

L'AUTEUR DRAMATIQUE ET L'HISTORIEN

par Motti Lerner

(31 253 caractères (espaces compris))

De nombreux auteurs dramatiques se sont inspirés des récits de l'Histoire pour écrire leur pièces. *Les Perses*, d'Eschyle, relate la défaite de l'armée persane à la bataille de Salamis contre les armées de la Grèce, en 480 avant l'ère chrétienne. Comment ne pas se souvenir du théâtre de Shakespeare, qui écrivit non moins de 11 pièces historiques, telles que *Jules César* et *Henri VIII*. Ou encore une œuvre comme *Les sorcières de Salem* d'Arthur Miller, narrant le procès qui a eu lieu à la fin du 17^{ème} siècle dans le village de Salem dans le Massachusetts. *Le Vicaire* de Rolf Hochhuth compte également au nombre des pièces historiques d'envergure, qui dénonce l'attitude du pape Pie XII face au nazisme et la Shoah. Pour achever cette brève énumération par un dernier exemple, nommons la pièce de David Haire, *Stuff Happens*, qui traite les événements ayant mené les États Unis à envahir l'Iraq en 2003.

En tant qu'auteur dramatique de pièces qui traitent d'événements historiques de ces derniers siècles en Israël, je peux témoigner de la spécificité de l'approche de l'auteur quand il s'apprête à écrire sur de tels sujets. Il s'adresse alors à deux destinataires :

Au public comme assemblée d'individus : Souvent le dramaturge essaye de présenter à son public une intrigue historique sous la forme d'un "drame bien ficelé" susceptible de provoquer la catharsis, cela en vue de créer chez le spectateur une importante prise de conscience. L'auteur essaie ainsi d'influencer l'opinion du spectateur. Il espère encourager l'individu à l'action politique directe ou indirecte dans le présent. Dans *Les Sorcières de Salem*, quand Miller traite de la chasse aux sorcières qui eut lieu au Massachusetts, il utilise la catharsis comme moyen pour provoquer chez le spectateur un sentiment fort, susceptible de l'amener à affermir ses convictions morales, malgré d'éventuels dangers que cela pourrait représenter. Si le théâtre pouvait créer cet effet cathartique chez le spectateur, la conscience politique personnelle de celui-ci serait plus affirmée, se manifesterait dans les divers cercles qu'il fréquente par ses actions, voire par ses choix de vote lors d'élections.

Au débat public institué : En règle générale l'auteur dramatique utilise l'événement historique lointain relaté dans sa pièce pour, en fait, participer à un débat public. Dans *Les Sorcière de Salem*, Arthur Miller ne cherchait pas à raviver un débat

autour de ce qui s'était passé au 17ème siècle dans ce village du Massachusetts. Cette histoire lui permet en fait de traiter, par analogie, la persécution anti-communiste des hommes de théâtre et de cinéma américains durant les années 50, par le sénateur McCarthy et consorts. Parfois l'auteur du théâtre traite d'un sujet historique dont les conséquences se font toujours sentir dans le présent. Par exemple, dans ma pièce *La confession*, j'ai évoqué l'histoire des réfugiés palestiniens de la guerre de 1948 avec la volonté que cette histoire, remise sur le tapis aujourd'hui, pousse au débat public visant à trouver des solutions à ce problème dans le présent. Et, en effet, les divers débats qui ont suivi les représentations de la pièce concernaient la question urgente de comment – dans le cadre de négociations – régler aujourd'hui la question des réfugiés palestiniens, régler le conflit Israélo-Palestinien.

Quelles sont les difficultés qu'affronte l'auteur dramatique en écrivant sur un événement historique ?

Il est clair qu'une pièce qui traite d'un événement historique doit être “à la hauteur” pour être représentée devant un public. Pour atteindre cette qualité requise, le développement de la narration ainsi que la construction des personnages doivent obéir à des règles dramatiques. Par exemple, l'exposition doit être efficace, les personnages bien articulés avec des conflits définis et identifiables entre eux. L'intrigue doit découler naturellement de ces conflits et mener à un dénouement significatif et compréhensif. D'habitude un événement historique ne fonctionne pas selon ces règles. C'est pourquoi, afin de le porter à la scène, l'auteur est obligé d'adapter ces événements pour les rendre conformes à l'intrigue d'une structure dramatique efficace. D'autant plus que, pour l'efficacité de la pièce, il vaut mieux éviter de mettre en scène des personnages rapportant des éléments extérieurs à l'action, qui se sont manifestés en dehors de la scène. Alors que l'événement historique, lui, est souvent influencé par des éléments extérieurs. L'auteur est alors poussé à intégrer dans l'intrigue ces événements de l'extérieur et à les attribuer aux décisions prises par les personnages. C'est dire que l'exposition de l'événement dans la pièce serait forcément autre que l'événement réel. Prenons, par exemple, *Jules César* de Shakespeare. De l'histoire, on sait qu'après l'assassinat de César, Marc Antoine fuit Rome déguisé en esclave. Il ne revient dans la ville qu'après avoir eu de ses proches la confirmation que les assassins de César ne cherchaient pas à tuer les proches de l'empereur. Shakespeare a décidé d'ignorer ces données historiques. Dans sa pièce Marc Antoine ne fuit pas Rome. Il envoie des émissaires aux assassins, soit disant pour comprendre leur motivation, mais en réalité pour leur

tendre un piège. Ainsi, avec cette attitude active d'Antoine, et qui affirme les traits de caractère du personnage, Shakespeare fait avancer l'intrigue.

Mais la grande difficulté dans l'écriture d'une pièce narrant un événement historique se trouve justement dans la constitution des personnages. Quand l'auteur de théâtre commence à évoquer une figure historique, il trouve rapidement insuffisant ce qu'il en est écrit dans les livres d'histoire. Il s'agit le plus souvent d'une description qui ne traite que de son extériorité, comme son aspect, son âge, sa fonction et ses actions pendant l'affaire en question. Ces descriptions ne suffisent pas pour rendre possible la construction d'une figure théâtrale, car l'essence d'un personnage se trouve dans son monde intérieur, dans ses motivations intimes. Celles-ci sont difficiles à dénicher dans les livres d'histoire, même pas dans des autobiographies, si jamais elles existent : dans la plupart des autobiographies, l'auteur n'expose que ce qu'il a envie de montrer, et rarement ses faiblesses, ses doutes, ses erreurs et hésitations qui intéressent l'auteur dramatique. Celui-ci est donc obligé de doter d'un monde intérieur fictif un personnage historique, qui a réellement existé. Autrement dit, pour faire exister dans la pièce un personnage historique, l'auteur est obligé d'inventer tout son univers intérieur, qui n'est de la sorte que le fruit de son imagination propre. Ainsi, cet univers intérieur n'est pas forcément semblable à celui du véritable personnage historique – bien qu'il faille prêter attention au fait que ce monde intérieur est sensé justifier les actions de ce personnage dans la pièce, des actions qui réfèrent en partie à celles du personnage historique.

Aussi, narrer au théâtre les actions d'un personnage historique est une affaire compliquée. Quand un auteur décrit quelque action d'un personnage historique, action qui a eu lieu dans la réalité, il sait quelles en étaient les raisons historiques. Mais dans sa pièce il doit également doter le personnage de raisons psychologiques, expliquer aussi cette action par l'interaction du personnage avec les autres personnages de la pièce. En règle générale la structure psychologique du personnage sera inventée, ainsi que ses relations avec les autres personnages. C'est à dire que, même quand une action de la pièce a aussi eu lieu dans la réalité, les motivations psychologiques restent celles inventées par l'auteur.

Jusqu'à présent nous avons identifié les difficultés de l'écriture d'une pièce basée sur un événement historique – et sur des personnages historiques – et nous avons constaté que l'auteur était obligé de modifier un grand nombre de détails de l'événement et des caractéristiques des personnages et de leurs actions. Ceci pour garantir la qualité de l'écriture dramatique, afin avons-nous dit que la pièce soit

digne d'être montée. Tout de même, il nous faut préciser que l'écriture d'une pièce basée sur un événement historique nécessite une grande vigilance, liée à la responsabilité de l'auteur quant aux faits qu'il avance. C'est la raison pour laquelle il doit, nous semble-t-il, suivre impérativement quelques règles de base liées à l'éthique. Cela, afin que sa pièce entretienne avec l'histoire un rapport qui soit de justesse. Je vais donc tenter de proposer quelques règles :

a. L'auteur dramatique se voit dans l'obligation de rechercher tous les aspects des faits historiques, tels qu'ils se trouvent relatés dans les diverses versions commises par autant d'historiens que possible. Il traitera avec grande précaution tout événement dont il n'a pas pu vérifier le déroulement historique jusqu'au dernier détail.

b. L'auteur peut et doit changer les personnages et leurs actions quand ce changement est nécessaire pour l'efficacité de la structure dramatique de la pièce, à la condition de ne pas nuire à la vraisemblance historique dans la description de l'événement. Je vais en faire la démonstration justement à propos d'une pièce où l'auteur ne s'est pas préoccupé de respecter cette règle. Dans *Henri V*, Shakespeare décrit la bataille d'Azincourt qui eut lieu en 1415 en France, durant laquelle quelque 6000 soldats de l'armée anglaise, esquissant leur retraite, subirent l'attaque de 25000 soldats français. Shakespeare rend hommage et loue le roi Henri V, qui réussit à affermir l'esprit de ses soldats et à les mener à la victoire. Toutefois, bien qu'il mentionnât l'ordre donné par celui-ci de tuer les prisonniers français qui s'étaient rendus pendant la bataille, il n'expose pas vraiment cette face occulte de l'événement – où furent massacrés plusieurs milliers de prisonniers. Je présume que Shakespeare a évité pareille exposition en raison de considérations liées à la cohérence structurelle de la pièce, mais indubitablement cela a aussi nui à sa profondeur tragique.

c. L'auteur peut et doit modifier les personnages et leurs actions si ce changement aide à l'exposition de la vérité profonde qui les constitue. Autrement dit la fiction est permise lorsqu'elle nous aide à comprendre la réalité historique mieux que l'exposition de cette réalité ne le fait. Je prends pour exemple la pièce *Le Vicaire*, qui traite de la relation de l'église catholique avec la Shoah. Une partie des personnages de cette pièce avaient réellement existé. Mais l'auteur, Rolf Hochhuth, a ajouté un personnage de fiction, un vicaire italien nommé Ricardo Fontana, qui dans la pièce se révolte contre le Pape Pie XII. Cet ajout fictionnel est tout à fait justifié car il vient révéler, par la mise en scène d'une discussion interne au Vatican, la position du Pape sur la destruction des Juifs d'Europe par les Nazis.

d. Il est mauvais de faire usage du “privilège” d’être l’auteur pour régler ses comptes avec quelque personnage historique. Par exemple, un auteur ne devrait pas critiquer un personnage historique auquel il s’oppose en le représentant comme ridicule ou petit. Pareil choix, non seulement est peu éthique mais nuit aussi à la qualité dramatique de la pièce car ce faisant il amoindrit le défi pour le personnage adverse qui a éventuellement tout le soutien de l’auteur. Ainsi le conflit dramatique entre les deux personnages perd sa force. Par exemple, dans la pièce de Jean Anouilh, *Becket où l’Honneur de Dieu*, l’auteur présente deux célèbres personnages historiques : Le roi d’Angleterre Henri II et Thomas Becket, l’archevêque de Canterbury. Il est difficile de ne pas voir l’immense admiration d’Anouilh pour le personnage de Becket. Malgré cela le personnage d’Henri II a une force et une profondeur qui outrepassent la position de l’auteur vis à vis de ce personnage historique. Le résultat est évidemment un chef d’œuvre qui a beaucoup marqué les spectateurs, justement grâce à la symétrie de traitement des deux personnages antagonistes.

e. Il ne faut pas manipuler les faits historiques pour servir ses convictions politiques. Regardons par exemple la pièce de David Hare, *Stuff happens*. La pièce relate les événements ayant mené les États Unis à envahir l’Iraq en 2003. Les personnages principaux sont George W Bush, Condoleezza Rice et Colin Powell. Un critique du Chicago Tribune a expliqué que la pièce avait pour but d’empêcher la réélection de George W Bush à la fin de 2004. Et même si Hare présentait Bush de manière tout à fait juste, selon ce critique la pièce soulignait, d’un côté les erreurs de Powell et de l’autre le manque de réaction, couplé de prétention, de Bush et Rice. Ainsi il concluait que cette description était dirigée contre le président et ses chances de gagner les élections. Sans doute ces choix dramaturgiques avaient nui également à la qualité artistique de la pièce.

Les règles éthiques présentées ici ne visent pas imposer des limites aux auteurs dramatiques dont les pièces s’étaient sur des événements historiques – au contraire, elles devraient pouvoir leur proposer une grande liberté. Seulement elles visent à leur permettre d’atteindre, au mieux de ce qui est possible, une qualité d’écriture et une efficacité quant à l’éclaircissement sur l’histoire qu’elles produisent. En ce sens elles visent aussi la préservation d’un aspect moral dans l’écriture dramatique.

Quelle est alors la valeur historique d'une pièce de théâtre qui traite d'un sujet historique ?

Si, comme nous avons vu, le processus d'écriture d'une pièce historique nécessite d'emblée une liberté dans la construction des événements et des personnages, il est évident que sa validité comme document historique est douteuse. Malgré cela je vais essayer de faire la démonstration qu'une telle pièce peut avoir une valeur historique considérable. Voici quelques arguments :

Dans la plupart des cas, l'auteur dramatique ne traite pas un événement historique d'une trop vaste étendue, mais se concentre sur quelques événements limités dans le temps et l'espace et un nombre limité de personnages. Ces limitations permettent à l'auteur dramatique d'observer son sujet de manière plus profonde et minutieuse que ne le fait l'historien qui traite souvent d'événements globaux. D'autant plus que le travail de l'auteur dramatique ne consiste pas à étudier l'événement historique, mais à imaginer les couches profondes et intimes des psychismes des personnages qui agissent et pâttissent en ces événements. La plupart des historiens ne tentent pas de rendre compte de ces aspects, car leurs outils de recherche (rapports, documents, témoignages et autres) ne sont pas faits pour étudier les motivations psychologiques. Quelle est la valeur de cet approfondissement du psychisme humain ? Je suis persuadé qu'elle est immense. Quel que puisse être le déterminisme historique des événements, elle en révèle des aspects fondamentaux : elle explique le processus de prise de décision pendant les événements, elle en expose les conséquences non dites et, ainsi, elle nous permet d'entrevoir tout un ensemble des facteurs qui font qu'un événement historique est advenu tel qu'il est advenu. Cette approche diffère beaucoup des analyses que permettent de faire d'autres disciplines, telles que l'économie, les sciences sociales, les sciences politiques... etc.

Comme je l'ai déjà mentionné, l'auteur dramatique doit être pleinement familiarisé avec l'événement historique sur lequel il écrit. Toutefois, son principal savoir faire dans le processus d'écriture, restera sa capacité de créer l'empathie avec les personnages qu'il décrit – et non son savoir historique. Dans le langage théâtral “l'empathie avec les personnages” signifie la capacité de l'auteur de se glisser dans les chaussures de ses personnages, de sentir et de faire l'expérience de leurs sentiments. Comment créer cette empathie ? Elle naît de l'observation du personnage, de la capacité d'intégrer sa biographie, ses expériences passées, ses relations avec ses proches et ceux qui le sont moins, ses hésitations devant ses prises de décisions, le prix que le personnage a payé pour ses choix et le prix qu'il paye toujours...etc. Un auteur qui fait bien son travail peut arriver à une

connaissance très intime de son personnage et des mécanismes psychiques et émotionnels qui l'animent. Cette rencontre est à la base de l'empathie et c'est elle qui permet à l'auteur de deviner avec beaucoup de précision le trajectoire intime du personnage pendant l'intrigue, peu importe si celle-ci est familiale ou historique. Par elle l'auteur possède un outil très efficace, qui lui permet d'imaginer les troubles intimes des personnages lors de l'événement historique traité dans la pièce.

Je peux en faire la démonstration par l'expérience que j'ai fait en 1984-85, pendant l'écriture de ma pièce *Kastner* qui met en scène le personnage du Dr. Rudolf Kastner, un des dirigeants de la communauté juive de Hongrie qui, dans les années 1944-45, a mené des négociations avec des officiers nazis (surtout avec Adolf Eichmann, puis avec Kurt Becher) pour tenter de stopper les déportations des Juifs de Hongrie à Auschwitz. Jusqu'à nos jours les historiens débattent à propos du succès ou de l'échec de cette entreprise de Kastner et surtout sur la question de ses motivations : a-t-il agi en vue de sauver son peuple, ou était-il un dirigeant de la communauté collaborant avec les Nazis et servant d'abord ses propres intérêts ? Pendant un an j'ai collectionné tous les documents sur l'homme et ses actions, jusqu'à ce que j'arrive à créer en moi l'empathie nécessaire pour écrire la pièce. Plus j'avancais dans mes recherches et dans l'écriture, plus j'avais l'impression de m'approcher des tourments de Kastner lors des négociations qu'il menait avec Eichmann et Becher. Ainsi est née en moi la conviction intime que Kastner n'était pas un collaborateur — qui aurait négocié en vue de ses propres intérêts —, mais un homme qui aspirait à être Homme au sens plein du terme en un lieu où il n'en restait que peu et qui a fait tout son possible pour sauver des Juifs dans des circonstances et des conditions impossibles. À sa création, la pièce a provoqué un débat public intense en Israël et a ainsi sans doute aidé à mieux comprendre cet événement historique.

Je ne doute pas qu'aucun historien au monde ne reconnaitra jamais que l'empathie qui s'est développée en moi envers Kastner puisse avoir valeur de “preuve” des motivations de ses actions lors de ces événements de 1944-45 dont il fut le protagoniste principal. J'espère seulement que les spectateurs de la pièce pourront examiner les faits et les questionner avec un regard nouveau. J'espère aussi que, pendant le spectacle, ils apercevront la lutte désespérée de Kastner pour prouver son innocence, la tragédie de son assassinat au beau milieu de cette lutte¹.

¹ En 1953 Rudolf Kastner, qui a immigré en Israël, est accusé par le journal de droite *Héroul* (le pamphlétaire Malchiel Gruenwald) de collaboration avec les nazis ayant favorisé le meurtre de masse des Juifs hongrois. Le procès en diffamation qui s'ensuit tourne vite en procès (politique) contre Kastner. Malchiel Gruenwald est innocenté et un nouveau procès a lieu, en appel. Le 3 mars 1957, un extrémiste de droite, Zeev Eckstein, tire à vue sur Kastner et le tue. La Cour Suprême d'Israël innocenté Kastner en 1958. (note de l'éditeur, Aline Alterman)

C'est de cette façon que la pièce vise à provoquer chez les spectateurs une catharsis susceptible de fortifier leur propre vouloir être Homme au sens plein du terme, quelles que soient les circonstances.

Malgré les avancées et l'approfondissement de la recherche historique de ce dernier siècle, la possibilité actuelle pour l'historien d'utiliser des sources comme l'histoire orale, la liberté de l'auteur dramatique reste sans commune mesure avec celle de l'historien. Le danger, évidemment, de cette liberté de l'auteur dramatique est de risquer de se tromper, risque que l'historien, basant toujours ses conclusions sur des sources certifiées, cherche quant à lui à éviter. C'est le propre du théâtre de prendre ce risque, et son axiome est qu'il vaut la peine d'être pris. Car, en revanche, cette liberté d'avoir des approches moins certifiées des événements et des personnages, et surtout l'empathie, rend possible la révélation de procédés du procès historique d'une grande importance – bien qu'ils ne soient pas nécessairement “prouvés” par des documents ou des témoignages. Pour expliciter cela, permettez-moi de m'aider d'un autre exemple de mon propre théâtre. En 2012 j'ai écrit la pièce *The Hastening of the End (La Hâte de la fin)* qui abordait le massacre qu'un médecin israélien commit au Caveau des Patriarches à Hébron le 25 février 1994 : ce matin là Baruch Goldstein, qui habitait l'implantation de Kiryat Arba, se réveilla, mit son uniforme de l'armée israélienne, fit la prière du matin, prit son fusil, entra dans le Caveau de Patriarches ouvrit le feu sans distinction sur les 500 musulmans qui s'y trouvaient, en train de prier. Avant que d'être battu à mort par les fidèles il avait tué vingt neuf personnes et blessé cent cinquante. Deux jours plus tard l'État d'Israël mit en place une commission d'enquête dirigée par le Président de la Cour Suprême. La commission a rassemblé des données, interrogé 106 témoins, étudié 1140 pièces à conviction, analysé le massacre pendant quatre mois pour arriver finalement à la conclusion suivante : Goldstein a agi seul, sans que personne ne l'assiste, sans doute poussé par un désarroi personnel, par des troubles de stress post-traumatiques et enfin par la dégradation de la sécurité dans la ville d'Hébron à la suite des accords d'Oslo. J'ai lu le rapport de la commission, de 338 pages. Je fus étonné de découvrir que la commission avait dédié la plus grande partie de ce rapport à l'organisation de la prière des Juifs et des Musulmans au Caveau des Patriarches, à l'organisation de la sécurité, à la collecte de renseignements et le fonctionnement de la police et de l'armée. Toutes ses conclusions couvraient ces domaines. Ainsi la commission n'avait pas pris la peine d'investiguer la question qui pour moi était la plus essentielle : Baruch Goldstein avait-t-il agi poussé par une motivation théologique ? Autrement dit : était-il passé à l'acte de tuer sous influence de décrets et ordres rabbiniques qui circulaient à Hébron et à Kiryat Arba avant le massacre ? Il n'était pas nécessaire de chercher bien loin pour découvrir que Goldstein était un homme pieux, qu'en tant que

médecin il se posait bien des questions sur comment il faut agir quand il faut soigner un malade le jour de shabbat, ou si on devait donner à un malade de l'eau pendant le jeûne de Kippour, ou comment les décrets de la Halah'a traitent des sujets comme le don d'organe... etc. Pour toutes ces questions Goldstein consultait les rabbins, et agissait selon leurs conseils. Ainsi, en étudiant son comportement jusqu'à ce terrible jour du massacre, il m'est devenu de plus en plus évident que Goldstein ne pouvait pas avoir agi sans avoir reçu un signe ou une allusion des rabbins, l'assurant de la valeur religieuse de son acte. Aussi ai-je étudié les débats théologiques qui avaient eu lieu là où Goldstein avait vécu avant le massacre, et découvert avec horreur quelques idées qui eussent pu être à la source de sa motivation de faire ce qu'il avait fait. L'idée la plus radicale m'était révélée par les écrits du rabbin Ginsburg, à l'époque à la tête de l'école rabbinique "Le tombeau de Josef" à Nablus, (aujourd'hui Président de la Yeshiva "Josef est toujours vivant" dans l'implantation d'Itsha). Il est probable que le rabbin Ginsburg ait soutenu le massacre perpétré par Goldstein, et il lui a dédié un texte publié un an après sous le titre « Baruch Hagever » (« Béni l'homme »), texte où il décrit Goldstein comme un saint. Selon le rabbin Ginsburg il est possible que le Saint-Beni-Soit-Il, Lui même, se soit révélé à Baruch Goldstein et lui ait ordonné de désobéir au commandement de la Torah et de tuer des fidèles musulmans pour « hâter la fin ». C'est à dire d'assassiner des Musulmans au Caveau des Patriarches avec la pleine conscience que ce massacre allait mener le Proche Orient à la catastrophe, que les accords d'Oslo – que Goldstein considérait comme un désastre national – seraient annulés, avec comme but d'obliger le Saint-Béni-Soit-Il d'envoyer son Messie en terre d'Israël pour sauver son peuple. À mon avis, seule une idée aussi radicale avait pu pousser Goldstein à perpétrer un massacre aussi terrifiant.

Ainsi les observations de l'auteur dramatique varient viscéralement de celles qui fondent le jugement d'un tribunal. L'auteur n'étudie pas les faits selon une procédure juridique. Les témoignages que j'ai collectés lors de ma recherche n'ont pas été enregistrés et devant un tribunal ne sont pas valides. C'est pourquoi les conclusions que j'en ai tirées dans ce qui était un processus d'écriture ne sont pas des verdicts. Et malgré cela il me semble que dans ce travail d'écriture basée sur la tentative d'approcher au plus près la personnalité de Goldstein, trouver les différentes influences auxquelles il avait été soumis, les idées qui l'animaient et l'idéologie au nom de laquelle il a agi, ce sont des hypothèses significatives qui ont vu le jour en ce qu'elles nous renseignent et nous enseignent à propos des motivations religieuses de cet acte horrible. La pièce a même pu ouvrir un débat public quant à l'influence des rabbins radicaux sur la politique israélienne. J'espère qu'ainsi ces nouveaux schèmes explicatifs que donc apporte la pièce pourront ajouter à l'interprétation historique de cet événement traumatisant un nouveau

regard et permettront à la société israélienne d'entamer un processus de réparation qui lui est nécessaire.

Quelle est l'importance sociologique et politique d'une pièce historique ?

Je suppose que tout auteur dramatique qui écrit sur un sujet historique est convaincu de l'interprétation qu'il fait de l'événement. De même que chaque historien de la théorisation qu'il propose dans sa recherche. Et pourtant, dans bien de cas, les deux ne s'accordent pas. À mon avis ce désaccord n'est pas nécessairement un mal, car il peut promouvoir un dialogue qui sera fructueux à la fois pour les gens de théâtre et pour les chercheurs en histoire, sous couvert qu'ils acceptent le défi. Et puis, nous l'avons vu, cela peut aussi être bénéfique au débat public portant sur l'événement. Malgré la critique que de temps à autre les historiens émettent à l'encontre des littérateurs qui interviennent dans leur domaine, le défi que l'auteur dramatique, dont le scalpel est aiguisé, propose à l'historien pourrait être important, apporter des observations qui forcent l'historien à jeter un regard critique sur ses sources. Le contraire, bien sûr, est tout autant vrai. L'auteur dramatique doit s'obliger à reconsidérer ses interprétations à la lumière de la recherche scientifique. Il ne peut ignorer les conclusions de l'historien, qui se basent sur un ensemble de méthodes très élaborées, ayant leurs propres capacités d'auto critique. Faut-il trouver un compromis entre les deux méthodes et interprétations ? Pas forcément. L'abondance des points de vue peut être un bon catalyseur pour approfondir un débat. C'est le pari du théâtre. Et il me semble qu'aujourd'hui la nécessité de cet approfondissement devient de plus en plus cruciale. Le débat public qu'on observe aujourd'hui en Israël est vulgaire, peu profond et criard. Et il en va ainsi pas seulement en Israël. Dans le monde des médias de masse le débat public se base de plus en plus sur de "fausses vérités" et des manipulations. Bien que la place qui y est accordée aux historiens et aux auteurs dramatiques soit de plus en plus marginale, ils doivent insister à en faire partie afin de garantir la complexité et la profondeur de notre compréhension de l'histoire et de l'homme, de ses discours. Ceci ne peut être qu'un legs aux générations futures.

Veiller à la complexité et à la profondeur du débat public autour de la question historique est particulièrement important pour ceux qui veulent s'engager dans leur société en vue d'une libération. Car, et ce dans de nombreux lieux dans le monde, un narratif faux de l'histoire a été créé afin, précisément, de manipuler l'opinion publique à des fins de profits politiques. Un exemple flagrant se trouve dans l'effort de divers gouvernements israéliens de créer un faux narratif du conflit

israélo-palestinien, qui effaçât toute trace de l'expulsion de 700 000 Palestiniens en 1948. Une des formes de cet effacement se trouve dans l'omission de cet événement dans les livres d'histoire étudiés dans les lycées israéliens et dans le décret qui désormais interdit d'en débattre publiquement.

La pièce *La Confession*, écrite en 2014, que j'ai mentionnée au début de cet article, avait précisément comme but de lutter contre cet effort de déni de la Nakba, en présentant au spectateur israélien le processus qui se déclenche dans le psychisme d'un ancien officier de la guerre de 1948 – qui avait été chargé d'expulser des villageois palestiniens –, processus qui l'amène à faire sa confession publique sur cet événement qu'il avait tu durant plusieurs décennies. Cette pièce n'aurait pas pu voir le jour sans le travail important des “nouveaux historiens” en Israël, qui dès les années 90 du 20ème siècle ont commencé à dévoiler les détails de l'expulsion des Palestiniens. Je regrette que cette pièce fasse partis des très rares pièces écrites sur ce thème en Israël. La plupart des auteurs dramatiques israéliens choisissent aussi d'ignorer la réalité tragique de l'occupation sans fin de la Cis-Jordanie par Israël et du blocus de la bande de Gaza. Ils ferment les yeux sur le fait qu'Israël prive les Palestiniens de leurs droits fondamentaux et ne leur accorde pas la réalisation de leurs droits nationaux. En ignorant l'occupation et le blocus, le théâtre israélien devient complice de l'action de ces divers gouvernements de l'État d'Israël de ces 50 dernières années qui essaient d'instituer une normalisation de l'occupation. De cette façon là les auteurs dramatiques manquent leur première raison d'être qui est d'éclairement de ce qui est non dit d'une société, et évitent leur premier devoir envers la société civile, la création d'un débat public approfondi destiné à défier la politique.

Traduit de l'hébreu par Zohar Wexler.