

## ■ **UN DEMI-SAC DE PLOMB (NUṢṢ KĪS RṢĀṢ) : LA MOBILISATION D'UN PATRIMOINE CULTUREL ET LITTÉRAIRE POPULAIRE SUR LA SCÈNE POUR UNE ODE À JÉRUSALEM**

---

Najla NAKHLÉ-CERRUTI  
INALCO

*Un demi-sac de plomb (Nuṣṣ kīs rṣāṣ)* est une pièce de Kamel El Basha<sup>1</sup> (né en 1962 à Jérusalem) écrite à la fin de l'année 2010 et produite pour la première fois en 2011 par le collectif indépendant basé à Jérusalem *Quds Art*<sup>2</sup>. La pièce est une commande de la part du théâtre de Jérusalem-Est, le Théâtre National Palestinien/El-Hakawati<sup>3</sup>. Kamel El Basha est une figure majeure de la production théâtrale palestinienne à Jérusalem depuis la fin des années 1990 par son jeu dans des créations marquantes en Palestine et à l'étranger (dont *L'insomnie de la Belle endormie*, produite par *Quds Art*, texte du dramaturge libanais °Abd al-Raḥman al-°Awḡī ; *Antigone de Palestine*<sup>4</sup> et *Des roses et*

---

1 Pour rendre la lecture plus fluide, les noms propres sont donnés dans leur orthographe acceptée en français, quand elle existe. Pour les autres, les noms sont donnés en translittération.

2 *Quds Art* est un collectif fondé à Jérusalem par l'artiste palestinien Ramzi Maqdisi (né à Jérusalem en 1982). Il rassemble des artistes issus de différentes disciplines : arts plastiques, arts visuels, théâtre et musique.

3 Haut lieu de la vie culturelle et artistique de Jérusalem-Est, le Théâtre National Palestinien/El-Hakawati (TNP) est le premier théâtre palestinien, en tant que lieu, à sa fondation en 1984 par François Gaspard, dit Abou Salem (1951-2011), homme de théâtre franco-palestinien. Il est actuellement le seul théâtre palestinien encore en activité à Jérusalem.

4 *Antigone* est créée le 28 mai 2011 au TNP puis est présentée en tournée dans les théâtres palestiniens de Ramallah, Jénine, Naplouse, Haïfa, Hébron et Bethléem pour une

*du jasmin*<sup>5</sup>, produites par le TNP et le Théâtre des Quartiers d’Ivry). À sa création, la pièce est mise en scène par °Abd al-Salām °Abdūh.

Dans le texte d’*Un demi-sac de plomb*, des procédés sont mis en œuvre sur scène pour faire revivre un patrimoine local populaire en voie de disparition. Le texte mêle les genres littéraires du récit, de la poésie et de l’écriture dramaturgique dans une langue dialectale palestinienne de Jérusalem. Le choix du registre se place ici au cœur du processus de création.

La pièce se construit sur le réemploi de formes traditionnelles, celles du conteur (*al-ḥakawātī*) et du théâtre d’ombres (*ḥayāl al-ḍill*), et l’intégration de ces formes traditionnelles à des procédés et techniques diverses issues de la dramaturgie contemporaine. Ces procédés suscitent la mémoire individuelle des spectateurs dans le public et participent à la construction collective du souvenir d’un événement historique raconté sur scène, tout en proposant un travail de conservation d’une histoire populaire palestinienne menacée par l’oubli. La pièce prend alors une valeur de témoignage.

Les différents espaces de la représentation ainsi que la dimension spatiale élaborée dans la dramaturgie participent à la construction d’une ode dédiée à la ville de Jérusalem qui s’élabore tout au long d’*Un demi-sac de plomb*.

---

quinzaine de représentations. Depuis 2012, le spectacle a été joué plus d’une centaine de fois en France et ailleurs (Belgique, Chypre, Soudan).

La pièce est une coproduction TNP – Théâtre des Quartiers d’Ivry, avec l’aide du Consulat Général de France à Jérusalem, de l’Institut Français de Jérusalem, du Service de Coopération du Ministère des Affaires Extérieures italien, du Théâtre André Malraux (Rueil-Malmaison) et du Groupe des 20 Théâtres en Île-de-France.

5 *Des roses et du jasmin* est créée le 2 juin 2015 au TNP puis présentée le 7 juin 2015 au théâtre Al-Kasaba. Elle est ensuite jouée en 2017 en France (Manufacture des Œillets du Théâtre des Quartiers d’Ivry et Théâtre National de Strasbourg) et en Suisse (Comédie de Genève).

## Un demi-sac de plomb : entre folklore et actualité

### L'alternance des scènes de théâtre d'ombres et de l'intrigue principale

Du point de vue formel, une des caractéristiques sur lesquelles se construit la pièce est l'alternance de scènes jouées par les acteurs et de scènes de théâtre d'ombres. L'actrice Reem Talhami (née en 1968 à Shafa Amer)<sup>6</sup> joue le rôle de Camélia, patronne d'un café faisant office de centre culturel à Jérusalem : le centre de culture et de loisirs Ḥaḡḡī Ṣāliḥ (*al-markaz al-tarḡihī wa-l-taqāfi Ḥaḡḡī Ṣāliḥ*). Raḡā'ī Ṣandūqa, Kan 'ān al-Ġūl et 'Abd al-Salām 'Abdūh sont respectivement dans le rôle de 'Abd al-Qādir le mari de Camélia, Ṣāliḥ leur fils et 'Abbūdeh, leur voisin. Le déroulement sur scène d'une intrigue dans le temps présent et contemporain, celui de la représentation, est entrecoupé de scènes de théâtre d'ombres racontant la bataille de Qastal, en avril 1948, au cours de laquelle s'affrontent les troupes arabes sous le commandement de Abd al-Kader al-Husseini (1907-1948) et la Haganah, organisation paramilitaire juive fondée en 1920 puis intégrée en 1948 à l'armée israélienne.

Les scènes de théâtre d'ombres s'inscrivent dans une temporalité passée et historique, alors que celles de l'intrigue principale sont en plein dans l'actualité de Jérusalem. Camélia, citoyenne palestinienne de Jérusalem, est menacée d'expulsion par ses voisins juifs israéliens qui cherchent à s'emparer de son café afin d'agrandir leur boutique de souvenirs :

« - Camélia :

(...)

Les colons sont devenus nos voisins. Oui. Le magasin d'Abū Ḥusayn est maintenant un magasin de souvenirs pour les Juifs dont la patronne est Shoshana. Oui. Je suis détentrice d'un passeport israélien. Ça suffit comme ça. Je suis née et j'ai été élevée chez les cousins. Oui Monsieur, à Fassuta<sup>7</sup>.

(...)

---

6 Elle réside actuellement à Jérusalem-Est. Chanteuse professionnelle, elle a étudié la musique à l'Université hébraïque et le chant à l'Académie de musique Rubin. Elle est également comédienne. Elle a dirigé la Ligue des Dramaturges Palestiniens de 2013 à 2015. Au cinéma, elle apparaît notamment dans le film des frères Nasser, *Dégradé* (2015).

7 Fassuta est un village palestinien situé au Nord-Est de la Galilée, en Israël, à la frontière libanaise.

– Šāliḥ :

Que s'est-il passé ? Ils veulent nous chasser ? » (El Basha, 2010, p. 18)<sup>8</sup>

Un joueur de luth sur scène accompagne le jeu des acteurs et interprète les intermèdes musicaux qui séparent les scènes en alternance. Des récitations poétiques et des interludes musicaux et chantés s'ajoutent aux scènes jouées.

### **L'intégration de poésie en dialecte et de musique au texte de la pièce**

Le texte de la pièce offre une large part à la musique et à la déclamation poétique. Le personnage du fils, Šāliḥ, est un joueur de luth. Sa mère lui reproche de jouer des chansons du patrimoine populaire arabe dans les soirées israéliennes :

« - Camélia :

Et toi, tais-toi ! Continue à t'amuser, à jouer dans les mariages juifs. Maudit soit le jour où je t'ai autorisé à apprendre la musique. Et quoi encore ? Qu'est-ce que qu'ils aiment écouter à part Abdel Wahab<sup>9</sup> et Farid El Atrache<sup>10</sup>, comme s'ils étaient de la même famille. » (El Basha, 2010, p. 13)

Les interventions de ce personnage sont principalement musicales. Il joue pendant l'entrée du public dans la salle de la représentation, au moment de l'absence scénique de Camélia et pour accompagner les scènes de théâtre d'ombres. Il accompagne également les moments chantés par Camélia. Sa musique est présente pendant les deux temporalités de la pièce, celle du temps présent et celle du temps passé.

### **La pratique théâtrale dans les conditions d'occupation**

La mention de l'occupation de la ville de Jérusalem est récurrente dans la pièce qui s'inscrit dans le temps présent. Cette mention sert à l'intrigue et a pour fonction de décrire la réalité vécue collectivement et partagée par les personnages, les comédiens et les membres du public. Elle permet d'ancrer la pièce dans la réalité et l'actualité ainsi que de décrire les conditions de la

---

8 Dans cet article, toutes les citations du texte sont des traductions personnelles à partir du tapuscrit, transmis par Kamel El Basha le 23 octobre 2013 à Jérusalem.

9 Mohammed Abdel Wahab (mort en 1991) est l'un des plus grands chanteurs égyptiens et de la scène musicale arabe du XX<sup>e</sup> siècle.

10 Farid El Atrache (1910-1974) est un chanteur, compositeur, luthiste et acteur syrien installé au Caire où il rencontre un succès immense.

pratique théâtrale spécifiques à la ville de Jérusalem et d'ajouter une troisième dimension à la temporalité complexe de la pièce : le passé, le présent dans la fiction et le présent dans la réalité.

Toute activité théâtrale, pratique de texte et de représentation (Roubine, 1990), est largement dépendante de la réunion de conditions matérielles spécifiques. Or la production palestinienne est présentée sans la régularité de saisons ou de festivals, en raison du contexte politique. Par exemple, la construction du mur de séparation, entreprise depuis 2002, a isolé Jérusalem-Est jusque sur la scène du TNP et constitué alors une difficulté majeure pour l'activité théâtrale palestinienne en raison de son isolement des Territoires palestiniens. Les troupes parviennent difficilement à venir se produire, faute de permis, généralement refusé à l'un des membres de la troupe seulement. À l'automne 2013, des accords ont été signés entre le TNP et la Ligue des Dramaturges Palestiniens, alors dirigée par Reem Talhami, pour donner un souffle à une activité en déclin à Jérusalem. Au cours de la saison 2013-2014, sur la vingtaine de pièces programmées, dont *Un demi-sac de plomb*, deux pièces, majeures dans le répertoire palestinien, ont été annulées. Dans ces conditions particulières, la création existe sous contraintes. De même, dans ce contexte particulier de création, un fort rapport au public se construit.

## **Le rapport au public placé au cœur du processus de création théâtrale**

### **Le monologue inaugural de Camélia : une parole solitaire ?**

La pièce s'ouvre sur un monologue du personnage de Camélia qui prend alternativement la fonction de personnage principal et de conteur, en s'adressant directement aux spectateurs.

Cette ouverture tient une fonction majeure dans la dramaturgie ; car elle annonce la double dimension spatiale qui s'ajoute à la tridimensionnalité temporelle, évoquée précédemment.

Au cours des saisons 2013-2014 et 2014-2015, la pièce a été présentée plus d'une vingtaine de fois dans différents endroits, au TNP, dans les théâtres palestiniens et à l'étranger, mais également hors des lieux traditionnels de représentation. Chaque représentation de la pièce commence dans le hall du théâtre où le public est rassemblé avant d'entrer dans la salle et de s'installer :

#### **« Scène 1**

*(Dans le hall du théâtre, un vendeur au guichet – et il est préférable que ce soit 'Abd al-Qādir, le mari de Camélia – doit noter*

*sur une liste spéciale quelques noms de spectateurs, leur métier et leur adresse. Šāliḥ ou ‘Abbūdeh peuvent l’aider à le faire. Cette liste sera utilisée par la suite.)*

*Camélia continue de vendre les tickets et d’accueillir le public avec des expressions et des paroles improvisées. Elle utilise les phrases qu’elle connaît. Elle prétend connaître certains spectateurs, ou elle fait leur connaissance. Elle les remercie de leur présence, elle discute avec eux. Elle entre et sort de la salle de la représentation à plusieurs reprises pour y vérifier qu’elle est prête. ‘Abbūdeh (son voisin) peut lui couper la parole à certains moments, ou Šāliḥ (son fils) ou encore ‘Abd al-Qādir (son époux) peuvent le faire pour lui poser quelques questions, portant chacune sur un point précis. Il est également possible qu’ils se rassemblent tous les trois autour d’elle à un moment précis, au moment où elle compte l’argent. L’un d’eux peut ne pas être d’accord avec elle sur le compte. Elle donne néanmoins à ‘Abd al-Qādir et à Šāliḥ leur dû. Elle tend l’argent à ‘Abbūdeh qui le lui rend pour l’aider financièrement.)*

*Tout ce qui se passe se fait devant le public, dans le hall d’entrée et pas dans la salle de la représentation. » (El Basha, 2010, p. 1-2)*

Dès le début de la pièce, avant l’entrée en salle, l’importance de la fonction du public est annoncée. La centralité de cet élément du processus de création permet de donner une dimension réelle au témoignage que la pièce proposera par la suite et de l’ancrer dans la réalité locale et humaine.

### **Le lieu au cœur du processus**

C’est par cette entrée, construite sur l’appropriation de l’espace du théâtre par le public et son intégration à cet espace comme acteur du processus, que l’interlude musical qui vient après, ainsi que les suivants, prennent leur valeur patrimoniale. L’emploi du registre dialectal dans les morceaux de poésie participe au processus.

Les spectateurs entrent ensuite dans la salle dont les premiers rangs ont été aménagés pour donner l’impression d’être dans un café : des tables rondes et des chaises autour de chaque table sont réservées pour les spectateurs. Le personnage de Camélia leur servira par la suite du café, franchissant une nouvelle fois physiquement et dramaturgiquement, la ligne qui la sépare du public :

*(« Le public entre dans la salle pour la représentation. La salle est disposée de manière à donner l’impression qu’ils entrent dans un café culturel contemporain et où se trouve, au milieu, la toile tendue*

*pour le théâtre d'ombres. Il y a une porte à droite et à gauche, se trouve une estrade de forme ronde, d'une hauteur de trente centimètres. Une chaise en bois est placée sur l'estrade sur laquelle Saleh s'assoit avec son luth.*

*Interlude musical par Şālih. Le projecteur est sur lui pendant que le public entre. Camélia reprend la liste qu'elle a préparée au moment où elle vendait les tickets au guichet, pour choisir certains spectateurs pour les installer dans la partie « café » de la salle. Elle les traite avec une attention spéciale. Elle explique les raisons qui l'ont poussée à les choisir eux et pas les autres. ») (El Basha, 2010, p. 3)*

Cette dimension spatiale particulière à la pièce se base sur la reconnaissance et l'appropriation des espaces du processus de création théâtrale et de la représentation : la salle et la scène (Ubersfeld, 1977), elle-même définie comme étant le café Ḥağğī Şālih :

« - Camélia :

Je vous raconterai la suite à l'intérieur. Je vous en prie, venez partager notre joie à l'occasion de l'ouverture du café, plus précisément du centre culturel et de loisirs Ḥağğī Şālih. Soyez les bienvenus ! » (El Basha, 2010, p. 3)

Jouée dans le hall du théâtre, cette introduction fait apparaître la spécificité du traitement de l'espace dans la pièce. Elle présente les personnages et délimite le cadre de l'action. Elle annonce également l'intégration du théâtre d'ombres à la dramaturgie :

« - Camélia :

Ḥağğī Şālih, que Dieu le garde, était un maître de karakoz ou *ḥayāl al-dill*, comme les spécialistes de littérature le disent. » (El Basha, 2010, p. 3)

Cette ouverture précède le premier dialogue de la pièce et annonce une double énonciation en alternance : alternance de dialogue sur scène et de théâtre dans le théâtre ; alternance de séquences narratives et discursives avec des séquences monologiques dont se charge le personnage de Camélia.

Ici, la fonction du monologue est bien de présenter un élément de l'action (Scherer & Scherer, 2001), particulièrement dans un contexte aussi déterminant pour la dramaturgie que celui de l'ouverture d'une pièce. C'est également par ce monologue que la fonction du public dans la pièce est annoncée. Les appels directs, par l'emploi de la deuxième personne du singulier ou l'emploi des première et deuxième personnes du singulier, l'emploi du registre de l'humour

ou encore l'établissement d'une connivence, sont des moyens de créer un lien avec le public :

« À nouveau, je vous souhaite à tous la bienvenue, après vous avoir salués individuellement. Je vous remercie d'être venus. Je vous remercie d'avoir honoré l'invitation et d'avoir payé le prix de la place et des transports en commun. Et pour ceux qui vivent loin, je vous remercie d'avoir en plus payé le prix du sandwich et du verre de thé, ou de café, et du transport. » (El Basha, 2010, p. 2)

Dans cet espace particulier et dans ce rapport particulier à l'espace théâtral, le lien avec le public s'inscrit dans la reconnaissance du public comme élément fondamental du processus : il participe au processus en dehors des murs du théâtre et depuis le moment où il se déplace pour assister à une pièce. Cette centralité de l'espace et du lieu annonce l'importance de la ville de Jérusalem.

## **Une ode à Jérusalem**

### **Jérusalem, « paysage-personnage »**

Dans le texte, la ville de Jérusalem est décrite par 'Iwāz :

« D'épais murs de rempart, des marchés couverts, une mosquée et une église que le monde entier vient visiter et dont rêvent ceux qui n'y sont pas venus. Mentionnée dans le Coran, dans la Bible et dans la Torah, Jérusalem a vu les guerres se succéder jusque dans ses rues et ses ruelles. » (El Basha, 2010, p. 7)

Cette unique description, rapide, ne constitue pas le pivot de l'expression de la centralité de la ville dans la dramaturgie. C'est par les personnages, marqués par la ville à un point qu'ils finissent par se confondre avec elle, que la centralité de Jérusalem apparaît. Les caractéristiques des personnages construisent une image poétique de la ville qui, elle-même, donne aux personnages une personnalité spécifique. Les liens étroits entre les personnages et le lieu participent à l'élaboration de « paysages-personnages » tels qu'ils ont été définis par Jean-Pierre Richard (Richard, 1996). Pour lui, la description du lieu participe à la construction des personnages : « un monde et un corps sont reliés » (Richard, 1996, p. 34). La construction d'un imaginaire visuel, notamment par l'écran et les ombres du théâtre d'ombres, donne à voir la ville de Jérusalem sur scène.

Camélia apparaît comme la figure d'une résistante engagée dans la défense de sa ville. Elle mène un combat juridique à portée politique pour

que le café dont elle est la propriétaire demeure à sa place. Elle assure la transmission d'une mémoire menacée de tomber dans l'oubli, en raison de l'indifférence des jeunes générations face à leur patrimoine :

« Quand tu es sur la route de Jérusalem en direction de Jaffa, tu as à ta droite Lifta et après, Deir Yassin. Juste après Deir Yassin, vient Qalūniyā qui touche Qastal. » (El Basha, 2010, p. 29)

Elle est également l'expression de la conscience politique et nationaliste dont son fils semble manqué :

« Tu es un enfant de Jérusalem ! Tu es sa fierté et son honneur ! Tu es son présent et son avenir. Ecoute donc l'histoire de ton pays et apprends ! » (El Basha, 2010, p. 29)

Pendant qu'elle chante une ode à Jérusalem, accompagnée par la musique du luth, le théâtre d'ombres se met en place pour laisser la place au récit de la bataille de Qastal, du 7 avril 1948, au cours de laquelle Abd al-Kader al-Husseini meurt en martyr.

Cette bataille se déroule dans un contexte de « guerre civile palestinienne » selon l'historien Henry Laurens (2007) : l'opération Nashon est déclenchée au début du mois d'avril 1948 par David Ben Gourion (1886-1973), alors président de l'exécutif de l'Agence juive (Gresh & Vidal, 1987, p. 46), avec pour objectif de dégager la route de Jérusalem et de nettoyer le secteur de la route par la destruction de villages arabes (Laurens, 2007, p. 73).

À nouveau dans la pièce, la fiction et la réalité, ici historique, se mêlent. Camélia donne des éléments de contexte pour introduire la scène de la bataille :

« Le 3 avril 1948, la quatrième brigade des Palmach attaque le village et l'occupe. Une unité de combattants attaque le village avant l'aube. Elle est suivie ensuite par le reste des forces. Les batailles se poursuivent dans les environs du village pendant quelques jours. Une cinquantaine de combattants défendent le village et ne se retirent qu'après avoir épuisé leurs réserves. Les occupants appartenant à la Haganah arrivent sur place et les forces palestiniennes qui tiennent leur position autour du village sont bombardées. » (El Basha, 2010, p. 30)

Effectivement, des troupes prennent position au village de Qastal, situé à un point clé de la route. La réaction d'Abd al-Kader al-Husseini, alors à Damas, est immédiate pour reprendre le village qu'il identifie au sort de la ville de Jérusalem.

À ce moment, Abd al-Kader al-Husseini occupe la scène politique palestinienne depuis une décennie. Il est le fils de Moussa Qazem al-Husseini

(1850-1934), maire de Jérusalem de 1918 à 1920. Ce dernier est l'un des acteurs du mouvement politique arabe que connaît Jérusalem dès les années 1920, sous le Mandat britannique, de telle sorte que la vie de la ville sera indissociable de celle, plus générale, de la politique arabe et de la naissance du mouvement politique national arabe (Laurens, 2004). Pendant la révolte palestinienne de 1937 à 1939, Abd al-Kader al-Husseini devient le chef de guerre des groupes armés paysans palestiniens (Laurens, 2007, p. 32). Il incarne la figure du héros populaire national, issu d'un milieu politique dont l'activité et l'engagement font naître l'identité palestinienne contemporaine où la ville de Jérusalem occupe une place centrale, comme le souligne Henry Laurens (2004, p. 239) :

La place de Jérusalem comme élément central de l'identité politique palestinienne est si forte qu'elle survit aisément à la dispersion de ses élites politiques et à l'instauration d'un contrôle strict des institutions arabes et musulmanes de la Ville sainte par les Britanniques. (...) C'est bien entre 1918 et 1948 que Jérusalem est passée du rôle de Ville sainte à ceux de capitale de la Palestine et de pierre angulaire de la conscience nationale palestinienne.

En dernier recours avant la bataille, il demande de l'aide au comité militaire de la Ligue arabe basé à Damas<sup>11</sup> qui préfère se concentrer sur un autre village en vue d'une opération en Galilée. Pour le chef palestinien, ses interlocuteurs sont des traîtres : « L'Histoire vous condamnera. Je rentre pour prendre Qastal et mourir en combattant. » (Laurens, 2007, p. 73)

Camélia continue son récit historique :

« Le 6 avril, Abd al-Kader al-Husseini et les forces d'Al-Jihad al-Muqaddas<sup>12</sup> sont à Damas pour demander des armes. Ils disent que Qastal est tombée aux mains des Sionistes. Il envoie une dernière lettre au comité arabe avec à la main, un demi-sac de plomb. Vous entendez sa voix lire la lettre avant qu'il ne l'envoie ? » (El Basha, 2010, p. 30)

---

11 L'Armée de Libération Arabe (ALA) est créée par la Ligue des États Arabes le 1er janvier 1948. L'ALA est dirigée par le Comité militaire, basé à Damas et dirigé par le Général Ismaïl Safwat, assisté par le Colonel Mahmoud al-Hindi et le Capitaine Wasfi al-Tall pour les opérations sur le terrain et par le Brigadier Taha al-Hachimi pour les entraînements (Nazzal, 1978, p. 10).

12 Jaysh al-Jihad al-Muqaddas, littéralement « l'armée de la guerre sainte » est dirigée par Abd al-Kader al-Husseini. Elle est une force irrégulière, constituée de combattants palestiniens et arabes (Laurens, 2007, p. 32).

Durant ce récit livré par Camélia, la lecture de la lettre datée du 6 avril 1948, adressée par Abd al-Kader al-Husseini au secrétaire de la Ligue des Etats arabes pour lui demander de l'aide, est diffusée. Comme réponse à sa demande, un demi-sac de plomb lui sera envoyé. Une didascalie dans le texte précise qu'il est souhaitable que la voix réelle de ce personnage historique soit diffusée pendant que la copie de la lettre originale est projetée :

« - Abd al-Kader al-Husseini :

*(Il est préférable qu'une voix-off enregistrée au préalable soit diffusée. Il est recommandé de diffuser la voix réelle du personnage historique, de la même manière que la copie de la lettre projetée est l'originale)*

*« L'organisation d'al-Jihad al-Muqaddas*

*Direction générale*

*06/04/1948 à Jérusalem*

*À Monsieur le Secrétaire Général de la Ligue des États Arabes*

*Le Caire*

*Je prends la responsabilité de ce qui va suivre*

*Vous avez laissé mes soldats au faite de votre victoire*

*Sans aide, ni armes.*

*« Abd al-Kader al-Husseini. » (El Basha, 2010, p. 30)*

Elle poursuit son récit :

*« Le 7 avril, à l'aube, Abd al-Kader al-Husseini arrive à Jérusalem.*

*Il se réunit avec la direction d'al-Jihad al-Muqaddas. » (El Basha, 2010, p. 30-31)*

Le 8 avril, les forces arabes reprennent le village de Qastal, après des combats durs, également racontés par Camélia :

*« La bataille commence. Les cris et les bruits d'explosion s'élèvent. Le bruit des avions se fait entendre, les moteurs et les balles aussi. Des voix se font entendre pendant la bataille :*

*Dieu est grand !*

*Avance !*

*Tout le monde à terre !*

*Attaque !*

*Un demi-sac de plomb ?*

Un demi-sac de plomb.  
Un demi-sac de plomb !  
Dieu est grand !  
Le centre a besoin de munitions.  
Aidez le centre.  
Abū Dayyih avance, il a seize blessés avec lui. Certains sont dans  
un état grave.  
Aidez le centre !  
Attaque !  
Secours pour les blessés !  
Il n'y a pas de secours !  
Ramenez-les derrière la ligne de front !  
Des munitions !  
(...)  
Dieu est grand ! Dieu est grand ! » (El Basha, 2010, p. 26-27)

Une didascalie précise que le bruit et le fond sonore doivent être assez forts pour reproduire la réalité, conformément aux témoignages :

*« La scène qui se déroule sur un fond sonore très fort et dérangentant a été écrite suivant les descriptions dans les récits des souvenirs et les témoignages. »* (El Basha, 2010, p. 1)

Au court de la bataille, le 8 avril, l'un des chefs les plus brillants de la résistance contre les milices juives et le projet, imminent, de création d'un État juif, meurt :

« Abd al-Kader al-Husseini est mort !  
(*Silence. Camélia ouvre les yeux.*)  
Camélia :

Le 8 avril, Abd al-Kader al-Husseini mourut en martyr. Une foule immense le suivit et l'accompagna aux côtés des combattants. » (El Basha, 2010, p. 27)

Henry Laurens (2007, p. 74) écrit : « Le choc psychologique est terrible. Ne laissant qu'une quarantaine d'hommes à Qastal, tous les Arabes accourent pour enterrer leur chef le 9 avril à Jérusalem, à côté de son père, au Haram al-Sharif. ». Le récit des funérailles d'Abd al-Kader al-Husseini est accompagné de la récitation d'un autre poème :

« (Les funérailles de Abd al-Kader al-Husseini : une immense foule massée porte le corps du martyr et chante la gloire du martyr dans le cortège funéraire. Camélia accompagne le cortège jusqu'à derrière l'écran de théâtre d'ombres.

Camélia :

Ô Abd al-Kader, tour haute, ils ne t'ont pas ébranlé

Les coups des balles et des canons ne t'ont pas ébranlé

Haganah, Irgoun et Stern ne t'ont pas ébranlé

N'en tiens pas compte, Ne tiens compte que de ta patrie !

Ô nuit, mes désespoirs me suffisent

Peut-être m'as-tu oublié et oublié mes cris de douleur et de désespoir

Ne pense pas que mes larmes sont des larmes de peur et appelle mes sœurs

Je pleure ce pays après ses révolutionnaires » (El Basha, 2010, p. 32-33)

La pièce se termine par une chanson chantée par Camélia et son fils qui l'accompagne également au luth.

La présentation sur scène de cet événement fonctionne de la même manière que la lecture de la lettre, avec l'intégration de matériau historique et non fictionnel, toujours pour donner à la pièce une valeur de témoignage. Une didascalie précise :

« Des images d'archives sur le massacre de Deir Yassin peuvent être projetées. » (El Basha, 2010, p. 28)

C'est effectivement dans ce contexte que se déroule l'affaire de Deir Yassin.

Une didascalie dans le texte précise qu'il est souhaitable que la voix réelle de ce personnage historique soit diffusée pendant que la copie de la lettre originale est projetée. Les deux temporalités de la pièce se retrouvent par le récit de Camélia qui assure le lien entre passé et présent, histoire et actualité, mémoire et oubli, folklore et réalité, ainsi que le lien entre la scène et la salle.

La pièce se présente finalement comme une ode à la ville de Jérusalem. La forme et le fond contribuent à chanter la ville. Le tapuscrit indique d'ailleurs que la pièce est une pièce de Jérusalem (*masraḥiyyat-al-Quds*) et la représentation est désignée comme une soirée jérusalémitte (*sahra maqdisiyya*).

## **La conservation d'un patrimoine populaire : la valeur du témoignage**

La pièce mobilise le témoignage, individuel, et la valeur historique pour la construction d'une mémoire collective, contre l'oubli. Kamel El Basha exprime cette volonté dès le début de la pièce dans le tapuscrit :

*« Remarque importante :*

*Les scènes de Karakoz et 'Iwāz ont été créées en puisant dans l'héritage laissé par les praticiens du théâtre d'ombres et de la littérature populaire.*

*Les scènes qui se déroulent sur un fond sonore très fort et dérangeant ont été écrites suivant les descriptions dans les récits des souvenirs et les témoignages. »* (El Basha, 2010, p. 1)

La pièce se veut être une tentative visant à faire renaître un patrimoine par le témoignage et la préservation de la mémoire :

*« La pièce est une tentative de faire renaître le théâtre d'ombres. Elle s'inscrit dans une volonté de faire renaître le patrimoine théâtral palestinien. Nous essayons dans cette pièce de mêler les pratiques et les formes traditionnelles de théâtre et les souvenirs de cette période de l'histoire qui a connu de grands hommes. »* (El Basha, 2010, p. 1)

La pièce s'ouvre sur une ode à Jérusalem, « pays du jasmin, du basilic et du thym » qui contribue à éveiller les cinq sens du public par l'exploitation d'un champ lexical spécifique et à stimuler la mémoire individuelle et collective.

Une ode à la ville est récitée par Camélia :

*« (Camélia commence à réciter un poème à la manière des récitations poétiques. Šāliḥ se met à jouer et la récitation poétique devient progressivement une chanson, chantée ensemble) :*

« Jérusalem

Pays du jasmin, du basilic et du thym

Où le cœur est follement amoureux

L'œil verse abondamment des larmes

Qui éclaboussent les murs

En assistant aux scènes des despotes

Au-dessus des remparts, Jérusalem se pavane

Telle une mariée couronnée au sommet de la montagne

Dans son enceinte de remparts rocheux

Luisants sous la lumière du soleil  
Comme le cristal et le marbre.  
Ô endeuillée, ô humiliée, réveille-toi !  
Écrase ton ennemi et oppresse-le un peu plus, qu'on dise : « je  
t'envie ! ». » (El Basha, 2010, p. 29)

La récitation de ce poème composé spécialement pour la pièce contribue à éveiller les sens du public par l'exploitation d'un champ lexical spécifique et à stimuler la mémoire individuelle et collective. Les termes « jasmin », « basilic » et « thym » aiguise l'odorat et la mémoire olfactive des spectateurs. Les termes « œil », « pleure », « assistant », « luisants » et « lumière » s'inscrivent dans le champ lexical de la vision.

Le poème se construit également sur la confrontation de deux champs lexicaux : le matériel et le vivant. Le monde matériel, suggéré par les termes « remparts », « montagne », « remparts rocheux », « cristal » et « marbre » s'oppose au monde vivant que les termes « larmes », « se pavane », « mariée » évoquent. La succession d'adjectifs qualificatifs à l'avant-dernier vers enrichit ce champ thématique de la vie. L'emploi des outils de comparaison « telle » et « comme » permet d'exprimer la victoire de Jérusalem, vivante, contre la menace et la mort. La déclamation de cette poésie renforce le sentiment d'appartenance à la ville et encourage le public à poursuivre la lutte pour la préserver et la garder.

Le succès de cette pièce, particulièrement auprès des classes populaires de Jérusalem et de ses populations âgées, souligne la centralité de la mémoire érigée et célébrée dans *Un demi-sac de plomb*. La pièce se termine par une chanson chantée par Camélia et son fils qui l'accompagne également au luth.

Par le réemploi de formes traditionnelles, des procédés et des techniques plus modernes, notamment celles issues du courant brechtien (théâtre dans le théâtre, narration, procédés de mise en abyme, interaction scène-salle, investissement de tous les espaces de la représentation), *Un demi-sac de plomb* prend une valeur testimoniale et patrimoniale. Kamel El Basha propose une patrimonialisation, par le genre théâtral, construite sur l'appropriation de l'espace culturel de la ville de Jérusalem, pour la conservation d'un héritage populaire, et plus largement toute une culture, particulièrement dans le contexte actuel des conditions d'exercice et de pratique du théâtre extrêmement difficiles à Jérusalem.

## RÉFÉRENCES

---

- Basha, K. (2010). *Un demi-sac de plomb*. Jérusalem : Tapuscrit.
- Gresh, A. et Vidal, D. (1987). *Palestine 1947 : un partage avorté*. Bruxelles : Editions Complexe.
- Laurens, H. (2004). « Jérusalem, capitale de la Palestine mandataire ». Dans F. Mardam-Bey, et E. Sanbar, (Eds), *Jérusalem : le sacré et le politique* (pp. 219-240). Arles: Actes Sud.
- Laurens, H. (2007). *La question de Palestine*. Paris : Fayard.
- Nazzal, N. (1978). *The Palestinian Exodus from Galilee, 1948*. Beyrouth : Institut des Études Palestiniennes.
- Richard, J.-P. (1996). « Paysages personnages ». Dans S. Coyault, (Ed.), *Des récits poétiques contemporains* (pp. 29-48). Clermont-Ferrand : Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines, Université Blaise Pascal.
- Roubine, J.-J. (1990). *Introduction aux grandes théories du théâtre*. Paris : Bordas.
- Scherer, J.-J. et Scherer, C. (2001). *La dramaturgie classique en France*. Saint-Genouph : Nizet.
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*. Paris : Éditions sociales.