offrir les moyens de travailler autrement, et donc non seulement d'en passer par la scène, mais aussi d'étoffer un certain nombre de questions et d'invitations qui traînent autour et dans le poème. Et comme celui qui l'a écrit est un poète palestinien, disons que ça tombe très bien, car cette "question de Palestine" est assez largement effacée aujourd'hui.

Olivier Derousseau : Nous avons découvert la question palestinienne principalement par ce texte, même si comme tout le monde nous avons des bouts de cette histoire dans la tête. Mais avec ce poème, c'est devenu important : qu'est-ce qu'on mobilise, qu'est-ce qu'il faut mobiliser pour aller à la rencontre d'un tel texte dont les enjeux poétiques et politiques sont par ailleurs cruciaux ? C'est ça qui nous arrive en quelque sorte. Et donc on est obligés d'en passer par de multiples biais pour étoffer cette rencontre avec le texte. Cette nécessité là vient du fait que l'espace scénique ne peut pas résoudre toutes les questions auxquelles nous avons été confrontés. Disons le comme ça : il se trouve - et ça c'est vraiment une décision - que le plateau ne suffit pas pour raconter la rencontre qu'on a faite avec le poème. Le plateau n'est pas le lieu de la résolution, pas du tout. C'est le lieu où on entend l'entièreté du poème.

Stéphanie Béghain : C'est un texte qui résiste à ce qu'on appelle communément "théâtre". Et le déposer dans un théâtre, c'est s'obliger à fabriquer un accueil, un espace, un lieu, un discours pour pouvoir le faire entendre. Pour s'en saisir, il faut ouvrir toutes les portes, chercher à comprendre les multiples références à l'intérieur du poème. Appelons ça "travail dramaturgique". Or quand on fait ce travail d'ouvrir les portes, le lieu s'agrandit très vite et dépasse le poème lui-même dans la mesure où il faut se mettre en mouvement au milieu de toute cette histoire de Palestine. On pourrait dire du Liban à l'Andalousie, de la Syrie à l'Égypte, dans cette "zone" arpentée par le poème. Et comme à chaque fois il faut aller voir, chercher à quoi ça correspond, ça ne cesse de s'agrandir dans l'espace et dans le temps.

Olivier Derousseau : Il y a aussi que Darwich ne laisse aucun brouillon. Il efface tout, il jette. Donc ce qu'on fait, c'est aussi d'aller chercher les choses qu'il a mises à la poubelle. Pas du tout parce qu'on des pervers, mais parce que très naïvement, on a besoin de comprendre. C'est pour entrer en fraternité avec l'acte de cet écrit. Il n'y a pas de pédagogie possible en poésie, en littérature, en histoire s'il n'y a pas ce geste-là de montrer non pas ce qu'il y a derrière les mots, mais ce qui les a structurés. Parce que ce poème nous dit quelque chose qu'on souhaite habiter. Parce qu'on a besoin de l'habiter pour le restituer à celui ou celle qui va venir l'écouter. Parce qu'on a besoin, non pas de tout savoir, mais d'aller quelque part. Et ce geste-là, c'est une fiction.

Entretien (suite)

Quels sont les différents niveaux d'appropriation d'un tel texte ?

Olivier Derousseau : Prenons un exemple très simple. Tu lis le poème et tu tombes sur un vers qui évoque « le pays de Shâm » Tu ouvres le dictionnaire et tu apprends que c'est la Syrie. Le lendemain, tu allumes la radio et tu entends des "djihadistes" parler du pays de Shâm pour désigner l'État Islamique en Syrie. Donc que fait-on nous qui sommes en train de lire et d'étudier ce poème ? On va chercher des cartes. Où est le pays de Shâm ? Et tout aussi bien : Qui sont les Hyksos ? Qui est ce peuple de la mer ? Etc. Et puis tu continues à arpenter le poème. Et tu te dis : ah mais ce poème ce qu'il brasse, c'est toute l'histoire des passages depuis 2000 ans avant Jésus-Christ. Et donc, on décide d'établir une chronologie pour reconstruire l'histoire de ce territoire jusqu'à aujourd'hui. Et qu'est-ce qu'on fait de cette chronologie ? Et bien on l'articule avec des photographies puisées dans les journaux, des images de Palestine prises ces vingt dernières années par des photographes occidentaux.

Stéphanie Béghain : C'est ça qu'on appelle des traces ou des indices : ce qui est stratifié dans le poème, nous essayons de le faire remonter par des coupes. C'est en cela que très subjectivement et très empiriquement on fait de l'archéologie : on frotte sur un morceau retrouvé dans le sable, on l'étaye au fur et à mesure et à partir de là on tente de reconstruire une figure.

Olivier Derousseau : Ces cartes par exemple, on va les montrer, articulées avec d'autres documents dont une frise dessinée pendant nos recherches. La chronologie et les images seront montées dans un livret qui sera offert à ceux et celles qui viendront. Deux tables jumelles trouvées dans les ateliers du T2G seront réunies par l'inscription en arabe d'un fragment du poème puis installées au milieu d'autres documents, archives ou œuvres. C'est ce qu'on peut appeler des artefacts ou des "charges-objets" qui viendront peupler le lieu pour raconter le travail d'excavation effectué depuis le poème. L'idée est d'offrir des chemins possibles jusqu'au texte et à son écoute, mais aussi au-delà, pour l'après, quand tout le monde sera sorti du théâtre. Il s'agit donc bien d'ouvrir le poème, de le métaboliser selon d'autres formes, d'autres espaces qui soient autant de possibilités plastiques de restitution, d'impression et d'étude, ouvrant sur une compréhension du texte, mais "ailleurs" si l'on peut dire. Et au moment de la représentation proprement dite, chacun pourra éventuellement se souvenir de quelque chose qu'il aura vu : un objet, une œuvre, une date, une photographie... Ce qu'on met en place, ce sont des complémentarités, mais elles ne sont jamais jointives ou causales.

Stéphanie Béghain : Ce serait stupide de paraphraser le texte. Notre problème est plutôt de partager des aspects que nous avons eu besoin d'explicitier au cours de notre propre cheminement. Il ne s'agit pas de faire des notices, ou des notes de bas page, ni dans la représentation,

ni dans les éléments documentaires qu'on présente. La frise chronologique ne contient pas toutes les hypothèses historiques faites par Darwich dans le poème, c'est juste la mise à plat d'un déroulement, qui n'est pas le déroulement du poème. C'est plus une dimension cartographique. On pourrait être tout aussi juste en dessinant des tracés au sol qui s'entrelacent, se superposent, se disjoignent, etc. Juste en rapport à notre approche du texte et au poème lui-même, où les figures qui le peuplent sont toujours en train de marcher. « Ils rentraient... ». Il y a cette idée d'un mouvement de retour sans arrêt, de figures en train de traverser une terre et de voir les plantes, les animaux, les rochers, les maisons... Il y a une dimension panoramique de l'errance, du chemin, et elle est très compliquée à faire voir ou entendre.

Y a-t-il d'autres éléments que vous faites jouer à l'écart ou à l'extérieur du plateau et de la représentation – dans un geste inverse, pourrait-on dire, à celui du "théâtre documentaire" ?

Oliver Derousseau : Oui, non pas forcément opposé mais inverse. Nous ne souhaitons pas nous établir sur scène par la mise en jeu d'archives hétérogènes, mais plutôt transférer nos éléments de recherches au dehors afin qu'ils fassent signe. Il s'agira de les déployer selon un principe d'accrochage morcelé, à l'image de ce que nous avons perçu de la structure de ce texte. Il y aura aussi de grandes caisses en bois, les mêmes que celles qui servent à l'acheminement des œuvres sur un lieu d'exposition. Pour qui a déjà vu, au cours d'un accrochage, des œuvres posées à côté de caisses vides, eh bien ça fait apparaître beaucoup de choses sur le fonctionnement de l'industrie culturelle et l'ensemble des opérations qui permettent la fabrication de ce qu'on appelle un patrimoine ou une collection. Du coup, des questions se cristallisent à propos du contenu des œuvres, sur ce qui survit dans l'œuvre, y est "engrammé" et peut éventuellement devenir opératoire pour celui qui vient, éveiller quelque chose. Il se trouve que deux ans avant de reprendre ce travail, je suis allé en Cisjordanie à l'invitation de François Verret et Carlos Semedo. Je me suis rendu compte à quel point la lutte des Palestiniens était aussi axée sur l'aspect culturel : c'est-à-dire sur la nécessaire mise en récit et fiction de leur histoire à partir d'un ensemble d'artefacts idéologiques, musicaux, archéologiques... Sans cela, il y a un risque d'engloutissement total. Et je me suis dit que si l'on continuait à travailler pendant dix ans sur cette histoire, il risquait de ne plus rester que cela : des caisses avec, à l'intérieur, des toiles, des objets... Bref que cette culture – et peut-être la culture en général si cette expression a un sens – ne soit plus perçue que comme la survivance d'une chose ayant déjà disparu. Sachant qu'en Palestine, le processus est déjà entamé depuis longtemps... D'une certaine façon, c'est comme aller au musée du Quai Branly à Paris voir des œuvres présentées derrière des vitrines : elles contiennent des

Entretien (suite et fin)

éléments qui appartiennent aussi et peut-être surtout à l'histoire de la violence. Alors les caisses, c'est une image parmi d'autres, un de ces artefact-objets que nous distribuons autour du poème de Darwich et qui indiquent tous à leur manière le geste que nous tentons : faire remonter à la surface les éléments d'une mise en histoire possible.

Stéphanie Béghain : Il est également question de réaliser un genre de « peintures d'histoires » avec deux images imprimées sur des toiles, à partir de deux photographies du Tombeau de Rachel : la première produite vers 1890 par la firme Photoglob Zurich, la seconde trouvée sur le site *Trip Advisor* et prise environ 125 ans après, quasiment selon le même point de vue, pour documenter cette fois l'actualité d'un monument entouré d'une enceinte de béton, de barbelés et d'un poste de contrôle militaire israélien. Entre ces deux images, il y a quelque chose qui apparaît et se donne à voir plus qu'à comprendre, le condensé saisissant d'un mouvement de l'Histoire (3). Tout proche de Bethléem et de Jérusalem-Est, le tombeau de Rachel est interdit d'accès aux Palestiniens. Bref c'est un nœud très important du rapport politique que les Israéliens entretiennent avec le territoire, leur culture et de l'incapacité des Palestiniens d'avoir accès à leur propre histoire, et à celle de leurs monuments.

Pendant les mois qui précèdent les temps de représentation, vous allez également mettre en œuvre des ateliers de lecture, ainsi que des rencontres et peut-être des projections. Participent-ils aussi de ce travail d'étayage ?

Stéphanie Béghain : On fait un atelier ici, au théâtre, avec des personnes qui apprennent le français dans des ateliers socio-linguistiques de la ville. On a tout juste commencé à lire des passages des *Métamorphoses* d'Ovide. On fait également un atelier-lecture au Groupe d'Entraide Mutuelle d'Épinay, cette fois-ci à partir du recueil intitulé *États de siège*. C'est un ensemble de poèmes courts rédigés au début des années 2000, quand Darwich est rentré à Ramallah, et où la ville s'est retrouvée assiégée par l'armée israélienne.

Olivier Drousseau : Il n'y a aucune obligation à mener ces ateliers et il ne s'agit ni d'apporter la bonne parole, ni de remplir une "fonction" inscrite désormais sur le cahier des charges de n'importe quelle compagnie en résidence dans un théâtre public. On va juste faire comme on fait d'habitude, car cette pratique d'ateliers est au cœur de ce que nous fabriquons depuis très longtemps.

Marc Pérennès : Mais comme pour les moments de projections et de rencontres envisagés (4), il ne s'agit pas d'un accompagnement pédagogique ou extérieur au travail. Là encore, très littéralement, il s'agit d'inviter au partage de situations concrètes qui nous sont venues de l'étude de ce poème et de la nécessité de continuer à l'interpréter. Et donc oui, c'est une façon d'étayer

cette architecture qu'on met en place autour du poème, au-delà du seul plateau de théâtre.

Dans un entretien publié quelques années plus tard dans *La Palestine* comme métaphore, Darwich disait : « J'ai cherché la poésie. Je n'ai pas cherché une patrie ». De même, dans votre travail, le poème semble être à la fois le point de départ et le point d'arrivée. Comment et en quoi ce poème nous regarde-t-il selon vous ?

Stéphanie Béghain : Si on lit la situation actuelle en Palestine à l'aune du poème, la question du retour apparaît d'autant plus vive... que dérisoire. Et si l'on refait le trajet depuis 1989, moment de l'écriture du poème, jusqu'à aujourd'hui, il est difficile d'imaginer comment celui-ci pourrait encore être le support d'un espoir. Comme si le présent, sa fermeture par rapport au contexte de la fin des années 80, ramenait de plus en plus le poème à lui-même en tant que poème.

Olivier Drousseau : La question palestinienne percute de plein fouet l'histoire politique occidentale du XXème siècle, et notamment l'histoire de la décolonisation. Il est aussi difficile de ne pas voir que quelque chose s'est brisé dans le rapport avec ce passé ou cette histoire. Au sens où nous ne comprenons pas ou plus vraiment les images qui nous en arrivent. Parce que nous en sommes coupés, et notamment du point de vue politique. La question est donc de renouer, de retisser quelque chose avec des histoires qui de toute façon nous regardent, qu'on le veuille ou non. On pourrait le dire comme ça : il va bien falloir aller voir de quoi nous sommes faits. On s'appuie pour cela sur ce poème et l'entreprise qui le fonde. Et l'expérience qui s'établit à partir du moment où le poème rouvre toutes ces couches, ces strates de temps et d'espaces. C'est là où il est important. C'est un peu comme ce qu'il se passe parfois face à un monument, ce rapport fait à la fois d'étrangeté absolue et de commun. Voilà, c'est ce sentiment-là, sinon il n'y a pas de raisons. S'il s'agit de trouver un point de fuite à une réalité insoutenable ou de dire que la poésie est utile ou nécessaire, eh bien merde alors, ce n'est pas la question. Ce qui importe encore une fois, c'est l'invention d'une fiction (5) qui permet d'embrasser et de mettre en rapport des choses très complexes et très emmêlées. Et oui à cet égard, le poème est une possibilité.

Stéphanie Béghain : Darwich a souvent répété avec fierté qu'en langue arabe, c'est le même mot - *bayt* - qui sert à désigner le vers en poésie et la maison. Or que fait-il dans *Et la terre ...* ? Rassembler une mosaïque qui probablement raconte ce qu'habiter veut dire : un pays – une image – un vers de poésie. Le terme "pays" ici ne recouvre pas une idée nationale mais un champ ouvert et peuplé, une "question" qui résonne aussi au-delà de la situation présente en Palestine.

Entretien (suite et fin)

Olivier Derousseau : Sur la question de la résonance avec ici, ou avec notre actualité, ce dont je me souviens c'est de l'étonnement ressenti au moment de la découverte de ce texte. C'est pour moi la première fois, qu'un poète - et de la part de quelqu'un et d'un peuple qui sont au bord de l'écrasement et qui n'ont cessé de lutter contre cet écrasement - dit, nomme quelque chose de la conversation nécessaire qu'il aurait avec l'ennemi. Deux passages en prose écrits dans la dernière partie du poème commence par « aux ennemis nous enseignerons... ». Cette considération précieuse rend possible l'idée d'un retour.

Propos recueillis par Pierre-Vincent Cresceri, 2020

—

(1) *Historien, poète et essayiste palestinien, Elias Sanbar est le principal traducteur en français de l'œuvre de Mahmoud Darwich. Membre du Conseil National Palestinien depuis 1988, il est actuellement ambassadeur de Palestine auprès de l'UNESCO.*

(2) *En 1993, un cycle de négociations directes s'ouvre à Oslo entre Israël et l'Organisation de libération de la Palestine (OLP) qui s'engagent dans la voie d'une reconnaissance mutuelle et d'un processus de paix. Signé le 13 septembre 1993 à Washington, le premier volet de ces accords consiste en une déclaration de principes sur les modalités transitoires de l'établissement d'une autonomie palestinienne dans les territoires occupés de Cisjordanie et de Gaza. Les points litigieux du statut de Jérusalem, des colonies israéliennes et de la question des réfugiés n'y sont pas mentionnés.*

(3) *Le tombeau de Rachel est situé dans la banlieue nord de Bethléem, à 460 mètres de la frontière municipale de Jérusalem. Dans la tradition juive, il est considéré depuis plus de 1700 ans comme un lieu saint, et littéralement appelé "la tombe de notre maman Rachel". Selon la tradition musulmane, l'origine du nom de Rachel dérive du mot errance car Rachel est morte lors de l'un de ses voyages et fut enterrée sur la route de Bethléem. Dans le Coran, la légende, identique à la tradition juive, raconte comment son fils Joseph pleure sur la tombe de sa mère.*

(4) *Il est question notamment d'inviter Elias Sanbar à propos d'un livre, Les Palestiniens, la photographie d'une terre et de son peuple de 1839 à nos jours et projeter Notre musique de Jean-Luc Godard. Il est aussi question de projeter Les Chebabs de Yarmouk d'Axel Salvatori-Sinz et inviter Marie Angela Gasparotto pour aborder la difficile question des camps de réfugiés Palestiniens et des conditions de vie de la jeunesse palestinienne.*

(5) *Selon Jacques Rancière, la fiction c'est « La construction du cadre au sein duquel des sujets, des choses, des situations peuvent être perçus comme reliés en un monde commun et au sein duquel des événements peuvent être pensés comme ordonnés en un enchaînement intelligible. La politique et les savoirs sont fondés sur des fictions aussi bien que les œuvres dites d'imagination. » Rancière Jacques, « La Pensée du présent », conférence à l'institut français de Grèce, 30 janvier 2014.*