

L'enfermement

« Une interrogation qui depuis toujours me taraude, moi, le Palestinien, tout à la fois « né quelque part » et à l'étroit dans toutes frontières. »¹²¹¹

Dans les chapitres précédents, les interactions entre l'espace vécu, en tant qu'expérience du réel et particulière sur le territoire palestinien, et l'espace perçu, tel qu'il est construit dans les textes, ont été étudiées. Elles participent à l'élaboration d'une dimension spatiale spécifique dans les pièces, marquante et commune aux productions de la dernière décennie. Le chapitre précédent a permis de montrer que cette centralité de la dimension spatiale marque les personnages. L'aboutissement de ce processus conduit à une personnification de l'espace du texte et sur scène. L'espace devient un personnage et le référent Palestine prend finalement la place d'un personnage de la pièce, en arrière-plan mais paradoxalement omniprésent, telle une invisible et insaisissable obsession.

Le huis-clos scénique et textuel est un procédé utilisé pour représenter le territoire palestinien contraint et le sentiment d'enfermement qui en résulte. Il matérialise sur scène le huis-clos psychologique vécu par les Palestiniens. Ce procédé participe à l'élaboration d'une métaphore de la Palestine.

Les raisons du classicisme de la construction du *Temps parallèle* apparaissent alors clairement : l'espace du texte et de la scène occupent une place tellement centrale qu'ils deviennent un actant, ou plus précisément un opposant, dans la quête menée par le héros. Les actes des personnages sont guidés par l'enfermement. La métaphore de la Palestine élaborée, filée, donne au personnage de l'Israélien la fonction de pivot du huis-clos.

1. Le huis-clos

Dans *Le temps parallèle*, Bashar Murkus choisit de représenter l'espace palestinien, contraint, par l'emploi d'un lieu spécifique et à la forte charge symbolique : une prison. La pièce se déroule dans la cellule d'une prison israélienne que des prisonniers politiques palestiniens partagent. Ils forment un groupe et face à eux. Le personnage de l'Israélien est leur geôlier. Il

¹²¹¹ Élias Sanbar, *op. cit.*, p. 12.

est le représentant de l'ordre établi qu'ils cherchent à remettre en cause : pouvoir, liberté, condition de vie. Il incarne la clé de voûte d'une métaphore de la Palestine qui se met en place tout au long de la pièce. Par cette métaphore, l'identité des Palestiniens qui vivent en Israël l'occupation de l'esprit rejoint celle des Palestiniens sous occupation.

1.1. La prison du *Temps parallèle*

1.1.1. La construction du *Temps parallèle*

La construction de la pièce peut être analysée à la lumière du modèle de schéma actantiel tel qu'il a été développé par Julien Greimas¹²¹². Le héros, Wadī', un des prisonniers, poursuit la quête d'un objet dont il est l'émetteur : se marier en prison et avoir un enfant avec Fida. Il est à la fois l'origine et le destinataire de la quête, à la manière de nombreuses pièces de facture classique. L'autre destinataire est sa fiancée Fida. Dans cette entreprise de réalisation de la quête, il est aidé par les adjuvants, ici les prisonniers qui partagent la même cellule que lui. Ils entreprennent la fabrication d'un luth en volant les outils ou les pièces nécessaires avec pour objectif que Murad, un des six prisonniers, joue de la musique lors de la cérémonie de mariage qui se tiendra en prison. Ici, tous les adjuvants semblent être des bénéficiaires, car chacun profite à sa manière des actions engagées : Murad retrouve un instrument et peut jouer et une amitié se lie entre Rami, le plus jeune des détenus et Saleh, le plus âgé. Face à eux, l'opposant, incarné par le personnage du geôlier, tend à empêcher la réalisation du projet en cherchant à tromper le héros. La mise en place du schéma actantiel dans la pièce privilégie la forme positive et évolutive de l'intrigue et invite le spectateur à se demander si le sujet réalisera son objet. Dans ce modèle, les personnages apparaissent pour ce qu'ils sont : des indéterminations qui ne peuvent s'appréhender en soi, mais complémentaires.

Cette construction est tout à fait singulière dans le champ de la production palestinienne. Le schéma actantiel place le héros et ses adjuvants face à un opposant, incarné par le personnage du geôlier. Le héros se présente sous les traits du « héros classique » selon la définition que l'on applique à la dramaturgie française et européenne : jeune¹²¹³, dont l'amour qu'il porte à sa fiancée constitue le moteur de ses actes¹²¹⁴. Prisonnier politique, il est emprisonné car il a

¹²¹² Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale: recherche de méthode*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.

¹²¹³ « La jeunesse des héros se marque par leur impétuosité et leur fougue, souvent déraisonnables et parfois absurdes, et aussi par les idées qu'ils se font de l'âge mûr. », Jacques Scherer et Colette Scherer, *op. cit.*, p. 20., plus loin, Jacques Scherer continue : « Le héros classique est jeune (...). D'autres prestiges s'ajoutent à ceux-là : comme le courtisan l'applaudit, le héros du théâtre doit briller par son courage et par sa noblesse. », *Ibidem*, p. 21.

¹²¹⁴ Jacques Scherer et Colette Scherer, *op. cit.*, p. 20.

tenté de résister à l'occupation¹²¹⁵. Mais il se démarque du héros classique par sa condition sociale¹²¹⁶. L'opposant-geôlier cherche à empêcher la réalisation de la quête. En cherchant à tromper le héros, son statut évolue au long de la pièce. Il tient la place finalement ambiguë d'un opposant qui prétend aider parfois le héros dans la réalisation de sa quête. Ainsi, il trompe le héros et le public. La mise en place du schéma actantiel dans la pièce privilégie la forme positive et évolutive de l'intrigue et invite le spectateur à se demander si le sujet réalisera son objet. Dans ce modèle, les personnages apparaissent pour ce qu'ils sont : des unités indéterminées qui ne peuvent s'appréhender en soi, mais complémentaires.

La dramaturgie du *Temps parallèle* se construit autour d'un complexe spatio-temporel qui se construit sur une opposition entre deux espaces : intérieur et extérieur. À l'extérieur de la prison, espace auquel les personnages n'ont pas accès, deux autres personnages évoluent : Fida et le geôlier ("السجان"). Fida, la fiancée du héros Wadī' ne peut accéder à l'espace intérieur de la prison, contrairement au personnage du geôlier, qui a non seulement accès à tous les espaces, mais qui également les contrôle. Un complexe se construit autour de la dimension spatiale gérée par le geôlier. Cette spatialité spécifique marque la temporalité de la pièce.

1.1.2. La temporalité de la prison

La temporalité du *Temps parallèle* est relative et incertaine¹²¹⁷. L'âge des prisonniers est donné dès la liste des personnages à la première page avec leur nom et leur âge¹²¹⁸ : Wadī' a 38 ans, Saleh 42 ans, Fouad 29 ans, Murad 28 ans et Rami 15 ans. La centralité du complexe spatio-temporel est annoncée dès le début avec ces indications d'âge qui ne concernent que les prisonniers appartenant à l'espace intérieur et fermé. De cette façon, les marqueurs temporels sont relatifs :

" مبارح "1219

« Hier »¹²²⁰

¹²¹⁵ « La valeur militaire est aussi nécessaire au héros classique qu'à son ancêtre, le preux chevalier du Moyen-Âge. Si la pièce ne comporte ni guerre ni duel, c'est avant le début de l'action que le héros devra avoir fait la preuve de sa valeur. », *Ibidem*, p. 21.

¹²¹⁶ « Le courage est inséparable chez ce héros classique de la noblesse du sang ; le XVII^e siècle ne conçoit pas l'un sans l'autre. Le héros, s'il se peut, est roi ou fils de roi ; sinon, il est grand seigneur. », *Ibidem*, p. 22.

¹²¹⁷ Autre élément qui contribue à distinguer la pièce d'une pièce classique : l'absence de temporalité précise qui s'oppose au « prestige de l'unité de temps » des pièces classiques, *Ibidem*, p. 110-124.

¹²¹⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 2.

¹²¹⁹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 4.

¹²²⁰ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 4.

Ou incertains :

" عم بستنا البريد" 1221

« J'attends du courrier »¹²²²

" عم تستنا حدا؟" 1223

« Tu attends quelqu'un ? »¹²²⁴

" بالليل" 1226, " في الليل" 1225

« Pendant la nuit. »¹²²⁷

" يأتي الصباح" 1228

« Le matin arrive »¹²²⁹

Les prisonniers sont coupés du temps :

" وديع: قديش الساعة؟

فؤاد: ولا معبرني.

وديع: قديش الساعة معك؟

فؤاد: مفي ساعة بايدك.

وديع: ياخي عال معي ساعة.. ومعك قديش الساعة؟

فؤاد: انا معيش ساعة.

صالح: ساعتني واقفي من زمان" 1230

« - Wadī' : Quelle heure est-il ?

- Fouad : Aucune idée.

- Wadī' : Tu peux me donner l'heure ?

- Fouad : Tu n'as pas de montre ?

- Wadī' : C'est bon... J'ai une montre... Mais quelle heure as-tu ?

- Fouad : Moi, je n'ai pas de montre.

¹²²¹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 4.

¹²²² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 4.

¹²²³ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 4.

¹²²⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 4.

¹²²⁵ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 9, 32, 50.

¹²²⁶ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 37, 55.

¹²²⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9, 32, 49.

¹²²⁸ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 36.

¹²²⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 36.

¹²³⁰ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 6-7.

(...)

- Saleh : Ma montre est arrêtée. »¹²³¹

Une temporalité se construit à l'intérieur de l'espace clos, leur espace, en parallèle de celle du monde extérieur, comme le révèle la scène suivante :

" فؤاد: دو ري مي فا صول لا سي دووو ..
رامي: انكيل قديش عمرك؟
وديغ: 10.
رامي: 10 ؟
وديغ: بطبق ال 10 كمان 5 اشهر.
رامي: يعني كمان 5 اشهر عيد ميلادك؟
وديغ: انشالله.
فؤاد: عم بكذب عليك، تصدقش.
رامي: بعرف ... انا عيدي كمان شهرين ونص.
صالح: قديش بصير عمرك؟
رامي: 15 سنة. وانت قديش عمرك؟
صالح: انا ختيار.
فؤاد: دو ري مي فا صول لا سي دو . »¹²³²

« - Fouad : Do-ré-mi-fa-sol-la-si-do...

- Rami : Oncle, tu as quel âge ?

- Wadī' : Dix.

- Rami : Dix ?

- Wadī' : Dans cinq mois j'arrive à dix.

- Rami : Ton anniversaire est dans cinq mois ?

- Wadī' : Oui.

- Fouad : Il te ment, ne le crois pas.

- Rami : Je sais. Mon anniversaire à moi est dans deux mois et demi.

- Saleh : Tu auras quel âge ?

- Rami : Je vais avoir quinze ans. Et toi ? Quel âge as-tu ?

- Saleh : Je suis vieux.

- Fouad : Do-ré-mi-fa-sol-la si-do. »¹²³³

¹²³¹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 6.

¹²³² Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 37.

¹²³³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 37.

L'âge est compté en temps qui passe à l'intérieur de la prison. Ils ont une simple conscience du temps qui passe et fêtent l'anniversaire de Rami, le plus jeune d'entre eux, à l'intérieur de l'espace clos de la cellule qu'ils partagent :

25"

| غرفة في السجن |

(عتمة، انقطاع مفاجئ للكهرباء)

رامي: (من الحمام) شو صار؟

(صمت، يتحدثون بصوت منخفض)

صالح: جيبها لهون، حطها على الطاولة.

فؤاد: مش شايف.

وديغ: ولك وطي صوتك.

فؤاد: خايف توقع مني.

مراد: هاتها انا بحملها.

رامي: (رامي) ليش راح الضو؟

فؤاد: خلص خلص، بدبر حالي.

مراد: مين معا قداحة؟

فؤاد: انا معاي.

مراد: هاتها.

فؤاد: (يبحث عن الولاة في جيوبه) وين حطيتها.

مراد: يلا اسا بطلع.

فؤاد: صالح اعطيه قداحتك.

صالح: معيش قداحة.

وديغ: (وديغ يمشي باتجاه طاولته، يخبط في الطاولة، تقع بعض الاغراض، يصرخ من الوجع)

صالح: هششش.

رامي: يا شباب، شو عم بصير؟

صالح: شو صار؟

وديغ: كنت رايح اجيب القداحة.

صالح: لقيتها؟

وديغ: وخبطت اجري.. خود القداحة.

(صالح يشعل الشمعات واحدة وراء الاخرى، 15 شمعة على كعكة عيد ميلاد رامي، مع الشمعة الاخيرة، يخرج

رامي من الحمام)

Happy Birthday to you , cha cha cha (بصوت منخفض)

Happy Birthday to you , cha cha cha

Happy Birthday Happy Birthday
Happy Birthday to you , cha cha cha

سنة حلوة يا جميل

سنة حلوة يا جميل

سنة حلوة سنة حلوة

سنة حلوة يا راميببيبي

صالح: اتمنى امنية واطفي الشمعات.

فؤاد: لا بلاش الكهرا مقطوعة .. منبطل نشوف .. اظفي وحدة

رامي: فكرتكم طفيتو الضو عشان المفاجئة.

وديح: لا هاي هديتك من الادارة.

رامي: (ينفخ ويطفي الشمعة)

(يصفقون بصوت منخفض)

صالح: كل عام وانت بخير (يحضنه)

فؤاد: يلا قسم الكعكة عاد.

(مراد، ياخذ شمعة، ويذهب ليحضر سكينه، ويعطيها لرامي)

صالح: بالشقلوب، عشان الحظ.

رامي: شكراً كثير، غلبتوا حالكوا.

وديح: اشكر صالح، هو اللي خطط لكشي.

صالح: لا كلنا خططنا مع بعض.

رامي: شكراً صالح.¹²³⁴

« 25- Dans la cellule de la prison

(Obscurité, coupure d'électricité soudaine)

- Rami (depuis les toilettes) : Que se passe-t-il ?

(Silence. Ils parlent à voix basse.)

- Saleh : Apporte-le ici et mets-le sur la table.

- Fouad : Je ne vois rien.

- Wadī : Parle moins fort, enfin !

- Fouad : Tu as peur qu'il me tombe des mains ?

- Murad : Donne-le-moi, je vais le porter.

- Rami : Pourquoi n'y a-t-il plus de lumière ?

- Fouad : C'est bon, c'est bon. Je m'en occupe.

- Murad : Qui a un briquet ?

- Fouad : Moi.

¹²³⁴ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 47-48.

- Murad : Donne.
- Fouad (*Il cherche le briquet dans ses poches*) : Où ai-je bien pu le mettre ?
- Murad : Aller ! Il va sortir.
- Fouad : Saleh, passe-lui ton briquet.
- Saleh : Je n'en ai pas !
- Wadī' (*Il se dirige vers sa table de chevet. Il cherche dans le tiroir. Des affaires en sortent et tombent. Il crie de douleur.*) : Ahhhhh !
- Rami : Mais que se passe-t-il ?
- Saleh : Que s'est-il passé ?
- Wadī' : J'allais prendre un briquet.
- Saleh : Tu en as trouvé un ?
- Wadī' : Je me suis fait mal au pied. Prends le briquet.
(*Saleh allume les bougies une à une. Il y a quinze bougies sur le gâteau d'anniversaire pour Rami. Au moment où il allume la dernière bougie, Rami sort des toilettes.*)
- Tous ensemble (*à voix basse*) : Joyeux anniversaire ! cha cha cha ! (*en anglais dans le texte*)
Joyeux anniversaire, joyeux anniversaire, joyeux anniversaire, joyeux anniversaire Rami !
- Saleh : Fais un vœu et souffle !
- Fouad : Non ! Tant pis, l'électricité est coupée. On ne verra plus rien. Souffle-en une seule.
- Rami : J'ai cru que vous aviez éteint la lumière pour la surprise.
- Wadī' : Non ! Ça c'est ta surprise de la part de la direction.
- Rami (*Il souffle et éteint une bougie.*)
(*Ils applaudissent sans faire de bruit.*)
- Saleh : Joyeux anniversaire ! (*Il le prend dans ses bras.*)
- Fouad : Coupe le gâteau maintenant !
(*Murad prend une bougie et va chercher un couteau qu'il donne à Rami.*)
- Saleh : À l'envers pour te porter chance.
- Rami : Merci beaucoup. Vous vous êtes donné du mal.
- Wadī' : Tu peux remercier Saleh. C'est lui qui a tout préparé.
- Saleh : Non, c'est nous tous ensemble.
- Rami : Merci Saleh. »¹²³⁵

Au cours de cette scène le spectateur est plongé dans cette temporalité relative et parallèle propre à l'espace clos.

Le temps et l'espace sont liés :

¹²³⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 47-48.

" هون، هاي آخر مرحلة."¹²³⁶

« Ici, c'est la fin »¹²³⁷

La prison est coupée de ces deux éléments. Murad explique à son arrivée dans la cellule :

" كانوا معي لما مسكوني.. هن والتلفون والساعة."¹²³⁸

« Je les avais avec moi quand ils m'ont arrêté, pareil pour le téléphone et la montre. »¹²³⁹

La temporalité apparaît liée aux espaces de la dramaturgie du *Temps parallèle* : l'espace extérieur ne connaît pas de temps et dans l'espace intérieur et clos, une temporalité propre se construit, un temps parallèle. Ici, à l'instar des autres pièces mais selon différentes modalités, le temps est soumis à l'espace.

1.1.3. La spatialité en huis-clos

La dimension spatiale se construit sur une opposition entre deux types d'espace : l'intérieur et l'extérieur. Les personnages dépendent d'un espace dont ils ne peuvent s'échapper. Les prisonniers sont confinés dans l'espace de l'intérieur :

" في ساحة السجن"¹²⁴⁰

« dans la cour de la prison »¹²⁴¹

" الغرفة"¹²⁴²

« la cellule »¹²⁴³

" غرفة الزيارة"¹²⁴⁴

« la salle des visites »¹²⁴⁵

Fida reste à l'extérieur¹²⁴⁶.

¹²³⁶ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 10.

¹²³⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 9.

¹²³⁸ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 11.

¹²³⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 11.

¹²⁴⁰ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 3, 6, 27, 28, 30, 44, 52, 54.

¹²⁴¹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 3, 6, 22, 27, 28, 30, 44, 52.

¹²⁴² Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 6, 17, 30, 32, 38, 39, 44, 45, 46, 54, 56, 58.

¹²⁴³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 7, 9, 17, 22, 32, 36, 38, 39, 44, 45, 47, 49, 54, 55, 56.

¹²⁴⁴ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 19, 20, 21, 28.

¹²⁴⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 11, 12, 27.

¹²⁴⁶ Voir p. 305.

Ces deux espaces ne se rencontrent pas. Dans le texte, la séparation entre les deux espaces, est précisément mentionnée, d'abord par une didascalie à la scène 11 :

11"

| غرفة الزيارة |

(فداء واقفة، خلف الزجاج، يدخل وديع، السجنان يراقب من الكوريدور)¹²⁴⁷

« 11- La salle des visites

(Fida est debout, derrière la vitre. Wadī' entre. Le geôlier le surveille depuis le couloir) »¹²⁴⁸

Elle est également mentionnée par les personnages, conscients de cette séparation entre eux et entre les espaces auxquels ils appartiennent. Wadī' dit à sa fiancée lors d'une visite :

" وديع: مرقي اصابعك شوي شوي، بين الشعر.. شوي شوي.. شعرك حلو خلي يتنفس.. ريحة شعرك حلوة.

فداء: كيف قادر تشم من ورا القزاز؟"¹²⁴⁹

« - Wadī' : Glisse doucement tes doigts dans tes cheveux... Tout doucement... Tes cheveux sont beaux, laisse-les à l'air libres. Ils sentent bon.

- Fida : Comment tu peux les sentir à travers la vitre ? »¹²⁵⁰

La vitre de verre qui sépare les rencontres en salle de visites matérialise cette imperméabilité. La vitre assure la séparation non seulement entre le couple mais également entre le héros et l'opposant, le geôlier, qui a accès aux deux espaces. À la scène 14, en salle des visites :

"(السجان وودييع، يفصل بينهم الزجاج)"¹²⁵¹

« (Le geôlier et Wadī' sont séparés par la vitre) »¹²⁵²

Cette vitre est aussi présente dans l'imaginaire, et donc la conscience des prisonniers, qui l'intègrent au point qu'elle fait partie du décor de leurs rêves, par nature le seul moyen d'échapper à la réalité et ici à l'enfermement. Wadī' raconte un rêve qu'il a fait :

" كانت قاعدي من ورا القزاز، كالعادة"¹²⁵³

« Je suis entré dans la cellule. Elle était assise, derrière la vitre, comme d'habitude. »¹²⁵⁴

¹²⁴⁷ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁴⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁴⁹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁵⁰ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁵¹ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁵² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 25.

¹²⁵³ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 56.

¹²⁵⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 56.

La mise en scène choisit de faire parler les deux comédiens dans un micro pour représenter la vitre indiquée dans les didascalies :



Le temps parallèle, Shaden Kanboura, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, Henry Andrawes, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, Henry Andrawes (à gauche) et Shaden Kanboura (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

À la création de la pièce en 2014, la mise en scène de Bashar Murkus ne conserve pas cette vitre épaisse dont la fonction est de séparer les personnages appartenant à différents espaces. Dans un entretien, le dramaturge explique que le travail de scénographie est principalement né à partir d'une réflexion faite par Walid Dakka dans une lettre à sa femme où il explique qu'il a l'impression de marcher dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, « à l'envers du temps »¹²⁵⁵. La scénographie s'attache à décrire la temporalité des prisonniers comme un temps parallèle. Le choix du titre s'est imposé à l'issue de cette réflexion menée autour de la scénographie. Toute la mise en scène se construit sur ce rapport au temps supporté par la dimension spatiale. Dans ce sens, pour Bashar Murkus, la vitre n'est donc plus nécessaire. Il la laisse à un autre metteur en scène. L'absence de la vitre renforce la dimension spatiale, centrale, élaborée dans le texte et dans la mise en scène.

1.1.4. La mise en scène pour exprimer le complexe spatio-temporel

La mise en scène exprime également cette séparation entre les deux espaces par les décors et par un jeu de mouvement des comédiens. La scénographie et les décors choisis à la production de 2014 sont constitués de murs, de grilles et de portes fermées que le geôlier

¹²⁵⁵ Entretien avec Bashar Murkus, 4 mars 2016, Haïfa.

ouvre avec les différentes clés du trousseau qu'il garde dans sa poche. Les murs et les grilles tracent le chemin autorisé aux prisonniers. En plus de matérialiser l'enfermement, ils marquent leur espace fermé. Sur le plateau, les comédiens suivent ces chemins balisés par les marqueurs de l'enfermement. Ils font des détours, contournent des obstacles à leur mobilité imaginaire et passent par des portes placées seules sur scène, sans murs, et qui pourraient donc être potentiellement évitées. La scène et le texte participent à l'élaboration de la dimension spatiale au cœur de la dramaturgie de la pièce.



Le temps parallèle, Murad Hassan (à gauche) et Doraid Liddawi (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, de gauche à droite : Ayman Nahas, Henry Andrawes, Shadi Fakh al-Din, Doraid Liddawi et Murad Hassan, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, Doraid Liddawi (à gauche) et Murad Hassan (à droite), Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, Doraid Liddawi, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.



Le temps parallèle, de gauche à droite : Ayman Nahas, Henry Andrawes, Murad Hassan, Khwala Ibraheem, Shadi Fakhir al-Din et Doraid Liddawi, Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

Dans ce complexe spatio-temporel de l'enfermement, le geôlier est le seul personnage à détenir la maîtrise du temps, car il a le pouvoir de décider du début des visites et d'y mettre fin, et de l'espace :

" في غرفة السجن، يدخل السجنان" ¹²⁵⁶

« Le geôlier entre dans la cellule » ¹²⁵⁷

C'est par lui que l'ordre établi est remis en cause, dont il est d'ailleurs le représentant.

1.2. L'Israélien comme pivot du huis-clos : le geôlier, l'Autre, la métaphore

1.2.1. Le personnage en présence : présence textuelle et présence scénique

Le personnage de l'Israélien tient une place particulière dans la dramaturgie. Sa présence, textuelle et scénique, se démarque de celle des six autres personnages. Cette spécificité s'exprime également dans la relation particulière qu'il entretient avec le personnage de Wadī', le héros du schéma actanciel développé précédemment.

Sa spécificité apparaît à la liste des personnages dès la première page :

" الشخصيات

وديع (أسير سياسي عمره 38 سنة).

صالح (أسير سياسي عمره 42 سنة).

فؤاد (أسير سياسي عمره 29 سنة).

فداء (حبيبة وديع، تعمل في مكتب تأمين، عمرها 30 سنة).

مراد (أسير سياسي وعازف عود عمره 28 سنة).

رامي (أسير سياسي، مراهق، 15 سنة).

السجان" ¹²⁵⁸

« Les personnages

Wadī' (prisonnier politique, 38 ans).

Saleh (prisonnier politique, 42 ans).

Fouad (prisonnier politique, 29 ans).

Fida (l'amie de Wadī', elle travaille dans une compagnie d'assurances, 30 ans.)

Murad (prisonnier politique, joueur de oud, 28 ans).

¹²⁵⁶ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁵⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁵⁸ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 2.

Rami (prisonnier politique, adolescent, 15 ans).

Le geôlier »¹²⁵⁹

Les personnages de prisonniers sont annoncés par leur nom, la raison de leur présence («أسير» "أسير" « prisonnier politique ») et leur âge. Fida est présentée comme l' « amie de Wadī » «حبيبة وديع» ("حبيبة وديع"). La mention de son métier indique qu'elle appartient à l'espace de l'extérieur. Au contraire des prisonniers coupés de l'extérieur, elle est intégrée à la société : elle travaille pour une compagnie d'assurance ("تعمل في مكتب تأمين") et son âge est également donné, elle a 30 ans. À la différence des autres, ni le nom ni l'âge du dernier personnage ne sont indiqués. Il est seulement mentionné par sa fonction : le geôlier. Construit à partir de la racine arabe SĠN qui exprime l'idée d'emprisonnement et du schème de nom de métier à valeur intensive *fa' 'āl*, le terme arabe *sagġān* restreint ce personnage dans le lieu et sa fonction à la fois. Il est indiqué à la fin de la liste. Selon les règles de la dramaturgie classique, que la pièce cherche à respecter, ou au moins à y faire référence, les personnages sont nommés par ordre hiérarchique¹²⁶⁰. La mention, en dernier, de ce personnage qui apparaîtra à la fin de la pièce comme la clé de voûte de la métaphore de la Palestine mise en place, annonce un paradoxe, du moins une volonté de se démarquer de ces règles classiques. Cette mention en dernier lieu souligne également la place, en apparence, marginale qui est donnée au geôlier face au groupe de prisonniers et au couple formé par le héros et sa fiancée.

La mention de sa fonction ne permet pas de présumer de sa nationalité israélienne et il faut attendre l'unique mention d'Israël de la pièce dans une réplique du personnage de Fouad :

" ياخي انا مش فاهم، انا محبوس عند اسرائيل ولا عندك؟"¹²⁶¹

« Gars, je ne comprends pas, je suis emprisonné en Israël ou chez toi ? »¹²⁶²

Ce même personnage explique comment il est parvenu à voler les cordes pour le luth qu'ils fabriquent. Il utilise le terme hébraïque issu du champ lexical militaire *mivtsah*, pour « opération » :

¹²⁵⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 2.

¹²⁶⁰ « La liste des personnages, ou, comme on disait au XVII^e siècle, des « Acteurs », qui figure généralement en tête d'une pièce classique, nous fait connaître les rôles dans un ordre qui est déjà une hiérarchie. La distribution par ordre d'entrée en scène, procédé qu'inspire un souci moderne d'égalitarisme, est inconnue au XVII^e siècle. On nomme d'abord, s'il y en a dans la pièce, les rois, les empereurs ou autres personnages d'autorité ou de prestige ; les suppléent ou les suivent d'autres personnages qui peuvent être, à leur défaut, les véritables héros de la pièce, ceux dont les tourments vont émouvoir ou les aventures « amuser » le spectateur ; après eux, leurs frères, sœurs, parents, « maîtresses » ou « amants », dont la présence autour des héros est déjà un commencement d'exposé de la situation ; enfin les comparses : confidents, gouverneurs, valets et suivantes, pages, et la troupe des « Gardes », soldats, geôliers, hommes du peuple ou paysans, qui n'ont pas l'honneur d'être nommés mais dont la présence est requise sur scène et pourront avoir à dire quelques répliques. », Jacques Scherer et Colette Scherer, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁶¹ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁶² Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 8.

" فؤاد: هات اشرحلك كيف صار "مربلا" سرقة الاوتار"1263

« - Fouad : Viens que je t'explique comment s'est déroulée l'opération (*en hébreu dans le texte*) « vol des cordes ». »1264

Également dans une conversation téléphonique que Wadī' parvient à avoir avec elle depuis les toilettes et à l'insu du geôlier, Fida, qui ne reconnaît pas l'identité de son interlocuteur, commence la conversation en hébreu¹²⁶⁵. Le geôlier met un terme à cette conversation :

"(السجان يفتح باب الغرفة)
انت اكيد فاهمي علي؟ فداء انت معي؟
فداء: عم بسمعك.
ودييع: متاسف انا اخدني الحكي.
فداء: وينتا بخلص العود؟
ودييع: انشالله بخلص قبل (يسكت بشكل مفاجئ، يغلق الخط)
(فداء، تتفاجئ من اغلاق الخط، وتتابع المشي، ودييع يخرج من الحمام)
السجان: كيف تنك مش بالساحة؟
ودييع: مسهول.
السجان: مسهول (يضحك)
ودييع: كل الشباب مسهولين.
السجان: انا حابب اتحدث معك اكثر.
ودييع: عن شو؟
السجان: خلييني اعزمك على كاسة شاي عندي في المكتب.
(صمت) موافق؟
(يدخل الجميع من الفورة، يخرج السجان)"1266

« (*Le geôlier ouvre la porte de la cellule.*)

- Tu me comprends bien ? Fida ? Est-ce que tu me reçois ?

- Fida : Je t'entends, oui.

- Wadī' : Désolé d'avoir monopolisé la parole.

- Fida : Et quand la fabrication du luth sera-t-elle achevée ?

- Wadī' : J'espère qu'elle sera terminée avant (*Il s'arrête soudainement de parler et raccroche.*)

(*Fida, surprise, continue de marcher. Wadī' sort des toilettes.*)

- Le geôlier : Comment se fait-il que tu ne sois pas dans la cour ?

¹²⁶³ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁶⁴ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 32.

¹²⁶⁵ L'extrait est donné p. 306.

¹²⁶⁶ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 46.

- Wadī' : J'ai la diarrhée.
- Le geôlier : La diarrhée ? (*Il rit.*)
- Wadī' : Tout le monde a la diarrhée.
- Le geôlier : J'aimerais parler plus avec toi.
- Wadī' : À quel sujet ?
- Le geôlier : Laisse-moi t'inviter prendre un thé dans mon bureau.

(*Silence*)

C'est d'accord ?

(*Ils rentrent tous de la promenade. Le geôlier sort.*) »¹²⁶⁷

Le personnage du geôlier se construit à partir des éléments livrés à son sujet par les autres personnages. Le traitement particulier dès la liste des personnages, évoqué plus haut, annonce également un traitement particulier de la présence textuelle et scénique du geôlier. Elle est d'abord scénique et ses premières apparitions se font en silence, indiquées par le texte des didascalies :

"(يدخل من باب الساحة مراد ماشيا خلف السجن، السجن يفتح الباب، مراد يحمل معه بعض الأغراض، شنطة ومخدة وشرشف، عندما يقترب، يتجهون نحوه، السجن يغلق الباب، يبقى للحظات ثم يذهب)"¹²⁶⁸

« *Murad entre par la porte qui donne sur la place, le geôlier le suit. Le geôlier ouvre la porte. Murad porte quelques affaires : une valise, un oreiller et une couverture. Il s'approche et les autres s'avancent vers lui. Le geôlier ferme la porte. Il reste quelques instants puis s'en va* »¹²⁶⁹

Cette première mention indique qu'il a la maîtrise de l'espace clos des prisonniers dont il contrôle la mobilité. Ses deux apparitions suivantes se font de cette manière par les didascalies. Son silence est accompagné par le son de sa présence, avec le bruit de ses pas et le son des clés dans sa poche, notamment au moment de sa deuxième apparition sur scène :

"(السجان يمشي في الكوريدور، يسمع صوت خطوات وصوت مفاتيح قادمة من بعيد، الجميع يتوجهون إلى الأسرة، مراد يراقب ومن ثم يذهب إلى سريره الأخير)"¹²⁷⁰

« *Le geôlier avance dans le couloir. Un bruit de pas et un cliquetis de clés se font entendre au loin. Ils se dirigent tous vers leur lit. Murad surveille, et rejoint son lit le dernier* »¹²⁷¹

Il prend la parole à sa troisième apparition, pour compter les prisonniers :

"(في غرفة السجن، يدخل السجن، الجميع يقومون عن الأسرة عند قدوم السجن للعدد.)"¹²⁷²

¹²⁶⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 46.

¹²⁶⁸ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁶⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 7.

¹²⁷⁰ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 16.

¹²⁷¹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 16.

« (Le geôlier entre dans la cellule de la prison, tous les détenus se lèvent au moment où il fait le compte.) »¹²⁷³

Doraid Liddawi (دريد لُدوي, né en 1984)¹²⁷⁴ interprète le geôlier dans la distribution à la création du *Temps parallèle*. Il développe dans son jeu un travail sur le regard qui trouve sa pleine expression dans le personnage du geôlier du *Temps parallèle* au cours des nombreux moments de présence silencieuse sur le plateau.



Le temps parallèle, de gauche à droite : Doraid Liddawi, Henry Andrawes et Murad Hassan. Théâtre Al-Midan, Haïfa, 2014. Avec l'aimable autorisation de Bashar Murkus.

La suite et le reste des répliques de ce personnage illustrent son pouvoir sur la liberté et les conditions de vie des prisonniers :

" السجنان: تعال معاي."¹²⁷⁵

« - le geôlier : Wadī', viens avec moi. »¹²⁷⁶

¹²⁷² Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁷³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁷⁴ Il commence sa carrière au théâtre, notamment avec Bashar Murkus et Henry Andrawes (dans le rôle de Wadī' dans *Le temps parallèle*) au théâtre Majaz dans *Croisades* de Michel Azama, Théâtre du Soleil, 2011 pour la production et Michel Azama (*Croisades*, Paris, France, Théâtrales, 1989, 111 p., pour le texte).

Au cinéma, il joue à plusieurs reprises le rôle de soldats, comme celui d'un officier de Tshal dans *Le temps qu'il reste* d'Elia Suleiman (2009), d'un soldat syrien dans *Zaytun* d'Eran Riklis (2013), d'un soldat israélien dans *Omar* d'Hany Abu Assad (2013) et dans *Giraffada* de Rani Massalha (2013).

¹²⁷⁵ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 17.

¹²⁷⁶ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 17.

Sa maîtrise de l'espace implique qu'il a le pouvoir de mettre fin aux entrevues entre le héros et sa fiancée :

"فداء تخرج، السجنان يكبل يديه وياخذه للترحيل)"¹²⁷⁷

« Fida sort. Le geôlier le menotte et l'entraîne vers la sortie. »¹²⁷⁸

Ainsi, il contrôle aussi le temps. Il exerce particulièrement son pouvoir sur le héros et pour l'empêcher de réaliser sa quête.

1.2.2. Le geôlier et le héros

Dans la réalisation de sa quête, le héros, Wadī' est le seul personnage à tenter de sortir de l'espace intérieur des prisonniers. Il retrouve sa fiancée en salle des visites. Dans la mise en scène de Bashar Murkus de 2014, la parole amplifiée par un micro est l'unique moyen dont il dispose pour accéder à l'extérieur, à travers la vitre en verre qui sépare ces deux espaces¹²⁷⁹. Avec ses déplacements et son projet de se marier en prison, le héros s'expose à l'opposant-geôlier qui développe une relation particulière avec Wadī'. Ses rares interventions sont uniquement adressées à Wadī' :

10"

| الطريق الى غرفة الزيارة |

(بعد صمت طويل، السجنان يتوقف عن المشي)

السجان: كيف حالك وديع؟

ودييع: منيح.

(صمت)

السجان: هاي الصحافية شكلها مهتمة فيك كثير، جاي من الصبح بكير عشان تشوفك.

ودييع: قصدك فداء.

السجان: اه، فداء. (صمت قصير) ميين عليها حزينة.

ودييع: اهتمامها عم بز عج ادارتك؟

السجان: بالمرّة لا.. بالعكس.

(يصلان الى باب غرفة الزيارة)

السجان: تفضل.¹²⁸⁰

¹²⁷⁷ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁷⁸ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 20.

¹²⁷⁹ La fonction de la vitre est étudiée aux pages 305, 328 et suivantes.

¹²⁸⁰ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 18.

« 10 – En route vers la salle des visites

(Après un long moment de silence, le geôlier arrête de marcher)

- le geôlier : Comment ça va, Wadī ?

- Wadī : Ça va.

(Silence)

- le geôlier : Cette journaliste a l'air très préoccupé par son sort. Elle est arrivée très tôt ce matin pour te voir.

- Wadī : Tu veux parler de Fida ?

- le geôlier : Oui, Fida. (Bref silence) Elle a l'air fatigué.

- Wadī : Ses soucis vous dérangent ?

- le geôlier : Pas du tout. Au contraire.

(Ils arrivent à la porte de la salle)

- le geôlier : Je t'en prie. »¹²⁸¹

Le geôlier rencontre le héros dans la salle des visites, le lieu qui est habituellement destiné aux rencontres avec sa fiancée :

14"

| غرفة الزيارة |

(السجان ووديع، يفصل بينهم الزجاج)

السجان: الحمد لله عالسلامة. مرقو الشهرين بسرعه؟؟

السجان: فهمت من محاميتك انو كان الوضع هناك سيء.

السجان: كيف عرفت محاميتك عن الوضع هناك؟

وديع: (صمت)

السجان: الزيارة بالسجن هناك كانت ممنوعة، والرسائل كانت ممنوعة.

كيف عرفت؟

وديع: (صمت قصير) ليش طلبت تشوفي؟

السجان: لاني بدي احكي معك.

وديع: ليش بغرفة الزيارة؟

السجان: بدكاش تعرف شو الموضوع بالاول؟

وديع: ايش ميكون الموضوع.

السجان: طلبت اشوفك هون، بغرفة الزيارة، لاني بدي احكي معك بموضوع بخصش شغلي.

وديع: (لا يجيب)

السجان: فهمت من محاميتك انها قدمت كل الطلبات اللازمة والمحكمة تعينت كمان 3 اسابيع.

وديع: اي محكمة؟

¹²⁸¹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 18.

السجان: محكمة الزواج.

وديغ: بشو بخصك هذا الموضوع؟

السجان: انا جاي اليوم اسالك انت سؤال.

(صمت)

السجان: انت عارف اللي عم تطلبه ايش ممكن يعمل لحياة فداء؟

(صمت)

السجان: فش جواب؟ فاهم انها مش عم تتجوزك لخالك. انت عم تتجوز معك قضية كاملة.

عم تربطها بحكم مرق منو بس التلت، عشر سنين، وبعد في عشرين سنة.

عارف شو يعني عشرين سنة؟

(صمت)

السجان: عم تطلب منها تستناك برا كمان عشرين سنة، ليش؟

السجان: هاي انانية، مش حب.

وديغ: حق فداء تختار اللي بدها اياتو. بخصوك انت وادراتك، الحكي بيناتنا رح يكون بداخل المحاكم.

(يقوم ويتجه الى المخرج)

السجان: قديش عمرها هي اليوم 29 ثلاثين بعد عشرين سنه قديش رح يكون عمرها خمسين؟؟؟

(يخرج، السجان يبقى للحظات ثم تخرج)¹²⁸²

« 14- En salle des visites

(Le geôlier et Wadī' sont séparés par la vitre)

- le geôlier : Bienvenue ! Les deux derniers mois ont passé vite ! J'ai compris de ton avocate que la situation n'est pas bonne. Comment a-t-elle su ça ?

- Wadī' (*Silence*)

- le geôlier : Là-bas, les visites étaient interdites. Les lettres aussi. Comment a-t-elle su ?

- Wadī' (*Silence*) : Pourquoi as-tu demandé à me voir ?

- le geôlier : Parce que je veux te parler.

- Wadī' : Et pourquoi en salle des visites ?

- le geôlier : Tu ne veux pas connaître le sujet d'abord ?

- Wadī' : Quel est le sujet ?

- le geôlier : J'ai demandé à te voir ici, en salle des visites, parce que je veux m'entretenir avec toi d'un sujet qui n'a rien à voir avec mon travail.

- Wadī' (*Il ne répond rien*).

- le geôlier : J'ai compris de ton avocate qu'elle a présenté toutes les pièces nécessaires et que l'audience durera trois semaines.

¹²⁸² Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 25-26.

- Wadī' : Quelle audience ?

- le geôlier : Celle du mariage.

- Wadī' : En quoi cette question te concerne ?

- le geôlier : C'est moi qui suis venu pour te poser une question aujourd'hui.

(Silence)

Tu as conscience de la conséquence de ce que tu demandes sur la vie de Fida ?

(Silence)

- le geôlier : Tu n'as rien à répondre ? As-tu bien compris que tu ne te maries pas avec toi-même ? Tu te maries avec toute une affaire. Tu t'engages avec une peine dont seulement le tiers est écoulé, dix ans. Il reste vingt ans. Tu sais ce que ça signifie vingt ans ?

(Silence)

- le geôlier : Tu lui demandes de t'attendre encore vingt ans à l'extérieur ? Pourquoi ? C'est de l'égoïsme, pas de l'amour.

- Wadī' : Fida a le droit de choisir ce qu'elle désire. Cette discussion sera signalée au tribunal.

(Il se lève et se dirige vers la sortie)

- Le geôlier : Quel âge a-t-elle aujourd'hui ? Vingt-neuf, trente ans ? Dans vingt-ans, quel âge aura-t-elle ? Cinquante ans ?

(Il sort. Le geôlier reste quelques instants, puis il sort.) »¹²⁸³

Leurs discussions portent sur l'objet de la quête. Le geôlier essaie de faire échouer le projet de Wadī' par la parole :

" السجنان: وديع تعال بدّي احكي معك.

(يستمرّون في المشي، وديع والسجان يبتعدون قليلاً)

السجان: بتدخن انت؟

وديّع: اكم سنة صرلك بتعرفيني؟

السجان: كثير.

وديّع: لشو السؤال لكان؟

السجان: عشان اعزم عليك سيجارة.

بدك سيجارة وديّع. (تمد له علبة الدخان خاصته)

وديّع: اه. (يخرج علبة الدخان، ويشعل سيجارة، وهو يشعل سيجارة)

وديّع: كنت حابب تحكي معي بموضوع، ولا ارجع للرياضة؟

السجان: انت بدكاش تحكي معي بموضوع؟

وديّع: لا.

السجان: اكيد؟

¹²⁸³ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 25-26.

ودييع: اكيد.

(صمت)

السجان: شو اخبار الوالدة؟ زمان ما شفناها هون.

ودييع: الحمد لله منيحة.

السجان: ليش مش عم بتزورك؟

ودييع: تعباني من السفر.

السجان: طيب منيح.

ودييع: ليش منيح؟

السجان: انا خفت تكون مثلاً مش راضية عنك. او مش راضية عن فكرة العرس، او لا سمح الله عن فداء.

ودييع: خلصت السجارة.

السجان: فكرك رح تزيط معكم محكمة الزواج؟

ودييع: انت شو رايبك؟

السجان: صح، خلصت السجارة.

17

| ساحة السجن |

(تنتهي الفورة، يدخل الجميع الى الغرفة)¹²⁸⁴

« - le geôlier : Wadī´, viens ! Je voudrais te parler un peu.

(Ils continuent de marcher. Wadī´ et le geôlier s'écartent un peu.)

- le geôlier : Tu fumes ?

- Wadī´ : Depuis combien de temps me connais-tu ?

- le geôlier : Longtemps.

- Wadī´ : Pourquoi poser la question alors ?

- le geôlier : Pour t'offrir une cigarette. Veux-tu une cigarette, Wadī´ ? (Il lui tend son paquet de cigarettes)

- Wadī´ : Oui. (Il sort son paquet de cigarettes de sa poche. Il en allume une, le geôlier aussi) Tu voulais me parler de quelque chose ou bien je retourne à mon sport ?

- le geôlier : Et toi, ne veux-tu pas me parler de quelque chose ?

- Wadī´ : Non.

- le geôlier : Sûr ?

- Wadī´ : Certain.

(Silence)

- le geôlier : Et comment va ta mère ? Ça fait un moment qu'on ne l'a pas vue ici.

- Wadī´ : Grâce à Dieu, elle va très bien.

¹²⁸⁴ Baššār Murquš, *op. cit.*, p. 28-30.

- le geôlier : Pourquoi ne vient-elle pas te rendre visite ?
- Wadī' : Le voyage l'a fatiguée.
- le geôlier : Bon, tant mieux.
- Wadī' : Pourquoi tant mieux ?
- le geôlier : J'ai peur qu'elle ne soit pas contente de toi par exemple. Ou pas contente de cette idée du mariage. Ou, de Fida.
- Wadī' : La cigarette est terminée.
- le geôlier : Tu penses que le jugement pour le mariage va marcher ?
- Wadī' : Et toi ? Qu'en penses-tu ?
- le geôlier : C'est vrai, la cigarette est terminée.

17- Dans la cour de la prison

(*La promenade est terminée. Ils rentrent tous.*) »¹²⁸⁵

La parole est un moyen de pression dont il se sert pour destabiliser le personnage du héros et l'empêcher de réussir dans son projet. Il essaie également de faire échouer la réalisation de la quête par l'action comme le suggère la scène de torture. Cette scène se déroule dans le secret des autres détenus. En pleine nuit, le geôlier invite Wadī' à boire un thé :

" وديع، الشاي جاهز.

ودييع: اي شاي؟

السجان: وعدتك من فترة اعزمك على كاسة شاي. متذكر؟

ودييع: متذكر.

السجان: تعال نشرب الشاي.

ودييع: اسأ بنص الليل؟

السجان: هذا احسن وقت للشاي."¹²⁸⁶

« - le geôlier : Wadi, le thé est prêt.

- Wadī' : Quel thé ?

- le geôlier : Je t'avais promis de t'inviter à boire à un thé, tu t'en souviens ?

- Wadī' : Je m'en souviens.

- le geôlier : Viens boire un thé alors.

- Wadī' : Maintenant ? En plein milieu de la nuit ?

- le geôlier : C'est le meilleur moment pour un thé »¹²⁸⁷

Cette scène se déroule dans le silence. Le texte ne décrit pas la torture de manière directe :

26"

¹²⁸⁵ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 28-30.

¹²⁸⁶ Baššār Murqūṣ, *op. cit.*, p. 48-49.

¹²⁸⁷ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 49-50.

| زنزانة الانفراد في سجن اخر |

(في العتمة نسمع صوت فتح باب حديد، ثم اغلاق باب، ضوء، وديع في زنزانة معلق من يديه رجله في

الهواء)

(صمت طويل)

(تعنيم)¹²⁸⁸

« 26 - Dans la cellule d'isolement d'une autre prison.

Dans l'obscurité, on entend le bruit d'une porte qui s'ouvre, puis de sa fermeture. Lumière. Wadī' est suspendu par les mains, les pieds dans le vide

Long silence.

Obscurité.

Noir. »¹²⁸⁹

La relation qu'il entretient avec le héros donne au geôlier une profondeur que les autres personnages n'ont pas. Sans famille, ni métier, ils n'ont pas de passé : les raisons de leur emprisonnement ne sont pas données. Ils n'ont pas non plus de futur, l'éventuelle date de leur mise en liberté n'est pas mentionnée. Leur fonctionnement par la complémentarité est supporté par le modèle actantiel développé plus haut. La complémentarité du geôlier se construit en opposition à la composition du héros. Il incarne alors la figure de l'Autre.

Ce choix dans la dramaturgie se démarque des choix faits par les dramaturges en Palestine qui ne mettent pas en scène les Israéliens, ou ne les montrent pas sous des traits humains. Cependant, le sujet de la pièce la place en plein dans l'actualité palestinienne et par-là, procède à un rapprochement avec les autres productions palestiniennes. La question des prisonniers palestiniens occupe les débats à la création de la pièce et encore trois ans plus tard alors que les prisonniers palestiniens entament une grève de la faim historique dans les prisons israéliennes au printemps 2017¹²⁹⁰. « Première guerre unitaire de longue date »¹²⁹¹ et après une durée sans précédent de quarante-et-un jours, la fin de la grève a été annoncée le premier jour de Ramadan, le 28 mai. Avec *Le temps parallèle* et la volonté de mener une réflexion sur les conditions de vie des prisonniers palestiniens, Bashar Murkus choisit de se positionner face à cette question centrale dans l'actualité palestinienne et d'apporter une

¹²⁸⁸ Baššār Murquṣ, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁸⁹ Bashar Murkus, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁹⁰ Stéphanie Latte, « Palestine. Une « toile carcérale » qui enserre toute la société - Grève de la faim des prisonniers palestiniens », [En ligne : <http://orientxxi.info/magazine/palestine-une-toile-carcerale-qui-enserre-toute-la-societe,1866>]. Consulté le 30 mai 2017.

¹²⁹¹ *Ibidem*.

réponse littéraire et dramaturgique à la revendication. Il choisit de la traiter par le l'humain, au prisme de l'individu.

2. Frontières sans frontières

2.1. L'individu au centre des pièces

L'individu devient le centre de la pièce. La condition de Palestinien se rapproche de celle de l'humain. Ce changement de perception fait écho aux propos de Mahmoud Darwich qui exprime sa vision de la Palestine :

« - Faites-vous allusion au départ au Liban¹²⁹² ?

- Oui. J'ai trouvé que la terre était fragile, et la mer, légère ; j'ai appris que la langue et la métaphore ne suffisent point pour fournir un lieu au lieu. La part géographique de l'Histoire est plus forte que la part historique de la géographie. N'ayant pu trouver ma place sur la terre, j'ai tenté de la trouver dans l'Histoire. Et l'Histoire ne peut se réduire à une compensation de la géographique perdue. C'est également un point d'observation des ombres, de soi et de l'Autre, saisis dans un cheminement humain plus complexe. L'Histoire a éveillé en moi le sens de l'ironie. Ce qui allège le poids du souci national. On s'engage ainsi dans un voyage absurde. Est-ce là simple ruse artistique, simple emprunt ? Est-ce, au contraire, le désespoir qui prend corps ? La réponse n'a aucune importance. L'essentiel est que j'ai trouvé une plus grande capacité lyrique, et un passage du relatif vers l'absolu. Une ouverture, pour que j'inscrive le national dans l'universel, pour que la Palestine ne se limite pas à la Palestine, mais qu'elle fonde sa légitimité esthétique dans un espace humain plus vaste. »¹²⁹³

Cette opération de recentrement du travail autour de l'individu s'articule autour de deux axes : des récits individuels et des récits de solitude.

2.1.1. Des récits individuels

Dans ces textes, un déplacement s'opère et place l'individu au centre des pièces. Supportée par le témoignage et la part autobiographique développés précédemment, une nouvelle forme du personnage du conteur s'élabore. Traditionnellement, le conteur retrace les étapes des récits collectifs et des grandes épopées qui mobilisent le collectif, aussi bien dans la narration

¹²⁹² À la création de l'État d'Israël en 1948, Mahmoud Darwich –né en 1941- n'a que sept ans quand sa famille quitte le village d'Al Birweh pour s'installer au Liban. La famille n'y reste qu'une année. Le village natal du poète détruit, la famille s'installe à Deir al-Assad, puis à Kafar Yasif à l'adolescence de Mahmoud Darwich. Mahmoud Darwich vivra un second exil au Liban en 1973 lorsqu'il s'y installe. Il dirige alors la revue mensuelle *Affaires palestiniennes* (« شؤون فلسطينية ») et occupe la fonction de rédacteur en chef au centre de recherches palestinien de l'OLP. Il rejoint la direction de l'organisation.

¹²⁹³ Mahmoud Darwich, *op. cit.*, p. 25-26.

que dans la réception. Ici, au théâtre, les chapitres précédents ont montré qu'une nouvelle forme émerge où le conteur parle de lui et se livre sur le ton de la confession, notamment par l'emploi du monologue. L'épopée change d'échelle et devient individuelle.

La pièce *Un demi-sac de plomb* semble plus proche de cette forme traditionnelle par le récit à première vue historique et par des éléments tels que la musique, la poésie et les costumes folkloriques sur scène. Mais c'est finalement un récit individuel, celui de Camélia et de son combat pour maintenir ouvert le café dont elle est la propriétaire qui se mêle à celui du Hajj Saleh, personnage historique. À partir d'un matériau historique, appartenant à la mémoire commune et populaire et donc a priori collectif, la pièce livre finalement un récit individuel. Son histoire personnelle se mêle à celle du personnage dont elle livre le récit. L'alternance de scènes jouées et de scènes de théâtre d'ombres exprime cet entremêlement pour finalement donner une dimension personnelle à une histoire habituellement racontée dans le but de susciter la mémoire collective :

"كميليا :

اسكت ، وين راح عيواظ .

صالح :

خاف منك !

كميليا :

على شو قال بدهم يعملو بروفه

صالح :

على انتصارنا في معركة القسطل.¹²⁹⁴

« - Camélia :

Tais-toi ! Où est passé lwaz ?

- Saleh :

Il a peur de toi !

- Camélia :

Pour quelle raison ont-ils demandé à faire une répétition ?

- Saleh :

Pour travailler la scène de notre victoire à la bataille de Qastal»¹²⁹⁵

¹²⁹⁴ Kāmil al-Bāšā, *op. cit.*, p. 18.

¹²⁹⁵ Kamel El Basha, *op. cit.*, p. 23.

Elle raconte la mort d'Abd al-Kader al-Husseini et prend la place du conteur du théâtre d'ombres. Ces récits individuels offrent l'occasion aux personnages d'exprimer le sentiment de solitude qui les habite.

2.1.2. Des récits de solitude

Le sentiment de solitude occupe les récits d'exil. Le quatrième chapitre a montré la manière dont la dramaturgie raconte l'exil sous ses différentes formes. Le récit de l'exil permet de raconter la Palestine telle qu'elle est vécue par l'individu. Le sentiment de la solitude issue de l'exil offre une représentation de la Palestine, non pas par la description de caractéristiques visuelles, physiques ou géographiques, mais bien par l'expression de sentiments.

Dans *Taha*, le personnage du poète Taha Muhammad Ali exprime à plusieurs reprises son sentiment de solitude dans l'expérience qu'il vit, seul. Dans le récit du souvenir du premier bombardement, le poète est seul. Il vit un événement historique associé à une mémoire collective dans la solitude. Cette solitude est accentuée par le chaos général qui règne autour de lui :

" بعد مدّة، مش عارف قديش هيّي، رفعت راسي والا أنا لحالي، بالسهل،
السخول تفر عطت وما عرفت لوين..
فزيّت وبلّشت أركض باتجاه البلد، باتجاه البيت،
مرقت بالزواريب، الناس بتركض بزيت البلد وأنا الوحيد الي بركض جوات البلد.
وصلت الدار، فتت عالييت، فش حدا."¹²⁹⁶

« Après un moment dont je ne connais pas la durée, je relevai la tête. J'étais seul. Les bêtes s'étaient échappées je ne sais où. Je sautai et me mis à courir en direction du village, vers la maison. Dans les ruelles que je traversais, les gens couraient et s'échappaient de chez eux. J'étais tout seul à contre-courant. Je courais vers ma maison. J'entrai, il n'y avait personne. »¹²⁹⁷

Il passe une partie de sa vie, seul, à attendre la femme qu'il aime, Amira, et attendre de pouvoir se marier avec elle. Ses décisions et ses actes sont gouvernés par l'attente :

" بلّشت أستنى أميرة
حملت صندوقة خشب، عبيتها بضاعة
وصرت افتل على الناس عند باصات العيفي، أترزق.
بس قوانين دولة اليهود في مراقبة البيع والتجارة، حبستني كم مرّة في تهمة التهريب.. وانا أستنى أميرة..

¹²⁹⁶ 'Āmir Hl̥h̥el, *op. cit.*, p. 13.

¹²⁹⁷ Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 14.

فتحت كيو سك فلافل، وبالمقابل شريت قاموس "تاج العروس" بسعر دونم أرض وكتب تعلم الإنجليزية بدون معلم

وعلّمت نفسي انجليزي.. وانا أستنى أميرة..

سكّرت الكيوسك لأنه الأرباح ما أجت على قد الأتعاب.. وشاركت صديقي أنيس في دكانته في وسط البلد.. أنيس بعد سنة وشوي باعني حصته..

وأنا بهاي السنة سمعت أول سيمفونية لبيتهوفن بحياتي وقررت أتعلّم أعزف عالكمنجة.. وانا أستنى أميرة..

وامي تقّلي يا طه يا حبيبي بدكاش تفرّح قلبي، صرت ابن 20 يا ميمتي..

تعرفت على الكاتب ميشيل حدّاد صاحب مجلة المجتمع، سكّرت الدكانة وفتحت دكانة سوفينير أبيع السياح وحجاج مدينة البشارة: مسلم يبيع حُلي مسيحية لليهود.. وانا أستنى أميرة..

وامي تقّلي، خلص يا طه، بكّفي عاد، تجوّز، صرت ابن 25

وفجأة مرضت، إصفرت، ضعفت، صرت أقح دم

أخدوني عالمساوي طلع عندي السل

قلّي الدكتور: "لازم تبقى بالمستشفى، يمكن أشهر، بس لازم تبقى"

وانا أستنى أميرة..

كملت دروس الإنجليزي في المستشفى، وقطعت شوط في الأدب العربي الحديث..

وقفت دروس الكمنجة.. بس ضليقتي أستنى أميرة..

10 أشهر طوال.. كانوا طوال.. لأول مرّة بحياتي استسلمت للدنيا.. وللعجز.

طلعت من المستشفى..

ورجعت عالدكانة، ورجع ميشيل، وانا أستنى أميرة..

وامي تقّلي.. حرك حالك يا طه.. صرت زلمة.. وصحتك رجعتك..

تجوّز..

وأنا مستنى أميرة.. مش متجوز غيرها..

صارت دكانتي صالون أدبي، أجا راشد وإميل وحنا، وطلاب الثانوية محمود وسميح.. وغيرهم..

صرت أكتب.. وأنا أستنى أميرة..

كُتبت قصص قصيرة.. ما كنتش القصص الي هي.. مش هاد الي بدي أكتبه.. وأنا أستنى أميرة..
وامي تقلي يا طه حيد عن درب إخوتك صرت عيواب الثلاثين...

وفي يوم مرق علي واحد من البلد كان بالحج في السعودية وملتقي مع ناس من عيلتنا في لبنان..
أعطوه مكتوب من عيلتي مكتوب فيه
إنه الجميع بخير والعيلة اجتمعت كلها في عين الحلوة ومشتاقين وبدولنا ليل نهار.. أه وإنه أميرة تجوزت...

أَنَّ أخيراً لهذا القلب أن يُفقر!
أَنَّ أن تُفارقة الأزهار...
أَنَّ تهجره المني والأعاصيرُ
وأَنَّ تتخلى عنه الأجنحة!
أَنَّ له أن يبيس
كما تبيس الصدفة!
وأَنَّ يُفرغ من هواجسه
وأشباح غيلانه...¹²⁹⁸

« Je commençai à attendre Amira. J'accrochai un coffre en bois plein de marchandises à mon cou et je vaquais parmi les gens à l'arrêt de bus.

Mais les lois israéliennes pour la surveillance de la vente et du commerce me menèrent plusieurs fois en prison pour trafic. Et j'attendais Amira.

J'ouvris un stand de falafel, avec les gains de la vente j'achetai le dictionnaire *Tāğ al-‘arūs*¹²⁹⁹ pour le prix d'un dounam de terre et des livres d'apprentissage de l'anglais pour autodidactes. J'appris tout seul l'anglais. Et j'attendais Amira.

Je fermai le stand car les gains n'étaient pas à la hauteur de la fatigue. Je m'associé avec mon ami Anis pour acheter une boutique dans le centre. Au bout d'un an, Anis me vendit sa part.

Durant cette année, j'entendis pour la première fois une symphonie de Beethoven et je décidai d'apprendre à jouer du violon. Et j'attendais Amira.

Ma mère me répétait : « Taha, mon chéri, tu ne veux pas rendre ta mère heureuse et te marier ? Tu vas avoir vingt ans mon chéri. »

Je fis la connaissance de l'écrivain Michel Haddad¹³⁰⁰, le rédacteur en chef de la revue *Al-Muğtama*.

Je fermai l'épicerie et ouvris une boutique de souvenirs que je vendais aux touristes et aux pèlerins en

¹²⁹⁸ ‘Āmir Ḥlēḥel, *op. cit.*, p. 26-28.

¹²⁹⁹ *Tāğ al-‘arūs* (تاج العروس) est un dictionnaire de référence réalisé par le philologue, juriste et poète andalou Al-Zubaydi (محمد بن الحسن الزبيدي) (928-989).

¹³⁰⁰ Michel Haddad (ميشيل حداد) (1919-1997) est un poète de Nazareth qui fonde dans cette même ville, en 1954, *Al-Muğtama*, journal consacré à la publication de travaux littéraires d'auteurs palestiniens et également israéliens.

visite dans la ville de la bonne nouvelle¹³⁰¹ : un musulman vendait des souvenirs chrétiens à des Juifs.
Et j'attendais Amira.

Ma mère me répétait : « Ca suffit maintenant Taha, marie toi ! Tu vas avoir vingt-cinq ans ! »

Soudainement, je tombai malade. Je jaunais et je crachai du sang. On m'emmena à l'hôpital autrichien.
J'avais la tuberculose. Le docteur Könitzer me dit : « Il faut rester à l'hôpital. Quelques mois peut-être, mais il faut rester. » Et j'attendais Amira.

Je poursuivais les leçons d'anglais à l'hôpital et je lisais beaucoup de littérature arabe moderne.
J'arrêtai les leçons de violon, mais je continuai d'attendre Amira.

Dix mois... dix longs mois. C'était la première fois de ma vie que j'étais mis à l'épreuve de la maladie et de la vie.

Je sortis de l'hôpital.

Je revins à la boutique et Michel aussi. Et j'attendais Amira.

Et ma mère me disait : « Bouge-toi un peu, Taha. Tu es devenu un homme et ta santé est revenue.
Marrie-toi. »

Mais moi, j'attendais Amira. Je ne me marierais avec personne d'autre qu'elle.

Ma boutique était devenue un salon littéraire. Rachid, Emile, Hanna venaient, des lycéens aussi :
Mahmoud et Samih et d'autres. Je commençai à écrire. Et j'attendais Amira.

J'écrivis des nouvelles. Ce n'était pas ce que je voulais écrire. Et j'attendais Amira. Et ma mère me
disait : « Taha, tu fais attendre tes frères, ils ne se marieront pas avant toi ! Tu vas avoir trente
ans ! Ne leur ferme pas le passage.»

Un jour, un homme qui revenait du pèlerinage à la Mecque vint chez nous. Il avait rencontré des
membres de la famille restés au Liban. Ils lui avaient donné une lettre pour nous. Tout le monde était
en bonne santé et la famille était réunie à Ain al-Hilweh. On leur manquait et ils priaient pour nous jour
et nuit. Ah, et Amira s'était mariée.

Ce cœur finira par sécher
Et les fleurs le quitteront
La beauté et les oiseaux l'abandonneront
Et les ailes en finiront de lui !
Ce cœur va sécher
Comme la nacre sèche
Et il se videra
Des fantômes qui l'habitent. »¹³⁰²

¹³⁰¹ Littéralement « la ville de l'Annonciation », périphrase pour désigner Nazareth.

¹³⁰² Amer Hlehel, *op. cit.*, p. 26-28.

Dans cet extrait, la solitude du poète est soulignée par la répétition de l'attente et la manière dont elle rythme la vie du poète. Le poète raconte les étapes de sa construction personnelle. Ces étapes sont également marquées par l'attente et la solitude. Même sa réussite est rythmée par l'attente qui l'empêche de se réjouir. L'attente guide également les actes et les pensées de poète qui ne se marie pas pour cette raison.

De la même manière, les événements malheureux sont rythmés par l'attente.

Dans *À portée de crachats*, suite à l'interdiction faite au monologuant de monter dans l'avion, il se retrouve seul à attendre sa petite amie. Cette solitude temporaire exprime celle, plus générale, qui naît de sa condition :

" القصة بالمطار صارت اتضحك اكثر واكثر، وبديت اضحك.
مش ابتسم، عن جد عن جد اضحك.
مقدرتش مافرطش من الضحك، ومش كل هالفقد بدني امنع حالي، انا فارط من الضحك وكل ما باله صوتي
بعلى...
فجأه شعرت محرج اني قاعد لحالي وبضحك زي المهووس، فشلفت الخلوي و عملت حالي بضحك بنص
مكالمه.
مع اني موجود ببلد غريبه،
و "البلد اللي بتعرفش حدا فيها، شمّر واخرا فيها." ¹³⁰³

« Cette histoire à l'aéroport, plus j'y repense et plus je trouve ça comique. Je me mets à rire pas à sourire, non, à rire. À rire tout haut, à rire pour de vrai, à rire de plus en plus fort. Je ne peux plus m'arrêter, et d'ailleurs j'en ai pas vraiment envie. Maintenant, je ris à gorge déployée. Impossible de me retenir. Je m'assieds, mais, tout d'un coup, j'ai honte d'être là, tout seul, à rire comme un fou. Alors je sors mon téléphone portable et je fais semblant d'être en grande conversation avec quelqu'un et de rire à ce qu'il me dit. Certes, je suis dans un pays étranger et donc tout est permis. En arabe, il y a un proverbe qui dit : « Elbald elle btaarafech hida fiha chammer wekhra fiha »¹³⁰⁴, « Dans un pays où tu ne connais personne, tu peux baisser ton pantalon et chier tranquillement. ». »¹³⁰⁵

Dans cet extrait, la solitude du monologuant est soulignée par l'absurdité du moment décrit : il rit seul et ne peut s'arrêter de rire. Cet éclat de rire est provoqué par des pensées qui s'apparentent à une discussion qu'il entretient avec lui-même, ce qui renforce le caractère absurde du moment qu'il décrit. Cette solitude est renforcée par le sentiment d'étrangeté qu'il accepte et dont il se joue finalement. Il accepte sa condition :

¹³⁰³ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 13.

¹³⁰⁴ Nous gardons la translittération de Jacqueline Carnaud telle qu'elle l'a choisie pour sa traduction.

¹³⁰⁵ Taher Najib, *op. cit.*, p. 23.

" انا جيت على باريس على أساس اني بتعلقش ولا بأي اشي بقدرش اودعه خلال عشر دقائق."¹³⁰⁶

« Je suis venu à Paris avec la ferme intention de ne m'attacher à rien dont je ne pourrais me séparer en dix minutes. »¹³⁰⁷

Une fois acceptée, cette solitude est érigée en mode de vie :

" جيت على باريس بعد ما تركت رام الله عشان ادافع عن حرية ارادتي ومعنديش اية نية أعمل أي اشي ضد ارادتي الحره والمطلقه.

انا بدي ارجع حتى لو الثمن بكلفني علاقتنا.

حتى لو الثمن فراق"¹³⁰⁸

« Si, après Ramallah, je suis venu à Paris, c'était pour préserver ma liberté ; je ne ferai donc rien qui aille à l'encontre de ce que je veux vraiment. Je veux rentrer, même si nos relations doivent en souffrir, même au prix d'une séparation définitive. »¹³⁰⁹

La solitude est associée à la liberté individuelle et à l'autodétermination de l'individu.

Dans *En dehors*, le comédien est seul sur scène et dans le texte. La pièce est un monologue qui se nourrit de la présence scénique des autres qui ne sont pas des comédiens, musiciens et danseurs. La solitude est matérialisée et soulignée par cette complémentarité entre présence scénique et présence textuelle. Le tableau du texte et de la mise en scène¹³¹⁰ permet de mettre en lumière les moments, concomitants, de présence scénique et de présence textuelle. Différentes scènes s'enchaînent, mobilisant le jeu d'un acteur seul sur scène et son texte, la danse de la troupe composée de vingt danseurs et danseuses. La pièce s'ouvre sur la réplique du conteur-monologue qui a été étudiée précédemment¹³¹¹. Cette scène, en parallèle du texte et d'après les notes de scénographies pour la représentation de la pièce, est accompagnée d'une présence muette d'un personnage de soldat :

" الجندي يصور كتاب اسامة والطاولة والفناجين والعود"¹³¹²

« Le soldat prend en photo le livre d'Ousama, la table, les tasses et le luth. »¹³¹³

Toujours d'après ce document pour la mise en scène et la scénographie, la première et la deuxième scène sont séparées d'un interlude :

¹³⁰⁶ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 15.

¹³⁰⁷ Taher Najib, *op. cit.*, p. 26.

¹³⁰⁸ طاهر نجيب, *op. cit.*, p. 16.

¹³⁰⁹ Taher Najib, *op. cit.*, p. 27.

¹³¹⁰ Document de mise en scène pour *En dehors*, notes de scénographie, *op. cit.*, p. 1.

¹³¹¹ La réplique est donnée p. 105

¹³¹² Document de mise en scène pour *En dehors*, notes de scénographie, *op. cit.*, p. 1.

¹³¹³ *Idem.*

" فترة هدوء (من حلم الى آخر " غناء من طارق والراقصين يتحركون بالكلمات"1314

« *Un moment de calme (entre « D'un rêve à l'autre » et la chanson par Tareq et les danseurs qui sont en mouvement sur les paroles.)* »¹³¹⁵

La deuxième scène fonctionne de la même manière que celle qui la première. Le locuteur monologuant continue son récit :

" لم أفقد توازني بعد

نظرت لنفسي في المرأة ولم أر المرأة

وكتبت كل ما في قلبي من دون أفكر في حروف الضم والجر والرفع.... لأجد مبرراً لحظياً للمغادرة

ولم أجد"

« Je n'ai pas encore perdu l'équilibre

Je me suis longuement regardé dans le miroir mais je ne l'ai pas vu.

J'ai écrit tout ce qui est dans mon cœur

Sans penser à la grammaire et aux déclinaisons

Pour trouver une excuse au départ.

Je n'ai pas trouvé. »¹³¹⁶

Le texte du locuteur-monologuant est accompagné de danse et de musique par plusieurs artistes présents sur scène :

" عندما يتجه الراقصون عند أسامة عالزاوية... يقوم اميل بتصويرهم يضع الكاميرا على وجوههم"1317

« *Pendant que les danseurs se dirigent vers Ousama dans le coin, Emile les filme et place la caméra face à leur visage.* »¹³¹⁸

Cette scène est suivie de « la danse du délire » puis d'une scène mouvante :

" يتجه الراقصون عند اسامة على الزاوية اليسرى من المسرح ثم يبدأ اسامة الحديث معهم وهو يمشي بينهم ويقوم الراقصين بعمل حركات رد فقع لكلامه"1319

« *Les danseurs se dirigent vers Ousama qui se trouve à l'angle gauche du plateau. Ousama commence à parler avec eux pendant qu'il se déplace entre eux. Les danseurs font des mouvements en réponse à ses paroles.* »¹³²⁰

¹³¹⁴ *Idem.*

¹³¹⁵ *Idem.*

¹³¹⁶ Rami Khader, *op. cit.*, p. 1.

¹³¹⁷ Document de mise en scène pour *En dehors*, *op. cit.*, p. 1.

¹³¹⁸ *Idem.*

¹³¹⁹ *Idem.*

¹³²⁰ *Idem.*

La complémentarité entre le texte et la danse, entre la présence textuelle et la présence scénique, vient souligner la solitude du monologant, dans le texte et sur la scène. Cette double polarité du théâtre, entre texte et scène, permet de mettre en tension l'intérieur, développé dans le texte, et l'extérieur, sur scène et dans la salle.

2.2. De l'intérieur à l'extérieur : intimité(s) sur scène et lieux intimes

Ces récits intimes développent une forme artificielle de solitude : ils sont destinés à être joués face à un public et pour lui. La solitude scénique est par essence impossible à réaliser. Elle sert alors à l'élaboration d'une représentation du monde extérieur, ici la Palestine. La métaphore de la Palestine se construit à partir d'un élément qui vient s'ajouter à l'enfermement déjà évoqué, la solitude qui en résulte. C'est finalement l'intimité de cette condition qui devient l'objet du travail des textes de la dernière décennie.

Ces récits individuels et de solitude donnent lieu à l'élaboration d'une forme d'intimité qui se construit dans les pièces sur plusieurs niveaux et sous différentes modalités. La large part du monologue offre un espace intérieur aux personnages sur le plan psychologique, complémentaire du huis-clos qui dresse une intériorité spatiale et scénique. Deux formes d'intimité sont mises en tension. Ces deux formes sont définies par Georges Banu à partir du théâtre de Peter Brook qui se construit sur leur permanente mise en tension :

« L'intime, essentiellement, tient du discours individuel qui lève à peine un voile sur la vie intérieure ou des relations interpersonnelles non assumées publiquement. Il y a aussi des valeurs intimes dont le siège reste inaccessible au monde extérieur. L'intime c'est le dernier refuge, généralement assimilé au domaine psychologique, il est partisan de l'intime. Chez lui, les valeurs de l'intime, avec ce qu'elles supposent de repli sur soi-même ou d'aveu illicite, ne trouvent pas grâce ; son théâtre préfère l'expression directe et l'ouverture sans réserve. Théâtre sans murmures ni frontières, théâtre sans camouflage, théâtre explicitement affirmatif, ce théâtre-là ne montre nulle vocation pour ce qu'on appelle avec une belle formule « les tyrannies de l'intimité ». Ce domaine lui reste étranger et le laisse indifférent. L'explication vient du fait que Brook préfère délaisser le psychologique et son développement sinueux au profit du dessin lisible des grands traits de l'être plongé dans le monde. »¹³²¹

À portée de crachat, En dehors, Dans l'ombre du martyr, Taha, Un demi-sac de plomb et *Taha* mettent en tension ces deux pôles, conformément à la définition établie par Georges Banu. Conciliation entre le courant brookien de l'intime et celui de l'intérieur, elles donnent à

¹³²¹ Georges Banu, *op. cit.*, p. 113.

voir une forme d'intimité sous différentes formes. En se livrant, les personnages parviennent à une connaissance d'eux-mêmes plus profonde, en même temps que le spectateur les découvre et qu'ils se découvrent au spectateur :

« L'être qui se réclame de l'intime c'est l'être qui ose enfin montrer ce qu'il connaît, tandis que l'être dont Brook cherche à dire la réalité c'est l'être qui se découvre progressivement à soi-même, l'être qui s'ignorait et qui, avec effort parvient à s'explorer, s'assumer et s'affirmer, Brook aime ce processus d'éclaircissement, cette victoire sur la nuit. »¹³²²

Les pièces se construisent sur ce processus brookien de l'éclaircissement. On passe, par la parole sur scène, à une connaissance plus profonde des personnages à la fin de la pièce. Si les éléments qui constituent le personnage classique sont absents, tels que son passé, son présent ou son futur, d'autres éléments émergent justement par la voie de l'intimité créée entre le personnage et le spectateur.

Dans *À l'extérieur*, l'installation vidéo qui projette parfois une image de l'œil du comédien seul sur scène, parfois une image d'un spectateur ou du public, ou parfois les danseurs ou le musicien sur scène, matérialise cette intimité exprimée par le personnage et en lien avec le public. Cette idée est supportée par la scénographie. Les pas de la troupe sur scène, silencieuse mais dont le langage est corporel, accompagnent le monologue du comédien seul sur scène d'après le tableau déjà évoqué¹³²³ :

" سكوت دقيقة

يستمر اسامة بالحديث وهو يمشي بينهم ثم يتحرك الراقصون موزعين بالمرح
يقفون دون حراك ثم عندما يتكلم عن الشهداء يقومون بالركوع واحد تلو الآخر"¹³²⁴

« Une minute de silence.

Oussama continue à parler pendant qu'il marche entre les danseurs. Ils se mettent à bouger, ils se répartissent sur le plateau.

Ils se tiennent debout, immobiles, au moment où il parle des martyrs. Puis ils s'agenouillent les uns après les autres. »¹³²⁵

L'individu sur scène semble alors dépasser ses limites habituelles du subjectif au profit de catégories plus vastes. Une forme d'intimité ressentie réciproquement est cultivée entre la scène et la salle : les spectateurs voient les acteurs qui eux-mêmes voient les spectateurs. Si la solitude évoquée précédemment peut à première vue s'opposer au caractère, nécessaire,

¹³²² *Ibidem*, p. 113-114.

¹³²³ Document de mise en scène pour *En dehors*, *op. cit.*

¹³²⁴ Document de mise en scène pour *En dehors*, *op. cit.*, p. 2.

¹³²⁵ Document de mise en scène pour *En dehors*, *op. cit.*, p. 2.

collectif de la pratique théâtrale, l'intimité partagée permet de maintenir le lien entre les deux espaces de la représentation, sans s'immiscer dans l'univers intime de la scène et qui lui est propre, mais d'entretenir une relation intime avec elle. Par cette relation spéciale établie, le théâtre fait du public un témoin, un partenaire, qui participe à l'établissement, collectif, d'une métaphore de la Palestine sur scène.

Les frontières constituent une difficulté pour les Palestiniens. Pour l'historien Rashid Khalidi, les problèmes rencontrés et auxquels les Palestiniens sont confrontés sont en partie liés à leur identité, bien souvent considérée comme suspecte en raison des mythes qui la construisent et la dépassent. Les productions cherchent à questionner le mythe pour proposer de nouvelles figures du Palestinien¹³²⁶.

¹³²⁶ Rashid Khalidi, *Palestinian identity: the construction of modern national consciousness*, New York, Columbia University press, 2010, p. 2.

Conclusion de chapitre

Dans ce chapitre, les modalités de la construction d'une représentation de la Palestine à partir de l'image de l'enfermement ont été étudiées. L'enfermement de la Palestine est décrit par l'emploi de la forme du huis-clos textuel et scénique. Ce modèle du huis-clos est pleinement utilisé dans *Le temps parallèle* où la Palestine est représentée comme une prison par une métaphore filée tout au long de la pièce. Cette métaphore se déploie dans une double dimension : physique et psychologique.

L'enfermement physique que l'espace de la prison crée suggère les conditions de vie des Palestiniens en raison de l'occupation et des contraintes imposées à leur mobilité. Les murs de la prison et le confinement des prisonniers dans l'espace intérieur suggèrent, eux, le mur de séparation qui empêche les Palestiniens de se déplacer librement. Leurs déplacements en dehors des territoires contrôlés par l'Autorité palestinienne doivent faire l'objet d'une demande de permis auprès des autorités israéliennes. Cette mobilité sous conditions est représentée dans la métaphore de la prison par le personnage du geôlier. Il contrôle leur espace et leurs déplacements. À la manière des routes de contournement qui permettent aux Palestiniens de rejoindre les villes palestiniennes sans passer par les territoires dont l'accès leur est interdit, le personnage du geôlier impose aux prisonniers le chemin à suivre dans leurs déplacements. Ce personnage tient une fonction clé dans la dramaturgie et la construction de la métaphore de la Palestine car il incarne l'ordre établi que les prisonniers tentent de contourner.

C'est par ce personnage que la deuxième forme d'enfermement, celle de l'enfermement psychologique, est exprimée. Le quotidien des prisonniers et leurs projets d'avenir, particulièrement celui du héros, sont conditionnés par l'enfermement contrôlé par le geôlier. Cette forme psychologique de l'enfermement donne lieu au sentiment d'exil intérieur déjà évoqué. Ce sentiment est vécu par les Palestiniens qui vivent en Israël une occupation psychologique. Ainsi, par cette métaphore bidimensionnelle de la Palestine et construite à partir d'un huis-clos dans la prison du *Temps parallèle*, les Palestiniens se retrouvent, quel que soit le lieu dans lequel ils vivent, autour d'une condition partagée en raison de l'enfermement. La Palestine est alors racontée par le prisme de l'individu et de sa condition.

Les récits individuels et de solitude livrés sur scène permettent de dépasser les limites du territoire contraint, pour exprimer une condition partagée. Ils permettent également de sortir de l'enfermement imposé et offrent alors une autre forme d'ouverture sur l'extérieur, toujours

pour aller au-delà de la contrainte. Ce type de récit se construit avec le développement d'une intimité sur scène qui apparaît comme une autre forme de l'élaboration de l'espace dans le texte et sur la scène.