

## PARTAGES SENSIBLES

### ÉCRITURES DOCUMENTAIRES DE LA VILLE DANS *JÉRUSALEM* *PLOMB DURCI* (2011) ET *H2-HÉBRON* (2018)

ARMELLE TALBOT

---

Notre réflexion porte prioritairement sur deux créations de la Winter Family, duo franco-israélien composé de Ruth Rosenthal et Xavier Klaine. La première de ces créations, *Jérusalem Plomb Durci* (Centquatre, Paris, 2011) nous intéresse surtout en tant que palimpseste renvoyant à plusieurs écritures documentaires et notamment sonores de la ville. En effet, le spectacle *Jérusalem Plomb Durci* a pour point de départ un essai radiophonique de la Winter Family, *Jerusalem Syndrome* (France Culture, 2009), qui se donne comme une réécriture polémique et discordante d'un disque intitulé *Sounds of Jerusalem* (Yehuda Lev, Folkways Records, 1957), lui-même inspiré par un disque intitulé *New York 19* (Tony Schwartz, Folkways Records, 1954). Du *patchwork* d'accents, de langues et de traditions musicales que propose Tony Schwartz tout à la gloire du cosmopolitisme new-yorkais à la cacophonie qu'orchestre la Winter Family pour sonder les fractures qui traversent Jérusalem, ces productions proposent des façons très contrastées de documenter la ville et d'en faire le portrait au moyen des sons qui en tissent (ou en étouffent) le quotidien.

Cette écriture de la ville attentive à ses coordonnées indissociablement sensibles et idéologiques est également au cœur du spectacle

*H2-Hébron* (Vooruit, Gand, 2018), visite guidée d'une ville fracturée dont la guide incarnée par Ruth Rosenthal condense les déchirures et les déchirements. Sans solution de continuité, sa parole juxtapose les voix de Palestinien·nes et d'Israélien·nes, de militaires et d'activistes internationaux. Ce collage est issu de témoignages que la Winter Family a elle-même recueillis et dont la cohabitation paraît de plus en plus éprouvante et intenable pour celle qui les reprend à son compte, pour le public qui les écoute et bien évidemment pour la ville et ses habitant·es. Tandis que la performeuse reconstitue devant nos yeux la maquette de la zone H2, c'est la fragmentation du territoire que la parole met au jour, chaque rue se voyant assujettie, non seulement à des réglementations qui en modifient les modalités d'accès et d'usage, mais aussi à des récits inconciliables qui en font varier l'histoire, la portée symbolique et jusqu'au nom. Là encore, toute l'attention sera portée sur les modalités de ce tramage documentaire et sur ce qu'il révèle du tissu urbain, dans un contexte géopolitique marqué par le morcellement et la division. Mais elle portera tout autant sur la force d'un montage citationnel qui s'écrit à même le corps de la performeuse, devenu le territoire très concret d'une rencontre faite de litiges et de contaminations réciproques entre le citant et le cité, entre l'occupé et l'occupant.

→ **NEW YORK, 1954**

→ **JÉRUSALEM, 1959**

→ **JÉRUSALEM, 2009-2011**

→ **HÉBRON, 2018**

## NEW YORK, 1954

Notre parcours commence dans les années 1950 dans un quartier de Midtown Manhattan. Nous sommes au cœur de ce qui est alors identifié comme la zone postale 19 (aujourd'hui 10019), bordée, à l'ouest, par l'Hudson River, au nord, par la Soixantième Rue et Central Park. Archiviste sonore qui habite le quartier, Tony Schwartz choisit d'en documenter le quotidien en collectant sur son magnétophone portable de multiples sons qui mêlent bruits ordinaires, musiques de rue et paroles des habitants. Cette collecte donne bientôt lieu à l'album *New York 19* (Folkways Records, 1954), véritable Babel de langues, d'accents et de rythmes où cohabitent sans heurts le vendeur à la criée et le prêcheur de rue, la comptine enfantine et le souvenir de l'aïeule, la prière juive et la chanson nigérienne, l'accordéon et le marteau piqueur.

Tony Schwartz intervient brièvement avant chaque son pour l'identifier, sans autre commentaire, mais la sélection et le montage des extraits participent à la construction d'un itinéraire sensible tout à la gloire des classes populaires new-yorkaises et de la place de choix qu'elles occupent – ou auraient tout lieu d'occuper – dans la culture états-unienne. Il n'est pas indifférent, à ce titre, que le quartier où nous sommes invités à déambuler constitue un haut lieu de divertissement traversé par Broadway et comptant nombre de maisons de disque, théâtres, cinémas ou salles de concert : en privilégiant les musiciens de rue qui vivent sans la protection d'un label<sup>1</sup>, les qualités « rythmiques et poétiques »<sup>2</sup> des aboyeurs qui se tiennent à la porte des lieux culturels pour y attirer le chaland et la musicalité propre des voix du voisinage<sup>3</sup>, Schwartz déjoue les hiérar-

---

<sup>1</sup> Voir la page 1 de la face 2 qui s'intitule « *Street Musicians / Times Square Accordionist / Carnegie Hall Fiddler (medley)* », *New York 19*, Folkways 5558, 1954.

<sup>2</sup> Tony SCHWARTZ, *Liner notes, New York 19*, Folkways 5558, 1954. Il s'agit du livret qui accompagne le disque et que l'on trouve sur le site de Folkways. Schwartz y décrit ici la page 2 de la face 2 de son disque, « *Selling (Theater Barker, 52nd Street Doorman, Salesman, Theater Program, Flowers, Newspapers)* » : « The rythmical et poetic use of words is very important in the calls and spiels of many vendors, barkers and pitchmen. » En français : « L'utilisation rythmique et poétique des mots est très importante dans les appels et les discours de nombreux vendeurs, aboyeurs et bonimenteurs. » Sauf indication contraire, toutes les traductions sont de notre fait.

<sup>3</sup> Voir la page 5 de la face 2 qui conclut le disque et s'intitule « *Music in Speech (Grocer, Elderly woman, Plumber)* » : « The music in the voices of people is a source that has hardly been tapped, and yet all you have to do is listen to the

chies qui gouvernent nos perceptions et met la périphérie au centre de notre attention pour en souligner la valeur éminemment artistique.

C'est également le cosmopolitisme des classes populaires new-yorkaises que pointe le parcours sonore proposé par Schwartz qui inclut étudiant·es et visiteur·ses étranger·ères, travailleur·ses immigré·es et Américain·es dont les origines plus ou moins lointaines se laissent deviner à leur prosodie ou aux chants qu'ils et elles continuent de fredonner. La première plage du disque – « [Why Collect Recordings? / El Venadito \(medley\)](#) » – vaut ici comme programme :

La musique et la parole ne peuvent pas être entièrement écrites. Sur les partitions musicales, en plus des notes et des mots, on peut trouver des notations telles que : « avec des tons fluides », « avec un sentiment fort », « avec enthousiasme et vie », « paresseusement mais fermement ». Le premier extrait de ce disque, une version de la chanson mexicaine *El Venadito*, une chanson d'amour pour cowboy, a été apprise par Paul Bain sur un livre. Il a lu les notes et les mots et a suivi la description du mieux qu'il a pu. Plusieurs années plus tard, il a eu la chance de faire un voyage au Mexique où il a entendu par hasard *El Venadito* chanté par un Mexicain. Il a dû réapprendre la chanson. Le deuxième extrait est la façon dont Paul Bain a chanté la chanson après son retour à New York<sup>4</sup>.

Une telle entrée en matière a pour enjeu de valoriser les vertus documentaires et épistémologiques de l'enregistrement sonore contre les insuffisances de la notation écrite et prouve, par l'exemple, la fécondité de l'apprentissage par l'écoute. Mais en faisant commencer l'excursion new-yorkaise par un aller-retour au Mexique, c'est la fécondité des dialogues interculturels qu'il s'agit tout autant de souligner. Non seulement le premier son que *New York 19* donne à entendre est une chanson mexicaine entonnée par un Américain, mais il faut l'entendre deux fois pour saisir pleine-

---

people around you. » (« La musique dans les voix des gens est une source à peine exploitée, et pourtant il suffit d'écouter les gens autour de soi. »)

<sup>4</sup> Tony SCHWARZ, *Liner notes*, *op. cit.* : « Music and speech cannot be fully written down. On sheet music in addition to notes and words one can find notations such as: “with flowing tones,” “with strong feeling,” “with enthusiasm and life,” “lazily but steady.” The first selection on this record, a version of the Mexican song, “El Venadito,” a cowboy love song, was learned by Paul Bain on a book. He read the notes and words and followed the description as best he could. Several years later, he was fortunate enough to take a trip to Mexico where he happened to hear “El Venadito” sung by a Mexican. He had to relearn the song. The second selection is how Paul Bain sang the song after his return to New York. »

ment la puissance de métamorphose et de vitalisation des échanges entre le Nord et le Sud, dès lors qu'ils ne se réduisent pas au tout-venant de l'exploitation commerciale ou culturelle, mais prennent la forme d'une véritable rencontre. Sous des dehors anecdotiques, la cartographie imaginaire qui se dessine ici s'attache à ouvrir sur l'extérieur le territoire tout à fait circonscrit où le disque s'apprête à nous immerger. Par l'évocation de cette trajectoire toute personnelle qui ne doit apparemment qu'à la bonne fortune, Schwartz a pour geste inaugural de tracer, depuis la zone postale 19 de Manhattan, l'une de ces innombrables lignes de flux sans l'apport desquelles il est impossible d'approcher l'identité new-yorkaise.

Pour rappel, *West Side Story* est créé en septembre 1957 au Winter Theatre de Broadway puis est adapté au cinéma en 1961 : l'action s'y déroule à quelques rues du Midtown, un peu plus au nord, et c'est une tout autre cartographie du New York populaire qui s'y trouve mise en scène, entièrement structurée par l'opposition entre les Américain·es d'origine polonaise, irlandaise et italienne, et les immigré·es d'origine portoricaine, entre les Blancs et les Latinos, entre les Jets et les Sharks. Loin de ces lignes de fracture qui séparent la ville en communautés irréconciliables, Schwartz multiplie les jeux de circulation. Ainsi de la page 5 de la face 1 intitulée « [Translations \(Italian, Puerto Rican Jukebox Record\)](#) » qui fait entendre deux traductions improvisées par des intervenants bilingues d'une chanson italienne et d'une chanson portoricaine. Ce collage sonore volontiers hétérogène – le mot « *medley* » (pot-pourri) apparaît régulièrement dans les titres des différentes plages – constitue l'outil idéal pour louer les vertus et les charmes du *melting-pot* new-yorkais. Au besoin, la sortie antiraciste de l'épicier que l'on entend sur la dernière plage de la face 2 – « [Music in Speech \(Grocer, Elderly woman, Plumber\)](#) » – se donne aux dires de Schwartz lui-même comme « un exemple de la considération que les gens peuvent développer dans une ville dont la population est issue d'origines différentes »<sup>5</sup>. Ce Qu'il Fallait Démontrer.

Non que Schwartz pêche par innocence. Du moins son irénisme peut-il être considéré comme une stratégie de lutte à une époque où les discours qui dominent sur ces quartiers sont lourdement dépréciatifs et déplorent avec d'autant plus d'aplomb la pro-

---

<sup>5</sup> *Ibid.* : « The recording of the grocer making change is an example of the consideration people can develop in a city with a population of different backgrounds. »

miscuité, la saleté et la délinquance censées les caractériser qu'il faut simultanément promouvoir des projets de rénovation urbaine qui participeront bientôt au déplacement des classes populaires loin de Manhattan<sup>6</sup>. De fait, un an après la sortie de *New York 19*, des grands travaux commencent en vue de la construction du Lincoln Center qui doit notamment accueillir le Metropolitan Opera et qui occupe aujourd'hui six hectares dans l'Upper West Side.

En 1968, un court-métrage intitulé *The Case Against Lincoln Center*<sup>7</sup> dénonce la gentrification du quartier et oppose l'architecture froide du nouveau centre culturel à des scènes de rue animées et elles-mêmes porteuses d'une culture menacée d'invisibilisation. Pour mettre en valeur ce patrimoine jugé aussi légitime que celui qu'expose le Lincoln Center, le film utilise plusieurs enregistrements de Schwartz, empruntés notamment à *New York 19*<sup>8</sup>. C'est sur ces bandes que ce patrimoine a été sauvegardé. Pour le voir vivre (et l'entendre au présent), il faut désormais traverser l'Hudson River et se déplacer dans le New Jersey<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Sur ce point (et sur bien d'autres), voir le chapitre 3 (« Tony Schwartz's Popular Phonography in *New York 19* ») de la thèse de philosophie de : Pascal MASSINON, *Active Listening: The Cultural Politics of Magnetic Recording Technologies in North America, 1945-1993*, Université du Michigan, 2016, p. 147-206. Pour évoquer le contexte new-yorkais en matière urbanistique et les préjugés dont certains quartiers font l'objet, Massinon s'appuie notamment sur : Samuel ZIPP, *Manhattan Projects: The Rise and Fall of Urban Renewal in Cold War New York*, New York, Oxford University Press, 2010.

<sup>7</sup> *The Case Against Lincoln Center / El Caso En Contra del Centro Lincoln*, Newsreel, N&B, 12 min., 1968.

<sup>8</sup> Sur la postérité de *New York 19*, voir Pascal MASSINON, *Active Listening*, *op. cit.*, p. 185-195.

<sup>9</sup> Pour en savoir plus sur Tony Schwartz (1923-2008), voir Benjamin SERBY, « Tony Schwartz's New York Recordings: Sound, Place, And Civic Identity », site du Gotham Center For New York City History, 13 juillet 2017. La plupart des albums de Tony Schwartz sont accessibles sur [une chaîne YouTube](#) qui lui est consacrée. Outre *New York 19*, nous recommandons particulièrement son premier album, *1, 2, 3 and a Zing Zing Zing* (1953), dévolu aux jeux de rue et autres comptines enfantines, ainsi que *Nueva York* (1955), qui s'attache aux paroles et aux musiques de la communauté portoricaine new-yorkaise.

## JÉRUSALEM, 1959

Notre nouvelle escale se trouve à Jérusalem, quelques années après la sortie de *New York 19*. Le disque de Schwartz atterrit dans les mains de Yehuda Lev, vétéran de la Deuxième Guerre mondiale qui a quitté les États-Unis en 1947 pour rejoindre la Palestine, s'est engagé dans l'armée pour participer à la guerre qui a mené à la fondation de l'État d'Israël, puis est devenu journaliste à la radio. Aux dires de Lev, c'est de l'écoute nostalgique de *New York 19* que serait né le projet d'enregistrer ce qui deviendra *The Sounds of Jerusalem* (Folkways, 1959) :

Il y a environ un an, un ami américain m'a envoyé une copie de l'enregistrement de Tony Schwartz *New York 19*, qui a suscité chez moi (qui viens de New York) et chez ma femme (qui vient de Chicago) de la nostalgie d'une façon attendue et compréhensible. Ce qui était moins attendu, c'était la suggestion de ma femme : « Pourquoi ne fais-tu pas quelque chose de semblable avec Jérusalem ? »<sup>10</sup>

La question que pose la femme de Yehuda Lev à son époux peut surprendre par son ingénuité tant elle oblitère la spécificité du contexte géopolitique et la façon dont il pèse de tout son poids sur le quotidien des habitant·es de Jérusalem. Grand enjeu de lutte pendant la guerre israélo-arabe de 1948-1949, Jérusalem a en effet été divisé en deux, une partie occidentale contrôlée par Israël, une partie orientale contrôlée par la Jordanie, et toute circulation entre les deux parties est impossible. Or de cette division, rien ne saurait filtrer, comme l'explique encore Lev :

La ville de Jérusalem est malheureusement divisée en deux, une partie israélienne et une partie jordanienne. Nous n'avons aucun moyen d'aller dans la partie jordanienne de la ville et tout devait être enregistré dans la partie israélienne. Mais quoique d'une grande importance en tant qu'enjeu politique au Moyen-Orient, Jérusalem importe en premier lieu pour l'humanité en raison de sa signification religieuse et historique. Nous avons donc éliminé toutes les références politiques, toutes les divisions, et nous avons présenté la ville comme un tout organique, ce qu'elle demeure, malgré la triste

---

<sup>10</sup> Yehuda LEV, *Liner notes, The Sounds of Jerusalem*, Folkways 8552, 1959, p. 2 : « About a year ago a friend in the States sent me a copy of Tony Schwartz' recording "New York 19", which provoked both in myself (from New York) and in my wife (from Chicago) the expected and understandable degree of nostalgia. What was unexpected was a suggestion from my wife – "Why don't you do something similar with Jerusalem ?" »

situation actuelle, dans l'esprit de toutes celles et ceux qui, dans le monde entier, y voient un symbole et la considèrent, à la façon dont on la considérait dans les temps anciens, comme le « nombril de l'Univers »<sup>11</sup>.

La référence au « nombril de l'Univers »<sup>12</sup> dont on retrouve les premières traces dans le Livre d'Ézéchiel inscrit aussitôt Jérusalem dans une cosmogonie et une eschatologie qui fondent le projet sioniste. Voilà qui infléchit notablement le souci documentaire de collecter « les sons de Jérusalem » et, si Schwartz lui-même n'était pas dépourvu de toute visée démonstrative – peut-on seulement y échapper ? –, celle-ci se manifeste selon des modalités et à des fins radicalement différentes dans le disque de Lev.

Comme on peut le constater dès la première plage du disque (« [Early morning in Jerusalem](#) »), *The Sounds of Jerusalem* s'assortit d'un récit envahissant qui contraste avec les notations laconiques de *New York 19* et qui articule les sons les uns aux autres dans une même geste englobante, n'hésitant pas, du reste, à les recouvrir à l'occasion.

Il est trois heures du matin dans la Ville Sainte de Jérusalem.

Un homme marche dans la rue des prophètes, une heure avant le lever du soleil. Il tourne à gauche sur la voie Saint-Paul et traverse pour aller dans la rue des cent portes, une rue juste assez large pour qu'une voiture puisse en croiser une autre. Mais à cette heure-ci, il n'y a pas de voitures dans les rues de Jérusalem. Enfin, il arrive à une porte et frappe.

T'fillah – l'appel à la prière. Depuis trois mille ans, depuis que le roi David a pris la forteresse de Sion aux Jébusites, les Juifs de Jérusalem sont appelés à la prière du matin de cette manière.

---

<sup>11</sup> *Ibid.* : « Unfortunately the city of Jerusalem is divided in half, part belonging to Israel, part to Jordan. There was no possible way in which we could go to the Jordan side of the city and so all of our material has been recorded in Israel. But Jerusalem, while of great significance as a political factor in the Middle East, is primarily important to mankind because of its religious and historical meaning. So we have eliminated all political references and divisions and presented it as an organic whole, which, despite the current sad state of affairs, it remains in the minds of those people throughout the world to whom it exists as a symbol and who regard it, as it was regarded in ancient times, as the “navel of the Universe”. »

<sup>12</sup> Sur cette « antique tradition qui fait de Sion, i.e. Jérusalem, l'*Umbilicus mundi* », voir par exemple Daniel BARBU, « “Si je t'oublie, Jérusalem...!” Un parcours dans la mémoire des religions », *ASDIWAL. Revue genevoise d'anthropologie et d'histoire des religions*, n° 5, 2010, p. 74-107.

L'homme passe à autre chose. Il y a toute une congrégation à réveiller avant le lever du soleil.

Dans un petit bâtiment de pierre de la vieille ville de Jérusalem, un homme se lève et sort dans les rues. Il passe devant le mur des lamentations, les vestiges du temple du roi Salomon, entre dans la mosquée d'Omar, et monte un escalier circulaire. Cent marches plus haut, il sort sur un minaret et commence son cri. Il n'y a pas d'autre Dieu qu'Allah et Mohammed est son prophète.

Le Muezzin appelle les fidèles musulmans à la prière avant que le soleil ne se lève sur la Ville Sainte de Jérusalem.

Un troisième homme s'est levé ce matin à Jérusalem. Lui aussi monte un escalier dans une tour et lui aussi réveille les fidèles. Ses clochettes appellent les Chrétiens de Jérusalem à prendre part au culte dans les églises de la Ville Sainte.

Le soleil du matin se lève sur les montagnes de Moab et la Mer Morte. Il apporte la lumière à une ville qui s'éveille, une ville calme d'abord.

Le balayeur pousse son balai dans la rue. Pendant quelques minutes, ce bruit règne sur la ville de Jérusalem. Puis il est rejoint par un autre.

Les volets en acier des façades des magasins sont enroulés alors que les premiers cafés ouvrent leurs portes pour le petit-déjeuner. Jérusalem se réveille lentement<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Yehuda LEV, « Working script », *Liner notes*, texte cité, p. 5 (face I, page 1) : « It's three o'clock in the morning in the Holy City of Jerusalem. / A man walks along the street of the prophets, an hour before sunrise. He turns left at St. Pauls way and crosses into the street of the hundred gates, a street just wide enough for one car to pass another. But at this time of morning there are no cars on the streets of Jerusalem. Finally he comes to a door and knocks. / T'fillah – the call to prayer. For three thousand years, ever since King David captured the fortress of Zion rfrom the Jebusites, the Jews of Jerusalem have been summoned to morning prayer in this way. / The man moves on. There's an entire congregation to be roused before the sun rises. / In a small stone building in Jerusalem's Old City, a man rises and goes forth into the streets. He passes the wailing wall, the remains of the temple of King Solomon, enters into the Mosque of Omar, and climbs a circular staircase. One hundred steps up he comes out onto a minaret and begins his cry. There is no God but Aallah and Mohammed is his Prophet. / The Muezzin calls the Moslem faithful to prayer before the sun rises on the Holy City of Jerusalem. / A third man has risen this morning in Jerusalem. He too climbs a staircase into a tower and he too wakens the faithful. His bellropes summon the Christians of Jerusalem to worship in the churches of the Holy City. / The morning sun rises over the mountains of Moab and the Dead Sea. It brings light to an awakening city, a quiet city at first. / The sweeper pushes his broom along the street. For a few minutes the sound reigns over the city of Jerusalem. Then it's joined by

C'est la ville « trois fois sainte », creuset des trois monothéismes, qu'il s'agit de valoriser par la succession matinale des appels à la prière juif, musulman et chrétien. Or le livret précise à la façon d'un *making of* que l'enregistrement du muezzin a été particulièrement ardu du fait du caractère inaccessible de la Vieille Ville :

C'est le muezzin arabe qui nous a posé le plus de difficultés parmi tout ce que nous avons enregistré. Nous avons dû attendre un vent d'Est pour que nous parvienne le son de la Vieille Ville qui est dans la partie jordanienne. Nous l'avons enregistré à huit reprises distinctes à quatre heures du matin avant de parvenir enfin à le saisir depuis un balcon du King David Hotel qui surplombe les murs de la Vieille Ville<sup>14</sup>.

Le contraste entre le livret et le disque ou, pourrait-on dire, entre les coulisses et la représentation est encore plus frappant lorsque l'on considère la deuxième page (« *Something of Her History* »). Hors-scène :

Le guide touristique, un Arabe, était debout sur la tour du YMCA, décrivant la vue sur la Vieille Ville. C'est le point le plus proche de la Vieille Ville que nous ayons pu atteindre<sup>15</sup>.

Sur scène :

Jérusalem, tu es bâtie comme une ville dont toutes les parties sont liées ensemble. C'est ce qu'a écrit le psalmiste David. Et vraiment, où dans le monde entier un guide touristique peut-il mettre autant d'histoire en quelques phrases<sup>16</sup> ?

Là où le collage sonore de Schwartz fonctionnait à la façon d'un *patchwork* et s'employait à tisser entre eux des éléments hétéroclites pour souligner leur joyeuse cohabitation, Lev vise à produire

---

another. / The steel store front shutters are rolled up as the first breakfast cafes open for business. Jerusalem is waking up slowly. »

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 2 : « The Arab muezzin gave us the most trouble of anything we recorded. We had to wait for an east wind so that the sound would carry from the Old City (Jordan). We recorded him eight separate times at four in the morning before finally catching him from a balcony of the King David Hotel which overlooks the walls of the Old City. »

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 3 : « The tourist guide, an Arab, was standing on the tower of the NYCA, describing the view of the Old City. This is the closest we could get to the Old City itself. »

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 5 : « Jerusalem, thou are builded as a city that is Compact together. So wrote the Psalmist David. And truly, where in all the world can a tourist guide put so much history into a few phrases? »

artificiellement de l'unité. Il soude ce qui, dans la ville, est séparé et enjambe le contexte pour élaborer une cité idéale.

S'appuyant volontiers sur le texte biblique, cette vision pacifiée – et bien peu pacifiante – de Jérusalem inscrit la capitale du jeune État d'Israël dans un temps multiséculaire où les bruits les plus ordinaires du quotidien viennent trouver leur sens et contribuent à la constitution d'un foyer dont on espère qu'il pourra attirer l'auditeur. S'ouvrant sur l'éveil de la ville, le récit se clôt sur son assoupissement et sur la figure d'un homme revenant chez lui après une longue marche : le mot « *home* »<sup>17</sup> conclut le disque qui sera réédité à la demande du gouvernement israélien afin de promouvoir la destination de Jérusalem auprès des agences de voyage.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 8 : « This man has walked a long way, but at last he has come home. » (« Cet homme a parcouru à pied un long chemin, mais au moins il est rentré à la maison. »)

### JÉRUSALEM, 2009-2011

C'est à un voyage dans le temps que nous invite la troisième étape de notre parcours : nous sommes toujours à Jérusalem, mais cinquante ans ont passé. Fondé le 4 mai 1948, l'État d'Israël a fêté à grand bruit son soixantième anniversaire et célèbre depuis maintenant plus de quarante ans la réunification de Jérusalem, proclamée en 1967 à l'issue de la Guerre des Six Jours. Duo franco-israélien qui s'est d'abord illustré dans le domaine de la musique expérimentale, Xavier Klaine et Ruth Rosenthal sous le nom de la Winter Family décident de « reparcourir les traces sonores laissées par [le] disque [de Yehuda Lev] »<sup>18</sup> : il et elle réalisent en 2009 un essai radiophonique intitulé *Jerusalem Syndrome*, puis l'adaptent pour la scène deux ans plus tard sous le titre *Jérusalem Plomb Durci. Voyage halluciné dans une dictature émotionnelle*<sup>19</sup>.

À l'image d'autres syndromes dont sont susceptibles d'être atteint·es momentanément les voyageur·ses dans certaines villes ou pays (le syndrome de Stendhal à Florence ou encore le syndrome de l'Inde), le syndrome de Jérusalem renvoie aux troubles psychiques rencontrés par certain·es étranger·ères dans la ville israélienne du fait de la profusion des symboles religieux. C'est précisément cette profusion qui est au cœur du montage sonore de la Winter Family.

- Welcome. The Jerusalem municipality is happy to host you in Passover at the Old City. Commemorating the forty years of the reunification of the city, we will present you in the upcoming minutes a monumental show of lights, sounds and pyrotechnics...

- Un spectacle de sons, lumières et pyrotechnique sur les remparts de la Vieille Ville. Jérusalem fête quarante ans de réunification et d'occupation. Joyeuses fêtes.

Comme cela est souligné dès les premières minutes, le montage se veut démystificateur. La parole amplifiée de la guide annon-

---

<sup>18</sup> Présentation de l'essai radiophonique *Jerusalem Syndrome* sur le site de France Culture. WINTER FAMILY (Ruth Rosenthal à la narration et Xavier Klaine à l'enregistrement), *Jerusalem Syndrome*, émission *L'Atelier de création radiophonique*, France Culture, 24 mai 2009. Avec les voix de Yael Karavan et Jean-Baptiste Duchenne. Rediffusion le 1<sup>er</sup> mai 2014 dans le cadre d'une version courte rééditée par Lionel Quantin.

<sup>19</sup> *Jérusalem Plomb Durci. Voyage halluciné dans une dictature émotionnelle*, conception, écriture, mise en scène et scénographie de Winter Family, création au Centquatre (Paris) le 16 juin 2011 dans le cadre du Festival Impatience (*Jérusalem Plomb Durci* y remporte le Prix du Jury du meilleur spectacle).

çant le son et lumière en anglais est suivie d'une traduction française prise en charge sur un ton faussement neutre par Ruth Rosenthal qui y invite en embuscade le mot « occupation » et confirme s'il en était besoin qu'il ne saurait s'agir ici de dupliquer la mise en scène et en récits de la ville par elle-même. Au contraire, celle-ci est exhibée pour être mieux disloquée, trouée de loin en loin par la litanie des résolutions de l'ONU mettant en garde Israël, mais aussi par quelques prises de parole antagonistes aussitôt recouvertes et comme étouffées (ici, un appel à la libération de la Palestine, là, le témoignage d'un Arabe se plaignant de la surveillance policière).

En d'autres occurrences, c'est le phrasé mélancolique de Ruth Rosenthal traduisant en simultané des chants dont on devine qu'ils ont baigné son enfance qui suffit à déplacer l'écoute et à entendre, en même temps que leur beauté ou leur rythme entêtant, la part qu'ils ont simultanément jouée dans la construction subjective de la performeuse comme dans celle de l'identité israélienne. C'est le cas, par exemple, de la chanson « Efer Veavak » (« Cendres et poussière »), issue d'un album du même nom<sup>20</sup> qui est dédié aux enfants des survivants du génocide des Juifs et qui, dès sa sortie en 1988, a connu une très large diffusion, radiophonique et télévisuelle, notamment dans le cadre de la Journée de la Shoah<sup>21</sup> :

Et si tu pars, où est-ce que tu pars ?  
L'éternité n'est que poussières et cendres.  
Et si tu pars, où est-ce que tu pars ?  
Des années, et rien n'est effacé...

Comme d'autres avec elle, cette chanson s'inscrit dans un tissu indissociablement sonore et commémoratif qui devient particulièrement compact à chaque printemps à Jérusalem – pendant les mois de *nissan* et de *iyar* du calendrier hébraïque – puisqu'après une semaine de cérémonies liées à la Pâque juive (*Pessa'h*) qui célèbre l'Exode hors d'Égypte, se succèdent la Journée de la Shoah (*Yom HaShoah*), la Journée du Souvenir pour les victimes de guerre israéliennes et des attentats (*Yom Hazikaron*), la Journée de l'Indépendance (*Yom Ha'atzmaout*) et la Journée de Jérusalem (*Yom Yeroushalayim*). Ritournelles entraînantes ou mélodies déchirantes, hymnes ou

<sup>20</sup> Yehuda POLIKER et Ya'akov GILAD, *אפר וקבוק* (*Efer Veavak, Ashes and Dust, Cendres et poussière*), NMC Music, 1988.

<sup>21</sup> Voir Oren MEYERS et Eyal ZANDBERG, « The sound-track of memory: *Ashes and Dust* and the commemoration of the Holocaust in Israeli popular culture », *Media, Culture & Society*, vol. 24, n° 3, mai 2002, p. 389-408.

prières, chansons pop ou chansons traditionnelles : la musique a la part belle durant ces célébrations et creuse l'espace où elle circule d'une profondeur temporelle qui emprunte indissociablement à l'histoire et au mythe et qui soude le passé au présent, la tristesse à la joie, le deuil à la renaissance. Elle cohabite, du reste, avec de nombreux sons – sirènes funèbres, parades militaires, feux d'artifice – qui participent à leur tour à l'écriture idéologico-sensible de la ville. Cette trame à la fois musicale et sonore est au cœur de *Jerusalem Syndrome*. Quant aux bruits de la vie ordinaire, les chants des oiseaux ou l'aboïement d'un chien, le ronflement d'un moteur ou le rire d'un enfant, ils sont bien présents dans l'essai radiophonique de la Winter Family mais ils constituent désormais un arrière-plan difficilement perceptible sous l'accumulation, jusqu'à saturation, des sons qui font signe et dont le sens reste néanmoins en grande partie opaque pour l'auditeur·rice perdu·e en terre étrangère. Alors que l'ensemble de la ville est désormais contrôlé par Israël et loue son unité retrouvée, le montage volontiers cacophonique de la Winter Family souligne fractures et contradictions dans un geste strictement inverse à celui de Yehuda Lev.

Comme on peut s'y attendre, les enjeux restent sensiblement les mêmes dans *Jérusalem Plomb Durci*, sinon que la doublure visuelle de l'expérience sonore proposée par *Jerusalem Syndrome*, et la substitution corrélatrice de l'immersion par la frontalité, tendent parfois à figer la proposition en la réduisant à sa dimension très explicitement dénonciatrice et en objectivant les signes, codes et symboles par lesquels l'auditeur·rice se trouvait très directement interpellé·e, affecté·e, voire submergé·e.

Le titre souligne ce déplacement en abandonnant le terrain psychopathologique. « Plomb Durci » renvoie en effet à une opération militaire menée contre Gaza en 2008 qui emprunte elle-même son nom aux paroles d'une comptine enfantine chantée pendant Hanoucca<sup>22</sup>. Sont d'emblée visés l'instrumentalisation politique de la religion et le cynisme d'une propagande d'État faisant feu de tout bois pour manipuler les masses. Le sous-titre ne laisse plus aucun doute en identifiant l'espace que nous nous apprêtons à arpenter à « une dictature émotionnelle » :

---

<sup>22</sup> *Likvod Habanoukka* (en hébreu : « לכבוד החנוכה ») et en français « En l'honneur de Hanoucca ») est une comptine adaptée d'un poème de Haïm Nahman Bialik écrit en 1916 (voir l'article « *Likvod Habanoukka* » sur Wikipédia).

Une jeune femme de Jérusalem nous guide lors d'un voyage sonore, textuel et visuel à travers la société israélienne. La douleur, la mémoire et le courage sont célébrés de toutes parts, les codes et les symboles sont étirés jusqu'à l'épuisement.

Les chants, les discours, les sirènes et les danses sont omniprésents de la naissance à la mort des individus qui, pris en otage, deviennent alors les acteurs d'une éblouissante et macabre hallucination collective et se projettent dans un tourbillon violent, triste et national. Israël accélère sa fuite en avant désespérée et vaine : la dictature émotionnelle<sup>23</sup>.

Nous ne sommes plus de simples auditeur·rices marchant à l'aveugle et à tâtons et disposons désormais d'un guide de lecture et même d'une guide de voyage. Omniprésente sur le plateau, Ruth Rosenthal médiatise constamment notre rapport aux sons et aux images documentaires qui sont projetées sur un grand écran en fond de scène. Ce faisant, elle en conditionne la perception et la compréhension. Sans qu'elle ait à prononcer un discours en son nom propre, son corps et sa voix redoublent la fonction critique du montage visuel et sonore des documents, qu'il s'agisse des modulations auxquelles elle recourt lorsqu'elle cite ou traduit l'un d'entre eux, ou de ses divers mouvements sur le plateau, marche militaire robotique, pas de danse automates, manipulation de drapeaux israéliens qui quadrillent bientôt toute la scène...

Parcimonieux mais systématiquement saisissants, les quelques extraits télévisés insérés dans ce nouveau montage participent beaucoup au processus d'explicitation à l'œuvre dans l'adaptation scénique de l'essai radiophonique. Que Rosenthal les regarde assise en mangeant telle une spectatrice blasée ou qu'elle s'incruste dans l'image en imitant la pantomime de celles et ceux qui apparaissent à l'écran à la façon d'une fan(atique), voilà qui importe finalement assez peu tant le geste de l'exposition semble la plupart du temps se suffire à lui-même. On pense tout particulièrement ici à cet extrait d'une émission de télévision diffusée la veille de la Fête de l'Indépendance, où Danny Robas et Ofira Yosefi chantent en duo parmi les jeeps et les acteurs grimés en soldats<sup>24</sup>. Évoquant les der-

---

<sup>23</sup> WINTER FAMILY, « Présentation du spectacle *Jérusalem Plomb Durci* », 2011. Texte accessible sur [le site theatre-contemporain.net](http://le.site.theatre-contemporain.net).

<sup>24</sup> Danny ROBAS et Ofira YOSEFI, *קטן מכתב* (*Mikhtav Katan, A Small Letter, Une petite lettre*), Aroutz 2, 19 avril 2010. Danny Robas a composé la chanson dans les

niers moments partagés par deux hommes avant leur départ pour la guerre, la chanson de variété est interrompue à deux reprises par la parole, en off, de ce qu'on devine être des soldats qui revendiquent haut et fort leurs convictions sionistes et disent toute leur fierté d'être au service de l'État d'Israël tandis que la caméra s'attarde sur tel acteur en treillis vérifiant son arme ou tel autre se reposant sur le capot de son véhicule, puis suit le départ des jeeps sous les applaudissements du public. Si le voyage est « halluciné », c'est d'abord parce que la réalité est hallucinante.

Encore aurions-nous tort de négliger la force d'un montage qui n'est pas seulement audiovisuel mais qui s'écrit à même le corps de la performeuse. En effet, plus encore que la ville, c'est ce corps qui constitue la surface d'inscription de la fabrique identitaire israélienne. Robe à fleurs, baskets, tresses enfantines et silhouette frêle : Ruth Rosenthal qui a trente-quatre ans au moment de la création du spectacle réinvestit tout un répertoire de gestes et de mimiques dont on devine qu'ils ont marqué son enfance à Jérusalem. Le spectacle insiste d'ailleurs dès les premières minutes sur les cérémonies commémoratives organisées au sein des écoles et évoque ensuite, sous la forme exceptionnelle d'un témoignage à la première personne pris en charge par l'actrice, les ruses d'une écolière pour contenir ses rires nerveux pendant un moment de recueillement collectif organisé dans la cour de récréation<sup>25</sup>. C'est tout un agencement extrêmement codifié de sons et de gestes – sirène et minutes de silence, litanie des noms des enfants victimes du génocide et allumage des bougies, levée du drapeau, défilé et hymne national – que le spectacle s'emploie à convoquer pour en souligner la force coercitive tout en s'efforçant d'en desserrer l'étau. Et si la distance est de mise tant le regard et la voix de l'actrice ménagent de réguliers décrochages par rapport à la partition gestuelle qu'elle reproduit sous nos yeux, ce jeu citationnel est suffisamment subtil pour ne pas écraser

---

années 1980 en hommage à son jeune frère décédé. C'est dans son album sorti en 1996 qu'il reprend la chanson en duo avec Ofira Yosefi et c'est à partir de cette date qu'elle devient populaire et est reprise pendant les commémorations.

<sup>25</sup> Sur ces cérémonies, voir par exemple Avner BEN-AMOS et Ilana BET-EL, « Une politique sioniste de la mémoire ? Les fêtes commémoratives à l'école publique israélienne », *Mouvements*, n° 3-4, 2004, p. 36-42. Le film documentaire d'Eyal Sivan, *Yzkor, les esclaves de la mémoire* (Momento Films, 1990) est également très éloquent sur ce sujet et s'attarde sur la place que prennent les cérémonies du mois de mai dans le système éducatif israélien.

la fillette sous le poids du regard avisé et tout en surplomb de l'adulte qu'elle est devenue. Le titre du spectacle révèle alors son secret, à la façon du *rosebud* de Kane, et fait de l'enfance – et des atteintes qui lui sont portées – son point névralgique :

Mon instituteur a apporté une toupie pour moi,  
coulée en plomb durci  
coulée en plomb durci  
Savez-vous en l'honneur de quoi ?  
Savez-vous en l'honneur de quoi ?  
Savez-vous en l'honneur de quoi ?  
En l'honneur de Hanoucca<sup>26</sup> !

---

<sup>26</sup> Article « *Likbvd Habanoukka* » sur Wikipédia.

## HÉBRON, 2018

Hébron : terminus. Pour atteindre la quatrième et dernière station de notre parcours, suivons les pas de Ruth Rosenthal dans ce qui constitue à ce jour l'avant-dernier spectacle de la Winter Family, *H2-Hébron*<sup>27</sup>. C'est à nouveau le rôle de la guide de voyage qu'endosse ici la performeuse, de façon plus littérale encore que dans *Jérusalem Plomb Durci*, puisque celle-ci accueille les spectateur·rices assis·es de part et d'autre d'une grande table noire en les invitant à ce qu'elle présente explicitement comme une visite :

- Bonjour, bienvenue, pendant notre visite, on va rencontrer les soldats, les activistes, les colons et les Palestiniens. Pas beaucoup de Palestiniens, vous allez comprendre.
- Je suis contente que vous soyez là. C'est important que vous voyiez la situation sur place.
- Pour le paiement, on verra au retour. Si vous rencontrez un Palestinien en colère, ne faites rien. Y a aussi des colons énervés, ne leur parlez pas, ne vous battez pas avec eux. Restez groupés et n'ayez pas peur, j'ai l'habitude.
- Hébron est très sainte, Hébron est très ancienne. C'était la capitale de la Judée et c'est là que Roi David a été couronné.
- Hébron a été conquise par tout le monde mais y a eu toujours des juifs ici.
- L'âge de pierre, l'âge de bronze, l'âge du cuivre, les Perses, les Grecs, les Romains, les Byzantins, les Abbasides, les Fatimides, les Croisés, les Ayyoubides, les Mamelouks, les Ottomans, les Britanniques, la catastrophe, l'occupation, l'Intifada, tout ça est à moi, parce que je suis né là.
- J'organise beaucoup de visites ici. Je joue plus ou moins sur l'émotion. Et ça marche. Cet endroit n'est pas rien. Nous avons traversé de grandes épreuves, pendant des milliers d'années, et c'est nos Pères qui ont construit le Tombeau des Patriarches.
- Hébron, c'est un microcosme de l'occupation<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> *H2-Hébron*, conception, recherche, mise en scène et scénographie de Winter Family, création au Kunstencentrum Vooruit (Gand) les 4 et 5 octobre 2018.

<sup>28</sup> WINTER FAMILY, *H2-Hébron*, 2018, inédit, p. 1. Un grand merci à Ruth Rosenthal pour nous avoir communiqué le montage textuel du spectacle dont nous reproduisons ici des extraits en y corrigeant simplement quelques coquilles. Nous supprimons également le surlignement du texte en quatre couleurs différentes qui distinguent les sources des énoncés.

Sans solution de continuité sinon quelques inflexions de la prononciation, la parole de Ruth Rosenthal juxtapose les paroles de Palestinien·nes et d'Israélien·nes, de soldat·es, d'observateur·rices et d'activistes internationaux. D'un spectacle à l'autre, le mode opératoire a donc notablement changé, qu'il s'agisse de la nature des documents mis en jeu – dans *H2-Hébron*, nous avons affaire à des témoignages recueillis par Ruth Rosenthal et Xavier Klaine eux-mêmes – ou de la forme que prend leur montage – ici, un entrelacs de paroles dissonantes qui cohabitent et s'affrontent dans la voix unique et pourtant surpeuplée de la performeuse seule en scène.

Cette approche qui fait d'emblée prévaloir la pluralité des récits et des points de vue doit également beaucoup au changement de lieu. Tandis que *Jérusalem Plomb Durci* s'employait à mettre à mal la fable israélienne d'une ville réunifiée, *H2-Hébron* prend place dans un territoire immédiatement fracturé : depuis le protocole d'Hébron signé en 1997, la ville est effectivement coupée en deux, la zone ouest, la plus vaste, sous administration palestinienne (appelée H1) et la zone est, qui contient le centre historique, sous administration israélienne (appelée H2). Cette zone est peuplée d'environ 30 000 Palestinien·nes et de quelques centaines de colons israéliens qui sont sous la protection de l'armée. Elle fait par ailleurs l'objet d'un tourisme de guerre qui condense la bataille des récits qui est au cœur du conflit israélo-palestinien et qui constitue l'enjeu essentiel du spectacle, « *Rashomon* infernal dans lequel il n'y a que Vérités »<sup>29</sup>, *Rashomon* où tout, partant, devient objet de litige, non seulement les faits, mais jusqu'aux coordonnées de l'espace et du temps<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> WINTER FAMILY, « [Présentation du spectacle H2-Hébron](#) », dossier de presse, 2018. Pour rappel, *Rashōmon* est un film japonais de 1950 d'Akira Kurosawa dans lequel quatre personnages présentent des versions très différentes d'un même crime. Le film a donné son nom à « l'effet Rashōmon » qui désigne l'interprétation contradictoire d'un même événement par les personnes impliquées.

<sup>30</sup> Pour une contextualisation de la situation à Hébron, qui inclut les politiques de la ville (et de sa destruction) dans leurs dimensions matérielle et symbolique ainsi que la bataille des récits et les stratégies de résistance qu'elles suscitent, voir notamment les travaux de la géographe et sociologue Marie Lecoquierre : « Hebron: challenging the "urbicide" », dans Mansour NASASRA et Haim YACOBI (dir.), *Handbook on Middle East Cities*, Londres, Routledge, 2019, p. 319-333 ; « Hebron: a nested division of sacred space », dans Michael DUMPER (dir.), *Contested Holy Cities: The Urban Dimension of Religious Conflicts*, Londres, Routledge, 2019, p. 120-144 ; *Emplaced Resistance in Israel and Palestine: The Cases of Hebron, Silvan and Al-Araqib*, Londres, Routledge, 2021.

Entre la carte et le territoire, la maquette de la zone H2 que Ruth Rosenthal reconstitue progressivement sous nos yeux devrait permettre d'articuler la topographie objective d'une ville peu familière au public et la façon dont elle est perçue et vécue par la population locale. Or à mesure que la maquette, pièce après pièce, prend forme et consistance dans le périmètre circonscrit de la table, la parole, témoignage après témoignage, en défait l'unité et souligne la fragmentation de l'espace à l'échelle de celles et ceux qui y vivent. Chaque quartier, chaque rue, chaque pâté de maisons fait en effet l'objet de réglementations qui en modifient constamment les modalités d'accès et d'usage, et c'est jusqu'à la frontière pourtant structurante entre les zones H1 et H2 qui devient incertaine tant le tracé sinueux en paraît arbitraire pour qui arpente la ville au quotidien :

- Sur la carte, c'est facile de découper, de dire H1/H2. Mais quand on est dans la rue, on se demande pourquoi ça c'est H1 et ça c'est H2, alors là... je sais pas<sup>31</sup>.
- Ici c'est Checkpoint Aabed. Aabed, c'est moi. C'est ma boutique. Ils me contrôlent chaque fois quand je passe, les cons, 20 fois par jour depuis 30 ans, alors que j'habite à 5 mètres d'eux. [...]
- Moi je peux marcher ici, mais personne d'autre. Ma sœur habite vers là-bas, je dois faire tout le tour pour aller la voir<sup>32</sup>.
- Ici, les Palestiniens peuvent pas conduire mais ils peuvent ouvrir leurs magasins. Là c'est pour les non-Palestiniens, à l'exception de ces magasins-là. Et ici ils peuvent pas conduire ou ouvrir leurs magasins mais ils peuvent marcher. Et ça change tout le temps, une vraie torture<sup>33</sup>.
- Regardez, on a écrit sur ces portes « contrôler à la sortie », en hébreu. Seuls les gens qui habitent dans ces maisons sont autorisés à marcher ici<sup>34</sup>.
- Checkpoint 45. C'est le dernier point autorisé aux Palestiniens. [...]
- Et là c'est la vieille ville, mais c'est toujours H2.
- La kasbah, c'est H1 !
- La vieille ville, c'est H2.
- La kasbah, c'est H1.
- Si vous allez vers Bab A-Zawiya, c'est H1, ici c'est H2.

---

<sup>31</sup> WINTER FAMILY, *H2-Hébron*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 9.

- On a 2 patrouilles dans H2. Parfois on patrouille aussi dans H1 et parfois on sait pas si on est dans H2 ou H1<sup>35</sup>.

On est loin des « rhétoriques cheminatoires », tours et détours, par lesquels celles et ceux que Michel de Certeau appelle « les pratiquants ordinaires de la ville » parviennent à s'approprier les lieux et à faire style à l'intérieur du cadre normatif de l'organisation urbaine<sup>36</sup>. Non seulement le contexte géopolitique détermine la moindre parcelle de terrain et, partant, le moindre recoin de l'existence, mais les contraintes qu'il impose assujettissent distinctivement la population selon son origine et sont par ailleurs si variables, dans l'espace et dans le temps, qu'elles en deviennent illisibles et produisent une instabilité qui constitue l'un des premiers obstacles au simple fait d'*habiter*<sup>37</sup>.

Comment ne pas penser ici au moyen métrage de Till Roeskens, *Vidéocartographies : Aïda, Palestine*<sup>38</sup> ? Réalisé en 2008 dans le camp de réfugiés palestinien·nes d'Aïda près de Bethléem, le film se compose de six chapitres. Tous associent la parole, en off, d'un réfugié ou d'une réfugiée évoquant la vie quotidienne dans le camp, et le dessin, au feutre noir sur un écran blanc, d'une carte que réalise celui

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>36</sup> Michel DE CERTEAU, *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*, chap. 7. « Marches dans la ville », Paris, Gallimard, coll. Folio/Essais, [1980] 1990, p. 141 et suiv. Notons que le chapitre s'ouvre sur une vue surplombante de Manhattan observé depuis le 110<sup>e</sup> étage du World Trade Center. Étayée par l'exemple new-yorkais, l'opposition que fait de Certeau entre la « ville-panorama » et la « ville habitée » semble devoir être amendée à l'aune de contextes géopolitiques laissant aux « marcheurs » bien moins de marges de manœuvre et de possibilités d'errance.

<sup>37</sup> Pour le dire moins schématiquement, ces variations doivent à la fois aux décisions du gouvernement et de la Cour Suprême israélienne, aux mesures de restriction et de surveillance mises en place localement par l'armée pour protéger les colons et aux actions des colons eux-mêmes pour renforcer leur implantation territoriale. Ces différentes instances méritent d'autant plus d'être distinguées que leurs rapports évoluent en fonction de la situation internationale et de la couleur politique qui domine à la Knesset et qu'ils sont souvent marqués par l'ambiguïté (par exemple, lorsque le gouvernement refuse de reconnaître une installation tout en assurant la protection militaire des nouveaux arrivants). En tout état de cause, ces distinctions ne remettent pas en cause le constat général, qu'il s'agisse de l'opacité de l'organisation urbaine à l'échelle des habitants ou de l'inégalité – des droits et de traitement – entre Palestiniens et Israéliens. Sur ce sujet, voir Chloé YVROUX, « L'impact du contexte géopolitique sur "l'habiter" des populations d'Hébron-Al Khalil (Cisjordanie) », *L'Espace géographique*, vol. 38, 2009 | 3, p. 222-232.

<sup>38</sup> Till ROESKENS (réal.), *Vidéocartographies : Aïda, Palestine*, 47 min., N&B, 2009. Le film est accessible sur le site de [Derives.tv](http://Derives.tv) et sur [leur compte Vimeo](https://www.youtube.com/channel/UCv1v1v1v1v1v1v1v1v1v1v1).

ou celle qui est en train de témoigner et qui schématise les lieux où se déroule son récit, mais surtout qui exprime ce qu'il faut d'endurance pour y vivre. Qu'il s'agisse de suivre le trajet de plus en plus compliqué pour se rendre de chez soi à l'hôpital ou le tracé des murs qui ont brutalement transformé le foyer en tombeau, le film de Roeskens joue des rapports emmêlés du son et de l'image pour faire advenir la géographie subjective et sensible d'un espace habité bien qu'inhabitable. On est au cœur, on le voit, des enjeux et des tensions à l'œuvre dans *H2-Hébron*. Encore « la ligne graphique » et « la voix narrative » de chaque chapitre des *Vidéocartographies* forment-elles un ensemble cohérent, toutes distinctes qu'elles soient, qui marquent l'affirmation d'un sujet – palestinien – et son entêtement à se tenir là où toute existence lui est déniée, serait-ce sous la forme minimale d'une voix sans visage et de quelques traits noirs esquissés sur une page blanche<sup>39</sup>. D'une réception plus inconfortable, le spectacle de la Winter Family démultiplie les points de vue et creuse le plus grand écart entre la solidité de la maquette qui se construit à vue sous les gestes assurés de la guide et le chaos produit par les récits antagonistes et non-assignés auxquels elle prête une seule et même voix. De subjectivité, ne subsiste alors que celle, insaisissable, de la performeuse israélienne, maîtresse de cérémonie et corps ventriloqué qui s'affirme tout en s'effaçant.

Mais avant de nous appesantir sur la présence décidément paradoxale de Ruth Rosenthal, revenons à Hébron et poursuivons la visite. Nous l'avons vu : la ville est divisée en deux, et la zone sous autorité israélienne est à son tour traversée par une ligne de fracture qui soumet la population palestinienne à des conditions spécifiques d'habitation et de circulation. Non seulement certains lieux lui sont interdits, mais l'espace qu'elle partage avec les Israélien·nes fait l'objet de deux topologies distinctes qui se superposent sans se confondre<sup>40</sup>. Cette dualité est au cœur du montage documentaire qui la déploie dans toutes ses dimensions, concrète et imaginaire, et qui

---

<sup>39</sup> Sur le film de Till Roeskens, voir Guillaume SIBERTIN-BLANC, « [Audiographie de la frontière vécue. Vidéocartographies : Aïda, Palestine, de Till Roeskens](#) », dans Corinne MAURY (dir.), *Filmer les frontières*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2016, p. 19-32.

<sup>40</sup> Cette façon de déconstruire l'espace palestinien par la fabrique d'une « réalité totalement *bi-couche* » a été mise en valeur par Jacques Lévy à l'échelle de la Cisjordanie – voir Jacques LEVY, « [Topologie furtive](#) », *EspacesTemps.net*, 28 février 2008.

souligne notamment la guerre onomastique que se livrent les habitants pour marquer leur territoire et signifier à qui n'use pas des bons mots pour le désigner qu'il y est – et y restera – un étranger.

Un jour j'arrive et le soldat me demande où est-ce que je vais. Je lui dis : « Bah je vais à la mosquée d'Ibrahimi. » Il me dit : « Interdit ! Il fallait dire : le Tombeau d'Abraham. »<sup>41</sup>

Le Tombeau des Patriarches constitue évidemment le creuset de cette dualité : non seulement il abrite à la fois une synagogue et une mosquée, mais le lieu revêt une très haute importance religieuse et symbolique aux yeux des juifs comme des musulmans du fait de la présence du cénotaphe d'Abraham-Ibrahim, figure fondatrice des trois monothéismes. Or loin de légitimer un récit œcuménique des origines tout à la gloire de la coexistence, le lieu saint est devenu l'épicentre des conflits qui opposent les deux communautés et les façons antagonistes dont elles se représentent l'espace, dont elles le nomment, dont elles l'historicisent et le mythologisent et dont elles justifient, ce faisant, la place qu'elles y tiennent et celle qu'elles assignent aux autres, selon qu'il sera dit « reconquis » ou « occupé », « libéré » ou « colonisé ». Question de perception et de lexique, donc, mais aussi question de vie ou de mort ou, plus exactement, de droit de vivre et de tuer : le 25 février 1994, le Tombeau des Patriarches est le lieu d'un attentat terroriste à l'occasion duquel un colon israélien tue 29 Palestiniens et blesse de nombreux autres en pleine prière du ramadan<sup>42</sup>.

Évoqué dès les premières minutes du spectacle, l'événement constitue un point de repère important dans l'histoire de la ville, d'autant que c'est dans son sillage que s'est organisée sa bipartition. Il n'en est pas moins aussitôt pris – comment pourrait-il ne pas l'être ? – dans la bataille des récits qui se disputent l'autorité, non seulement sur les lieux, mais aussi sur les dates, contestant à l'infini l'ordre de succession des attaques et des représailles comme celui des arrivées et des départs. À l'image des grottes qui se trouvent

---

<sup>41</sup> WINTER FAMILY, *H2-Hébron*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>42</sup> Voir l'entrée « [Massacre d'Hébron \(1994\)](#) » sur Wikipédia : le préambule de l'article souligne la pluralité des termes par lesquels le même événement est susceptible d'être désigné – « massacre d'Hébron », « massacre du Tombeau des Patriarches », « massacre de la mosquée d'Ibrahim » ou « massacre de la grotte de Machpéla » –, ce qui donne lieu, sous l'onglet « [Discussion](#) », à des échanges aussi intenses qu'interminables qui en disent beaucoup sur la charge idéologique et donc conflictuelle dont le lexique est ici porteur.

sous le Tombeau et suscitent tous les fantasmes, la guerre territoriale qui se joue à Hébron est indissociable d'une guerre archéologique. Du couronnement de David à la dernière attaque au couteau, cette guerre dessine une frise chronologique qui inscrit l'espace dans la très longue durée et mêle les dates-charnières de l'Histoire majuscule – le pogrom de 1929, la victoire israélienne de 1967, le massacre de 1994, le protocole de 1997, l'Intifada initiée en 2000 – avec le temps multiséculaire des mythes et le temps biographique des souvenirs. Prise dans le tourniquet d'une voix unique où la concurrence mémorielle fait rage et inverse constamment la place des causes et celle des effets jusqu'à remettre parfois en question le nombre des victimes et l'identité de leurs bourreaux, cette frise ne constitue qu'un opérateur supplémentaire de désorientation.

- Dans les années 20, les gens commençaient à parler d'un pays pour les juifs, ce qui a mis les Palestiniens en colère, ce qu'on peut comprendre.

- Mais l'ancienne communauté n'était pas du tout sioniste. Ils voulaient juste vivre près du Tombeau.

- 24 août 1929, les Arabes courraient de maison en maison avec des haches et des épées et en moins de deux heures, ils ont massacré 67 personnes : des femmes, des enfants, des vieillards, tout le monde, un vrai pogrom.

- Oui, 19 juifs ont été tués, mais des milliers ont été sauvés par leurs voisins palestiniens.

- On ne connaît pas les détails de cette histoire, y avait pas de caméras. Mes grands-parents m'ont toujours dit que les tueurs venaient de l'extérieur, pas d'Hébron. Et où était la police britannique ?

- Ça a été la fin de l'ancienne communauté juive, 67 morts.

- 8 juin 1967, je me souviens très bien, les soldats israéliens sont arrivés d'ici. Ils ont volé tout l'argent dans les poches de mon père. Ils ont demandé de l'eau. Mon oncle a voulu les servir mais Allah a séparé l'anse de la cruche. Ce fut mon 1<sup>er</sup> contact avec eux.

- En 67, les Arabes ont eu peur qu'on se venge de 1929, ils ont hissé le drapeau blanc et disaient : « Entrez, entrez, priez dans le Tombeau des Patriarches. »

- On pensait que c'étaient les mêmes que l'ancienne communauté juive, mais très vite on s'est rendu compte que ces gens-là venaient prendre nos maisons et nos terres<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> WINTER FAMILY, *H2-Hébron*, *op. cit.*, p. 21-22.

Il y aurait tout lieu de confronter ce montage documentaire et « l'entrelacs »<sup>44</sup> tel que le pratique le dramaturge Michel Vinaver, *a fortiori* lorsqu'il en use avec des citations issues de la presse états-unienne comme c'est le cas dans son avant-dernière pièce, *11 septembre 2001*<sup>45</sup>. À l'exception des discours de Bush et Ben Laden que cette pièce intrique sur un mode provocateur dans ses dernières pages, l'essentiel des répliques est le fait de quidams qui racontent les attentats terroristes au plus près de leur expérience vécue, sans jugement, ni prise de parti. Or, loin de ce processus de « déhiérarchisation » du quotidien que Vinaver place au cœur de sa poétique et qui valorise la parole en immersion contre le commentaire en surplomb<sup>46</sup>, *H2-Hébron* souligne à quel point ledit quotidien est assujéti à des déterminations idéologiques auxquelles personne n'échappe et qui conditionnent jusqu'aux manières de vivre et de percevoir. Dans ce contexte, l'entrelacs ne s'en tient pas aux effets de frottement recherchés par Vinaver, mais exacerbe la part de conflictualité dont les témoignages sont porteurs : ce ne sont plus seulement des opinions qui divergent sur un même objet, c'est le monde dans ses coordonnées pourtant les plus évidentes qui cesse précisément de faire monde et de se donner comme un lieu commun, un espace partagé. L'entrelacs enchaîne dès lors le micro- au macro- au lieu de les délier et contraint simultanément notre écoute, constamment sous tension et surtout bien en peine de se déprendre des points de vue dans lesquels la réalité israélo-palestinienne est toujours déjà prise et semble vouée à devoir rester enfermée.

Encore négligeons-nous ce qui fait la singularité – et la grande force – de *H2-Hébron* : ce fatras de paroles emmêlées ne jaillit pas d'énonciateurs distinctes mais a pour seul siège le corps et la voix de Ruth Rosenthal où elles cohabitent malgré leur incompatibilité. Alors que la maquette paraît d'une objectivité très factice tant elle oblitère la pluralité des récits dont Hébron est le cœur, c'est la performeuse qui en fournit l'incarnation la plus juste en se donnant elle-même comme un territoire, un « microcosme » pourrait-on dire en reprenant le terme utilisé au début du spectacle, métonymie d'une ville qui constitue à son tour la métonymie d'une région tout entière.

---

<sup>44</sup> Voir Michel VINAVER, « Une écriture du quotidien », *Écrits sur le théâtre*, t. 1, Paris, L'Arche, 1998, p. 133.

<sup>45</sup> Michel VINAVER, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002.

<sup>46</sup> Sur les effets du montage documentaire dans *11 septembre 2001*, voir notamment Armelle TALBOT, « Le système Vinaver », *Théâtre/Public*, n° 203, mars 2012, p. 32-40.

Le jeu de la citation documentaire et les rapports troubles qu'il permet d'instaurer entre le citant et le cité, mais aussi bien entre soi-même et l'autre, deviennent le foyer réflexif d'une situation géopolitique où se trouvent sans cesse disputées la place de l'autochtone et celle de l'étranger. Car notre guide ne *joue* pas celles et ceux auxquels elle prête son corps et sa voix. Certes, il lui arrive de recourir momentanément à l'un ou l'autre costume ou accessoire. De même, loin d'être monocorde, l'énonciation accueille plusieurs accents et manières de dire tandis que la sonorisation du spectacle conçue par Xavier Klaine produit des effets d'amplification et de réverbération qui varient au fil des prises de parole et en déplacent la source aux quatre coins de la salle. Toutes ces modulations sont néanmoins insuffisantes à neutraliser le vertige et l'indécision où nous plonge la conflictualité des points de vue qui se juxtaposent sans dialoguer. Même si les énoncés eux-mêmes laissent finalement assez peu de doutes sur leur source énonciative lorsqu'on lit le texte du spectacle à tête reposée, l'écoute en direct de ce qui se donne dans un seul et même flux de paroles produit des effets conjoints de dissonance et d'incompréhension, un véritable malaise en somme, qu'exacerbent la brièveté des fragments entrelacés, la rapidité d'élocution de Ruth Rosenthal et la frontalité imperturbable de son adresse (durant toute la durée du spectacle, le·la spectateur·rice constitue son interlocuteur·rice direct·e, elle l'interpelle du regard à la façon d'une conférencière tout en se déplaçant autour de la table et il arrive même qu'il·elle soit très concrètement sollicité·e, pour lire un texte, boire un café ou regarder de plus près un objet mis en valeur au cours de la visite).

Ni métamorphose intégrale, ni voix blanche où les propos se trouveraient dès lors exposés, distancés et jugés. Le corps comme terre d'accueil et comme territoire occupé, l'un et l'autre tout à la fois et indissociablement : il se déchire de l'intérieur en même temps qu'il fait tenir ensemble toutes les parties. On pense assez inévitablement ici à la démarche parallèle du danseur et chorégraphe israélien Arkadi Zaidés dans son spectacle *Archive* créé en 2014<sup>47</sup>. Certes, la matrice documentaire en est tout autre puisqu'il s'agit de vidéos collectées depuis 2007 par l'ONG B'Tselem auprès de Palestinien·nes auxquels

---

<sup>47</sup> *Archive*, conception et chorégraphie d'Arkadi Zaidés, création le 8 juillet 2014 au Tinel de la Chartreuse dans le cadre du Festival d'Avignon. Pour plus d'informations, voir [le site d'Arkadi Zaidés](#).

l'organisation a prêté des caméras pour qu'il·elles documentent leur quotidien en Cisjordanie et les violations des droits humains dont il·elles sont victimes. Projetés sur un grand écran qui se trouve à même le plateau, les extraits vidéo, dûment légendés et contextualisés, montrent la violence ordinaire de colons israéliens, jets de pierre, insultes, dispersion d'un troupeau à seule fin de compliquer la tâche du berger... Seul en scène, Arkadi Zaidés regarde ces extraits et s'aide d'une télécommande pour faire un arrêt sur image ou revenir en arrière. Il imite ensuite quelques gestes prélevés ici et là, que la vidéo continue de tourner ou non, et y associe bientôt quelques cris, interjections ou sifflements entendus dans les extraits. En enregistrant ces derniers sur un sampler, il compose une boucle qui s'intensifie à mesure qu'il y intègre de nouveaux sons et qui se double bientôt d'une autre boucle, constituée, elle, des gestes préalablement compilés et s'intensifiant à son tour du fait de leur accumulation et de leur accélération. Alors que la danse se fait attendre durant l'essentiel du spectacle, tout attaché qu'il est à la restitution exacte des gestes observés, cette séquence tardive joue avec l'appétit chorégraphique du public pour mieux le décevoir. Pas d'esthétisation possible de l'archive, ni de réparation par l'art : la danse cède le pas à la transe, puis s'interrompt à la faveur de deux derniers extraits vidéo qui scellent le primat du document et de la réalité à laquelle il renvoie sur la performance elle-même.

Si le régime gestuel de la citation<sup>48</sup> et les interactions qu'il induit sur le plateau entre le film et le corps du performeur distinguent très nettement cette proposition de celle de la Winter Family, nous frappe cependant un même processus d'incorporation de la violence ordinaire, assumée en même temps qu'éprouvée par l'artiste qui non seulement la montre et la dénonce, mais aussi l'accueille et accepte

---

<sup>48</sup> Frédéric Pouillaude invente à ce sujet le terme de « *gestuatum* » (par distinction avec le théâtre dit « *verbatim* ») tout en soulignant le renouvellement profond qu'implique l'extension de la citation documentaire au champ du mouvement. Sur ce point et sur le spectacle *Archive* qu'il a longuement analysé, voir Frédéric POUILLAUDE, « *Dance as Documentary: Conflictual Images in the Choreographic Mirror (On Archive by Arkadi Zaidés)* », *Dance Research Journal*, vol. 48, n° 2, août 2016, p. 80-94 ; « *Images en conflit et miroir chorégraphique. Sur Archive d'Arkadi Zaidés* », dans Jacinto LAGEIRA (dir.), *Usages géopolitiques des images*, Paris, Le BAL/Textuel/Centre National des Arts plastiques, coll. Les Carnets du BAL, 2017, p. 136-161. Il est également question du travail d'Arkadi Zaidés dans la somme de Frédéric Pouillaude : *Représentations factuelles*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2020, p. 437-445.

d'être traversé par elle. Frédéric Pouillaude analyse *Archive* en des termes qui nous semblent valoir tout autant pour *H2-Hébron* : « un dispositif de capture, donnant à voir le double mouvement par lequel un sujet capture le réel et se laisse capturer par lui »<sup>49</sup>. Plus encore, le jeu de la citation, qu'il reste stable dans son indécision (*H2-Hébron*) ou qu'il évolue au fil de la performance (*Archive*), fait du corps même de l'artiste un lieu d'exposition et d'expérimentation des rapports – géopolitiques, intimes, esthétiques – entre soi-même et l'autre, le propre et l'étranger, le *Heim* et le *Unheimlich*<sup>50</sup>. Corps-territoire, disions-nous, mais aussi corps-frontière. Placé au cœur de la performance documentaire, le dialogisme à l'œuvre du fait de l'usage de ce qu'on pourrait apparenter à du style indirect libre, qu'il s'agisse de rapporter gestes ou paroles, devient le théâtre très incarné d'une rencontre faite de litiges et de contaminations réciproques entre le citant et le cité, entre l'occupé et l'occupant. Le corps de l'artiste – et il importe évidemment que ce corps soit israélien – est à la fois colon (il s'agrège la part de l'autre et la fait sienne) et colonisé (il se laisse envahir par elle et s'y dissout).

Les deux spectacles ont également en commun un même mouvement d'exaspération qui fait leur noirceur et scelle le caractère aporétique de la situation qu'ils documentent comme de sa mise en jeu artistique. Dans *Archive*, c'est à même le corps d'Arkadi Zaides que se joue cette dynamique intensive à la faveur de laquelle le dispositif citationnel se dérègle et s'emballe : si la danse n'advient pas,

---

<sup>49</sup> Frédéric POUILLAUDE, *Représentations factuelles, op. cit.*, p. 444-445.

<sup>50</sup> Là encore, nous faisons tout à fait nôtres les analyses de Frédéric Pouillaude : « Zaides est-il ce qu'il imite ? Citoyen israélien, il contemple, à travers le miroir peu flatteur des images de B'Tselem, d'autres citoyens israéliens. Si la reprise et l'effectuation scéniques des gestes semblent pousser à son comble cette figure du miroir et de l'identification mimétique, c'est paradoxalement pour la renverser en son contraire, pour produire, par la répétition même, de la distance, de la critique et de la dénonciation. Imiter, en ce sens, ce serait avant tout se désolidariser, se dés-identifier, de ce que l'on imite. Cependant, toute la force du spectacle tient dans le maintien délibéré d'une ambiguïté plus subtile. Accompagnant la dernière vidéo – celle du soldat filmé en contre-plongée –, Arkadi Zaides accomplit deux actions complémentaires : il esquisse une ultime reprise mimétique, arborant la posture et le regard du soldat, et il s'en déprend, revenant face public, pour une dernière présentation de soi. Par ce double geste, il radicalise une instabilité qui traverse tout le spectacle, et nous dit tout à la fois "je suis" et "je ne suis pas" ce soldat que je dénonce. » (*ibid.*, p. 443)

c'est qu'il n'est pas d'appropriation possible de l'archive ; au contraire, c'est elle qui prend le pouvoir et semble « posséder » celui qui, jusqu'alors, s'appliquait avec minutie à en maîtriser l'imitation. Dans *H2-Hébron*, c'est l'environnement de Ruth Rosenthal qui finit dans le dernier quart du spectacle par porter la contradiction à son paroxysme et par mettre à mal l'apparente impassibilité avec laquelle la performeuse passait jusqu'alors d'un témoignage à l'autre. Après quarante-cinq minutes de représentation, s'opère un premier décrochage : la guide offre des glaces à l'eau aux spectateur·rices et les invite à regarder un court film constitué d'un *travelling* sur la rue Shuhada (« rue des martyrs », rue « Roi David », rue « de l'Apartheid »<sup>51</sup>), rue centrale de la zone H2 devenue fantomatique depuis que l'armée israélienne l'a vidée de ses habitant·es palestinien·nes. Après la césure produite par le film du fait même de la projection mais aussi du silence – de la rue et de l'actrice – qui l'accompagne, les quinze dernières minutes du spectacle multiplient les sources d'inconfort : des jeux de lumière et de fumée plongent la scène dans l'obscurité et le brouillard, tandis que la chaleur qui émane de plusieurs lampes à proximité des spectateurs et des spectatrices se met à augmenter ; des sons amplifiés surgissent simultanément des quatre coins de la salle, grenades assourdissantes, bruits d'émeute, sonneries d'alarme, tandis que Ruth Rosenthal, de moins en moins audible, force sa voix et accélère son débit. La cohabitation des contraires paraît de plus en plus intenable pour celle qui s'en était fait le siège et qui se trouve maintenant assiégée. Elle ne l'est pas davantage pour le public dont la posture (télé)spectatrice devant le film est désormais mise à mal par un dispositif qui l'inclut et l'immerge physiquement dans le chaos, là où celui-ci avait été maintenu et comme encapsulé dans la voix de la performeuse jusqu'à ce moment de bascule de la représentation. Chargée d'une force implosive impossible à endiguer, la

---

<sup>51</sup> WINTER FAMILY, *H2-Hébron*, *op. cit.*, p. 15. La conflictualité onomastique préalablement observée pour le Tombeau des Patriarches est à l'œuvre une nouvelle fois ici et dote la même rue de noms différents, selon qu'on est Israélien, Palestinien ou activiste. L'article « [Al-Shuhada Street](#) » sur la version anglaise de l'encyclopédie collaborative Wikipédia constitue une assez bonne synthèse des multiples règlements et interdits dont la rue a fait l'objet au fil du temps. Y est également évoqué le mouvement « Open Shuhada Street » créé le 25 février 2010, date anniversaire de l'attentat de 1994, par le groupe palestinien « Youth Against Settlements » et donnant lieu depuis sa création à une manifestation annuelle pour l'ouverture de la rue qui rassemble à Hébron Palestiniens et militants israéliens et internationaux.

bataille des récits déborde de son lieu premier et fait signe vers des scènes de conflit autrement plus concrètes, serait-ce par des artifices théâtraux volontairement chiches qui privilégient la suggestion.

Comme *Archive, H2-Hébron* refuse de finir sur un paroxysme et opte pour un retour au calme qui renvoie à la cyclicité des violences tout en produisant pour le public un effet de sas à quelques minutes de la fin. Nous retrouvons peu à peu nos esprits après avoir été au bord de la suffocation, doutant toutefois qu'ils nous suffisent pour comprendre ce que nous avons vu ici et surtout ce qui se passe là-bas. Hébron : terminus. C'est la fin du spectacle. C'est la fin de la visite. Tout le reste, en revanche, va bel et bien continuer.

- Alors ? Vous pensez toujours que tout cet endroit devrait être aux Palestiniens ? Vous ne voyez pas que tout ça c'est de leur faute ?
- Voilà, c'est la fin de notre visite, merci d'être venus. Envoyez vos amis, et vous, revenez ! Vous pouvez laisser un pourboire, on va faire un petit selfie tous ensemble !
- Hé, attends, c'est quoi ta religion ? T'es musulmane ?
- Les gens aimeraient avoir une vraie guerre, ils en ont marre d'être massacrés ici tous les jours.
- Moi je pensais que je ne partirais jamais d'ici, mais maintenant c'est décidé, je me casse, je veux une vie meilleure.
- Ok les gars, on s'arrête un instant pour admirer la vue, après on retourne au bus, on rentre à Tel Aviv<sup>52</sup>.

Cet article trouve son origine dans une intervention effectuée à l'occasion d'une journée d'études intitulée « Franchissements/Travessias. Approches intermédiaires des imaginaires et expériences artistiques de la ville contemporaine » et organisée par Pénélope Patix (CEC, Université de Lisbonne) et Régis Salado (CERILAC, Université Paris-Diderot), à l'Université de Lisbonne le 10 mai 2019.

---

<sup>52</sup> WINTER FAMILY, *H2-Hébron*, *op. cit.*, p. 29.

## L'AUTRICE

---

Armelle Talbot est maîtresse de conférences en arts du spectacle à l'Université Paris Cité (anciennement Paris-Diderot), membre du CERILAC et directrice de la revue électronique *thâtre*. Spécialiste des théâtres politiques et documentaires, elle a notamment publié *Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien. Retour sur les dramaturgies des années 1970* (*Études théâtrales*, 2008) et « Poétique du document et poétisation documentaire. *L'Instruction* de Peter Weiss » (dans M. Bouchardon et F. Naugrette (dir.), *La Poésie dans les écritures dramatiques contemporaines*, Classiques Garnier, 2015). Elle a coordonné les deux premiers numéros de la revue *thâtre* : *Scènes du néomanagement* (avec B. Hamidi-Kim, 2016) et *La Révolution selon Pommerat* (avec F. Aït-Touati, B. Hamidi-Kim et T. Karsenti, 2017). Elle travaille actuellement sur l'œuvre de Rainer Werner Fassbinder, sur les représentations artistiques du travail ainsi que sur les rapports entre théâtre et Histoire. Depuis le début de la pandémie, elle consacre également ses recherches aux effets de la crise sanitaire sur le spectacle vivant.