

Le travail littéraire et la part autobiographique

Le chapitre précédent a montré comment le témoignage, sur scène, suscite la mémoire individuelle et collective du public. Ce procédé participe à une entreprise de consignation de la mémoire palestinienne par le théâtre. Cette opération se construit d'une part sur la représentation, par le lien qu'elle établit entre l'espace de la scène et de la salle, et d'autre part sur le texte de théâtre. Conséquence de la centralité du témoignage évoquée précédemment, l'une des caractéristiques du théâtre palestinien apparaît alors : le lien profond qu'il entretient avec le récit. Le récit, qui semble étranger au dialogisme théâtral bien que longtemps utilisé par les dramaturges et ce, depuis l'Antiquité, est omniprésent dans les pièces. Elles présentent des caractéristiques propres aux procédés de l'écriture narrative. Les frontières du texte de théâtre palestinien sont mouvantes. Elles ouvrent le texte de théâtre aux autres genres et procédés d'écriture. Il intègre des techniques issues de l'écriture narrative comme l'autobiographie ou le récit de vie. Il intègre également de la poésie. La littérarité élevée tient également de la complexité des répartitions entre fiction et référentialité.

Le texte s'affranchit de l'entreprise initiale du témoignage et pour prendre le statut d'œuvre littéraire. Ce passage suppose le déploiement d'une grande narrativité dans les textes. Parmi les formes de récit, récit de vie et autobiographie sont privilégiées. Une forme scénique de l'écriture autobiographique se développe. Le personnage, incarné par l'acteur, utilise la première personne pour s'exprimer. L'expression à la première personne, spécifique à ce type d'écriture, permet de réunir sur scène différentes incarnations du « Je » : l'auteur et son moi.

1. Le texte de théâtre : du support de mémoire à l'objet littéraire

Le texte de théâtre passe tout d'abord de son statut de support de mémoire, qu'il occupe dans l'entreprise du témoignage étudiée dans le chapitre précédent, à objet littéraire. Ce passage s'appuie sur une construction complexe entre énonciation dialogique et énonciation narrative. Dans un souci de réalisme et d'authenticité, le récit de soi passe par les personnages sur scène. Pour exprimer le rapport entre fiction et réel, la création se construit sur la poétisation de la référentialité. D'autres arts sont également convoqués : la musique, la danse et la vidéo. Art

total, le théâtre se rend capable d'intégrer au texte des matériaux de différentes natures pour donner à l'écriture dramaturgique une forme plus libre.

1.1. Une construction complexe entre énonciation dialogique et énonciation narrative

1.1.1. Des références à des pratiques hybrides : le conteur

Un demi-sac de plomb met différentes techniques issues de l'écriture narrative au service de la dramaturgie. Le personnage principal, Camélia, se présente comme une nouvelle figure du conteur. La pièce se construit autour du récit d'un épisode de l'Histoire de Jérusalem. À partir d'une situation dans le temps présent et contemporain, la menace qui pèse sur les propriétaires d'un café de la ville, Camélia remonte le temps à la recherche des origines et des causes de la situation qu'elle décrit. Deux temporalités, le présent et le passé, s'entremêlent par une alternance avec des scènes de théâtre de d'ombres. Cette temporalité fragmentée et entremêlée se construit notamment sur des procédés de mise en abyme qui participent à l'élaboration d'une narration mise en scène. L'intégration de procédés narratifs au genre théâtral se fait par les didascalies :

(تخرج ، صالح يشرع بضبط الته الموسيقيه ، انقطاع مفاجئ للتيار الكهربائي ، نسمع صوت عيواظ ثم تضاء شاشة خيال الظل بالتداخل مع حوار عبوده وعبد القادر وصالح ، ومن الضروري أن يظهر المشهدان بالتزامن ودون ربط بينهما على الإطلاق ، بمعنى أن مشهد خيال الظل يأتي من ذاكرة التاريخ بينما مشهدهم يأتي من الواقع)⁵⁰⁵

« Elle sort. Saleh accorde son instrument. Coupure soudaine du courant électrique. On entend la voix de Iwaz s'élever pendant que l'écran de théâtre d'ombres s'allume en même temps que la conversation s'engage entre 'Abbūdeh, Abd al-Kader et Saleh. Les deux scènes doivent être jouées en même temps sans lien entre elles. La scène de théâtre d'ombres commémore l'Histoire et la scène entre les trois hommes s'inscrit dans le temps présent. »⁵⁰⁶

Les didascalies portent sur la temporalité et la manière dont elle doit être exprimée matériellement, scéniquement et scénographiquement. Une forme d'indication narrative pour la scène se développe dans *Un demi-sac de plomb*.

Les autres textes du corpus utilisent également, sans passer par le personnage du conteur et sa réappropriation, des constructions narratives spécifiques.

⁵⁰⁵ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁰⁶ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 5.

1.1.2. Des constructions narratives qui passent par des techniques narratives portées soit directement par le texte, soit par le relais de personnages narrateurs

À portée de crachat, *Un demi-sac de plomb*, *Dans l'ombre du martyr*, *À l'extérieur* et *Taha* empruntent des techniques à l'écriture narrative. Les frontières entre écriture narrative et écriture dramatique semblent particulièrement mouvantes dans ces pièces. Mais au-delà des procédés et des contenus partagés, le genre théâtral affirme ses différences.

Par leur nature monologuée, *En dehors*, *Dans l'ombre du martyr*, *À portée de crachat* et *Taha* se présentent comme des récits donnés sur scène par le monologuant au public.

Le rythme du récit tend à se rapprocher de celui de la narration par l'emploi de différentes techniques : analepse et ellipse.

Analepse

Dans l'ombre du martyr se construit sur l'analepse⁵⁰⁷. Dans la pièce le monologuant raconte ses souvenirs avec son frère mort en martyr lors de la seconde Intifada :

"وانا صغير، كان لازم ادير بالي على أخوي الصغير لما تكون إمنا في الشغل. (...) اكتشفت في هداك الوقت إنه جابر هو اللي كان يخبي كندرته كل صبح عشان يمنعها تروح."⁵⁰⁸

« Quand j'étais petit, je devais surveiller mon petit frère quand notre mère était au travail (...). À l'époque, j'ai découvert que c'était Jaber qui cachait ses chaussures tous les matins pour l'empêcher de partir. »⁵⁰⁹

Le monologuant ouvre la pièce avec cette réplique qui projette directement le spectateur dans une temporalité passée et dans le récit des souvenirs. L'anecdote qu'il raconte contribue à inscrire son récit dans une temporalité passée et un procès achevé.

La pièce *Taha* se construit de cette manière sur une analepse générale. Ce retour en arrière est annoncé par la didascalie qui présente le prologue de la pièce, puis les premières paroles du personnage sur scène :

"برولوج

(ضوء، نرى طه في السبعين وثيف، يقف في بقعة ضوء، يلبس بدلة بنية اللون، نظارة سمكة على عينيه، لحيته نابضة لكنها مرتبة، شعره أبيض، ينظر الى أعلى كأنه ينتظر أحد، يطيل النظر قبل أن يستسلم للكلام.)
أنا أجيت عالديا غصين عنها.. مش بخاطرها.. ما كان بدھا ايانی..

⁵⁰⁷ Gérard Genette, *Figures. III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 90-105.

⁵⁰⁸ Franswā Abū Sālim, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁰⁹ François Abou Salem, *op. cit.*, p. 1

أبوي في جيل وحده وعشرين، تجوز بنت الجيران فاطمة، بنت الخمستعشر سنة.
حبلى أمي..⁵¹⁰

« Prologue

Lumière. On voit Taha. Il doit avoir soixante-dix ans. Ses cheveux sont gris ; Il se tient debout dans un puits de lumière. Il porte un costume marron, d'épaisses lunettes et une barbe fournie mais bien arrangée. Ses cheveux sont blancs. Il regarde vers le haut, comme s'il y avait quelqu'un. Il pose un long regard avant de commencer à parler.

Je suis venu au monde contre lui, contre sa volonté. Le monde ne voulait pas de moi.

Mon père, âgé de 21 ans prit pour épouse Fatima, la fille des voisins, alors âgée de 15 ans.

Ma mère tomba enceinte. »⁵¹¹

La didascalie s'inscrit dans le temps présent et suggère le temps qui a passé. L'âge avancé du poète est évoqué par des marqueurs physiques et corporels de la vieillesse. Les premières paroles de la pièce entraînent le retour en arrière en évoquant une temporalité passée, antérieure à la naissance du poète qui va livrer le récit de sa vie.

Ellipse

À portée de crachat est constituée de courts tableaux qui s'enchaînent bien malgré une spatialité et une temporalité elliptiques⁵¹² qui donne au récit un rythme accéléré :

"الفصل الأول

رام الله، بداية العد الميلادي..

رام الله.⁵¹³

« Tableau I. Ramallah, début d'une ère nouvelle. Ramallah. »⁵¹⁴

" الفصل الثاني

باريس، اشاره إلهية

باريس، بعد ست شهور⁵¹⁵

« Tableau II. Paris, un signe du destin. Paris, six mois plus tard. »⁵¹⁶

⁵¹⁰ 'Āmir Hl̥ēhel, *op. cit.*, p. 2.

⁵¹¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁵¹² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 139-141.

⁵¹³ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2.

⁵¹⁴ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7.

⁵¹⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁵¹⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 19.

« Mercredi 11 septembre 2002... Bonjour... »⁵¹⁸

"الفصل الثالث

تل أبيب

تل أبيب بلشت تعتم.

(...) بعد أكثر من نص سنه غياب.⁵¹⁹

« Tableau III. Tel Aviv. Tel Aviv. Le soir tombe (...). Six mois d'absence (...). »⁵²⁰

Ces didascalies n'apparaissent pas uniquement à la lecture du texte, mais elles sont également données par le monologuant avant de commencer chaque scène. De cette manière, l'ellipse est clairement annoncée au spectateur. Elle apparaît comme un élément constitutif de la structure de la pièce à présenter visiblement.

Le genre théâtral emprunte des pratiques propres au récit par ces constructions narratives spécifiques. Les textes du corpus emploient des techniques de la narration comme le récit dans le récit, le discours rapporté et les commentaires du narrateur sur les événements qu'il raconte ou les scènes qu'il décrit.

Dans *Taha* le récit de la scène annonçant la mort du père du poète s'articule autour des paroles des différents protagonistes, rapportées au style direct. Cet emploi permet de donner une tension dramatique forte à ce moment décisif par son caractère annonciateur. Le souvenir est mis en scène. Il est directement introduit par l'emploi du verbe « se souvenir » conjugué à la première personne :

" المشهد 12 "

جمعنا حواليه وهوي عالفراش، كان المشهد مثل الفيلم،

تنحنح أبوي وقال: بدي أوصيكوا.. قلناله بعيد الشر عنك،

قال: لأ انا حاسس انه ساعتني قريبة.. وعندي لكل واحد فيكو وصية..

قال لواحد من إخوتي بوصيك تسد ديونك.. وللثاني، بوصيك تلاقي بنت الحلال

ولما وصل لدوري، قال: روح انتي فش لك عندي وصية

قلتلّه ول.. فش اشي بدك تقلّي إياه؟ مش ابنك أنا؟

⁵¹⁷ طاهر نجيب *op. cit.*, p. 16.

⁵¹⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 28.

⁵¹⁹ طاهر نجيب *op. cit.*, p. 20.

⁵²⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 33.

فرك عينيه وتركهن مغمضات فترة طويلة

فتَّح عينيه وقال: "انتي أحلامك كبيرة ، أكبر من أي وصية ممكن أحكيك إياها.." و صار ييكي.... (صمت)

ما فرجيتش اني أنا عم ببكي كمان، قتلته: بصرش يابا، لازم تعطيني حصتي..⁵²¹

«Scène 12

Je me souviens. Il était allongé sur son lit et nous étions réunis autour de lui, comme dans une scène de film. Il dit, en essayant de se relever :

« Je voudrais vous faire mon testament. ». Nous répondîmes : « Ne parle pas de malheur ! ». Il répondit : « Je sens que mon heure est proche. J'ai un testament pour chacun de vous. ».

Il demanda à l'un de mes frères de rembourser ses dettes et au deuxième de se marier. Quand mon tour arriva, il me dit : « Je n'ai rien pour toi ». Je répondis : « Mais... Tu n'as rien à me dire ? Je ne suis pas ton fils ? »

Il se frotta les yeux et les garda clos un long moment.

Il ouvrit les yeux et dit : « Toi, tes rêves sont grands. Ils sont plus grands que n'importe quel testament que je pourrais te léguer. »

Et il se mit à pleurer.

(Silence)

Je cachai mes larmes : « Tu ne peux pas, papa. Tu dois me livrer ton testament. »⁵²²

Cette scène est marquée par la tension entre le récit et le discours. La théâtralité interne est soulignée par la comparaison avec la scène d'un film. En outre, les personnages sont mis en espace dans le récit : le père est allongé dans son lit et ses enfants se tiennent debout autour de lui. Ces procédés suggèrent la tension vécue par les personnages de la scène. :

" عاد اللي قاله: "كل اشئ ممكن اقلك اياه صغير، أحلامك أكبر منه أكيد..⁵²³

« Il répéta : « La seule chose que je puisse te dire est que tes rêves sont plus grands que tout. »⁵²⁴

La tension de cette scène élaborée par la narration supporte la prophétie du père qui se réalisera plus tard.

⁵²¹ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 29.

⁵²² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 28.

⁵²³ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 29.

⁵²⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 28.

1.2. Un effort de réalisme, d'authenticité efficace qui passe par le récit de soi de la part des personnages

Les textes de *Taha*, *Dans l'ombre du martyr* et *À portée de crachat* s'apparentent au récit de soi. Ils se construisent sur l'emploi de techniques propres à celles de l'écriture autobiographique fictive et de l'écriture autobiographique. Effectivement, *Taha* et *Dans l'ombre du martyr* se distinguent d'*À portée de crachat* puisque, dans les deux premières, l'auteur et le narrateur sont distincts. *À portée de crachat* présente les caractéristique de l'autobiographie scénique puisque l'auteur et le personnage se confondent. Dans la version, en arabe, qui suit la première version en hébreu, l'auteur joue le rôle de son personnage, donnant ainsi un degré supplémentaire à la part autobiographique développée sur scène.

1.2.1. L'importance des récits de soi mis en scène

Taha

Le texte de *Taha* répond aux conventions de l'écriture sur soi. Le narrateur livre le récit de ses souvenirs, présenté à la première personne du singulier. Mais l'auteur du texte, Amer Hlehel, n'est pas le poète-narrateur sur scène, le poète Taha Muhammad Ali. La visée de ce texte est donc de fabriquer une autobiographie doublement fictive : du point de vue de l'énonciation, puisqu'en réalité le « Je » de l'auteur et le « Je » du narrateur ne se confondent pas, et du point de vue de la narration, les souvenirs de Taha Muhammad Ali ne sont pas ceux d'Amer Hlehel. Cependant, ces deux pôles du processus, de l'écriture autobiographique à l'écriture fictive, apparemment distincts, se retrouvent sur scène, avec le comédien. Amer Hlehel, auteur du texte, incarne le poète Taha Muhammad Ali dans le récit des souvenirs. Le titre, *Taha*, renforce le caractère autobiographique. L'absence du nom de famille annonce le registre personnel sur lequel vont être livrés les souvenirs du poète seul sur scène.

Le texte s'ouvre sur une fin : la fin de la vie du poète qui annonce qu'il va livrer le récit de sa vie depuis le début. La didascalie du prologue, déjà citée, évoque symboliquement et visuellement cette fin de vie, le prologue et les premiers mots du poète déjà cités le ramènent au début de sa vie. Le prologue fonctionne comme le pacte autobiographique d'un récit autobiographique défini par Philippe Lejeune⁵²⁵. Ici, le lecteur est remplacé par le spectateur. Le narrateur et le personnage principal sont confondus.

⁵²⁵ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996.

Philippe Lejeune, *Écrire sa vie: du pacte au patrimoine autobiographique*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2015.

La complexité de la voix, mise en scène soit par l'auteur lui-même, présent sur scène, soit par le relais d'un acteur qui incarne un personnage qui renvoie plus ou moins directement à l'auteur, construit les pièces.

1.2.2. L'importance des récits de soi et autobiographiques par les auteurs

À portée de crachat

Taher Najib s'inspire de sa vie personnelle pour créer sa pièce *À portée de crachat*. Sa situation de Palestinien en Israël implique un clivage identitaire que l'auteur utilise, mettant en scène des personnages qui incarnent les différentes figures de sa psyché et de son identité. La part autobiographique et les effets de mise en abîme personnelle dans la pièce livrent le récit des tribulations d'un comédien palestinien citoyen d'Israël, de Ramallah à Tel Aviv en passant par Paris. Il quitte Ramallah pendant la seconde Intifada (2000-2003) pour se rendre en France dans le cadre d'une résidence d'artiste. Appelé pour une pièce, il doit rentrer à Tel Aviv le 10 septembre 2002, mais l'embarquement lui est interdit pour des raisons sécuritaires. Il reste un jour de plus à Paris, et part finalement le lendemain, le 11 septembre, à destination de l'aéroport Ben Gourion. Taher Najib raconte que l'idée de la pièce est née de son expérience vécue à cette même date à l'aéroport Roissy-Charles-de-Gaulle, alors qu'il allait prendre un avion. Il développe ainsi un réseau complexe de niveaux de référentialité. Comme le personnage de sa pièce, Taher Najib est citoyen israélien : né à Umm al-Fahm en Basse-Galilée en 1970, il appartient lui aussi à la minorité palestinienne en Israël. Comme lui également, il s'est consacré au théâtre et au jeu dès son plus jeune âge et a participé à un atelier de jeu d'acteurs animé par Doron Tavori, l'une des grandes figures du théâtre israélien, avant d'intégrer une école supérieure d'art dramatique à Tel Aviv. Il s'est produit dans les plus grands théâtres en Israël et en Palestine⁵²⁶. La mention du métier qu'exerce le personnage d'*À portée de crachat* est faite dès le début de la pièce :

" الساعة صارت ستة وعندي عرض عالسبعة."⁵²⁷

« Il est déjà six heures, et ce soir je joue à sept heures. »⁵²⁸

Par un effet de mise en abîme, ce personnage joue le personnage d'Al-Zir Salem (الزير سالم) sur la scène du Théâtre Al-Kasaba de Ramallah ⁵²⁹ :

⁵²⁶ À Jérusalem au TNP, au Lab et au Khan, à Ramallah à Al-Kasaba, à Tel Aviv-Jaffa à Habima et à Saraya, à Haïfa à Al-Midan.

⁵²⁷ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4.

⁵²⁸ Taher Najib, *op. cit.*, p. 10.

⁵²⁹ Sur Al-Kasaba, voir le passage qui lui est consacré dans la section 1.2.1 intitulée « Ramallah » du chapitre 1.

" انا اللي مكنتش واثق اليوم اصل للمسرح بامان، بختفي عالخشبه ونبلع بشخصية الزير سالم، اللي تحولت لمطلبي الاستحوادي بلحظه الضعف هاي." ⁵³⁰

« Moi qui, aujourd'hui, n'étais pas sûr d'arriver sain et sauf jusqu'au théâtre, me voilà complètement dedans absorbé par le personnage d'Al-Zir Salem, modèle obsédant en ces temps de faiblesse. »⁵³¹

Taher Najib a lui-même joué ce rôle marquant dans sa carrière de comédien. Comme dans la fiction élaborée dans *À portée de crachat*, la pièce a été présentée sur les planches d'Al-Kasaba en 2000, dans une mise en scène de Muhammed Khomeis (محمد خميس) ⁵³². Les représentations ont été interrompues dès le début du siège de la ville ⁵³³ par les forces israéliennes. Le personnage quitte Ramallah et abandonne son rôle d'Al-Zir Salem à ce moment-là.

La réalité inspire le sujet des pièces et est mise en scène. Les liens entre la réalité et la fiction s'expriment par le récit de soi au théâtre qui peut parfois prendre une dimension autobiographique. Cependant, les liens entre réalité et fiction ne vont pas uniquement dans ce sens, car la réalité palestinienne a une dimension fictionnelle.

1.3. La poétisation de la référentialité

1.3.1. Une réalité qui dépasse la fiction

Le potentiel fictionnel des réalités palestiniennes marque la création. Elias Khoury s'arrête sur ce potentiel dans un article de la *Revue des études palestiniennes* à propos du personnage de Rita dans la poésie de Mahmoud Darwich. L'auteur évoque un reportage d'Anton Shammas pour un magazine arabe sur un proxénète israélien qui fait du commerce dans la bande de Gaza avec des prostituées déguisées en militaires israéliennes ⁵³⁴. Plus le déguisement/uniforme porte de distinctions et de grades, et plus les tarifs de la prostituée sont élevés. Pour Elias Khoury, ce récit est l'exemple le plus parlant du potentiel fictionnel de la réalité palestinienne : « Il est vrai que la littérature croît dans la littérature et que toute écriture est réécriture d'une autre, mais Rita permet à la réalité vécue d'intégrer le texte, d'effacer l'image toute faite et d'en dessiner une nouvelle sur la page blanche »⁵³⁵. Il continue :

⁵³⁰ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 7.

⁵³¹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 12-13.

⁵³² Site internet du théâtre, <http://www.alkasaba.org/details.php?id=dgn32xa1827yqj58u5mcs> [En ligne], consulté le 1^{er} mai 2017.

⁵³³ Au printemps 2002, voir note 170.

⁵³⁴ Elias Khoury, « Mahmoud Darwich : Rita et la poétique du couple », *Revue d'études palestiniennes*, 2001, p. 58-69.

⁵³⁵ *Ibidem*, p. 62.

« Je ne sais, mais je me souviens que lorsque Anton Shammas publia dans un magazine arabe un reportage dans lequel il racontait comment un maquereau israélien qui amenait ses « filles » dans la bande de Gaza, vêtues d'uniformes israéliens, je suis resté stupéfait devant la capacité de la réalité à imiter la littérature. »⁵³⁶

Le réel est la source d'inspiration première pour les auteurs palestiniens. Cette question du rapport entre réalité et fiction est au cœur de la réflexion menée par Bertrand Westphal :

« Si un rapport de stricte équivalence entre réel et fiction est inconcevable, la réduction de la distance, elle, est manifeste. Le monde et le texte sont moins éloignés que dans un récent passé. »⁵³⁷

Le processus de rapprochement entre réel et fiction finit par inverser le rapport initial : le réel copie la fiction⁵³⁸. Cet inversement marque la production palestinienne où la réalité dépasse la fiction en raison de ce potentiel.

Cette question occupe les créateurs palestiniens. Salman Natour, dans sa communication au colloque François Abou Salem⁵³⁹ fait part de ces enjeux auquel il est confronté, en tant qu'écrivain palestinien :

« Un auteur de théâtre n'aurait pu créer ces histoires, même s'il avait été un génie. C'est le génie de la réalité des Palestiniens qui crée ces histoires. Et nous, nous qui maîtrisons le maniement des mots et qui voyons les scènes, nous ne faisons que les consigner et les présenter telles qu'elles se déroulent, sans changer les protagonistes ni les scènes.

Notre écrivain de théâtre n'a pas besoin d'être un génie de l'écriture, parce que le génie du réel est bien plus fort. Nous n'avons qu'à composer et formuler ce génie, réduit à une heure, pour présenter un théâtre puissant, qui fait rire et qui fait pleurer à la fois, local et mondial, réaliste et absurde, tout à fait à l'image de notre vie quotidienne.

Nous n'avons pas le loisir de la contemplation, juste ce qu'il faut pour vivre avec ce qui se passe et le traduire dans une langue littéraire et artistique. Lorsque notre condition sera entrée dans l'Histoire, nous pourrons alors créer un théâtre différent. Le temps sera venu pour un théâtre de l'esprit, affranchi de notre Histoire et de notre passé. Nous écrirons alors un théâtre sur la lune ou l'amour courtois. Nous écrirons un théâtre sur des pauvres qui ne sont pas nous,

⁵³⁶ *Ibidem*.

⁵³⁷ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 147.

⁵³⁸ *Ibidem*, p. 148.

⁵³⁹ « Colloque François Abou Salem, le théâtre palestinien contemporain : textes, jeux et enjeux », Université Bethléem, 2-5 février 2016.

des opprimés que nous ne serons plus. Nous nous approprierons le romantisme, l'abstraction et la philosophie du réel. »⁵⁴⁰

Les auteurs expriment ces conceptions complexes du réel et de la fiction spécifiques au contexte palestinien. Ces interrogations occupent les textes du corpus. Les liens entre réalité sont permanents et le mouvement entre les deux s'effectue dans les deux sens.

1.3.2. L'importance de l'utilisation de matériaux non fictionnels qui inspirent un discours littéraire

Au cours d'un entretien, Bashar Murkus remarque que la situation des Palestiniens est « tellement absurde et paraît tellement irréaliste », que sa principale source d'inspiration ne peut se trouver autre part que dans la réalité qui l'entoure⁵⁴¹. La fiction, qui désigne un paramètre du texte différent de la narrativité évoquée précédemment, se nourrit du réel. La dimension fictionnelle de la réalité des Palestiniens, son potentiel fictionnel, marquent les auteurs⁵⁴² et les productions par l'emploi de matériau non fictionnel.

L'emploi des lettres dans *Le temps parallèle* et leur poétisation

Une mention à la première page du *Temps parallèle* indique que la pièce s'inspire de la vie de Walid Dakka, détenu en Israël depuis le 25 mars 1986 :

" النص مستوحى عن قصة حياة الأسير الفلسطيني وليد دقة." ⁵⁴³

« Le texte est inspiré de l'histoire de la vie du prisonnier politique palestinien Walid Dakka. »⁵⁴⁴

Les lettres échangées envoyées par Wadī à Fida sont celles écrites par Walid Dakka à sa femme :

" الرسائل الواردة بالنص هي رسائل حقيقية كتبها وليد دقة." ⁵⁴⁵

⁵⁴⁰ Traduction personnelle de :

وهذه الحكايات لن يبدعها كاتب مسرحي مهما كان عبقرى، انها هي عبقرية الواقع الفلسطيني، وما نفعله نحن الذين نتقن توظيف الكلمة والتقاط المشهد هو أننا نسجلها كما هي ونقدمها لكم وفاء لأصحابها وصدقاً مع أنفسنا ومع المشاهد

كاتبنا المسرحي ليس بحاجة الى عبقرية الكتابة، لأن عبقرية الواقع أقوى بكثير، وما علينا الا أن نصوغ هذه العبقرية ونختزلها في ساعة من الزمن لنعرض مسرحاً مؤثراً، مبكياً ومضحكاً، جاداً وساخراً، محلياً وعالمياً، واقعياً وعتيقاً، تماماً مثل حياتنا اليومية

ليس لدينا متسع للتأمل، بل لمعايشة الحدث، وترجمته الى لغتنا الأدبية والفنية. عندما يصبح واقعنا تاريخاً سنكون مؤهلين لإنشاء مسرح من نوع آخر، سيكون في مرحلة استعادة الروح مسرحاً مبتوراً عن تاريخه وماضيه، سنكتب مسرحاً عن القمر وعن الحب العذري، وعن فقراء ليسوا نحن، ومظلومين ليسوا نحن، سنعيد الينا الرومانسية والتجريد وفلسفة الواقع

⁵⁴¹ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

⁵⁴² Pour Bertrand Westphal, la fiction copiait le réel pour la transposition de l'espace dans le récit. Maintenant, la réalité copie la fiction (Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 141.). Cette idée s'applique à la réalité palestinienne et même autre part qu'au théâtre. Elias Khoury, *op. cit.*

⁵⁴³ Baššār Murkuş, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁴⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁴⁵ Baššār Murkuş, *op.cit.*, p. 2.

« Les lettres échangées dans le texte sont les vraies lettres écrites par Walid Dakka. »⁵⁴⁶

L'emploi de texte non-fictionnel sert à la construction d'une métaphore de la Palestine qui se met en place tout au long de la pièce. Le texte s'achève par la lecture, réalisée par le personnage de Wadī', de la lettre de Walid Dakka intitulée « Pour l'enfant à venir »⁵⁴⁷, écrite à l'occasion de ses vingt-cinq années de détention⁵⁴⁸ :

" اكتب لطفل لم يولد بعد... اكتب لفكرة أو حلم بأن يهرب السجان دون قصد أو علم, وقبل أن يتحقق..
اكتب لأي طفل كان أو طفلة... اكتب لابني الذي لم يأت إلى الحياة بعد..
اكتب لميلاد المستقبل, فهكذا نريد أن نسميه/نسميها, وهكذا أريد للمستقبل أن يعرفنا.. عزيزي ميلاد..
اليوم, انهي عامي الخامس والعشرين في السجن.. تسعة آلاف ومائة وواحد وثلاثون يوما وربع..
انه الرقم الذي لا ينتهي عند حد... انه عمر الاعتقال الذي لم ينته بعد..
وها أنا فقد بلغت الخمسين, وعمرى قد انتصف بين السجن والحياة.. والأيام قد قبضت على عنق الأيام.. كل يوم
أمضيته في السجن يقلب "شقيقه" الذي أمضيته في الحياة.
ككيس يحاول إفراغ ما تبقى ما فيه من ذاكرة.. فالسجن كالنار يتغذى على حطام الذاكرة, وذاكرتي يا مهجة
القلب, غدت هشيما وجف عودها.. أهربها مدونة على ورق حتى لا تحترق بنار السجن والنسيان..
أما أنت فأنت أجمل تهريب لذاكرتي. أنت رسالتى للمستقبل بعد أن امتصت الشهور رحيق اخواتها
الشهور.. والسنين تناصفت مع إخوانها السنين..
أتحسبني يا عزيزي قد جننت؟ اكتب لمخلوق لم يولد بعد؟؟
أيهما الجنون.. دولة نووية تحارب طفلا لم يولد بعد فتحسبه خطرا امنيا ويغدو حاضرا في تقاريرها الاستخبارية
ومرافعاتها القضائية.. أم أن احلم بطفل؟؟
أيهما الجنون.. أن اكتب رسالة لحلم أم أن يصيح الحلم ملقا في المخابرات؟؟
أنت يا عزيزي تملك الان ملقا امنيا في أرشيف الشاباك الإسرائيلي.. فما رأيك؟؟
هل اكف عن حلمي؟؟
سأظل احلم رغم مرارة الواقع..
وسأبحث عن معنى للحياة رغم ما فقدته منها..
هم ينبشون قبور الأجداد بحثا عن أصالة موهومة..
ونحن نبحث عن مستقبل أفضل للأحفاد.. لا شك أت
سلام ميلاد.. سلام عزيزي.."⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁴⁷ Traduite par Rania Samarra, <http://www.ism-france.org/temoignages/Pour-l-enfant-a-venir-article-15611> [En ligne], consultée le 1^{er} mai 2017.

⁵⁴⁸ Le 25 mars 2011 en souvenir de son emprisonnement le 25 mars 1986.

⁵⁴⁹ Baššār Murkuş, *op.cit.*, p. 59.

« J'écris pour un enfant qui n'est pas encore né.

J'écris pour une pensée, pour un rêve qui terrorise le geôlier, avant même sa réalisation.

J'écris pour un enfant à naître, qu'il soit fille ou garçon.

J'écris pour mon fils qui n'est pas encore de ce monde.

J'écris pour la naissance d'Avenir, car c'est ainsi que nous le nommerons et c'est ainsi que je voudrais que l'avenir nous connaisse.

Mon enfant bien-aimé,

Aujourd'hui ma vingt-cinquième année en prison –neuf mille cent trente et un jours et un quart (9131).

C'est un chiffre qui ne veut pas s'achever. C'est mon âge carcéral qui n'est pas encore fini. J'ai atteint la cinquantaine et j'ai vécu la moitié de ma vie en prison. Les journées ont serré leur étau sur les journées. Chaque jour passé en prison repousse un jour passé dans la vie. C'est comme un sac retourné, essayant de vider la mémoire qu'il contient encore. La prison est comme un feu qui se nourrit des vestiges de la mémoire. Et ma mémoire, ô mon enfant bien-aimé, n'est plus que cendres et débris, je l'écris, je la fais passer en fraude sur le papier pour la préserver des flammes de la prison et de l'oubli. Alors que toi, tu es la plus belle fraude de ma mémoire, tu es mon message d'Avenir alors que les mois ont extrait le nectar des mois, alors que les années se sont partagées à moitié avec les années.

Mon enfant bien-aimé, est-ce que tu me considères comme un fou d'écrire à un être qui n'est pas encore né ?

Qu'est-ce qui est plus dément : un État nucléaire s'attaquant à un bébé pas encore né le considérant comme un danger sécuritaire et qui s'incarne en tant que tel dans les rapports des services secrets et dans les réquisitoires de procès ? Ou est-ce moi, rêvant d'avoir un enfant ? Qu'est-ce qui est plus dément : écrire une lettre pour un rêve ou le rêve qui devient un dossier dans les services de sécurité ?

Mon enfant bien-aimé, sais-tu que tu possèdes déjà ton dossier aux archives du *Shabak* israélien
Que dis-tu de cela ?

Devrais-je cesser de rêver ?

Non, je ne cesserai jamais de rêver malgré l'amère réalité !

Je continuerai à chercher le sens de la vie malgré toute la vie que j'ai perdue !

Eux, ils fouillent les tombes de leurs grands-parents pour tenter d'y chercher une légitimité illusoire, alors que nous, nous cherchons pour nos petits-enfants un Avenir meilleur, un Avenir espéré !

Je te salue mon bébé... Je te salue, mon enfant bien-aimé ! »⁵⁵⁰

Le texte de théâtre dans les pièces du corpus se montre capable d'intégrer d'autres matériaux de différentes natures, pour construire un spectacle total sur scène.

⁵⁵⁰ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 59-60.

1.4. Un spectacle total qui utilise d'autres pratiques artistiques

1.4.1. Poésie

Dans *Taha*, le récit de vie se mêle à la poésie. Ils participent à la construction du souvenir et à l'établissement de la mémoire. Le texte se présente comme une reconstruction scénique où se mêlent fiction et confession. Le rôle de la poésie dans la vie du poète est fondamental et déterminant. La poésie est intimement liée au personnage d'Amira qui incarne dans la pièce la figure de l'être aimé. C'est par elle que la poésie est introduite pour la première fois dans le texte, après le récit de leur rencontre. C'est également par elle que poésie et réalité se mêlent. La poésie et l'être aimé constituent des repères dans la vie du poète. Amira en est le leitmotiv, la toile de fond, le moteur et le rythme des actes du poète qui passe sa vie à l'attendre :

" بلشت أستنى أميرة." ⁵⁵¹

« Je commençai à attendre Amira » ⁵⁵²

La poésie lui ouvre les portes d'un nouveau monde. Il s'agit d'abord de la poésie qu'il découvre à l'école :

" وسيكون الشعر ملاذي في الدنيا.." ⁵⁵³

« Un nouveau monde s'était ouvert » ⁵⁵⁴

La découverte de ce nouveau monde ouvre une nouvelle période dans la vie du poète :

" بداية عصري الذهبي.." ⁵⁵⁵

« C'était le début d'un âge d'or » ⁵⁵⁶

Le poète cite le vers d'Ibn Rašīq à l'origine du déclenchement de cette passion dans sa vie ⁵⁵⁷ :

ليس به من حرج الشعر شيء حسن
فعلّموا أولادكم عقار طب المهج ⁵⁵⁸

« La poésie est une bonne chose dont on n'a pas à se cacher

Enseignez à vos enfants les bienfaits pour l'âme » ⁵⁵⁹

⁵⁵¹ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 24.

⁵⁵² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁵³ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁵⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁵⁵ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁵⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁵⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁵⁸ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 3.

⁵⁵⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 4-5.

C'est par la perte d'Amira et après l'élégie qu'il lui adresse qu'il se consacre pleinement à la poésie :

" كنت قاعد باب الدكانة لما قريت هاي العبارة: "سنقتل الفكرة، سنقتل فكرة الشعب الفلسطيني"
وكتبت الجروساليم بوست، إنه قوات شارون وصلت عتبة بيروت،
وانه الضربة هالمرّة قاضية، وانه مخيم عين الحلوة تحوّل بشكل ممنهج لركام،
وانه قوات شارون لم تترك شيء إلا وقصفته في المخيم،
عين الحلوة الآن ساحة بقطر 2 كيلومتر من الحطام المتشابك، والقمامة المتعفنة والخرق.
عين الحلوة.. أميرة.. عين الحلوة.... أميرة.. أميرة.. عين الحلوة.. أميرة..
عين الحلوة.. عين الحلوة.. أميرة... أميرة.. عين الحلوة..
صفورية.. أميرة.. عين الحلوة.. صفورية... أميرة... أميرة.. أميرة.. أميرة..⁵⁶⁰

« J'étais assis à l'entrée de la boutique quand je lus : « Nous tuerons l'idée. Nous tuerons l'idée de peuple palestinien. » Le *Jerusalem Post* écrivit que les forces de Sharon étaient aux portes de Beyrouth, que la frappe serait fatale cette fois-là et que le camp de Ain al-Hilweh serait réduit à un tas de cendres et de manière systématique.

Alors elle se réveillera
Et terrorisée elle pleurera

Les troupes de Sharon n'avaient rien laissé à Ain al-Hilweh après l'avoir bombardée. Le camp était maintenant un champ de deux kilomètres de tas débris, d'ordures pourries et puantes et de loques.

Ain al-Hilweh... Amira... Ain al-Hilweh... Amira... Amira... Ain al-Hilweh... Amira... Ain al-Hilweh... Ain al-Hilweh... Amira... Amira... Ain al-Hilweh... Saffuriya... Amira... Ain al-Hilweh... Saffuriya... Amira... Amira... Amira... Amira... »⁵⁶¹

À ce moment, le poète introduit la déclamation poétique sur scène en donnant les circonstances de l'écriture de cette poésie. La poésie se mêle progressivement et graduellement au récit de vie et à la narration. Deux vers sont d'abord introduits. Ils suggèrent l'éveil intérieur que vit le poète avec la découverte de son talent poétique. Ici, le poète confronte la poésie à la rhétorique antipoétique proclamée dans les médias et dans le discours politique, ici sioniste. Le théâtre apparaît comme un autre lieu d'énonciation, pour décrire et raconter le réel, mais au moyen d'outils poétiques et stylistiques. Cet extrait

⁵⁶⁰ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 31-32.

⁵⁶¹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 30.

s'achève sur une succession et la répétition de lieux faisant référence à l'exil, Saffuriya le village natal et Ain al-Hilweh le camp de réfugiés au Liban⁵⁶². La succession est entrecoupée par la mention et la répétition du prénom Amira. Le rythme effréné de cette construction suggère l'état intérieur du poète, lorsqu'il apprend la mort de l'être aimée et l'état extérieur et la condition des Palestiniens en exil et dans les camps de réfugiés au Liban, particulièrement ici à Beyrouth alors occupée par l'armée israélienne.

Une fois les circonstances données, il déclame sa première poésie :

" المشهد 13 "

أَمِيرَةُ !
عندما يَرَحُلُ أَحِبَّائُنَا
كَمَا رَحَلَتْ
تبدأ في دَاخِلِنَا هَجْرَةً لَا تَنْتَهِي
وَبِحَيَا مَعْنَا يَقِينٌ
أَنَّ كُلَّ مَا هُوَ جَمِيلٌ
فِينَا وَمِنْ حَوْلِنَا
مَا عَدَا الْحُزْنَ
يَرَحُلُ، يُغَادِرُ، وَلَا يَعُودُ.
فَأَشْجَارُ الرُّمَّانِ
الَّتِي كُنْتُ تُحَبِّبُنِي أَزْهَارَهَا
تَرَهَّلَتْ أَغْصَانُهَا
وَعَادَرَتْهَا الظِّلَالُ
وَالطَّرِيقُ وَأَشْجَارُ الْكِينَا
وَجَدَّاءُ الْمَاءِ
كُلُّهَا رَحَلَتْ
بَعْدَ رَحِيلِكَ وَلَمْ تَعُدْ.
وَفِي الشَّتَاءِ، تَأْتِي طُيُورٌ غَرِيبَةٌ لِاجْنَةِ
فِيهَا سُمَانٌ وَفِيهَا عَصَافِيرٌ،
أَجْنَحُهَا مُلَوَّنَةٌ
فِيهَا طُيُورٌ جَارِحَةٌ
وَفِيهَا طُيُورٌ رَقِيقَةٌ حَزِينَةٌ
تَأْسِرُ بِطَيْبَتِهَا

⁵⁶² Sur le camp, voir la note 415.

تَلْقُطُ الحَصَى والقَمْحَ
وترتجف من شِدَّةِ البَرْدِ
وَعُمُقِ الإحساس بالغُرْبَةِ
لِكُلِّها جميعًا
ترحلُ فجأةً
تأتي فجأةً في الشتاء
وترحلُ فجأةً معه⁵⁶³

« Scène 13

Amira,
Lorsque nos aimés s'en vont
Comme toi
Une migration sans fin commence en nous
Une certitude nous accompagne
Que tout ce qui est beau
En nous et autour de nous,
Excepté la tristesse,
S'en va
Sans jamais revenir.
Les grenadiers
Dont tu aimais les fleurs
Leurs branches se sont ramollies
Et les ombres les ont quittées,
Le chemin, les quinquinas
Et les ruisseaux
Tous sont partis
Après ton départ
Et ne sont plus jamais revenus.
En hiver
Arrivent les oiseaux étranges cherchant refuge
Parmi eux des cailles
Aux ailes colorées
Des oiseaux de proie
Et des oiseaux frêles et tristes
Qui nous captivent par leur bonté

⁵⁶³ ' Amir Hlêhel, *op. cit.*, p. 33-34.

Ils ramassent cailloux et graines
 Tremblent sous le coup du froid
 Et d'un profond sentiment d'exil.
 Mais tous ces oiseaux partent
 Soudainement
 Ils viennent soudain en hiver
 Et soudain ils s'en vont avec lui.»⁵⁶⁴

La première poésie qu'il compose décrit « un profond sentiment d'exil » vécu par le poète qui s'exprime à la première personne du pluriel dans un dialogue avec l'être-aimé, désignée par son prénom et par l'emploi de pronoms de la deuxième personne du singulier.

L'exil décrit est le résultat d'une migration mentionnée dès le troisième vers : « Une migration sans fin commence en nous ». Elle est évoquée par l'emploi des verbes « partir » et « s'en aller », répétés à plusieurs reprises. Le « départ », est définitif, il n'y aura pas de retour comme l'indiquent les formulations : « sans jamais revenir » et « ne sont plus jamais revenus ». La migration provoque un sentiment de tristesse, mentionné au huitième vers. La tristesse change la perception du poète de la nature. La tristesse marque le poète au point de se sentir étranger au monde qui l'entoure, et finalement à l'intérieur : « une migration sans fin commence en nous ». Le poète vit un sentiment d'exil intérieur que la composition de poésie lui permet de dépasser, du moins d'appivoiser :

" المشهد 14 "

غريب... غريب الشعور بعد هاي القصيدة.. كأنه بعد ما كتبتّها فهمت مين أنا..
 تصالحت مع نفسي، مع أميرة، مع أبوي، مع الدنيا كلها..
 فهمت انه الي كنت أحبطه فيّ فوق ال 50 سنة، لاقى منفذه وفرض نفسه عليّ
 الشعر فرض نفسه عليّ.. سلّمت لفكرة اني شاعر..
 صدق أبوي.. حلمي كان أكبر من أي وصية كان ممكن يوصيني إياها..⁵⁶⁵

« Scène 14

C'est étrange... C'est étrange ce sentiment avec cette poésie. Comme si après l'avoir composée, je compris qui j'étais. Je me réconciliai avec moi-même, avec Amira, avec mon père, avec la terre entière. Je compris ce que j'avais enfoui en moi depuis cinquante ans. J'avais trouvé avec la force de ce qui s'imposa à moi. La poésie s'imposa à moi. J'acceptai l'idée que j'étais un poète.

Je crus mon père, mes rêves étaient plus grands que n'importe quel testament qu'il aurait pu me

⁵⁶⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 31-32.

⁵⁶⁵ Amir Hlehel, *op. cit.*, p. 35.

léguer.

À partir de ce jour, je fis la promesse à mon stylo de ne jamais le laisser sécher. »⁵⁶⁶

L'intégration de poésie peut également se faire avec un accompagnement musical.

1.4.2. Poésie et musique

Le texte d'*Un demi-sac de plomb* laisse une large part à la poésie et la musique, annoncée par le choix de l'actrice et chanteuse Reem Talhami pour jouer le rôle principal à la production de 2010⁵⁶⁷. La pièce commence dans le hall du théâtre, d'où Reem Talhami, dans le rôle de Camélia, appelle en musique les spectateurs à se rassembler autour d'elle pour que la représentation commence. Elle souhaite la bienvenue au public par un *zajal*⁵⁶⁸ chanté accompagnée par les autres personnages et Amer Khalil⁵⁶⁹.

Le personnage du fils de Camélia est joueur de luth. Ses interventions sont principalement musicales :

" على اليسار مستوى دائري بارتفاع 30 سم عليه كرسي خشبي يجلس عليه صالح مع آلة العود ، فاصل موسيقى يعزفه صالح تحت إضاءة خاصة أثناء دخول الجمهور."⁵⁷⁰

« Une chaise en bois est placée sur l'estrade sur laquelle Saleh s'assoit avec son luth.

Interlude musical par Saleh. Le projecteur est sur lui pendant que le public entre. »⁵⁷¹

Il accompagne sa mère dans le café/scène du temps présent déjà évoqué :

" الو ايوه لحظه خليك معاي ، المحامي ! اعذروني يا جماعة الخير ، مكالمه مهمه ، صالح ! دوزن وسمعهم شوية موسيقى لحد ما ارجع ! عن اذنكو."⁵⁷²

« Allô ? Oui ? Un instant, ne quittez pas. L'avocat ! Je vous prie de m'excuser, chers amis, c'est un appel important. Saleh ! Accorde ton luth et joue-leur un peu de musique en attendant que je revienne. Je vous prie de m'excuser. »⁵⁷³

Il accompagne également les scènes de théâtre d'ombres dans le passé :

" يتلاشى الصوت تدريجيا على اعتبار ان كراكوز وعيواظ يبحثون عن الحاج ، صالح يعزف ويدندن اغنية)⁵⁷⁴

⁵⁶⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁶⁷ Sur Reem Talhami, voir note 150.

⁵⁶⁸ Voir note 382.

⁵⁶⁹ Déjà cité, voir p. 78-79.

⁵⁷⁰ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁷¹ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁷² Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 4.

⁵⁷³ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 5.

⁵⁷⁴ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 11.

« La voix de Karakoz et celle de Iwaz disparaissent progressivement, ils partent à la recherche du hajj. Saleh joue une mélodie et fredonne sur la musique du luth. »⁵⁷⁵

Par la musique, la représentation peut s'ouvrir à d'autres pratiques artistiques. Un nouveau langage scénique est créé, « aux sources de la scène elle-même », tel que le définit Antonin Artaud⁵⁷⁶. Le corps et les mouvements constituent les éléments d'un langage dans l'espace, né de la musique sur scène.

1.4.3. Expression corporelle et danse

En dehors est un texte dramaturgique particulier. Il se construit sur différents procédés scéniques qui lui donnent une dimension artistique, visuelle et musicale, tout en expérimentant d'autres formes de langage. Ce texte laisse une large place à une forme singulière d'expression sur scène : la danse et les mouvements des corps. Il est l'une des rares tentatives de ce type dans la production théâtrale palestinienne des dernières années. La musique devient alors un « partenaire » de l'acte théâtral, au sens brookien du terme⁵⁷⁷. C'est-à-dire qu'elle « se rattache à l'idéologie de l'ensemble vivant et, dans l'esprit des formes théâtrales traditionnelles, elle stimule le jeu, le rythme, le dialogue avec le comédiens ». Toujours dans une logique brookienne, le spectacle intègre totalement les musiciens, même sur le plan scénographique : ils apparaissent face au public au même titre que les comédiens, à la même place et dans les mêmes postures. La distinction des tâches n'est pas marquée spatialement et scéniquement. Georges Banu décrit ce phénomène comme une « parité musiciens-acteurs totale »⁵⁷⁸. Les images tiennent une place importante. Des photos sont projetées sur scène. À certains moments, le monologuant filme des détails, comme des parties du corps des danseurs ou l'expression de leur visage, qui sont projetés en direct. Il filme également le public dont l'image apparaît sur scène. Le plateau devient alors un miroir, pour rappeler l'importance de la dimension visuelle de la pièce.

Dans un souci de construire l'action de manière efficace, ces procédés permettent aux dramaturges de dépasser les limites de la scène en l'inscrivant dans le réel. Le régime mimétique de la représentation, soit l'acte de montrer, est largement sollicité par les procédés visuels et artistiques. Le régime diégétique, ou l'acte de raconter, occupe une place de choix

⁵⁷⁵ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷⁶ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, suivi de « *Le Théâtre de Séraphin* », Paris, Gallimard, 1974.

⁵⁷⁷ Georges Banu, *Peter Brook: vers un théâtre premier*, Paris, Editions du Seuil, 2005, p. 99.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

sur scène en raison de la centralité du témoignage et de la part du récit de soi. Cette pratique de récit réunit alors l'auteur et son Moi au théâtre.

2. Le « Je » en scène

Les dramaturges construisent les pièces du corpus sur le « Je » théâtral. Elles donnent à réfléchir sur les conditions de possibilité du « Je » au théâtre et de l'énonciation d'un discours unifié sur scène. Les procédés employés varient selon les productions. Déjà évoqués, l'emploi de matériau non fictionnel et non dramaturgique (*Le temps parallèle*, *Taha*, *Un demi-sac de plomb* et *À l'extérieur*) et du témoignage à la première personne du singulier (*Le temps parallèle*, *Taha*, *À l'extérieur*), les références à l'Histoire (*Un demi-sac de plomb*, *À l'extérieur*, *Taha*) et l'expérience vécue (*À portée de crachat*, *Taha*) ajoutent à la réflexion sur le « Je » au théâtre un questionnement autour du rapport entre réalité et fiction. Ces procédés suscitent la mémoire individuelle et collective du public. La part du récit de soi dans l'écriture dramaturgique participe au questionnement sur le statut des éléments du processus de création théâtrale : l'auteur, les comédiens, les personnages qu'ils incarnent et le public. Un réseau complexe de différents niveaux de référentialité se met alors en place.

2.1. Le « Je » scénique, un anti-héros ?

Le récit sur scène pose la question de l'énonciation dans le genre théâtral : quelles sont les modalités de la présence du « Je » sur scène ? Dans le cadre d'une parole sur soi ou autobiographique, il participe tout d'abord à la construction du souvenir sur scène. Le souvenir s'inscrit dans le dialogue entre réalité et fiction déjà évoqué et fondamental dans la production théâtrale palestinienne contemporaine.

2.1.1. Le souvenir de soi, entre récit et poésie

La pièce *Taha* s'élabore autour du souvenir et de la quête des souvenirs du monologuant. Le récit et la poésie participent à la construction d'un souvenir sur scène et en partage avec la salle.

Le troisième extrait poétique récité dans la pièce présente une forme intéressante de construction du souvenir et de la manière dont il est associé à la poésie. Une forme de poésie autobiographique et théâtrale se développe alors sur scène. À la septième scène, le poète, alors en exil, se remémore ses souvenirs avec Qassim, son ami d'enfance :

مع اني صيحت "يوي يا ولاد" بأعلى صوتي وكلّي أمل انه الردّة تعني الفضاء،
صوتي طلع مثل صوص ممعوط والردّة أجت ممعوط على شكل اليويا تبعني.
قاسم صاحبي على يميني، مع انه مشكلجي كنت أحبه،
منفذي الوحيد لطفولتي، كانت ضحكته معيبي ثمه دايم دوم
يسرق البيضة سخنه من تحت الجاجة ويبدلها بسجاير نروح ندخنها ورا الدير ونفّح مثل الزلام ألي في مضافة
أبوي،
أرافقه بالسر عالبساتين نسرق فاكهة ونصيد عصافير بالمقلاع ونعمل سباق حمير عالببادر..
قاسم كان أبرع واحد في ركوب الحمير ومقلاعة بعمره ما خاب، كنت أحبه مع انه كثار ما كانه يحبّه..
لمن اليويا طلعت منّي مثل الصوص، وصوتي خاني والولاد ضحكت علي بدل ما ترد علي،
سحبني قاسم من ايدي وردني وراه وصدح بصوت مثل النحاس الاحمر برنّ رنّ سمعوه بالناصره: "يوي يا
ولاد"،
وأجت الردة على قد اليويا، اتطلّع علي قاسم ، وقلي: ولا يهكم انا بضهرك

(صمت) 579

« Scène 7

Alors que j'avais crié de toutes mes forces « Yūyā les enfants » et le plus fort que je pouvais, j'espérais que la réponse remplirait l'espace.
Ma voix sortit, traînante, comme celle d'un poussin, et la réponse vint, traînante comme mon « Yūyā les enfants ».
Qassim, mon ami, se tenait à ma droite. Je l'aimais, même si c'était un garçon à problèmes.
Il était l'unique complice de mon enfance. Son rire emplait encore mes souvenirs.
Il volait l'œuf tout chaud à peine sorti de la poule et l'échangeait contre une cigarette. Nous allions fumer derrière le couvent. Nous expirions la fumée à la manière des hommes qui venaient rendre visite à mon père. Je le suivais en cachette dans les jardins où nous allions voler des fruits. Nous chassions les oiseaux avec une fronde et nous faisions des courses à dos d'âne dans les champs.
Qāsim était le meilleur monteur d'ânes. Sa fronde ne l'avait jamais trahi. Je l'aimais, même si un grand nombre ne l'aimait pas.
Quand mon « yūyā » est sorti comme celui d'un poussin, que ma voix a déraillé et que les autres se sont moqués de moi au lieu de répondre, Qāsim me prit les mains et me répondit. Il chanta d'une voix

⁵⁷⁹ ' Āmir Hl̥ēhel, *op.cit.*, p. 15.

cuivrée le plus fort possible pour que tout Nazareth l'entende : « yūyā les enfants ».

La réponse vint, à la hauteur du « yūyā » et Qāsim me regarda et me dit : « Ne t'en fais pas, je suis derrière toi.

(*Silence*) »⁵⁸⁰

Un extrait de poésie suit cette première partie narrative et fait écho au récit du souvenir :

" بَسْ أَنْتِي عَلَيْكَ

يُويَا

يَسْلَمُ إِيْدِيْكَ

يُويَا

مِنْ فَرْنِ سَيْدِكَ

يُويَا

بَدْنَا مَنقُوشِي

يُويَا

صَبْحِي بُوْشُوشِي

يُويَا

تَحْدَى الْعَبْوشِي"⁵⁸¹

« Quand tu es contre moi

Yūyā

Il me serre les mains

Yūyā

Du four de mon grand-père

Yūyā

Nous voulons une *man 'ūš*⁵⁸²

Yūyā

Subḥī Būšūšī

Yūyā

Défie al-'Abbūšī. »⁵⁸³

La suite de l'extrait mentionne un autre souvenir qui permet au poète d'en livrer le récit dans une deuxième séquence narrative, précédée d'un silence indiqué par une didascalie :

⁵⁸⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁸¹ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 15.

⁵⁸² Galette de pain traditionnelle, cuite au four à bois ou sur un mangée du zaatar, un mélange de thym séché, d'épices et de sésame, et d'huile d'olive.

⁵⁸³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 16.

" أهل صفورية كلها فتحوا الشبابيك وطلعوا من بيوتهن يتفرجوا على اليويا تبعتنا،
تبعنا قاسم... من حارة "الزعارير للدكاكني والشناوي"، والناس تحبينا ويصلو على النبي ويدعولنا بدوام النجاح
في دروسنا..

وبإشارة من قاسم وقفنا عند "تل العيد" بعيد شي عشرة تنعشر قولة يويا عن فرن سيدي عوض،
ريحة مناقيش الزيت والزعر فايحة..

ركضت أسابق الريح تا وصلت الفرن، وقفت الالهت وصحت بسيدي:

"سيدي سيدي، بدي مناقيش الي ولولاد اليويا"

"حاضر، كم واحد انتوا يا روح سيدك؟"

"إحنا.. واصل وسليم وصالح، والتوم ولاد خالتي أمينة، وعطا الهاشم، ولطفي الصالح، وابراهيم لحمد وانا
وقاسم.

يعني عشرة، طيب.. هاي عشر مناقيش، اتفضل.. صحتين.."

لكن تنساش، يا روح سيدك إنا قلنا لك، ميت مرة ومرة: فُكنا من قاسم!"⁵⁸⁴

« Tous les gens de Saffuriya ouvrirent leurs fenêtres pour admirer notre *yūyā* depuis leur maison.

Ou plutôt le *yūyā* de Qassim... Du quartier d'*al-Za'ārīr* à celui d'*al-Dakākinī* et *al-Šināwī*. Les gens
félicitaient et imploraient le prophète et nous souhaitaient de toujours réussir dans nos études.

Et d'un signe de Qassim, nous nous arrêâmes à Tell al-Īd, loin d'environ dix ou douze *Yūyā* du four
de mon grand-père 'Awāḍ l'odeur des *manā ṭš* à l'huile et au thym était délicieuse.

Je me mis à courir, suivant l'odeur, pour arriver au four, je m'arrêtai et criai à mon grand-père :

« - Grand-père, grand-père, je voudrais des *manā ṭš* pour moi et les enfants du *Yūyā*.

- Avec plaisir, combien êtes-vous, mon chéri ?

- Nous sommes... Wāḡl, Salīm, Saleh, mes cousins les jumeaux de ma tante Amīna et 'Aṭā al-Hāšim,
Luṭfī al-Saleh aussi, Ibrāhim Laḥmd, Qassim et moi.

- Donc dix, d'accord. Voilà dix *manā ṭš*, prends. Bon appétit...

- Mais n'oublie pas, mon chéri. Je te l'ai répété des centaines de fois : coupe avec Qassim ! »⁵⁸⁵

De la même manière que la première partie de la scène, composée d'une séquence narrative et
d'un extrait de poésie, la deuxième partie se termine par un extrait de poésie. Dans cet extrait,
le poète s'adresse à l'ami disparu et cherche à prendre de ses nouvelles :

" قاسم .. !

تُرى

أين أنت ؟

أنا لم أنسك

خلال هذه السنين..

⁵⁸⁴ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 16.

⁵⁸⁵ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 17.

الطويلة
 كأسوارِ المقابر!.
 دائماً
 أسألُ عنكَ العُشبِ
 وأكوامِ التراب!.
 أأنتَ حيٌّ؟
 بعْكَازٍ وهَيْئَةٍ وذكريات.؟!
 وهل تزوّجتَ
 وَلَكَ خِيمةٌ وأولاد؟!
 هل حَجَّجْتَ؟!
 أم قتلوكَ على مداخلِ تلالِ الصفيح؟!
 أم أَتَكَ يا قاسم
 لم تكبُرْ
 واختبأتَ عندَ العاشرة؟!
 فلَمَّا تزلْ
 قاسم الصبيّ:
 الذي يركضُ ويضحكُ
 ويقفزُ عن السناسلِ
 يحبُّ اللوزَ..
 ويبحثُ عن عِشاشِ العصافير؟!⁵⁸⁶

« Qassim
 Je me demande
 Où tu es
 Je ne t'ai pas oublié
 Après toutes ces années
 Longues
 Comme les murs du cimetière.
 Je demande toujours après toi
 À l'herbe
 Au monticule de sable

 Es-tu vivant,
 Avec une canne, une silhouette et des souvenirs ?

⁵⁸⁶ 'Āmir Ḥlêḥel, *op.cit.*, p. 16-17.

As-tu une tente et des enfants ?
As-tu fait le pèlerinage ?
Ou t'ont-ils tué
À l'entrée du camp de tôles ?

Ou bien n'as-tu pas grandi
N'as-tu pas grandi
Et tu t'es arrangé pour rester
Qassim le garçon de dix ans
Qui court dans les environs
Et rit
Qui saute au-dessus des barrières
Aime les amandes
Et cherche les nids des oiseaux ? »⁵⁸⁷

La construction du souvenir sur scène s'inscrit dans un dialogue permanent entre narration et poésie.

⁵⁸⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 17-18, Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 85-86. La suite du poème intitulé « Ridiculiser les assassins » n'est pas donnée par Amer Hlehel dans *Taha* :

« Mais même s'ils l'ont fait,
Qassim,
Même s'ils t'ont tué,
Je suis sûr que tu as ri de tes assassins
Comme tu as ri du temps.
Car il est certain
Qu'ils n'ont pas trouvé ton cadavre
Au bord de la route
Ni là où les fleuves se déversent
Ni sur les étagères de la morgue
Ni sur les chemins de la Mecque
Ni sous les décombres.

Et parce que personne ne t'a vu
Cacher ta dépouille
Nul ne te trouvera
Nul ne tombera sur un de tes os
Ni sur un de tes doigts
Ni sur une chaussure à ton pied.
Tu les as égarés, Ô Qassim !

Je t'ai toujours envié, Qassim,
Pour ton habileté à te cacher
Lorsqu'enfants, on jouait à cache-cache
Nu-pieds, le soir,
Il y a quarante ans.

2.1.2. Le « Je » scénique et le reflet d'une généalogie héroïque ?

Il a été montré précédemment que l'ouverture de la pièce *Taha* se construit comme le pacte autobiographique⁵⁸⁸ du récit qui va être livré sur scène au cours de la représentation qui commence. Le récit de la naissance du poète est précédé d'une brève histoire de ses parents, comme l'établissement de sa généalogie. Il raconte ensuite la répétition des grossesses de sa mère qui précèdent son arrivée au monde. La mort successive des nourrissons participe à l'élaboration d'un récit mythique des origines annonçant le difficile destin que le poète devra combattre tout au long de sa vie. Le champ lexical du malheur et de l'infortune s'intègre dans la construction d'un personnage impuissant face à sa destinée :

" بعد اقل من سنتين مرض طه ومات..⁵⁸⁹

« Moins de deux années plus tard, Taha tomba malade et mourut. »⁵⁹⁰

" جايب النحس " ⁵⁹¹

« Il porte malheur »⁵⁹²

" ربنا ما بده طه " ⁵⁹³

« Dieu n'en veut pas. »⁵⁹⁴

" بس طه الثاني سبق طه الأول ومات..⁵⁹⁵

« Mais le deuxième Taha marcha sur les pas du premier et mourut. »⁵⁹⁶

Il n'en sortira que plus méritant :

"مبروك، أجا طه يا أبو طه..⁵⁹⁷

« Félicitations ! Taha est arrivé, Abou Taha »⁵⁹⁸

⁵⁸⁸ Voir p. 137.

⁵⁸⁹ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁹⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2..

⁵⁹¹ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁹² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁹³ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁹⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁹⁵ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁹⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁵⁹⁷ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 2.

⁵⁹⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

" حبلت امي كمان مرّة (...)"⁵⁹⁹

« À nouveau, ma mère était enceinte (...) Taha est arrivé »⁶⁰⁰

" طه الثاني" ⁶⁰¹

« Le deuxième Taha »⁶⁰²

" طه الثالث" ⁶⁰³

« Le troisième Taha »⁶⁰⁴

" وكمّان مرة صاحت الداية بعد تسع تشهر مبروك طه يا ابو طه.." ⁶⁰⁵

« Et une fois de plus, l'accoucheuse poussa des cris après neuf mois, Félicitations Taha Abou Taha ! »⁶⁰⁶

Outre la fonction évoquée précédemment, la répétition des naissances crée une forme de démultiplication du personnage de Taha et du « je » :

" الكل مفكّر انه الي أجا كمان طه، بس الي أجا كان انا،

طه محمد علي عبد المعطي عبد القادر عيسى ابراهيم عيسى سليمان بكر نجم." ⁶⁰⁷

« Tout le monde pensait qu'un autre Taha était arrivé, mais celui qui arriva, c'était moi.

Taha Muhammad Ali Abd al-Muti Abd al-Kader Issa Ibrahim Issa Suleiman Bakr. »⁶⁰⁸

Par leur forme monologuée, les pièces se construisent sur l'expression du « Je » théâtral. Elles donnent à réfléchir sur les conditions d'existence du « Je » au théâtre et de l'énonciation d'un discours unifié sur scène.

⁵⁹⁹ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 2.

⁶⁰⁰ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰¹ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 2.

⁶⁰² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰³ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 2.

⁶⁰⁴ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰⁵ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 2.

⁶⁰⁶ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁰⁷ 'Āmir Ḥlēhel, *op.cit.*, p. 2.

⁶⁰⁸ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 3.

2.2. Comment parler sur scène à la première personne

Les conditions de possibilité du « Je » sur scène ne peut s'exprimer que par l'existence de l'autre, d' « Ils » et d' « Elles », des autres qui font partie de soi. Elles s'inscrivent dans un rapport particulier aux autres personnes, incarnées par les autres personnages des pièces. Ils constituent les leviers de son existence. Face à eux, le « Je » permet d'exprimer un discours unifié sur scène.

2.2.1. « Je » et les autres

L'expression du « Je » sur scène est rendue possible au terme de l'évocation sur scène d'autres personnes désignées à la troisième personne du pluriel. Elles permettent au « Je » de se définir.

« Ils »

À partir de son expérience personnelle, Taher Najib propose, par le biais d'un monodrame à la première personne, tenu par un personnage de comédien, une pièce qui donne à réfléchir sur les conditions de possibilité de l'énonciation d'un discours unifié sur scène. La pièce s'ouvre sur une longue introduction à la troisième personne décrivant la situation à Ramallah :

" الفصل الأول "

رام الله، بداية العد الميلادي..

رام الله.

بطلعوا من البيت يسهروا مع انه ما في وين يسهروا.

المقاهي، المطاعم وبارات شارع ركب ولا مره شدوا هذول ألشباب وعشان هيك بنزلوا عالشارع.

ما في بايش يدقموا وهيك بتنتهي كسدرتهم بشارع ركب.

حوالي الف شاب بصفوا عكل رصيف، سرب واحد.

حوالي الف بتفرجوا بكل جهة عالحوالي ألف اللي صافين قبالهم بالجهة الثانيه، وهيك لنص الليل.

بسووش ولا اشي.

غير انهم بتقوا.

بكل محل بتقوا، بكل اتجاه، كل الوقت وبسرعة بتدوخ.

اللي بتفه الواحد منهم باليوم بوخدني سنة تآتفه.

بفيقوا الصبح، بفتحوا العين الشمال بتقوا.

بفتحوا العين اليمين بتقوا.

بقوموا من التخت، بروحوا عالحمام بتقوا.

بسخنوا مية القهوة, بتفوا
 بسقطوا معلقتين قهوة بالغلايه, بتفوا.
 بضيفوا معلقة سكر بتفوا, او ما بضيفوا سكر, اما اه بتفوا.
 بولعوا سيجاره, بفتحوا الجريده, بتفوا.
 بطلعوا من البيت عالشغل, بتفوا.
 بنزلوا عالبلد, بركبوا ترانزيت, بتفوا.
 بوصلوا الشغل, بتفوا.
 بخلصوا يوم شغل, بتفوا.
 برجعوا عاليبيت, بتفوا.
 بتحمموا, بتفوا.
 بتعشوا, بتفوا.
 بطلعوا يسهروا, بتفوا.
 بتفوا وبتفوا.....
 كل واحد وطريقته الشخصيه, ولا واحد بتفته بشبه الثاني.
 في اللي بطلعوها بصوت وفي اللي بطلعوها عالسكت.
 في اللي اتفو تبعثهم طويلة, في اللي بنهوا التفه من غير تفو
 وفي اللي بطرشقوا التفه من الفرق اللي بين سنانهم القدماتيات.
 من هناك بطخوها.
 في اللي بتفوا بناحة الشمال من الشارع وفي اللي بفضلوا ناحة اليمين....⁶⁰⁹

«TABLEAU I

Ramallah, début d'une ère nouvelle

Ramallah.

Ils sortent de chez eux pour aller s'amuser, bien qu'il n'y ait nulle part où aller.

Les cafés, les restaurants, les bars de la ville n'ont jamais attiré les jeunes. Les jeunes préfèrent rester dehors.

Et comme il n'y a rien ni personne pour les arrêter, leur promenade les conduit inévitablement rue Roukab.

Ils sont environ un millier à venir se poster de chaque côté de la rue.

Un millier de jeunes alignés sur un trottoir, qui observent l'autre millier posté sur le trottoir d'en face, et comme ça jusque vers minuit.

À rien faire. Sauf cracher.

Partout, dans toutes les directions, et à un rythme effréné.

⁶⁰⁹ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 2-3.

En un jour, ils crachent ce que je crache en... un an.
 Ils se réveillent le matin, ouvrent l'œil gauche, et crachent.
 Ils ouvrent l'œil droit, et crachent. Ils se lèvent, vont sous la douche, et crachent.
 Ils mettent de l'eau à chauffer, et crachent.
 Versent deux cuillerées de café dans la cafetière, et crachent.
 Ajoutent du sucre, et crachent, n'ajoutent pas de sucre, et crachent quand même.
 Allument une clope, ouvrent le journal, et crachent.
 Partent au boulot, et crachent.
 Vont à pieds jusqu'au centre-ville, et crachent.
 Montent dans une camionnette de ramassage, et crachent.
 Arrivent au boulot, et crachent.
 Terminent leur journée de boulot, et crachent.
 Rentrent chez eux, et crachent.
 Prennent une douche, et crachent.
 Dînent, et crachent.
 Sortent pour s'amuser, et crachent.
 Et que je te crache, et recrache, et rerecrache...
 Chacun a sa technique qui ne ressemble à aucune autre.
 Les uns font ça bruyamment, les autres dans un parfait silence.
 Les uns accompagnent leur crachat d'un long « rreup », les autres arrivent au bout sans aucun
 « rreup », et puis il y a ceux qui mitraillent leur salive entre les dents de devant.
 Oui, c'est par là qu'ils balancent leur projectile.
 Il y en a qui crachent du côté gauche de la rue et les autres crachent du côté droit...»⁶¹⁰

Matérialisation de l'ennui et de l'absence de perspectives, les crachats remplissent la vie des habitants de Ramallah qui constituent une masse informe (« *be-šura aḥat* »⁶¹¹ dans la version en hébreu et « *bi-sarb wāḥid* »⁶¹² dans la version en arabe) que le narrateur désigne par « ils », et surtout par une répétition du verbe « ils crachent » (« *yorkim* », en hébreu et « *biteffū* » en arabe) dans cette introduction. Finalement, la cause avancée de cet ennui est l'occupation :

" ايش في باثمام الناس بجبرهم يتقوا كل خمس دقائق؟
 هذا الاحتلال! " ⁶¹³

« Mais qu'est-ce qu'ils ont à cracher comme ça toutes les cinq minutes ?
 C'est à cause de l'occupation. »⁶¹⁴

⁶¹⁰ Taher Najib, *op. cit.*, p. 7-9.

⁶¹¹ Taher Najib, *בטווח יריקה*, tapuscrit, 2006, p. 2.

⁶¹² طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 11.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 3.

Mais il n'est pas d'accord et donne son avis :

"إذا ما منستوعب انه الاحتلال مش موجود، معناه، شارع ركب بكل متفتة راح يضلوا دائما تحت الاحتلال.

احتلال هون.

هون قلت؟⁶¹⁵

« Tant qu'on n'aura pas compris qu'il n'y a plus d'occupation, la rue Roukab avec ses milliers de cracheurs demeurera toujours sous occupation.

Allô, occupation, j'écoute.

Reçu, cinq sur cinq. »⁶¹⁶

Par cette introduction à la troisième personne du pluriel, pour désigner les habitants de Ramallah, puis le passage à la première personne du singulier, et l'implication de l'énonciateur juste après la mention de l'occupation, un premier rapprochement entre les différentes personnes mobilisées sur scène : la première de l'énonciation, la troisième de l'altérité et la deuxième – sous-entendue- de l'adresse et du public. Ces trois personnes conditionnent la présence du « Je » sur scène qui, alors, n'existe que sur fond d'une collectivité, d'une identité imposée par tous à autrui. Le théâtre, ici, sert à rendre une individualité.

« Elle »

Par un processus similaire à celui d'*À portée de crachat* qui vient d'être évoqué, la troisième personne du singulier permet l'expression du « Je » dans *Taha*. Le personnage d'Amira, cousine paternelle du poète-monologuant, joue un rôle clé dans la dramaturgie. C'est par elle que la poésie est introduite pour la première fois dans le texte après le récit de la rencontre :

"المشهد 4"

"تعال يا طه نروح عند دار عمك نباركله، أخته بنت.."

رحنا، فتنا عالداد، إمي زغردت وأبوي كبر وهلل وعبط عمي،

وقريوا الفاتحة وأبوي قلّي: "أميرة الك يا طه"

انا انبسطت، صرت أملك اشي، وحببتها من لحظتها.

حتى لما روحنا عالداد، في الطريق قلت لأبوي "ما دام أميرة ألي ليش ما روحناها معنا؟"

ابستم وقال: "بس تكبروا بتروحها معك عالداد وبتضلها عندك"، وقتها كان عمري أربع سنين.

ومن هضاك النهار وأنا أستنى، وكبرت أميرة، وكبرت أنا،

⁶¹⁴ Taher Najib, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹⁵ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 4.

⁶¹⁶ Taher Najib, *op. cit.*, p. 10.

وأهلي ودار عمي نسيوا الموضوع، بس أنا بعمرى ما نسيت..
وصرت بدى أصير زلمة بأسرع ما يمكن عشانها، حتى صرت أدخن.
ألطي كل النهار تحت التينة استتاها تيجي عنا أو تمرق من جنب دارنا
بس أكثر من كيف حالك؟ ومرحبا بعمرى ما قللتها
أبييه شو كنت أخجل لما أشوفها.. أقلب مثل النملة لما تكون قدامى..
وهي ملعونة.. عارفيتلى.. وتلعب دور صعبة المنال بامتياز..

الذي يبدو يا أميرة
أن الطيور والأنهر
أيضاً
تتذكّر أوطانها في المساء
فمن خلال شتاء صحراوي ممتع
يملأ القلب والذاكرة
بالحرير والبراعم
أستطيع أن أرى لوعة الطير
وشوق الأنهر
أستطيع أن ألمح أسراب الفراغ
المجوف كالسرايب.
أستطيع أن أشهد فجعة المزاويل
وهي تتراجع
كسفن أضاعت الموانئ
كجيش فقدت الماء والقدرة.⁶¹⁷

«Scène 4

Taha, viens, allons chez ton oncle le féliciter. Il a eu une fille...

Nous allâmes. Nous entrâmes dans la maison, ma mère poussa des youyous, mon père remercia
Dieu et embrassa mon oncle.

Ils lurent la Fatiha⁶¹⁸ et mon père me dit : « Amira est à toi, mon fils. »

Je me réjouis, je possédai quelque chose. Dès cet instant, je l'aimai.

D'ailleurs, alors que nous rentrions, je dis à mon père : « Si Amira est toujours à moi, pourquoi ne
l'avons-nous pas ramenée avec nous ? »

Il sourit et dit : « Quand vous serez grands elle rentrera avec toi à la maison et elle restera chez toi. »

J'avais quatre ans.

⁶¹⁷ 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 9-10.

⁶¹⁸ Voir la note 913.

Et depuis ce jour, j'attends. Amira grandit. Je grandis.
Mon oncle et sa famille oublièrent l'affaire. Mais moi, je n'ai jamais oublié...
J'eus alors envie devenir un homme le plus vite possible pour elle. Je me mis même à fumer.
Je m'abritais à l'ombre du mûrier toute la journée à attendre qu'elle vienne chez nous ou qu'elle passe
à côté de notre maison.
Mais plus que « Comment vas-tu ? » ou « Salut », je ne lui ai jamais rien dit.
Mon Dieu, comme j'étais intimidé quand je la voyais ! Je me faisais aussi petit qu'une fourmi quand
elle se trouvait face à moi... C'était une coquine, elle m'avait compris... Et elle jouait le rôle de la
récompense difficile à obtenir à la perfection ...

Il semble, ô Amira,
Que le soir
Les oiseaux et les fleuves aussi
Se souviennent de leurs patries.
Car à travers un hiver chaud et plaisant
Qui remplit le cœur et la mémoire
De soie et de bourgeons,
Je peux voir l'affliction de l'oiseau
Et la nostalgie des fleuves
Je peux apercevoir les escadrilles du vide
Creux comme une galerie souterraine,
Je peux assister à la tragédie des cadrans solaires
Pendant qu'ils reculent
Tels des navires qui ont perdu le chemin des ports
Telles des armées qui ont perdu leur chemin
Et leur réserve d'eau. »⁶¹⁹

C'est par elle que le réel se mêle à la fiction, par le théâtre, la poésie et la narration. La poésie et l'être aimé constituent des repères de la vie du poète. À partir d'une pratique sociale, le « Je » trouve une identité individuelle et une inscription dans le temps. « Je » s'appuie sur cette inscription dans le temps, par son imaginaire, pour produire une parole singulière. Amira en est le leitmotiv, la toile de fond et le moteur des actes du poète qui passe sa vie à l'attendre. Les actes du poète sont dictés et rythmés par Amira, depuis leur première rencontre. Ses projets sont motivés par son amour pour Amira :

⁶¹⁹ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 10-11, Taha Muhammad Ali, *op. cit.*, p. 79-81.

"انا كنت أحلم ابني بصفورية سوق مثل سوق الناصرة،
ابني الحاصل جنب الحاصل ودكانة بجنب اختها، ملحمة بحد كازية بحد بقالة حديها دكانة اواعي
وكلهن محوطين بشجر فاكهة وفوق الدكاكين ابني بيوت لأهلي واخوتي ونسوانهم..
بيوت شبابيكها للغرب، الهوا الغربي عصريّة برد الروح،
وبيت الي ولمرتني، أميرة.."620

« Moi, je rêvais de construire un marché à Saffuriya pareil à celui de Nazareth. Je rêvais de construire des boutiques les unes à côté des autres, une enfilade avec une boucherie, une épicerie, un magasin de vêtements et un salon de coiffure, toutes entourées d'arbres fruitiers. Je rêvais de construire des maisons pour les membres de ma famille, pour mes frères et sœurs et leur famille au-dessus des boutiques. Leurs maisons seraient orientées vers l'ouest, rafraîchies à la tombée de la nuit par la brise du crépuscule. Je rêvais d'une maison pour moi et ma femme, Amira... Je rêvais d'une maison pour moi et ma femme, Amira... »621

Avec les projets qu'il envisage avec elle et pour elle, une profondeur dans une temporalité future est donnée au personnage du poète par celui d'Amira. Avec l'affaire du troupeau, elle concurrence le personnage du père. Deux niveaux de temporalité s'affrontent : une temporalité imaginaire et projetée et une temporalité réelle et présente :

" يمكن لو أميرة ما كانت عالعتبة وسامعيتنا كنت رديت عليه،
بس قعدتها هناك خلّنتني ما أرد عليه، يمكن تا أثبتلها اني زلمي؟ أبصر.."622

« Peut-être que si Amira n'avait pas été sur le seuil de la porte avec ma mère, je n'aurais pas répondu et aurais obéi. Mais elle était là et je voulais lui montrer que j'étais un homme. Qui sait... »623

La figure du père, dont le poète transmet régulièrement les propos au discours direct, joue un rôle important dans la construction du personnage. En l'inscrivant à l'école, il lui ouvre l'accès à un nouveau monde qui sera décisif sur le déroulement de sa vie :

" أبوي كان حاطط أمله فيني، ودّاني على الكتّاب.."624

« Mon père avait placé tous ses espoirs en moi depuis le jour où il m'envoya à l'école coranique. »625

Le souvenir de l'école coranique fait écho à celui de Taha Hussein (1889-1973) raconté dans son autobiographie « Le livre des jours »626, ("الأيام"627), considérée comme le premier récit de

620 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 11-12.

621 Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 13.

622 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 12.

623 Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 13.

624 'Āmir Ḥlēhel, *op. cit.*, p. 3.

625 Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 4.

vie de la littérature arabe⁶²⁸. Ce choix est intéressant car il inscrit la production palestinienne dans un réseau d'intertextualité issu de la production littéraire arabe contemporaine. L'importance du rôle poésie et le rôle de la littérature dans la construction participent à la construction d'un personnage de poète qui se revendique l'héritier d'un héritage local, populaire et littéraire, et à la fois d'un patrimoine universel :

" وفتحت دنيا جديدة بوجهي، من جحا لكليلة ودمنة ويوليوس قيصر شكسبير حتى عنتره.."⁶²⁹

« Un nouveau monde s'ouvrit à moi. De Joha⁶³⁰ à Kalila et Dimna⁶³¹, Jules César, Shakespeare et Antara⁶³². »⁶³³

À la manière de l'œuvre de Taha Hussein, la poésie de Taha Muhammad Ali suit une « trajectoire autobiographique »⁶³⁴. La quête individuelle d'une mémoire par la poésie à la première personne du singulier, déclamée sur scène, s'inscrit dans la construction d'un espace verbal collectif dédié à la mémoire.

En s'adossant aux autres, « Je » entretient un rapport avec « eux ». Mais il va plus loin, « Je » intègre les autres, il les représente et entretient un rapport avec « nous ».

2.2.2. « Je » est les autres

Différents procédés sont mis en œuvre pour donner au « Je » une dimension collective. L'espace et le temps sont dépassés pour rassembler les différentes expressions de l'individualité sur scène, pour rassembler les Palestiniens quelles que soient les conditions d'énonciation de leurs discours.

Les frontières dépassées

⁶²⁶ Hussein, Taha, *Le livre des jours*, trad. Jean Lecerf et Gaston Wiet, Paris, Gallimard, 1947.

⁶²⁷ طه حسين, الأيام, بيروت, دار الكتاب اللبناني, 1974.

⁶²⁸ Luc-Willy Deheuvels, « Tâhâ Husayn et Le livre des jours; Démarche autobiographique et structure narrative », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 2002, p. 269–295, p. 20.

⁶²⁹ 'Āmir Hl̥h̥el, *op. cit.*, p. 4.

⁶³⁰ Joha est un héros de la littérature populaire arabe mis en scène dans des histoires qui comportent généralement une sagesse ou une morale.

⁶³¹ *Kalila et Dimna* ("كليلة ودمنة") d'Ibn al-Muqaffa' (ابن المقفع, v. 720-756) est un ouvrage de sagesse, initialement destiné à l'éducation des princes à partir de fables animalières traduites en arabe par Ibn al-Muqaffa' à partir d'un recueil composé en Inde au V^{ème} siècle.

⁶³² Antara ou Antar ibn Chaddad (عنتر بن شاذان, v. 520- v. 615) est un poète de l'antéislam, auteur d'une des mu'allaqât (المعلقات), les sept poèmes préislamiques considérés comme les fleurons de la littérature de cette époque par les intellectuels de la période classique et accrochés à la Kaaba, la pierre noire du sanctuaire de La Mecque, selon la tradition.

⁶³³ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 5.

⁶³⁴ Luc-Willy Deheuvels, *op. cit.*, p. 2.

Dans *À portée de crachat*, la forme d'énonciation reflète la situation sociologique et identitaire vécue et donne forme à une expérience d'étrangeté intérieure, chez l'individu, et sociale, à l'échelle du pays :

- Vous êtes quoi ?
- Palestinien, mademoiselle.
- Sur le passeport, c'est écrit « Israélien ». Alors, vous êtes quoi ?
- Mademoiselle, moi Israélien, et moi Palestinien. Moi la même personne.
- (...)
- On ne peut pas être à la fois palestinien et israélien ? Prouvez-le-moi ! »⁶³⁵

L'utilisation du français dans ce passage, dans les versions arabe et hébraïque, souligne le sentiment d'étrangeté intérieure. Par cet autoportrait, Taher Najib inscrit son travail dans la production littéraire palestinienne en Israël⁶³⁶ tout en la dépassant. Le « Je » Palestinien d'Israël s'exprime au nom d'une communauté de Palestiniens bien plus large.

Le temps dépassé

Le texte du *Temps parallèle* procède à un rapprochement des Palestiniens quelle que soit leur condition par la lecture de la lettre de Walid Dakka⁶³⁷. L'emploi du témoignage non fictionnel à la première personne du singulier s'intègre à l'espace-temps de la pièce.

La lecture de la lettre par Wadī' est précédée d'une scène silencieuse à la forte charge symbolique pour exprimer la réalisation de la quête par le héros et ses adjouvants autrement que par la parole :

" | غرفة العرس | "

(مراد جالس على الطاولة في الوسط، يدوزن أوتار العود وترّاً وترّاً، عندما ينتهي من الدوزان، يبدأ في العزف، يتوقف لدوزان وتر لم يعجبه صوته، يعود للعزف، تدخل فداء في فستان العرس، يدخل وديع، ويدخل الجميع: صالح، فؤاد، والسجان الى حفلة العرس، الجميع يمشون بدائرة، تنتهي الموسيقى، الجميع يقفون في اماكنهم.)

638"

« Dans la salle des mariages

((Murad est assis sur la table, au milieu du plateau. Il accorde les cordes de son luth l'une après l'autre. Une fois qu'il a terminé, il se met à jouer. Il s'arrête pour reprendre une corde qui ne lui semble pas juste. Il l'accorde à nouveau. Fida entre, elle porte une robe de mariée. Wadī' entre. Les autres le

⁶³⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 20-21.

⁶³⁶ Mahmoud Ghanayim, *op. cit.*, p. 9-15.

⁶³⁷ La lettre est évoquée et donnée p. 141.

⁶³⁸ Baššār Murquş, *op. cit.*, p. 58.

suivent : Saleh, Fouad et le geôlier pour la cérémonie de mariage. Ils marchent tous en cercle. La musique s'arrête. Chacun s'arrête et reste immobile là où il se trouve.) »⁶³⁹

Wadī', une liasse de papiers à la main commence ensuite la lecture de la lettre⁶⁴⁰.

La temporalité plus complexe de ce texte s'oppose à celle élaborée dans la pièce jusqu'alors.

L'entremêlement du passé et du futur construisent la lettre lue :

" اكتب لطفل لم يولد بعد... (...)

اكتب لأي طفل كان أو طفلة... اكتب لابني الذي لم يأت إلى الحياة بعد.. " ⁶⁴¹

« J'écris pour un enfant à venir. (...)

J'écris pour un enfant à naître, qu'il soit fille ou garçon.

J'écris pour mon fils qui n'est pas encore de ce monde. » ⁶⁴²

Cet entremêlement sert à la pleine expression d'une projection dans un temps futur et de l'avenir dont la figure de l'enfant constitue le levier symbolique :

" اكتب لميلاد المستقبل, فهكذا نريد أن نسميه/نسميها, وهكذا أريد للمستقبل أن يعرفنا.. " ⁶⁴³

« J'écris pour la naissance d'Avenir, car c'est ainsi que nous le/la nommerons et c'est ainsi que je voudrais que l'avenir nous connaisse. » ⁶⁴⁴

L'allégorie de l'Avenir collectif comme un enfant annonce la temporalité future exprimée dans la lettre. D'une temporalité uniquement au présent, la lettre permet d'inscrire le personnage du héros dans une temporalité au passé et au futur, lui donnant une profondeur et des traits plus humains.

Le caractère incertain et relatif des marqueurs de temps dans toute la pièce s'efface au profit d'une précision qui arrive à la fin :

" اليوم, انهي عامي الخامس والعشرين في السجن.. تسعة آلاف ومائة وواحد وثلاثون يوما وربع.. " ⁶⁴⁵

« Aujourd'hui ma vingt-cinquième année en prison –neuf mille cent trente et un jours et un quart (9131). » ⁶⁴⁶

⁶³⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁴⁰ Le texte de la lettre a été donné p. 108.

⁶⁴¹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴³ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴⁵ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴⁶ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 59.

Par cette complexification de la dimension temporelle, un déplacement s'effectue : ce n'est plus l'espace clos, les murs et les frontières imposées que le héros combat, mais le temps qui passe :

"وها أنا فقد بلغت الخمسين، وعمرى قد انتصف بين السجن والحياة.. والأيام قد قبضت على عنق الأيام.. كل يوم أمضيته في السجن يقلب "شقيقه" الذي أمضيته في الحياة".⁶⁴⁷

« J'ai atteint la cinquantaine et j'ai vécu la moitié de ma vie en prison. Les journées ont serré leur étau sur les journées. Chaque jour passé en prison repousse un jour passé dans la vie. »⁶⁴⁸

La quête s'avère finalement être une lutte contre le temps de cet espace particulier de la prison : un temps parallèle.

2.2.3. De l'auteur au spectateur

Par ces procédés, l'expression du « Je » occupe la scène palestinienne, dans le but de rassembler. Le texte de théâtre s'élabore autour de la reconnaissance de l'autre élément constitutif du processus de création théâtrale : le moment de la représentation. Le texte intègre finalement à cette opération de rassemblement l'autre « Je » du processus de création : l'individu venu assister à la représentation.

Outre le travail sur le texte et le travail sur l'auteur, Taher Najib s'interroge sur un autre élément nécessaire au processus de création théâtrale : le public. En adoptant la langue de son public, que ce soit l'hébreu ou l'arabe, il apporte sa vision personnelle du rapport au « quatrième mur », qu'il casse à sa manière. Ce travail en direction du public lui permet d'exprimer sa situation particulière de Palestinien en Israël.

Les procédés humoristiques déjà évoqués⁶⁴⁹ qui fonctionnent principalement sur l'accent et la langue expriment le sentiment d'étrangeté du personnage et le ridicule de sa situation par le registre comique. Taher Najib réalise une adresse au public et donne sa vision du rapport entre les deux espaces de la représentation : la scène et la salle. Il s'interroge sur le statut du public au théâtre, et particulièrement dans sa pièce, à laquelle il donne une fonction didactique.

La fonction didactique

Quelle que soit la version, *Bi-Tvah Yerika*, *In Spitting Distance*, *À portée de crachat*, *In Spuckweite* ou encore *Rukab*, Taher Najib adresse son message à différents publics, que les traductions n'altèrent pas. Le rapport au public palestinien prend une dimension différente,

⁶⁴⁷ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁴⁹ Voir la section 2.1.2 du chapitre 2 intitulée « L'humour ».

notamment par la traduction en arabe réalisée par l'auteur lui-même. Le public israélien et le public européen sont les autres destinataires de la pièce.

Le public israélien

L'écriture de la version originale de la pièce en hébreu a été motivée par le désir de se faire comprendre et de ne pas laisser la place à la mauvaise interprétation vis-à-vis du public israélien. Bien qu'elle ait remporté le premier prix du festival du monodrame de Tel Aviv-Jaffa *Teatronetto* en 2006, la pièce n'a été programmée par la suite dans aucune salle israélienne, au contraire des premiers des éditions précédentes du festival⁶⁵⁰.

Si la pièce est d'abord adressée au public israélien, c'est sa traduction en langues européennes qui lui permet d'obtenir le succès.

Le public européen

La pièce s'adresse également au public européen, proposant une nouvelle façon de questionner l'identité palestinienne, et de nouvelles figures du Palestinien, loin des clichés et des représentations véhiculés en Europe sur les Palestiniens et la cause palestinienne. C'est peut-être là l'une des raisons du succès de la pièce au cours de ses différentes tournées aux États-Unis, en France, en Angleterre, en Allemagne et en Suisse.

⁶⁵⁰ Rencontre avec le public à l'issue de la représentation de *Rukab*, 11 juillet 2014, Centre Européen de la Poésie d'Avignon, Avignon.

Conclusion de chapitre

De la forme du témoignage sur scène évoquée dans le chapitre précédent, le texte de théâtre passe au récit de soi et à une forme d'autobiographie scénique. Ce passage de support de mémoire à objet littéraire se construit sur un rapport complexe entre énonciation dialogique et énonciation narrative dans le texte de théâtre.

L'élaboration d'une forme scénique du récit de soi puise dans les formes locales de la pratique du théâtre et du récit, notamment par la réappropriation de la figure traditionnelle du conteur. Cette réappropriation s'appuie sur la spécificité du théâtre, genre littéraire pratiqué à l'oral. Des techniques issues de la narration sont utilisées pour la scène. Le texte de théâtre prend une dimension fortement narrative. La mise en scène du récit de soi se construit également sur l'élaboration d'un réalisme dans le texte. Cette question de l'authenticité sur scène pose plus largement la question de la représentation au théâtre et de l'illusion du réel. Sans s'inscrire dans la poétique aristotélicienne de l'imitation du réel, les textes cherchent à conserver la valeur du témoignage tout en prenant une dimension fortement littéraire. Une forme d'autobiographie scénique se développe, réunissant alors les trois éléments du processus d'écriture : l'auteur, le personnage et le comédien.

La poétisation de la référentialité dans le réel participe au processus d'écriture du récit de soi pour la scène mais également à l'élaboration d'une forme de la réalité pour la scène. L'utilisation de matériau non fictionnel s'inscrit dans ce processus. Le texte du *Temps parallèle*, nourri d'une recherche menée sur la réalité de la condition des prisonniers palestiniens en Israël, intègre des lettres échangées entre le prisonnier Walid Dakka et sa femme. La pièce s'achève par la lecture d'une lettre du prisonnier adressé à l'enfant qu'il rêve d'avoir. Ce moment, qui est une mise en scène du réel et l'expression d'un « Je » réel sur scène, constitue l'acmé dramatique du *Temps parallèle*.

Cette entreprise de poétisation du réel se construit également sur la mobilisation d'autres pratiques artistiques sur scène. Art total, le texte de théâtre intègre des fragments de poésie, accompagnés parfois de musique, des arts visuels comme la vidéo ou encore de la danse et des formes d'expression corporelle.

Le récit de soi et l'autobiographique scénique impliquent un questionnement sur les conditions de réalisation et d'expression du « Je » au théâtre. Les relations entre « Je » et les autres sont au cœur de cette réflexion. Rappelons que, d'une façon plus globale, parmi les

images récurrentes de la littérature palestinienne contemporaine comme dans le champ de la poétique dramaturgique, l'Autre occupe une place de choix⁶⁵¹. « Je » devient l'Autre précisément avec cette situation vécue par les Palestiniens évoquée dans le premier et le deuxième chapitre. Ce rapprochement est supporté dans *À portée de crachat* par le travail de traduction par l'auteur lui-même, Palestinien citoyen d'Israël, de son monodrame autobiographique de l'hébreu à l'arabe.

Ces éléments du récit et de la narration, intégrés aux formes locales de la pratique du conteur et au questionnement sur le « Je » scénique, favorisent l'émergence de la forme monologuée, récurrente dans la production palestinienne contemporaine.

⁶⁵¹ Mahmoud Ghanayim, *op. cit.*, p. 75.